



Manáira Aires Athayde

RUY BELO E O MODERNISMO BRASILEIRO

POESIA, ESPÓLIO

Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra
e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras

Materialidades da Literatura

Manaíra Aires Athayde

RUY BELO E O MODERNISMO BRASILEIRO

POESIA, ESPÓLIO

Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada pelo Professor Doutor Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Coimbra, Setembro de 2016

*À Teresa,
Ao André*

Agradecimentos

À Maria Teresa Belo, por partilhar comigo as alegrias das descobertas, muito antes desta tese existir. Os dias portugueses se cumpriram nas diversas cores que contigo aprendi. Há sol, há céu azul, Maria Teresa.

À Catarina Belo, pela ajuda preciosa com os livros, numa casa em que as paredes são feitas deles, e ao Duarte Belo, pelo trabalho que tem desenvolvido e pelo apoio ao acesso a certos materiais.

Ao Pedro Serra, porque esta tese é um pouco sua também. A generosidade e a honestidade intelectual, somadas a uma invulgar capacidade de trabalho, só aumentam a minha gratidão e o meu respeito.

À Susana Souto, que com tanta gentileza soube sempre me motivar, apoiando-me com entusiasmo ao longo de todos os caminhos pelos quais me decidi.

Ao Manuel Portela, Osvaldo Silvestre, Paulo Pereira, Ricardo Namora, Catarina Martins e António Sousa Ribeiro, com quem aprendi tanto e a quem tanto devo.

Aos meus colegas de curso, com os quais agora sei o que significa fazer parte das seculares memórias de Coimbra. Muito do que fica, a gente leva.

Aos meus pais e irmãos, aos meus familiares e amigos, que compreenderam as ausências e se fizeram sempre presentes. Que sabem o quanto a casa se abre no Porto, e o quão tudo isto foi importante para mim.

À Ida Pacheco, por ter acreditado, mesmo quando tudo era ainda uma promessa.

À “minha Severina”, por me ter feito entender a raça e a fé que essa gente nordestina carrega em si e que, curiosamente, encontrei em um certo Portugal que fiz meu.

Ao André Corrêa de Sá, que naquela noite de verão me apresentou a poesia de Ruy Belo, tornando certas coisas definitivas em minha vida.

À Capes, por todo apoio ao desenvolvimento desta tese.

Resumo

Esta tese propõe investigar como determinadas características, práticas e temáticas da literatura brasileira se encontram na construção dos discursos poético e crítico de Ruy Belo (1933-1978), além de tentar perceber o seu interesse por certos aspectos culturais e político-sociais brasileiros. Para tanto, recorreremos ao espólio do poeta, pela primeira vez explorado em um trabalho científico, colocando em prática um método latamente filológico que nos permite examinar, a partir de uma perspectiva inédita, os mecanismos de produção poética de Ruy Belo. O material documental possui um papel seminal nas interrogações a que aqui tencionamos dar resposta. Procuramos saber que autores brasileiros Ruy Belo leu, e como os leu, sobretudo aqueles aos quais confessa ter ido “buscar a sua tradição modernista”. Neste sentido, grande parte dos intercâmbios discursivos que desenvolvemos tem origem nas próprias inscrições materiais deixadas pelo poeta, em um desafio de leitura que nos leva a verificar intuições e hipóteses interpretativas a partir das descobertas feitas no espólio. O confronto da poesia de Ruy Belo, tal como o ensaiamos, com a obra de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima, bem como a leitura que faz dos regionalistas modernistas brasileiros, permite-nos concluir que uma investigação desenvolvida sob estes pressupostos contribui, em diversos planos, para que compreendamos melhor aquela poesia, que então ganha em perspectiva e contornos.

Palavras-chave: Ruy Belo; poesia; espólio; modernismo brasileiro; intertextualidade.

Abstract

This thesis proposes to investigate how certain characteristics, practices and themes of Brazilian literature are present in the construction of the poetic discourse of Ruy Belo (1933-1978), and it also tries to understand the interest of the poet for certain cultural, social and political Brazilian aspects. For that, we turn to the poet's archive, explored in a scientific work for the first time, putting into practice a philological method that allows us to examine under a new perspective Ruy Belo's processes of poetic production. Thus the documentary material has a seminal role in the questions we intend to answer here. We seek to know which Brazilian authors Ruy Belo read, and how he read them, especially those in which the poet was "seeking his modernist tradition", as he acknowledges. In this sense, a great part of the discursive exchanges that we traced are derived from the material inscriptions left by the poet, in a challenge of reading that led us to prove intuitions and interpretive hypotheses based on the discoveries made in the archive. The comparison of the poetry of Ruy Belo, as rehearsed here, with the work of Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto and Jorge de Lima, as well as his readings of the Brazilian regionalist modernists, allows us conclude that a research carried out on these assumptions contributes, in many levels, to a better understanding of Ruy Belo's poetry.

Keywords: Ruy Belo; poetry; archive; Brazilian modernism; intertextuality.

Índice

Introdução _ 9

1. Do espólio ao processo de criação

1.1 O espólio como espaço de investigação _ 17

1.2 Ruy Belo leitor/anotador _ 44

1.3 Modernismo brasileiro na poesia de Ruy Belo: valor documental e intertextual _ 67

2. Da arte engajada brasileira ao papel social da arte em Ruy Belo

2.1 Romance de 30, Neo-Realismo português e uma poesia de *intenção social* _ 91

2.2 Anotações sobre autores regionalistas _ 112

2.2.1 José Américo de Almeida e *uma terra de contrastes* _ 113

2.2.2 Ruy Belo leitor de José Lins do Rego e de Jorge Amado _ 118

2.2.3 Graciliano Ramos: um mundo austero, perfeitamente humanizado _ 128

2.2.4 Guimarães Rosa, ou “nomear as coisas é criá-las” _ 136

2.3 Glauber Rocha, Chico Buarque, Oscar Niemeyer... e um poeta vigiado _ 143

3. Manuel Bandeira, o mestre

3.1 Poesia lírica ou participante? Maior ou menor? _ 167

3.2 Ant3nio Nobre, denominador comum _ 187

3.3 Obsess3es formais, obsess3es temáticas _ 230

4. «de lima de andrade de melo neto», ou depois de uma rasura

4.1 A máquina do mundo em Ruy Belo e em Carlos Drummond de Andrade _ 245

4.2 Encontro refratário: Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto _ 273

4.3 Ruy Belo, Jorge de Lima e um deus desencontrado _ 293

Considerações finais _ 313

Referências Bibliográficas _ 317

Anexos

Anexo I. Lista de obras de autores brasileiros ou sobre autores brasileiros
ou sobre o Brasil encontradas no espólio de Ruy Belo _ 334

Anexo II. Acervo iconográfico _ 344

O mais importante do bordado
é o avesso

(na voz de Maria Bethânia)

Ainda sou estudante
da vida que eu quero dar

(na voz de Belchior)

Introdução

Projecto ir ao Brasil, conhecer a terra e a gente.
*Ruy Belo, em carta, no início de 1970*¹

Tanto mar, tanto mar
Chico Buarque

Cartazes publicitários com imagens turísticas de Portugal ou da Espanha. Ou então com o rosto de Marilyn Monroe em grande plano, a preto e branco. Noutro, ainda, Jane Fonda aparece fazendo um discurso. Bocage em imagem sépia, seguida de um poema. Ao lado, o conhecido desenho de Cesário Verde, seguido de um texto seu. Fotografias e cartões-postais. Muitos. Tudo isto cobrindo as paredes do quarto em que Ruy Belo viveu no *Colegio Mayor Casa do Brasil*. É, ao menos, o que dá para observar em uma curiosa sequência de fotografias², que pode funcionar como uma espécie de epígrafe iconográfica, por assim se dizer, daquele poeta que já anunciava: “o poeta, além de o ser por vocação, é também uma grande máquina de viver e de ler e de se cultivar e ao mais pequeno segmento de escrita imola os seus dias e os livros que leu, os filmes que viu, as peças a que assistiu” (Belo, 2002: 285).

Versos e fragmentos de versos, títulos e citações, pinturas e esculturas, monumentos arquitetônicos, fotografias e filmes são transportados para o universo de um poeta que “pressente que esse verso não é seu / mas que sempre escreveu com os versos de toda a gente” (Belo, 2009: 693). Ele diz confessadamente: “A única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi” (*idem*: 20). É sobretudo esse Ruy Belo, afinal, repleto de marcas expostas que, não ataviando a sua poesia, formam o seu próprio tecido poético, que está presente nesta tese. O que aqui acontece é uma tentativa de potenciar algumas leituras dessa sua tão diversa *casa poética*; de alcançar certas memórias para entender alguns aspectos de *transporte* da sua poesia; de perceber, entre aqueles frágeis papéis que vão sendo manchados pelo tempo, o poeta que se preparou para um possível confronto entre o olhar futuro e o que inevitavelmente se desfaz. Entrar naquele espólio, quase quarenta anos depois de ter sido ali a morada de

¹ Carta enviada a Rui Baltazar dos Santos Alves, assinada a 14 de março de 1970, em Lisboa.

² Ver «Figs. 1, 2, 3, 4», em Anexo II.

Ruy Belo, leva-nos a compreender melhor *alguns aspectos* daquele *problema da habitação* que o acompanhou por toda a vida.

Eis um trabalho que exige algum espírito de aventura. Por um lado, beneficiado por não haver classificações que prescrevam certas direções a seguir; por outro, na falta de bússolas, os esforços de uma tarde inteira para encontrar um ou dois livros, em meio a centenas e centenas deles, ou dias a fio dedicados à procura de um exato parágrafo, “[...] entre desordenados papéis cheios de rabiscos e velhas cartas de pendente” (Belo, 2009: 672), como já dizia o poema. Enfrentamos, não obstante, as adversidades da dispersão dos documentos e, ainda assim, no lugar de noções acabadas, sintéticas e totalizantes, ou da procura pela origem e determinação, o que nos interessa é a diferença, o vestígio e o sintagma – o olhar que, exercitando uma aprendizagem contínua sobre a capacidade de selecionar, procura combinar ou permutar elementos que à partida não pareciam tão contíguos assim. Atrai-nos o espaço em que se manifesta uma multiplicidade de pequenos domínios fragmentários, entendendo que a obra também emerge neles, mesmo naqueles considerados, à primeira vista, menos essenciais.

Em vez de olharmos para a obra, à partida, como um todo indiscriminadamente unificado e coerente, o que se quer é que a nossa leitura vá se tornando coesa ao longo do amadurecimento de um processo que “reúne e separa, amontoa similitudes diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se, recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia” (Foucault, 2000: XIII). Como não poderia deixar de ser, nessas esferas é que sobrevive o trabalho no espólio, que nos permite pouco a pouco descobrir como uma obra vai adquirindo valor estético aos olhos do seu criador e observar, conscientes de que o processo criativo é repleto de decisões que não deixam rastros e nem sempre são suscetíveis de distinção rígida, uma série de escolhas a que o autor vai se impondo no desenvolvimento do seu trabalho sensível e intelectual. Acabamos, enfim, por constatar que a sua fortuna cultural é conscientemente preparada “não só pelo que escreve e publica, mas também *pelo que escreve e não publica*” (Reis & Milheiro, 1989: 20).

De modo que, esta tese não procurou formatar o espólio para dar consistência a recortes de investigação; a vivência do espólio é que facultou certos percursos e nos permitiu elaborar os recortes desta tese. Quem entra naquele apartamento em Queluz, no qual a família de Ruy Belo mantém tudo o que o poeta deixou, quem decide explorar aquela biblioteca particular com mais de 20 mil livros, verá que parece ter razão Helder

Macedo quando se refere àqueles escritores e ensaístas que, como ele, tiveram o início de sua juventude nos anos 1950, numa altura em que “a literatura brasileira era aquela que líamos como se fosse nossa, a que teríamos desejado poder escrever” (Macedo, 2007: 165). Naquele ensaio, no livro *Trinta Leituras*, ressalva: “O que todos nós – surrealistas, neo-realistas e os mais jovens ainda por classificar – queríamos mesmo ler em língua portuguesa (além dos poetas de *Orpheu*) era os brasileiros, prosa e verso” (*idem*: 166). Dentre esses “mais jovens ainda por classificar”, não hesitaríamos em acrescentar, então, o nome de Ruy Belo.

São as próprias inscrições materiais deixadas pelo poeta, não obstante, que dão origem aos intercâmbios discursivos aqui explorados, que entretanto não sobrevivem senão somados à lógica da espectralidade, que já veremos no primeiro capítulo, e aos graus imprescindíveis de especulação que todo ensaísmo exige. Quer dizer, a seleção dos autores brasileiros que neste trabalho se apresenta – em detrimentos de outros autores brasileiros cujos livros também foram encontrados naquela biblioteca particular (ver Anexo I) –, sobrevém principalmente dos registros documentais que o poeta deixou. É por isso que o *corpus* desta tese, para que pudesse assim se configurar, implicou colocar em prática um método latamente filológico que nos permite examinar, sob uma perspectiva inédita, os mecanismos de produção poética de Ruy Belo. O material documental com que trabalhamos, muito distante de ser ilustrativo, desempenha um papel fundador das nossas hipóteses de investigação. Daí adotarmos, para somar à análise textual, determinadas preocupações e procedimentos da crítica genética, sem que isto signifique, contudo, um trabalho que atenda aos fins desse campo de estudos. Entendemos que os documentos investigados no espólio ajudam a reestabelecer certas relações intertextuais, em uma dinâmica que, prevendo a obra não como um texto acabado, mas como variações textuais, manifesta diversos estágios do processo criativo do autor.

Explorar a materialidade documental nos leva a refletir sobre os mecanismos de autoconsciência da escrita naquele poeta. Queremos conhecer o seu processo de leitura na escrita, ou melhor, como ele lê a sua obra enquanto a escreve, e observar o papel que a memória intertextual desempenha nesse processo. O objetivo é investigar como determinadas características, práticas discursivas e temáticas estético-ideológicas da literatura brasileira se encontram na construção dos discursos poético e crítico de Ruy Belo, além de tentar perceber o seu interesse por certos aspectos culturais e político-sociais brasileiros. Em termos metodológicos, o movimento de criação e a

processualidade da escrita possibilitam relacionar a obra desses poetas e romancistas brasileiros com manuscritos de poemas de Ruy Belo, e ainda anotações feitas por ele nas marginais de livros desses autores ou mesmo na marginalia de suas próprias obras, além de notas de leitura, trechos de carta, registros em cadernos, correção de provas, relatórios de investigação, esboços de projetos.

Assim, ao admitirmos como preocupações teóricas centrais a questão do espólio – inclusive pelas condições bastante singulares do espólio com que trabalhamos, como veremos já a seguir –, propomos, como esteio desta tese, a investigação sobre as condições materiais enquanto determinantes no diálogo entre a poesia de Ruy Belo e a obra daqueles autores brasileiros. A delimitação deste nosso objeto de estudo nos leva, então, a seguir uma vertente comparatista que se difere da discussão, mais frequentemente abalizada pela crítica, sobre o modernismo brasileiro e o modernismo português. O que pretendemos, afinal, é a produção de uma grelha teórico-crítica orientada para um conjunto de aspectos que respondam a determinações materiais advindas da vivência do espólio e da problemática do ato arquivístico que o mobiliza, em um campo aberto a novas possibilidades metodológicas. Procuramos fazer com que a tese contribua tanto para outras investigações sobre a natureza e o processamento do espólio, como também para possíveis projetos futuros envolvendo o próprio espólio de Ruy Belo, inclusive com o estudo de outros aspectos daquela vasta documentação e da absolutamente diversificada biblioteca, que compreende as mais variadas literaturas e áreas de interesse.

A nossa investigação, como se pode notar, surge nas esferas que substituem a ideia de “linha sucessória” pela de “interação sincrônica”, permitindo que “a literatura seja mais um espaço de escritura-leitura do que uma sequência simples de fontes puras e influências” (Perrone-Moisés, 2006: 99). Os métodos e pressupostos dos estudos comparatistas aqui implicados se distanciam de uma visão hierárquica da tradição, aquela que está fundamentada no pensamento de filiação ou dívida e que privilegia lógicas de causa e efeito, antes e depois, origens e derivações, somadas às concepções hegelianas de completude e de acabamento. Os nossos interesses de pesquisa apontam para percursos que favorecem o estudo das transformações sobre o dos parentescos, ou a análise das absorções e integrações ao invés de se ater nas relações de influência baseadas em posições categóricas ou hierárquicas. Ou seja, os processos intertextuais não são analisados, neste trabalho, como uma questão de influência, com as suas hierarquias valorativas que buscam os valores atribuídos ao precursor e ao sucessor,

inclusive em termos de propriedade e originalidade. A nossa atenção é dada aos esforços criativos, e não aos princípios de transmissão e continuidade histórica, optando-se, assim, por prismas da literatura comparada que, em vez de tratar a obra literária como um produto da história anterior, interessam-se pela literatura em seus processos dinâmicos de produção e de recepção (cf. *ibid.*).

Dessa forma, a obra literária, a partir da desmontagem ativa dos seus elementos, é concebida não como fato consumado e imóvel, que deve ser compreendido para ser descrito, mas como algo em movimento, considerando que “traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento” (*idem*: 97), a partir de uma atitude crítica de recepção que está constantemente transformando a leitura desses processos. O diálogo intertextual proposto, portanto, não é entendido por retomadas, empréstimos e trocas, ao passo que as experiências literárias estão no plano em que a influência, pela expansão e receptividade, se converte em agente de cultura, no âmbito das potenciadas relações interculturais. Enfim, a intertextualidade – enquanto “âmago da experiência literária”, porque “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” e, por isso, um “mosaico de citações”, como já assinalava Julia Kristeva (2005: 68) – não é tida como uma reiteração especular de outros textos; o que ela faz é conceber a linguagem como um processo contínuo instaurado na precariedade temporal e na necessidade de construir, no fluxo das instabilidades, uma certa estabilidade, ainda que sempre provisória.

Estamos diante de uma *dispersão discursiva* (cf. Foucault, 2008), que liberta a intertextualidade dos jogos de noções baseados na semelhança ou repetição, aqueles que estabelecem, entre fenômenos simultâneos ou sucessivos, um conjunto de ligações simbólicas ou uma comunidade de sentidos voltada para a busca da origem, como ponto norteador das linhas subsequentes ou um modo de controlar o tempo. Não partimos dessas sínteses acabadas ou agrupamentos conceituais tomados como certos e definitivos. Preocupados em descrever as suas formações discursivas, adotar tais movimentos implicaria não nos atermos às séries temporais que aí poderiam se manifestar e, desse modo, teríamos que buscar regras gerais que valessem uniformemente em todos os pontos do tempo, não impondo, ao desenvolvimento temporal, a figura coatora de uma sincronia, que muito nos interessa. A nossa direção é outra: tentando tornar produtivas as contradições, entendemos que “definir um conjunto de enunciados no que ele tem de individual consistiria em descrever a dispersão desses

objetos, apreender todos os interstícios que os separam, medir as distâncias que reinam entre eles – em outras palavras, formular sua lei de repartição” (Foucault, 2008: 37). As dinâmicas em que esta tese se move pressupõem que

Empreender a história do que foi dito é refazer, em outro sentido, o trabalho da expressão: retomar enunciados conservados ao longo do tempo e dispersos no espaço, em direção ao segredo interior que os precedeu, neles se depositou e aí se encontra (em todos os sentidos do termo) traído. Assim se encontra libertado o núcleo central da subjetividade fundadora, que permanece sempre por trás da história manifesta e que encontra, sob os acontecimentos, uma outra história, mais séria, mais secreta, mais fundamental, mais próxima da origem, mais ligada a seu horizonte último (e, por isso, mais senhora de todas as suas determinações). Essa outra história, que corre sob a história, que se antecipa a ela sem cessar e recolhe indefinidamente o passado (Foucault, 2008: 137).

É em direção a esses pressupostos que o primeiro capítulo, «Do espólio ao processo de criação», encaminha-se. Tentamos pensar o espólio como espaço de investigação, que mesmo não se configurando como um arquivo institucional, pode ser considerado um arquivo nas dimensões propostas pelo *mal de arquivo* e pela *história nova*. Esse espaço do espólio é confrontado com o espaço de escrita em Ruy Belo, que manifesta o esgotamento de certos imperativos do mundo moderno, e heterotópico. Além disso, procuramos entender melhor como os manuscritos revelam partes fragmentárias das diversas etapas de transformação da obra e do desenvolvimento do processo criativo do autor, bem como a sua consciência seletiva entre o que permanece ou não registrado e, conseqüentemente, o caráter construído e processual do documento e também do espólio. Todo auto-arquivamento é, afinal, marcado por uma intenção autobiográfica, em que o autor está sempre negociando com a realidade (então rasurada, sublinhada, omitida em certas passagens ou destacadas em outras). Não obstante, tentamos ainda compreender de que forma a intertextualidade pode ser pensada a partir de inscrições materiais, e como, dessa maneira, podemos pensar quais aspectos do modernismo no Brasil interessam a Ruy Belo. Pressupomos que a sua ligação a autores brasileiros pode estar relacionada com uma perspectiva teórica mais ampla, que acompanha a formação do seu pensamento crítico, e que passa por questões sobre a relação entre tradição e modernidade.

No capítulo que se segue, «Da arte engajada brasileira ao papel social da arte em Ruy Belo», dedicamo-nos a estudar o regionalismo literário brasileiro a partir do Romance de 1930, que “salta” do espólio de Ruy Belo. Tentamos entender que passagens de determinadas obras despertam a atenção daquele autor, de modo que

instauramos uma discussão, que também envolve o Neo-Realismo português, sobre o engajamento sociopolítico e a qualidade estética da obra de arte. Essas questões nos levam a trabalhar a relação desse escritor-leitor com cada um dos romancistas regionalistas sobre o qual deixou registros, quer por fichas de leitura, anotações na marginalia de livros, menção em projetos ou em poemas, ensaios e entrevistas. Parte desse material explorado nos possibilita ainda entender por que razão a ida de Ruy Belo para Madrid permitiu uma maior aproximação sua à cultura brasileira, inclusive do trabalho de artistas que se tornaram ícones contra a ditadura militar no Brasil. A partir desse seu contato com a obra de Glauber Rocha, Chico Buarque e Oscar Niemeyer, procuramos compreender melhor o período em que foi vigiado pela PIDE e a atitude crítica que sempre defendeu. Mais do que uma posição político-ideológica, Ruy Belo reivindicava, com o seu trabalho artístico, uma profunda consciência ética, que deveria estar estreitamente ligada à autonomia da linguagem.

A discussão em torno da poesia participante, que então inauguramos naquele capítulo, ganha novos contornos no seguinte, «Manuel Bandeira, o mestre», a partir das ideias de poesia maior e menor avivadas pelo poeta de «Testamento». Eis um dos debates suscitados por Ruy Belo e que, sintomaticamente, vai revelando uma das maiores tensões da sua poesia, manifestada na hesitação entre torrencialidade e formas poéticas breves. À medida que a obra de Manuel Bandeira leva a reflexões como esta, vão surgindo aspectos que são de extrema importância para o autor de *Homem de Palavra[s]*, tanto para a prática do seu exercício poético quanto para a construção da sua própria teoria sobre poesia. Fica aqui evidente que Bandeira é o mais importante nome da literatura brasileira para Ruy Belo, e um dos poetas mais significativos na formação dos seus discursos poético e crítico. Assim, ao passo que vamos analisando as dimensões que ligam aquelas duas poesias, a obra de António Nobre também aparece como um importante denominador comum, levando-nos a refletir sobre uma série de questões temáticas e estilísticas que caracteriza aqueles discursos poéticos.

Os caminhos abertos por Manuel Bandeira possibilitaram que, no cenário literário brasileiro, surgissem poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima, outros três autores aos quais Ruy Belo vai “buscar a sua tradição modernista”, como ele próprio declara no trecho rasurado de uma carta. Daí o título do capítulo: “«de lima de andrade de melo neto», ou depois de uma rasura”. Essa parte final tenta criar um conjunto de reflexões que aproveita precisamente as diferenças entre aqueles três poetas para pensar em aspectos decisivos ou fundamentais da poesia

beliana, além de investigar as várias fases daquele seu percurso poético, tentando chegar ao arremate de certas questões que foram sendo colocadas ao longo de toda esta tese. Buscamos confrontar Ruy Belo com cada uma daquelas artesanias poéticas para perceber como alguns de seus poemas partilham de determinadas técnicas ou núcleos simbólicos, o que nos ajuda a entender a própria visão de Ruy Belo sobre a poesia. Por isso, analisar certos planos sintagmáticos de composição nos leva a pensar a respeito de pontos fundamentais daquela obra, como o espaço de criação enquanto espaço catacrésico, a crescente estetização da vida, a dessacralização do processo criador, as transformações temáticas a partir de uma “religiosidade torturada” e o primitivismo artístico potencialmente crítico.

Em todas essas etapas no desenvolvimento desta tese, fica claro que conhecer o espólio de Ruy Belo, então pela primeira vez explorado em um trabalho científico, permite-nos construir o perfil daquele autor enquanto leitor de literatura brasileira, e pensar de que maneira esse Ruy Belo leitor foi importante para o Ruy Belo poeta, ou mesmo o que esse poeta reconheceu enquanto leitor, de propostas estilísticas a conjunções temáticas. O confronto da poesia de Ruy Belo com a obra desses poetas e romancistas brasileiros, tal como o ensaiamos, pode nos levar a compreender melhor a poesia beliana e a refletir, num plano mais amplo da obra daquele autor, sobre a sua teoria poética e o seu pensamento crítico, tentando também entender a sua poesia a partir de como ele olha para outros escritores. Como propõe Jorge Fernandes da Silveira (cf. 2015: 70), Ruy Belo pode muito bem nos fazer compreender melhor a literatura brasileira que nos interessa mais, naquele universo, como diria o próprio poeta, “de quem muito pensou e muito leu” (Belo, 2009: 762).

1. DO ESPÓLIO AO PROCESSO DE CRIAÇÃO

1.1 O espólio como espaço de investigação

I

Mesmo dentro do aparentemente imutável mundo dos espólios ou dos arquivos acontecem coisas. Esta frase, ligeiramente alterada de uma reflexão de Maria Filomena Mónica³, parece nos dar a medida necessária para este início de trabalho. É difícil partir de conceitos estáveis quando falamos em arquivo ou em espólio, mas é possível, desde logo, localizar as dimensões em que se moverá esta tese em razão de esferas do pensamento conquistadas na segunda metade do século passado. As configurações que aqui propomos somente são possíveis porque uma série de discursos sobre a materialidade documental pôde ser suplantada, inclusive o de normatização do conceito de arquivo, fomentado ao longo dos tempos pelo pressuposto de que todo conceito tende ao refinamento progressivo e a um entendimento continuamente crescente ao longo da história. Numa sistemática leitura clássica (no sentido histórico e filosófico do termo), o arquivo é assumido como um conjunto de documentos instituído como *positividade*, e que vai se configurando, através do tempo, enquanto unidade concebida para dar conta de como, *de fato*, os fatos ocorreram e se sucederam na história. Foucault (2008: 08) dirá que este modelo conceitual, com uma pretensa objetividade, ajudou a corroborar a noção de que o documento é “o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma”.

Não obstante, para Derrida (2001), o arquivo – entendido a partir desse teor de proteger, guardar, esclarecer – teria englobado todo o pensamento tradicional logocêntrico, marcado por estruturas simbólicas, hierarquizadas e bem distribuídas. O processamento arquivístico culminaria em um repositório fechado, tido como fichário

³ A frase original consiste em: “Mesmo dentro do aparentemente imutável mundo dos arquivos acontecem coisas” (MÓNICA, Maria Filomena, *Fontes Pereira de Melo. Uma Biografia*, Lisboa, Alêtheia, 2009, p. 5).

inerte, enquanto o documento se tornaria um *documento patente*. Quer dizer, o arquivo *patentearia* a ideia de que guarda efetivamente o que de importante existe do passado, homogeneizando a complexidade documental com um discurso que não prevê rasuras nem lacunas e que não problematiza o esquecimento e o silêncio ou silenciamento. O documento acaba sendo assumido, desse modo, como *monumento* dessa tradição, e ganha sentido com um discurso histórico que se limita, precisamente por que preocupado com a perpetuação do fundamento, a investigar quais os caminhos que permitiram que as continuidades discursivas fossem sendo consolidadas e quais as implicações do suporte no jogo das transmissões e das repetições.

Por isso, Derrida vai ainda dizer que, nessa versão clássica de arquivo, o *arconte*, o guardião do arquivo, destinaria a sua autoridade ao exercício de ordenar e classificar os elementos e enunciados que já ali estariam presentes, naquele espaço da *arkheion*, em que se concebe que a história possa ser reconstituída através da rememoração.

Arquivo provém também do *arkheion* grego, como morada, casa dos arcontes, os magistrados superiores que detinham o poder político de elaborar e representar as leis; estes eram a autoridade reconhecida a quem cabia interpretar os documentos oficiais depositados em suas casas. Os arcontes, portanto, eram os magistrados gregos, guardiães dos documentos oficiais. O princípio arcôntico é começo e mandato, lugar e lei, o lugar do *ethos*, em seu sentido mais originário (Solis, 2014: 378).

O que o autor de *Mal de Arquivo* critica é, justamente, essa redução do arquivo ao retorno à origem (ao *arkhé*), a uma experiência da memória na qual a lembrança estaria subjugada a um *processo de escavação* – que, para retomarmos Foucault (2008: 187), seria fruto de uma “arqueologia” na qual prevalecem noções diacrônicas e que parece “tratar da história só para imobilizá-la”. A partir de uma nova perspectiva, o exercício de acúmulo de documentos ao longo de uma vida, selecionando ou editando, consciente e inconscientemente, o que deveria permanecer naquele espaço da *arkheion*, faz do autor o primeiro *arconte* do seu espólio e, responsável pelo crivo, o primeiro *intérprete* do seu arquivo, mais não seja por acabar determinando, mesmo que não haja o intuito de distinguir o que deve ser lembrado do que deve ser esquecido, o que permanece. Em outras palavras, o sentido do arquivável começa no próprio *imprimente* (cf. Derrida, 2001: 31) – arconte e, ao mesmo tempo, intérprete do arquivo–, e aquele que constituiu o espólio é então o primeiro *imprimente* desse espólio.

Atendendo, então, a reflexões que apontam para uma mudança de paradigma, se antes um trabalho de cunho filológico como este estaria restrito a esferas de interesses em torno da criação de uma “sequência necessária” para um conjunto de documentos que evidenciam momentos distintos da produção do autor estudado, partindo do princípio de que é preciso instituir que continuidade os atravessa ou que significação de conjunto acabamos por formar, em vez dessas sucessões lineares, o trabalho que podemos agora realizar se inscreve na lógica do “deslocamento do descontínuo” (Foucault, 2008: 10). Quer dizer, longe de se ter como preocupação fundamental investigar como a reconstituição de encadeamentos define uma totalidade, o trabalho com a materialidade documental tem o seu objeto determinado e a sua análise validada a partir de prerrogativas já de outra ordem:

Que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas sequências distintas de acontecimentos? (Foucault, 2008: 04).

Se considerarmos que a concepção clássica implica a fixidez e a estabilidade ontológica do estatuto de arquivo, e uma espécie de *vérité vraie* no discurso histórico estabelecido, na *história nova* de que nos fala Foucault, considerando o pensamento freudiano decisivo para a sua constituição, a questão fulcral não é mais determinar se o arquivo diz a verdade e qual o valor expressivo articulado em torno dessa verdade; o que interessa é “trabalhá-lo no interior e elaborá-lo” (Foucault, 2008: 07). Diríamos, então, que o intérprete ou arconte na *história nova* é aquele que lida com diversos campos de constituição e de validade, fazendo uso de meios teóricos múltiplos para realizar o processo de *elaboração*. Ele “organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações” (*ibid.*). Preocupa-se com problemas metodológicos que, se decerto já há muito existiam, agora ganham escansão a partir de um feixe de caracterizações destinado a encontrar critérios que possibilitem isolar unidades e diversificar os níveis de análise.

É precisamente aqui que se entende que, sob esta óptica, não há propriamente um agenciamento que determina o *lugar* definitivo ou mesmo a ordem social do

arquivo. Podemos dizer que o arquivo, se persistirmos no rastro de Derrida, vai se configurando nas esferas das *constantes entre-coisas*, em que há uma (dis)tensão, de matriz aristotélica, entre a potência e o ato: o arquivo passa a ser encarado como potência efetiva na sua *virtualidade*, e se constituir enquanto potência é já em si um ato. Por isso mesmo é que, segundo esta lógica, o arquivo está sempre projetado numa espécie de *spectralidade*, daí a possibilidade infinita de se realizar novas formas de arquivamento e de se conjugar os elementos de maneiras distintas infinitamente, apagando os traços inscritos e permitindo que novas inscrições sejam realizadas. É a própria condição da finitude do suporte material que delinea a infinitude do processo de repetição do ato arquivante e o liga fundamentalmente a uma perspectiva de *presente futuro*, com a insistente abertura para o *virtual* ou *vir a ser*.

Neste sentido, portanto, poderíamos dizer que todo arquivo é virtual, e só existe a partir do *mal de arquivo*. O que significa que a condição ontológica do arquivo implica que ele seja necessariamente lacunar, sintomático, descontínuo e fragmentável, atendendo a um princípio de *disseminação* que prevê que toda a materialidade que o constrói está internamente dividida e sempre passível de ser divisível. Em vista disto, como se encontra sempre na iminência do esquecimento, o arquivo se inscreve em um constante ato de *renovação*, pois o seu intérprete, ao fixar as bases da sua seleção, convoca elementos que levarão a outras possibilidades de leitura no futuro – o arquivo, portanto, só existe em *consignação*. Esta dupla condição de posterioridade do intérprete e de múltiplas leituras transforma o que é patente em latente e virtual, com a condição de que é sempre possível elaborar novos arquivamentos, o que acaba desconstruindo, afinal, a própria autoridade do princípio arcôntico. Assim, o arquivo não sobrevive somente do constativo, mas também dos registros performativos e da enunciação.

Interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de compensá-la pela multiplicação do sentido; uma maneira de falar a partir dela e apesar dela. Mas analisar uma formação discursiva é procurar a lei de sua pobreza, é medi-la e determinar-lhe a forma específica. É, pois, em um sentido, pesar o “valor” dos enunciados (Foucault, 2008: 136).

Em outras palavras, a documentação patente, em sua verdade material, não se restringe somente à memória, mas é também um produto de uma verdade histórica contada pelo intérprete. É por isso que não se prevê um começo absoluto ou uma marcação inaugural para o arquivo, que requeresse a sucessão dotada de sequência ou ordenação de outros eventos, nem mesmo o arquivo se configura como uma experiência

de rememoração, em que se concebe que o passado possa ser restaurado ou recomposto. Afinal, nesta perspectiva, o arquivo não é mais encarado como uma memória que registra as primícias de uma narrativa histórica e a data, bem como não está mais subordinado a uma ordem ou a um comando regulador. Como dizíamos, se o arquivo só existe em *consignação*, no deslocamento que lhe possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão, não há memória sem suporte e também não há arquivo sem arconte e sem recalques, e por isso mesmo a noção clássica de arquivo não conseguiria admitir a virtualidade.

II

O arquivo entendido de maneira institucional⁴, cujo caráter nomológico integra então aquela versão clássica, pressupõe um conjunto de documentos, de diversos tipos e suportes, submetidos a uma entidade que assume o compromisso de ordená-los, mantê-los e preservá-los em determinado espaço físico. Os documentos são muitas vezes reivindicados, no discurso institucional, como fontes de informação e de pesquisa, geralmente de caráter probatório, e vistos como parte fundamental da sedimentação de uma memória coletiva e da reconstituição histórica enquanto testemunho de uma identidade cultural. Dá-se assim, aos olhos institucionais, a transformação do espólio em arquivo, concebido

como depósito de dados impressos que corroboram os fatos e que fornecem uma espécie de prova consolidada daquilo que, pelas evidências, não deixa mentir. O arquivo é, assim, o depositário de todas as informações, de todos os indicadores e indícios de um fato, de um acontecimento, e vale tanto para investigações autorais como para investigações sociais, institucionais, governamentais etc. O arquivo, nesse sentido, guarda, e o que guarda diz, esclarece, revela (Solis, 2014: 374).

Como se pode observar, noções como estas (de recolha, ordenação, reconstituição, preservação, caráter probatório, sedimentação), que fundamentam os recortes conceituais da arquivologia e as ações institucionais (aquisição, catalogação, digitalização, preservação, permissão de acesso a coleções), sustentam uma imagem

⁴ Cf. *Os Fundamentos da Disciplina Arquivística* (1998), de Jean-Yves Rousseau e Carol Couture; *Archive Principles and Practice* (2011), desenvolvido pela The National Archives UK; *Concepto y Función de Archivo* (2009), de César Martín Gavillán.

operante e uniformizadora do arquivo, essencialmente necessária para manter a ele próprio também como instituição⁵.

Em vista disto, o espólio de Ruy Belo, pelo menos até agora, não é um arquivo no sentido institucional, pois não passou por nenhum daqueles processos e procedimentos instituídos. Não se encontra catalogado ou classificado, nem é acessível através de uma instituição que assumiu o compromisso de preservar os documentos. O que se perscruta, no entanto, é se ainda assim esse espólio poderia ser um arquivo inscrito na contiguidade das dimensões constituintes do arquivo – com o seu *mal* – na *história nova*, pressupondo que essa configuração ontológica possa se aproximar mais do que seja passível de se entender por espólio do que do espaço vital em que o arquivo institucional se move. Afinal, se existe a possibilidade de se refletir sobre o nosso trabalho no espólio de Ruy Belo, e de se refletir sobre esse espólio enquanto espaço de investigação ou mesmo a sua condição deíctica, nas fronteiras das noções que temos em vista, é porque a articulação desses pensamentos nos permite refletir sobre o arquivo evidenciando a complexidade de sua natureza, sem nos deixarmos ficar somente pela normatização dos fundamentos da disciplina arquivística.

Nesse sentido, observemos que tais noções de arquivo e de espólio convergem em razão do carácter de *espectralidade* que ambos expressam e que se acomoda na formação de um *espaço heterotópico*, no qual o *spectrum* é integrado ao *speculum*. Essa espectralidade se reduz, no final das contas, à vivência que ela é em si mesma – do trabalho no espólio e da forma como ele foi (arquivisticamente) captado e nunca mais voltará a sê-lo de tal maneira. Vejamos o que nos diz Foucault no conhecido ensaio «De espaços outros». A citação é longa, mas oportuna.

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me

⁵ Embora muitas instituições tratem pelo nome de espólio o que já tornaram arquivo institucional, provavelmente como uma forma de manter a noção de espaço íntimo que está associada ao espólio.

olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali (Foucault, 2013: 116).

Para compreendermos melhor como aquele espaço arquivístico que configura o espólio é precisamente heterotópico, observemos que as heterotopias – que, por diferirem tão largamente das demais categorias espaciais, segundo Foucault, não permitem ser fixadas em uma taxonomia rígida – “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto das relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas” (Foucault, 2013: 115). Ainda que se relacionem com todos os outros lugares, estão sempre fora deles, mesmo que seja possível indicar a sua efetiva localização na realidade, o que gera uma espécie de “contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” (*idem*: 116). É por isso que a espectralidade de que aqui se fala não se restringe à dimensão escriturária e fantasmática, que prevê o arquivo somente na ordem da metáfora e da ficção, mas suporta também algo da ordem do real que existe na verdade material. Essa relação do real com a verdade material, tal como nesses moldes articulada, no entanto, não deve servir para identificar o arquivo com a memória ou com o seu resgate pela experiência da rememoração, uma vez que o retorno à origem nunca consegue reaver, de fato, o arquivo em sua integridade, justamente porque essa integridade não existe. Se tem sido corrente, a partir do pensamento psicanalítico, “voltar à origem viva daquilo que o arquivo perde, guardando-o em uma multiplicidade de lugares” (Derrida, 2001: 119), a eficácia parece estar, em contrapartida, em se aprender a lidar com o arquivo com os seus insolúveis sintomas e lacunas, tentando trazê-los cada vez mais para a luz da consciência.

O que também pode ser pensado a partir das novas dimensões do *problema do lugar* trazidas pela *história nova*. Segundo Foucault, da metade do século XX para cá o problema do lugar passa a ser o de um espaço que torna os corpos intercambiáveis, uma vez que já não se trata mais de um espaço que se define pelo território, em sua unidade de fixação e dominação, ou pelo local, em sua unidade de residência. Se o século XVI, em contrapartida ao espaço medieval (hierarquizado por pontos fixos de localização), conheceu um espaço em expansão, infinitamente aberto, no qual o lugar de uma coisa que já não era nada além de um ponto em seu movimento, agora o espaço individualiza os seus elementos constituintes em locações que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de *relações de alocação* (cf. Foucault, 2013). O problema do lugar já não é apenas o de questionar se haverá “espaço suficiente para o homem no

mundo”, mas “é também o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim” (*idem*: 114). Tais diretrizes prenunciam a formação do espaço heterotópico e possibilitam, inclusive, que o espólio seja pensado nas dimensões de um problema que não é mais o da tradição atávica e do rastro, mas o do recorte e do limite (cf. Foucault, 2008: 06).

Aliás, essas *relações de alocação* nos permitem perceber certos movimentos que se concretizam nesta tese: à medida que o nosso trabalho avança e o espólio vai se tornando espaço de investigação, o curioso é que aquele arquivo espectral, sempre na sua condição de potência, paradoxalmente vai se constituindo, em razão da própria institucionalização que implica a seleção documental inscrita nesta tese, como arquivo (se não institucional) institucionalizado também. Quer nos parecer, desta forma, que o espólio, enquanto espaço de investigação, curiosamente se sustenta como um arquivo de dupla face. Por um lado, como vimos, a sua constituição espectral é indelével, tendo em vista que o arquivo está sempre sujeito a desaparecer, se considerarmos que a verdade histórica é apenas uma projeção de muitas possíveis a partir de uma determinada documentação. Contudo, a própria documentação, com a sua verdade material condicionada pela verdade histórica, precisa passar por um crivo seletivo para que se torne operativa e permita que o trabalho pretendido seja realizável – e ainda que não implique aquelas preocupações e finalidades institucionais, este mesmo processo é já em si de natureza institucionalizante (desde logo porque tal esforço, seleção e narrativa têm por finalidade esta espécie de livro, esta espécie de dispositivo de arquivamento que é uma tese de doutoramento). Eis um paradoxo que é de todo expectável quando se percebe a natureza heterotópica do espólio; afinal, só existe heterotopia porque ela se assenta no paradoxo das utopias que se efetivam em lugares reais.

III

O espólio de Ruy Belo, mais concretamente um apartamento em Queluz e tudo o que nele está encerrado, é justamente aquele espaço *spectrum* capaz de justapor em um lugar físico diversos outros espaços *speculum*, que atuam como recortes no tempo, nos quais o tempo ultrapassa o seu próprio tropo e suscita uma forma diferente de lidar com o tempo tradicional. Pensemos aqui como essa acumulação do tempo, em que se abole o tempo, manifesta-se em uma “casa onde os livros ocultavam as paredes e a palavra era o

valor absoluto da construção do ser e a face de cada um de nós”, como se lê na dedicatória de *O Núcleo da Claridade*. Neste livro, o fotógrafo Duarte Belo (2011: 06), filho de Ruy Belo, publica uma série de fotografias que fez na tentativa de capturar “fragmentos” daquela poesia, incluindo, é claro, aquele apartamento e o que nele o poeta deixou, e que ao longo de quase quarenta anos não foi dispersado. Autógrafos de poemas, datiloscritos, provas de edições, cadernos, agendas, cartas, cartões-postais, notas dispersas, fichas de leitura, fichas de música, bilhetes de cinema e de teatro, *tickets* de transporte público, cartões de hotéis, fotografias e diapositivos, revistas e jornais colecionados (ou recortes), centenas de discos de vinil, objetos diversos – das máquinas de escrever aos equipamentos de mergulho –, além de mais de vinte mil livros, segundo a família, espalhados por estantes que cobrem boa parte das paredes da casa. Eis a residência oficial de Ruy Belo em Portugal, onde viveu com Maria Teresa Belo e os seus três filhos, entre 1970 e 1978, quando veio a falecer. A família permaneceu no apartamento até 2001, e desde então o mantém com toda essa documentação.

Vejamos, portanto, que o que aqui se entende por espólio não se restringe apenas aos manuscritos ou à documentação genética guardados naquele apartamento. O estudo de caso de que tratamos se refere ao espólio antes como o espaço (ou espaços) que funda aquele lugar. Aliás, pensar as relações possíveis entre espaço e experiência é fundamental para se compreender o espólio enquanto heterotopia, essa “espécie de experiência mista, conjugada”, segundo Foucault (2013: 116). Ou uma experiência conjunta do finito e do potencialmente infinito, como propõe Gary Radford *et al*, cujo trabalho está interessado em refletir sobre o espaço da biblioteca como experiência heterotópica e repensar as formas tradicionais de articulação dessa experiência.

The library as place is much more than a room or building that contains a collection of objects; it is a place which makes possible particular kinds of experiences. It is precisely the notion of the experience of being in the library space and the experiences that this space makes possible that is at the heart of Foucault’s notion of heterotopia (Radford *et al*, 2015: 741).

Considerando a biblioteca como parte fractal do espólio, nas singularidades daquele com que aqui trabalhamos, muito mais do que um repositório de livros sem vida ou um monumento estático do conhecimento, o que temos é a possibilidade de experimentar vários lugares no mesmo espaço físico, lugares onde concomitantemente estamos e não estamos, agenciados por uma cultura da virtualização. Radford (cf. 2015:

741) observa que a justaposição entre o real e o virtual pode ser delineada na relação entre a biblioteca e o “mundo dos livros”, em que o leitor passa para espaços virtuais se mantendo sempre nos limites de um espaço físico. Já Foucault (1983: 104), não por acaso, havia sublinhado que, a partir do século XIX, “on ne porte plus le fantastique dans son cœur; on ne l’attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l’exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rever, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”. Nesse sentido, se a existência de um espaço físico desempenha um papel importante na sensação do que é estar no espólio, então o espólio não pode ser reduzido tão somente aos livros nas estantes e à documentação. Todo aquele espaço faz parte de um “‘semiotically loaded’ communicative moment” (Thomas *apud* Radford, 2015: 738), a que está ligada, inclusive, de maneira irredutível, a nossa própria vivência do espólio.

Recordemos que a experiência convencional do tempo faz parte das heterotopias, que por não terem como intuito ordenar superfícies, justapõem vários espaços, aparentemente incompatíveis, em um só lugar. Essa capacidade da heterotopia de transpor em único lugar real vários espaços que, à partida, são em si inconciliáveis identifica que “estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso” (Foucault, 2013: 113), em um mundo que, ao passo que é menos experimentado como uma vida cíclica que vai se desenvolvendo ao longo do tempo, é mais experienciado como uma rede que continuamente entrecruza pontos em um emaranhado espacial. Os espaços heterotópicos são espaços precários de tempo: ao passo que o tempo é indefinidamente acumulado, a existência é temporal e fugaz. Tanto abolem quanto preservam o tempo, tanto são temporários quanto permanentes. Kevin Hetherington (1997: 42), em seu trabalho sobre organização social e heterotopias, dirá que estas são “spaces whose existence sets up unsettling juxtapositions of incommensurate ‘objects’ which challenge the way we think, especially the way our thinking is ordered”. Mais adiante, conclui: “it is the juxtaposition of things not usually found together, and the confusion that such representations create, that marks out heterotopias and gives them their significance” (*ibid.*).

De maneira que, se o espólio com o qual trabalhamos não pode ser tido, por um lado, como estanque no tempo por não ser evidentemente uma vedação de como *tal qual* o poeta o deixou – recordemos, inclusive, que faz parte da experiência desse espólio o fato de a família ter ali continuado a viver, sem de nada se desfazer, no

entanto –, por outro, o que o poeta produziu ou acumulou e quis guardar está lá confinado⁶. O que, como se pode reparar, coloca-nos problemas distintos daqueles que teríamos se estivesse em causa um arquivo institucional, ou mesmo a dispersão de documentos que foram retirados de um dado contexto no qual o poeta os reconheceria. Ou se se tratasse de documentos doados ou vendidos que se encontram em fase de formalização institucional, podendo inclusive estar encaixotados à espera de tratamento classificatório em uma determinada instituição.

Acresce, ainda, a essas divisas que tentam dar conta da *dêixis* do espaço que estudamos, o contributo trazido pela noção institucional de espólio como uma figura jurídica, o *de cuius*, anunciado como “o conjunto de bens, direitos, rendimentos e obrigações de uma pessoa que veio a falecer, deixado a meeiros, herdeiros e legatários” (IN SRF nº 81, de 2001, art. 2º). Para a legislação tributária, a pessoa física do contribuinte não se extingue imediatamente após a sua morte, prolongando-se por meio do seu espólio (art. 11 do RIR/1999), o que corrobora a existência indispensável do caráter espectral, até mesmo neste viés, como condição da natureza do espólio. Em vias de pensarmos, enfim, se não seria ele uma forma também de resistência à morte, ou de prolongamento da vida. Evocando, aliás, as primícias de sua noção (do latim *spoliare*), vemos que significava, no antigo império romano, roubar ou tirar a armadura e outros objetos de valor do inimigo morto, o que explica que a ideia de espólio tenha sido inicialmente associada aos despojos de guerra e também ao triunfo. Só possuía espólio, então, quem vencida a morte.

Assim, o espólio é, na verdade, a vontade mais ou menos consciente dessa possibilidade de resistência à morte ou ao esquecimento. No caso de Ruy Belo, os despojos são o que resta de uma outra “guerra”, em que os objetos também acabam por sobreviver à própria morte. Curiosamente, se formos pensar nas esquadrihadas noções de espólio, podemos dizer, na esteira do pensamento benjaminiano, que ele se revela

⁶ Tendo em vista a importância de observar, nesta investigação, o desenvolvimento da inscrição material dos manuscritos, e sabendo a relevância deles para futuras edições críticas e genéticas, procuramos, ao longo dos últimos anos, localizar aqueles que não se encontram reunidos no espólio de Ruy Belo. Dentre eles, o autógrafo de «Fugitivo da catástrofe» (6 páginas) e o seu datiloscrito (5 páginas) já foram recuperados, através de um processo de doação, e os restantes também deverão em breve ser incluídos no espólio: autógrafo de «A Margem da Alegria» (dividido em I, II e III: um conjunto com 33 páginas e outro com 88 páginas); autógrafo de «Despeço-me da terra da alegria» (9 páginas) e datiloscrito (8 páginas); autógrafo de «Os balcões sucessivos sobre o rio» (3 páginas) e datiloscrito (2 páginas); autógrafo de «A ilha de artur» (3 páginas) e datiloscrito (2 páginas); autógrafo de «A fonte da arte» (13 páginas) e datiloscrito (4 páginas); autógrafo de «Poema para catarina» (5 páginas); autógrafo de «Enganos e desencontros» (21 páginas).

agora como um espaço que continua a existência desacreditada do seu próprio *coleccionador*. A ideia de vencer a morte se transfigura nos esforços desse colecionador para lidar com a irrefragável certeza dela enfrentando a iminência permanente do desaparecimento e do esquecimento, tão necessária à própria renovação. Benjamin (2012: 54) dirá que “es solamente en el momento en que [a coleção] se extingue, cuando el coleccionista es comprendido”. Em outras palavras, aquilo que permite o arquivamento é precisamente o que o expõe à destruição, já que o arquivamento produz e registra o acontecimento, considerando que o arquivo não serve apenas para preservar um teor arquivável do passado. Afinal, para que existam novas leituras, novas “compreensões” do espólio, as referências iniciais daquele primeiro *imprimente* devem ser perdidas.

O que, aliás, aponta para uma possível permeabilidade entre a condição espectral e o plano institucional, no princípio da *membrana arquivística* de que fala Eric Ktelaar (2001). O arquivo, se não abriga o passado mas antecipa o futuro, estaria sempre aberto, mesmo quando fechado, “allowing the infusing and exhaling of values which are embedded in each and every activation” (Ktelaar, 2001: 138). Cada “ativação” do arquivo altera, portanto, o significado das ativações anteriores, e por isso mesmo poderíamos dizer que a própria versão institucional do arquivo não deixa de estar condicionada pela espectralidade dele e pela constante ameaça do seu fim, ainda que a sua configuração tenha sido assegurada institucionalmente. Esse movimento, que prevê o desaparecimento e o esquecimento, conserva ao mesmo tempo que destrói as relações naquele espaço, coincidindo com o próprio processamento do arquivo, em que selecionar o que deve ser mantido não implica preservar um teor arquivável do passado. O espólio somente existe neste limiar.

Tal não é que os livros se tornam um caso paradigmático nesse processo de “renovação do mundo” que motiva a *densidade do acúmulo*: adquirir livros é renascer, segundo o autor de *Desembalo mi biblioteca: El arte de coleccionar* (cf. 2012: 36), considerando que “los coleccionistas son fisionomistas del mundo de las cosas” (*idem*: 35). Faz parte do espólio, com sua biblioteca, uma espécie de cenário ou mesmo de teatro que comporta o destino de cada autor, o que, segundo Benjamin (*idem*: 34), permite que o colecionador-escritor se sinta de alguma maneira confortável (ou menos desconfortável) com o seu próprio destino ao ver o destino que dá a tantos outros autores.

No caso de Ruy Belo, referimo-nos a uma biblioteca que não se encontra, porque nunca foi, plenamente ordenada. Os autores não estão dispostos em ordem alfabética nem parece haver uma outra norma classificadora. Os livros foram sendo agregados à medida que iam sendo adquiridos, de acordo com contiguidades circunstanciais, e há volumes que foram alterados de lugar pelos próprios familiares. O que existe, então, é a ordenação de grandes “blocos” por área, em cada cômodo. Na sala de estar do apartamento⁷ podem ser encontrados de atlas geográficos, dicionários e coleções enciclopédicas a livros de teoria do direito, religião, comunicação e semiótica, teoria crítica literária, clássicos da literatura mundial e literaturas diversas, desde grega e latina a francesa, espanhola, inglesa, norte-americana, árabe, portuguesa e brasileira. Entretanto, na sala de jantar, que se tornou também escritório, consta a maior parte das obras de literatura portuguesa e de literatura brasileira, e é ali que localizamos boa parte dos livros com os quais trabalharemos nesta tese. Já pelo corredor principal do apartamento se encontra a maioria dos títulos comprados na Espanha e algumas obras raras ou em edição especial. No quarto transformado na biblioteca “oficial” da casa (mais não fosse a casa inteira a biblioteca) estão sobretudo os livros de filosofia, cinema e fotografia.

A propósito, não é Benjamin (2012: 33) quem dirá que se existe um elemento compensador da desordem de uma biblioteca é a regularidade do seu catálogo? “¿Qué es sino un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden?”, reflete. Digamos que “the order that is embodied in the physical space of the library (in its shelves, its floors, its sections, and so on) makes possible the disorder and the creativity of the imagination” (Radford *et al.*, 2015: 742). Logo, o que podem nos dizer os gestos de um escritor que, naquela “casa desordenada, cheia de livros”, possuía ainda “muitos deles por abrir”, como assume Ruy Belo em uma carta⁸, e continuava a comprá-los, e continuava a colecioná-los? Há um sentido de proteção arraigado na noção *ab aeterno* que um colecionador reserva à sua biblioteca, cujo corolário parece ser a “eternidade futura del mundo”, como lembra Borges (1974: 466), em sua «Biblioteca de Babel». Mas se bem observarmos, o ato de colecionar também coloca em causa o duradouro, criando a sensação de que tudo viria ao nosso encontro: “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)” (Benjamin, 2007: 240).

⁷ Ver «Figs. 5, 6», em Anexo II.

⁸ Carta endereçada a Lindley Cintra, assinada a 06 de novembro de 1968, em Lisboa. Não foi concluída.

O que sobrevive no espólio é uma *desordem criativa*, ligada à memória voluntária cada vez que um novo elemento é integrado, visto que ele será ordenado ou acomodado junto aos demais (ainda que os critérios de organização não sejam sempre conscientes). Mas essa desordem criativa também está associada à memória involuntária, que dá unidade à coleção ao criar novas relações entre os elementos naquele espaço, proporcionando àquele que coleciona a sensação de que as suas coisas estão em um fluido contínuo no *topos hyperouranios*, onde são abrigadas, como quereria Platão, as imagens primevas e imutáveis das coisas. A instauração do paradoxo se explica com o investimento no que Benjamin (*idem*: 239) denomina de busca pela completude, “uma grandiosa tentativa de o colecionador superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo que é a coleção”⁹. Cada um dos elementos colecionados se torna uma espécie de enciclopédia, que retém, ao passo que prolonga, uma série de aspectos sociais, políticos, industriais de uma época. O colecionador acabaria por ser aquele que “nunca abandona o hábito de confiar no acaso ordenado de uma enciclopédia”, como teria dito Alberto Manguel sobre o seu mestre, Jorge Luis Borges (e não teria sido, aliás, o texto de Borges sobre “uma certa enciclopédia chinesa” que instigou Foucault a escrever *As Palavras e as Coisas?*).

Neste sentido, parece oportuno lembrar a carta¹⁰ em que Ruy Belo – que traduziu *Poemas Escolhidos*, de Borges –, depois de dizer que gosta de ler em português “esse escritor aristocrático, liberal, vaidoso, onde há ecos de poetas ingleses e europeus, onde avulta a sua sólida formação clássica, onde mal se nota a sua solidariedade com o terceiro mundo”, afirma: “Com esta tradução, talvez a mais difícil que até hoje fiz, creio ter restituído à língua portuguesa um poeta que lhe pertencia, dada quanto mais não fosse a sua ascendência portuguesa. Alguma coisa temos em comum: o amor pelo menos pelos livros, por livros de toda a espécie, o conhecimento das inúmeras possibilidades da linguagem, da versificação, o conhecimento da Bíblia”.

Esse “amor pelos livros” fica explícito em muitas missivas de Ruy Belo, nas quais frequentemente comenta sobre os vários exemplares que havia comprado ou lido na altura: “Tenho lido bastante, desde catálogos e guias de museus e de cidades, até

⁹ Se bem observarmos, a relação entre esse colecionador e o seu desejo de permanência se manifesta nas mesmas fronteiras da relação entre a verdade material, e a constante ameaça do seu desaparecimento, e a verdade histórica, que constrói uma imagem fixa mas solúvel, como vimos.

¹⁰ Enviada, de Madrid, a 04 de novembro de 1971, para Gastão Cruz – a quem muito agradecemos por toda contribuição e disponibilidade do material.

obras de linguística, designadamente americanas, passando por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gabriel Alaya, José María Valverde, Camilo José Cela, Julio Cortázar, livros de análise estrutural, etc”, diz ainda naquela mesma carta, de finais de 1971, ano em que precisamente a sua tradução de Borges é publicada. Em outra passagem, numa carta do ano anterior¹¹, ainda diz: “Estas férias já li uns trinta livros, desde a Revolução Cultural Chinesa até à Agustina. Mas tudo prosa”. O que bem sabemos é que a leitura seria sempre um dos seus “vícios”, daí o resultante acumular de livros em diversas línguas, com uma atividade de leitura assumida como sistemática e regular, e absolutamente diversificada.

É interessante observar que, muitas vezes, conversando com pessoas que conviveram com Ruy Belo, a imagem que naturalmente lhes surge do poeta está associada a episódios envolvendo a compra de livros – leia-se: quantidades assombrosas deles. Maria Teresa Belo conta que, pouco antes de se casarem, Ruy Belo acabou comprando vários lotes de livros em um leilão com a quantia reservada para mobiliar a casa para a qual se mudariam depois do casamento. Ele chegou mesmo a propor, quando já residiam no apartamento de Queluz, que alugassem o outro imóvel que havia no mesmo piso, em frente, para colocar somente livros. Em Madrid, Bartolomé Ruiz lembra-se do dia em que o amigo lhe pediu ajuda para carregar vários caixotes: Ruy Belo havia comprado todos os exemplares da área das Humanidades de uma livraria que estava prestes a fechar. Outro amigo que também conheceu na capital espanhola, Jorge Urrutia Gómez, recorda que chegou a ver, na *Casa do Brasil* (residência universitária em Madrid, onde o poeta viveu entre 1971 e 1972), o quarto de Ruy Belo todo tomado por livros, havendo apenas uma passagem estreita entre a porta de entrada até a cama e outra da cama até a casa de banho¹². Fazendo jus a esses depoimentos, não obstante, dirá o próprio poeta: “Endividei-me na compra de uns 5000 livros. Tenho para ler até ao fim da vida”, confessa ao amigo Rui Baltazar, na carta que lhe envia de Lisboa, a 14 de março de 1970. São passagens como estas, afinal, que curiosamente nos fazem lembrar os versos de *HP*¹³: “E eu comecei o dia à procura de livros / preocupado com contas a pagar” (Belo, 2009: 345).

¹¹ Enviada a Gastão Cruz, de Vila do Conde, a 10 de setembro de 1970.

¹² Informações concedidas na pesquisa de campo, realizada pela autora desta tese, em pré-produção para o documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*, no qual foi responsável pela pesquisa e produção na Espanha.

¹³ Utilizaremos a sigla *HP* para indicar o livro *Homem de Palavra[s]*.

Pensando nesse contexto, Umberto Eco (1994) nos ajuda a entender a importância do acúmulo de livros para um colecionador como um dos fatores fundamentais para se pensar a biblioteca particular. Distante de se configurar como um lugar para se alojar livros já lidos, o seu grande valor estaria precisamente nos livros que ainda não foram lidos. Tal noção de Eco, então, vai ser desenvolvida por Nicholas Taleb sob o conceito de *antilibRARY*: “You will accumulate more knowledge and more books as you grow older, and the growing number of unread books on the shelves will look at you menacingly. Indeed, the more you know, the larger the rows of unread books. Let us call this collection of unread books an antilibRARY” (Taleb, 2007: 01). É a existência de livros não lidos que nos permite melhor compreender a biblioteca e, em geral, o espólio como experiência de um espaço heterotópico. Embora o espaço físico possa ser associado à ideia de confinamento ou de que tudo ali é fixo e imutável¹⁴, na verdade, o espólio não incorpora a permanência, sendo construído por experiências de mudança contínua, surpresa e descoberta: a *antilibRARY* permite o que se chama de *serendipity*, descobertas afortunadas que são aparentemente frutos do acaso.

The delight in surprise points to a paradox of serendipity in the library – the deliberate arrangement of the library in ways that foster surprise, the distribution of assets in a ways that reveal multitudes of experiences. Serendipity is thus the mechanism through which heterotopia operates (Radford *et al.*, 2015: 744).

Essas descobertas inesperadas, na verdade, em vez de soluções impensadas resolvidas por situações contingentes, resultam da observação da sucessão de eventos e informações, e da capacidade de articulá-los de modo criativo ao se perceber um vínculo significativo entre eles. A *serendipity* exige que se esteja atento às múltiplas possibilidades, e acaba por se tornar um processo importante na forma como o colecionador se relaciona com a sua biblioteca.

Um dos mal-entendidos que dominam a noção de biblioteca é o facto de se pensar que se vai à biblioteca pedir um livro cujo título se conhece. Na verdade acontece muitas vezes ir-se à biblioteca porque se quer um livro cujo título se conhece, mas a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa ou da de qualquer amigo que possamos ir visitar, é de descobrir livros de cuja existência não se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. [...] não há nada mais revelador

¹⁴ E aqui recordemos um dos princípios que Foucault atribui às heterotopias: “as heterotopias pressupõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis” (Foucault, 2013: 119). Assim, segundo o autor, a alocação heterotópica não é um local onde é possível “entrar e sair sem restrições”, de modo que “só se pode entrar nela com uma certa permissão e desde que se tenha feito uma determinada quantidade de gestos” (*ibid.*).

e apaixonante do que explorar as estantes que reúnem possivelmente todos os livros sobre um determinado tema – coisa que, entretanto, não se poderia descobrir no catálogo por autores – e encontrar ao lado do livro que se tinha ido procurar, um outro livro, que não se tinha ido procurar, mas que se revela fundamental (Eco, 1994: 16 e 17).

A biblioteca, assim, funciona como um portal para lugares inclusive mais surpreendentes do que o esperado, muitas vezes sendo ativado por encontros acidentais: “faço descobertas, entrara ali para me ocupar, suponhamos, de empirismo inglês e em vez disso começo a seguir o rasto dos comentadores de Aristóteles [...] entro numa zona em que não suspeitava que pudesse vir a entrar, de medicina, mas de repente encontro algumas obras sobre Galeno, portanto com referências filosóficas”, descreve ainda Eco (1994: 18 e 19). “A biblioteca converte-se, neste sentido, numa aventura”, conclui. Uma “aventura”, a propósito, que em Foucault está associada à noção de “biblioteca fantástica”. Se para Eco essa função da biblioteca de possibilitar “verdadeiros achados” só é possível por meio do livre acesso aos corredores das estantes, para Foucault (2009: 80) o imaginário “se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis”. Entre o instinto protetor e o prazer da descoberta, “o imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca” (*ibid.*).

O “intervalo entre livros” não é metafórico. O “fenômeno da biblioteca”, se existe, é porque, considerando em termos heterotópicos, o movimento físico de livro para livro, de prateleira para prateleira, cria precisamente um espaço de “aventura”, em que esse sinuoso vagar em direção a uma descoberta inesperada é a descrição mais próxima do apelo de uma biblioteca (cf. Radford *et al.*, 2015: 742). Além disto, a biblioteca, nascida então de espaços reais que contém “mundos impossíveis”, ocupa uma posição privilegiada em relação às outras heterotopias, no sentido em que as justaposições incomuns que ocorrem naquele espaço se fazem no “reino da linguagem”¹⁵. Foucault (*idem*: 58) chega à conclusão, no ensaio «A linguagem ao infinito», de que “hoje, o espaço da linguagem não é definido pela Retórica, mas pela Biblioteca: pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares”. Quer dizer, a

¹⁵ Aqui, recordemos ainda a teoria bakhtiniana enunciativa da linguagem, que já indicava o espaço da biblioteca “não só como uma instância cultural, territorializada, mas fundamentalmente como um espaço discursivo no qual se confrontam as mais diversas vozes” (Bernardes, 2003: 79).

linguagem fragmentária, que resulta de um discurso que já não se baseia na geometrização infinita do espaço, encontra em si mesma a possibilidade de sua própria divisão, de sua própria repetição, criando um sistema de espelhos, auto-imagens, analogias: “uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma Promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre o análogo de si mesma” (*ibid.*). Neste sentido,

A literatura começa [...] quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica, de linguagem), mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível “volume”, que vem colocar sem murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros (Foucault, 2009: 59).

De modo que, tendo em vista o espaço com que trabalhamos, há aqui reflexões que se encaminham no sentido de substituir a busca das totalidades pela análise da raridade, o tema do fundamento transcendental pela descrição das relações de exterioridade, a busca da origem pela análise dos acúmulos (cf. Foucault, 2008: 141 e 142). O que interessa entender nesse espaço, que se tornou vital para a própria definição do recorte desta tese, é a capacidade de, em vez de descrever um conjunto de enunciados como a totalidade fechada e pletórica de uma significação, compreendê-lo como figura retalhada: os documentos assimilados não na interioridade de uma intenção, de um pensamento ou de um sujeito, mas segundo a dispersão de uma exterioridade. Quer dizer, descrever um conjunto de documentos para aí reencontrar não o momento ou a marca de origem, e sim as formas específicas de um acúmulo e a sua densidade, tal como a complexidade daquela peregrinação em busca de livros que envolve esse “ser que ha podido continuar su existencia desacreditada bajo la máscara de Spitzweg”, como assinala Benjamin (2012: 55), aludindo ao quadro *O Bibliômano*, de Carl Spitzweg.

Para mais, interessa-nos pensar como aquela *densidade do acúmulo* permite “el acceso a un tempo susceptible de ser de algún modo recuperado” (Benjamin, 2012: 22), mas uma recuperação, diríamos, que “cria um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todos os lugares dentro dos quais a vida humana é compartimentada” (Foucault: 2013: 120). Por isso, o desejo infundável de comprar livros decerto pode ser visto como uma busca por pequenos *acúmulos de vida*, que

reitera continuamente como a vida nos vai sendo pouco a pouco roubada. É no acúmulo que se revela a “luta contra a dispersão” de que Benjamin (2007: 245) fala, prevendo-a como cada vez mais necessária em razão do crescimento da “confusão das coisas no mundo”. O que nos leva a questionar, então, se essa luta contra a dispersão, ao considerá-la força motriz da constituição de um espólio (que culmina naquela batalha contínua contra o fim iminente, contra o desaparecimento), não seria também ela motivadora da escrita. Afinal, a escrita não implica uma certa tentativa de organizar ou ao menos de fixar o fluxo caótico do mundo numa folha de papel, e não requer, assim, o exercício de se colecionar o próprio pensamento? Poderíamos dizer, nesse sentido, que o espaço do espólio e o espaço da escrita não acabariam, de alguma maneira, por se entrecruzar? Como um princípio de resposta, que começaremos por explorar nas próximas páginas, apontamos para a noção “El hombre, el imperfecto bibliotecario”, como diria Borges (1974: 466) sobre o nosso desejo premente de uma memória infundável, que justamente por sua impossibilidade, teria nos levado à era da informação e aos seus sofisticados problemas.

VI

Dito isto, uma questão que muito nos interessa investigar, levando então em consideração essa “era da informação”, é de que maneira a aceleração da sociedade do consumo e o alastramento globalizante de suas consequências, que fazem com que pensemos nos espaços heterotópicos confrontados com a proliferação constante de não-lugares, podem nos ajudar a refletir sobre o espaço de escrita em Ruy Belo. Mais, até. O “poeta no El Corte Inglés” (cf. Belo, 2009: 406), que vaticina em sua obra um mundo tomado por espaços transitórios (basta vermos a sua insistente alusão a cafés, bares, museus, cinemas, centros comerciais, aeroportos), não estaria a anunciar, no cenário da modernidade, que a poesia vai deixando de ser um espaço heterotópico para se tornar um não-lugar? Não estaria, desse modo, a evidenciar um espaço que prescinde de acumular o tempo para se tornar o refugio do esvaziamento desse tempo, *reinventando* formas modernas de solidão? Em outras linhas, diante de uma poesia que não deixa de manifestar a perda do sujeito na multidão e, concomitantemente, o poder absoluto reivindicado pela consciência individual, não estaríamos a lidar com um “poeta de transição” (cf. Serra, 2003: 18), que agencia ou ao menos sinaliza os desdobramentos

dessa modernidade baudelairiana no que vem sendo chamado, não sem impasses, de pós-modernidade¹⁶?

A poesia de Ruy Belo nos ajuda a tomar consciência das transformações que surgem com o aceleração das dinâmicas capitalistas na segunda metade do século XX. Ela nos alerta para a rapidez dessas transformações, que estavam em início de marcha nos anos 1970, quando começaram a se multiplicar os pontos de trânsito e as ocupações provisórias. Os espaços passaram a ser marcados pelo excesso de acontecimentos, pela grande circulação de pessoas, objetos e imagens, pelas inúmeras referências individuais. Os sujeitos que outrora viviam no lugar antropológico – aquele em que os elementos coexistem fisicamente numa certa ordem, segundo Marc Augé (2012) – foram sendo transformados em sujeitos de passagem, que transitam por um *lugar praticado*, caracterizado pelo deslocar constante de corpos móveis e profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte. Com a virtualização do espaço e a aceleração do tempo, a pós-modernidade – essa *sobremodernidade*, sempre autocrítica de si mesma – impõe, de acordo ainda com Augé (2012: 81), “às consciências individuais experiências e provações muito novas de solidão, diretamente ligadas à proliferação de não-lugares”. Diríamos, não obstante, que essas tais “provações muito novas” podem ser vistas, na verdade, como sintoma daquela modernidade *negativada* pela pós-modernidade, levando-nos a sugerir que a poesia beliana nos ajuda a perceber como os não-lugares podem ser igualmente o resultado da *negação* (no sentido benjaminiano) do que antes eram alocações heterotópicas.

Nesse sentido, observemos o que Ruy Belo vai dizer em relação aos seus primeiros tempos em Madrid: “Não tenho escrito nada, a não ser cartas, bilhetes postais e um poema que não sei como começar e como acabar. Os versos com que conta actualmente partem da experiência da solidão em Madrid nos primeiros dias”, escreve em uma carta, de finais de 1971¹⁷. E, curiosamente, logo em seguida se refere às várias

¹⁶ Aqui, sugerimos a discussão proposta por Jürgen Habermas na obra *O Discurso Filosófico da Modernidade*, em que combate a ideia de que a modernidade teria chegado ao seu fim ao defender que a pós-modernidade é ainda moderna, uma vez que é crítica da modernidade, que é autocrítica de si mesma. “Em face de uma modernização que se move por si própria e se autonomiza em sua evolução, o observador social tem razões de sobra para se despedir do horizonte conceitual do racionalismo ocidental em que surgiu a modernidade. Porém, uma vez desfeitas as relações internas entre o conceito de modernidade e a sua autocompreensão, conquistada a partir do horizonte da razão ocidental, os processos de modernização que prosseguem, por assim dizer, automaticamente, podem ser relativizados desde o ponto de vista distanciado do observador pós-moderno. Arnold Gehlen sintetizou esta questão em uma fórmula marcante: as premissas do esclarecimento estão mortas, apenas suas consequências continuam em curso” (Habermas, 2000: 06).

¹⁷ Carta enviada a Gastão Cruz, assinada a 04 de novembro de 1971, em Madrid.

vezes que foi ao cinema naquele período, evocando este que é um dos não-lugares por excelência, proliferados na cidade pós-moderna, para evidenciar a oferta cultural que havia naquela cidade tomada pelo franquismo tardio, como melhor veremos mais adiante.

Mundo en la posteridad de todas las mitografías e historias, es decir, mundo post-imperial, como en la irónica referencia al presente como tiempo de unos “grandes descubrimientos” que han derogado la raza de los héroes, sus hazañas, sus demandas y periplos iniciáticos: ya sólo quedan, en la posteridad de los héroes, “los preciosos pasos de los turistas”. Este es, de hecho, un dato del cronotopo salazarista de los años sesenta: un cierto aperturismo de Portugal al mundo por vía del turismo. [...]

Es aquí donde concurre la importancia del Madrid transicional, es decir, de una Madrid ‘distante’ en tanto ciudad en la que adviene antes y con más presencia la sociedad de consumo, el capitalismo tardío (Serra, 2009: 16 e 18).

Talvez encontremos aqui uma explicação particularmente interessante para o fato de Ruy Belo ver a poesia como “uma arte tão pouco significativa *no* nosso tempo” (Belo, 2009: 16; *itálico nosso*), o que seria, assim, bastante significativo *do* nosso tempo. Revela a consciência de quem sabe que a poesia, por mais que denuncie uma sociedade injusta, muito pouco pode contra ela. Ou melhor, a poesia, como denúncia dessa mesma sociedade, já pouco dirá a um mundo onde as “preocupações existenciais” se ajustam ao “*marketing*”. Uma das possíveis respostas do poeta é o desejo de anonimato, referido com frequência. Em «Muriel», um dos poemas marcados pela evocação de Madrid¹⁸, não por acaso tal palavra surge associada a uma série de heterotopias que vão sendo acudidas como não-lugares: “Eu tinha uma cidade tinha o nome de madrid / havia as ruas as pessoas o anonimato / os bares os cinemas os museus”. Como reflete Lindeza Diogo (1997: 65), “o poeta tem aqui como desejável um estado de invisibilidade e insignificância. Muito precisamente o que o desponta é a inevitabilidade de comunicar, de deixar marcas, de ser um conjunto de marcas que sofrem de interpretabilidade. O poeta sofre de ser visível pela multidão”. É o que vemos ainda, por exemplo, em «Em cima de meus dias», quando, depois de dizer “Ninguém sabe o meu nome”, o poeta recorda: “fui feliz em cafés de província onde me vi sentar – o anonimato” (Belo, 2009: 195). Como bem sabemos, “é no anonimato do não-lugar que se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos” (Augé, 2012: 102).

¹⁸ Ver «Fig. 11», em Anexo II.

É nesse sentido que a poesia vai se tornando um não-lugar. Ruy Belo, sobrevivente insistente de um espaço heterotópico, se reconhece um poeta tardio, “confrontado com a dificuldade de agora fazer sua uma poesia do passado, tão forte que é impossível esquecer e, ao mesmo tempo, tão distante que é impossível recuperar” (Firmino, 1997: 10). Dessa forma, instaura na poesia “o problema da habitação”, cujo sintagma, se tinha recorte jurídico, social e econômico, era, em primeiro plano, “despudoradamente metafísico” (Coelho: 2012: 475). A grande tensão é precisamente não haver mais casa onde habitar (“Não há tempo ou lugar onde habitar”, “viemos tarde e a poesia é velha”), como de alguma forma, aliás, curiosamente aquela casa-espólio dá conta: é nela que o poeta vai pouco a pouco acumulando o que leva de sua vida em Madrid, onde nunca construiu casa, tendo sempre optado por viver em residências universitárias, de modo a assumir, assim, uma condição de não-lugar, de quem está sempre de passagem. Numa carta, de março de 1977¹⁹ – portanto, próximo do seu regresso definitivo para Lisboa –, Ruy Belo, depois de falar do quanto lhe custa estar longe da família, sentencia: “Estou também longe dos meus livros e eles são a minha memória”. Fica visto, dessa maneira, o que Benjamin diz a respeito da

relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces, de que as cosas estén vivas en él [coleccionista]; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas. De este modo, he construido ante ustedes uno de sus receptáculos, cuyos elementos constructivos son los libros, y ahora el coleccionista, como es justo y deseable, desaparece en su interior (Benjamin, 2012: 56).

Podemos dizer que tanto o espaço do espólio quanto o espaço da escrita em Ruy Belo, desse modo, estão associados àquela “acumulação do tempo”, aqueles “lugares de memória” que Foucault (cf. 2013: 119) diz ser inerentes à heterotopia como sintomas de seu vínculo à modernidade. Eis o desejo de incluir em um só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, ou de constituir um lugar de todos os tempos que seja ele mesmo fora do tempo e inacessível à sua destruição; o projeto de organizar, desse modo, uma espécie de acumulação de tempo indefinida e perpétua em um lugar imóvel. Reflexões estas que são iluminadas por Duarte Belo, quando afirma que

No aparente relato de uma vida cotidiana, cedo nos apercebemos que a sua escrita [de Ruy Belo], marcada por uma *ideia de transporte*, toca profundamente alguns dos problemas mais profundos vividos pelas sociedades contemporâneas do mundo ocidental, como o amor, a morte, a

¹⁹ Carta enviada a Sérgio Pachá, assinada a 20 de março de 1977, em Madrid.

relação com o outro ou o tempo e o espaço das nossas vidas. *Numa procura constante da própria ideia de poesia, Ruy Belo parece querer habitar um tempo que congrega todas as idades e um lugar que representa todos os lugares* (Duarte Belo, 2011: 07; itálico nosso).

Afinal, o problema da habitação é também um problema de transporte. “Transporte no quotidiano, transporte entre culturas, transporte entre a questão do humano e a dúvida do divino, transporte entre a vida e a sua mortalidade, ‘*transporte no tempo*’”, como afirma Joaquim Manuel Magalhães (1990a: 217). E, tal como ensaiamos, queremos crer que é o aeroporto o espaço que parece melhor sinalizar toda essa *poética do deslocamento*. Ou melhor, é o não-lugar que mais marca o espaço heterotópico de criação naquela poesia. É este o poeta que escreve “No aeroporto de barajas”, ou “No aeroporto duma capital”, e que se considera “um filólogo profissional” (Belo, 2009: 483 e 399) ao empenhar a palavra poética sabendo que “a poesia é um utensílio, como um avião” (Belo, 2002: 37). Está aqui implicada a teoria poética apresentada em «Poesia nova» (parte da tese de doutoramento que Ruy Belo publicou e sobre a qual ainda muito falaremos nesta tese), anunciada pelo poeta que assume: “ensaio utensílios que, como o avião, transforma a visão do homem” (Belo, 1984: 457).

Todos os homens, no início da humanidade, segundo Ruy Belo, detinham a palavra poética, que se transfigurou, com o surgimento da necessidade de se comunicar, em palavra prática, de uso cotidiano, da qual o poeta parte, então, para reaver novamente as camadas poéticas. “Se essa memória se perde, só um poeta descobrirá nela uma vitalidade originária, restituindo-a ao seu primeiro latejo ou inventando-a radicalmente no sentido e na fantasia” (Belo, 2002: 70). Daí que seja “a imaginação o único aeroporto”, como se lê em «Meditação montana», de *Transporte no Tempo*. Aliás, este poema é todo ele uma construção alusiva àquela teoria, ao espaço de criação do poeta com a sua capacidade de torcer a palavra prática.

ó aviões antecessores das aves
palavras vindas de étimos das quais os étimos dimanam
movimento de mãos produtoras das próprias produções
umas mãos que ao mover-se movimentam
criaturas que incríveis criam coisas suas criadoras
aves imitação dos imitados aviões

(Belo, 2009: 445 e 446)

Na leitura deste poema, podemos assumir que as *aves* representam a palavra poética, portanto, a palavra originária; os *aviões*, a palavra prática, da qual o poeta parte

para reinventar as camadas poéticas acumuladas com o tempo. “um ser metálico a mais funda das humanas ambições” é, na verdade, a poesia, esse “motor metálico essa crente essa crível criação” (Belo, 2009: 445). Tal tese, aliás, observa-se em várias outras passagens da poesia beliana: “Não são os aviões que aqui levantam voo / aqui não é metálica a imaginação”, conforme começa «No aeroporto de barajas» (*idem*: 483), que termina com versos não menos reveladores: “[...] aqui levantam voo não / os aviões mas estas certas aves de arribação” (*idem*: 484). Em «Versos que vou escrevendo», o poeta diz: “[...] os desprendidos corvos / levantam voo do mais sólido aeroporto” (*idem*: 481), ou em «Nau dos corvos», “a rocha é um buliçoso e anárquico aeroporto / donde em cada momento sai um corvo / aéreo ante cujo vulto que levanta eu me curvo” (*idem*: 451), sempre evidenciando a relação prospectiva entre ave e avião/aeroporto. Já em «O poeta num eléctrico», por mais que o título indique um dos meios de transporte símbolo da modernidade, é ao avião que se regressa: “pois posso dar-me ao luxo de evocar um livro lido há muito / num destes animais metálicos já hoje arcaicos deslocados” (*idem*: 453). São todos estes poemas de *Transporte no Tempo*, de modo que a teoria de Ruy Belo, investigando o étimo que vem atrás do étimo, acabou por se tornar um importante ponto de reflexão presente naquele livro – que inaugura, ressalve-se, o segundo momento da obra beliana, depois da ida do poeta para Madrid. Fica declarada, assim, a ideia da poesia como meio de transporte, e por isso mesmo, como um espaço sempre de passagem que serve para “certificar o fim: da viagem, do poema, do poeta” (Serra, 2003: 13).

Em *Toda a Terra*, noutro poema que também traz no título a ideia de «Meditação», há o regresso a essa teoria, desta vez em tom mais definitivo, assumindo aquela “contratualidade solitária” a que Marc Augé (2012: 82) se refere. “Aqui fiquei em tudo aquilo que passei / um avião um riso uns olhos uma luz”, diz Ruy Belo em «Meditação anciã», no qual prossegue: “a tese o tema a ave o avião / imitação que imita o que suscita” (Belo, 2009: 724). E mais adiante fala da “[...] solidão / de quem de livros lápis folhas se rodeia / porque é condição sua estar sozinho / e é afinal a solidão a sua profissão” (*idem*: 725). Podemos dizer, portanto, que o poeta levou para a sua poesia a sua própria condição de trânsito, acentuada quando passou a viver em Madrid. A poesia, neste sentido, é o que vai permanecendo nos gestos passageiros do poeta, em um espaço de criação que se quer heterotópico, mas que vai anunciando cada vez mais um mundo pós-moderno, com os seus não-lugares. Desse modo, é o próprio movimento da viagem que seduz e arrasta o poeta, na solidão que experimenta como superação ou

esvaziamento da individualidade. Em meio a tantas crises de identidade, ele percebe que estar no espaço onde a identidade é esvaziada pode trazer algum conforto.

Segundo Marc Augé (cf. 2012: 83), o aeroporto é um dos não-lugares em que tais percepções ficam mais visíveis. Trata-se, afinal, de um espaço definido pelas suas “instruções de uso”, pelas palavras ou pelos textos geralmente manifestados de maneira prescritiva, proibitiva ou informativa. Aqui, o peso das palavras, que se traduz no choque das imagens do mundo pós-moderno, não é apenas o dos nomes próprios; os substantivos comuns passam a ter cada vez maior poder de evocação, o que nos faz precisamente lembrar de que *Transporte no Tempo* é o primeiro livro em que todos os semantemas são assumidos em minúsculo e no qual a pontuação é minimizada, assinalando o início de um segundo momento da poesia de Ruy Belo. Estamos a falar, com efeito, de um poeta que sempre problematizou a busca do nome, como veremos mais adiante, e que não deixou de perceber que os não-lugares são o revés do “*lugar com nome*”, visto que “a palavra aqui não escava um fosso entre a funcionalidade quotidiana e o mito perdido: cria a imagem, produz o mito e no mesmo acto fá-lo funcionar” (*ibid.*). Na linha de tensão de um poeta que trabalha entre a modernidade e a pós-modernidade, diríamos que tanto os não-lugares quanto as heterotopias

inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (Foucault, 2000: XII).

V

A conclusão a que se chega é a de que o espaço de criação da escrita em Ruy Belo também se refrata no espaço de criação do espólio daquele poeta, nas suas configurações singulares. E se não há arquivo sem uma certa exterioridade, se não há arquivo sem exterior, como propõe Derrida (cf. 2001: 22), então quer nos parecer que o espaço de “pseudo-exílio” – como reconhece Ruy Belo, numa carta enviada a Gastão Cruz, de Madrid, em dezembro de 1971 –, então elaborado em sua poesia a partir de sua ida para aquela cidade, também vigora na constituição do seu espólio. “Pseudo-exílio” porque não há um olhar propriamente utópico em direção à terra deixada, senão o entendimento de que as angústias, os conflitos e as dificuldades permanecem: “seja onde for tenho afinal um pouco português” (Belo, 2009: 612), escreve, no notável poema

dessa segunda fase *A Margem da Alegria*. O mesmo dirá noutra carta, enviada a Maria Teresa Belo, em finais de 1971: “Depois te conto o que têm sido os meus dias e as minhas noites de Madrid. Tenho sofrido, como convém. Mas ter saudades de Portugal, isso não tenho. [...] *Como vês, não posso sentir saudades de uma realidade que viaja comigo*, embaixador da ‘pátria não oficial’, como creio que diz Manuel Bandeira”.

O exílio, como um espaço heterotópico que cria condições para que os limites do pensamento e da subjetividade sejam extrapolados, será sempre, nesses termos, *pseudo*. Na perspectiva de Kelvin Knight (2014), o exilado é aquele que se encontra fora de seu espaço de origem, estando mais propício a uma nova mitologia espacial, encarada não mais como um repositório de fantasias, de índole romântica até, mas como fronteira entre o real e o ficcional, o que abre para espaços textuais antes impensáveis. Para o autor de *Real Places and Impossible Spaces*, “in their juxtaposition of contradictory spaces in the one place, they provide an outlet for the pluralities and simultaneities of exile, and constitute a space from which émigré writers can both reflect on their own condition and exercise their exteriority as a form of contestation” (Knight, 2014: 51). Assim, a aprendizagem do exílio indicaria “a positive relation with exteriority, whose exigency invites us not to be content with what is proper to us (that is, with our power to assimilate everything, to identify everything, to bring everything back to our I)” (Blanchot *apud* Knight, 2014: 51). Enquanto a maioria das pessoas está consciente “of one culture, one setting, one home”, o exilado, com a sua visão plural, acabaria por ganhar uma consciência de dimensões simultâneas, que é o mesmo que dizer uma consciência irrevogável daquela “contestação simultaneamente mítica e real do espaço”, tal como já vimos Foucault (2013: 116) prevê na dinâmica heterotópica.

Entretanto, também o espólio – com o seu espaço cotidiano que, ao mesmo tempo, está fora do cotidiano – é capaz de realizar o *transporte* para outros tempos, outras histórias, outras culturas. Quer dizer, para vários outros pontos no tempo ou no espaço, assim como o próprio espaço da escrita, com sua posição privilegiada, dado que as justaposições mais incomuns, como vimos, acontecem no domínio da linguagem. O “pseudo-exílio” se espraia em um movimento que leva o autor para “un point infiniment extérieur, mouvement qui le reporte vers le secret de lui-même, vers son centre, vers l’intimité à partir de laquelle toujours il s’engendre et est sa propre et éternelle naissance” (Blanchot, 1959: 125). É da dimensão material desse movimento, portanto, que o espólio parece dar conta. Na contradição espacial inerente à heterotopia, o exilado projeta a exterioridade do seu exílio de volta para a paisagem de sua terra natal distante,

e é precisamente aqui, no caso de Ruy Belo, que se configura o seu espólio, não deixando de ser parte de um “desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”, como diria Derrida (2001: 118 e 119). Tudo isto se resume, afinal, em “incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (*ibid.*). Procurar não esperando achar, mas como quem sabe que a casa evidencia o problema da habitação. Essa casa, que “tem manuscritos meus e tem também a minha solidão” (Belo, 2009: 772).

1.2 Ruy Belo leitor/anotador

I

Lisboa, 27 de dezembro de 1966. Ruy Belo escreve, em uma carta, endereçada ao professor e amigo Lindley Cintra: “Talvez a poesia não seja simplesmente a preguiça da prosa²⁰ mas eu, que não escrevo para ser lido, não deixaria de gostar que um maior número de pessoas me compreendesse”. Curiosamente, ao investigarmos o espólio do poeta, vamos pouco a pouco descobrindo certos indícios deixados por ele que, de alguma forma, avultam esse manifesto desejo de *compreensão*. Não por acaso encontraremos um autor que, além de ser um atento leitor/anotador de obras que revelam os seus vastos interesses, é também um exigente leitor/anotador de suas próprias obras. Aliás, estas duas faces é que permitem que o recorte desta tese se torne possível, haja vista que o nosso problema de investigação somente surge à medida que uma série de elementos vai sendo descoberta no espólio, possibilitando, então, que determinadas relações sejam estabelecidas. Por isso, o material documental utilizado nesta tese não se configura como uma espécie de ilustração para fundamentos teóricos; o que desempenha é, de fato, um papel fundador das nossas hipóteses de investigação.

A acuidade com que Ruy Belo guardou todos aqueles documentos revela que, se por um lado há um poeta desejoso de passar a imagem, modernista em seu fundamento, de que “só o produto acabado interessa” (Belo, 2009: 21), por outro, deparamo-nos com um poeta que vai se dando conta, ainda que intuitivamente, do que poderíamos hoje chamar de “extended mind”. Dirk Van Hulle (2014) identifica esse processo em vários autores modernistas, que teriam explorado, de uma forma intuitiva ou nem sempre explicitamente consciente, a interação com os seus manuscritos de tal forma que é preciso considerá-los como parte fundamental do seu processo criativo. Por mais que manifestassem uma atitude de descrença diante da relevância do material que iam acumulando ao longo da vida, em contrapartida não deixaram de considerar que toda essa documentação poderia ser vista como parte operante das demandas da criação.

²⁰ Em outra carta, destinada a Zeca e assinada, em Lisboa, a 06 de junho de 1968, Ruy Belo ainda dirá: “É certo que de então para cá, dispersos, em jornais ou revistas, publiquei alguns poemas que devem ser dos mais importantes que escrevi. Mas, embora sem a definir, a poesia é a preguiça da prosa. Eu tenho montes de coisas para escrever, mas o quotidiano absorve-me, passo o dia através de papéis num universo de Kafka ou de Ionesco e além disso falta-me coragem. Ah se eu tivesse coragem para dizer a verdade, sem caridade, como quer S. Paulo, num arranjo impossível”. Não obstante, curiosamente afirma numa entrevista: “A prosa exige uma grande coragem” (Belo, 2002: 41), e é nesta mesma entrevista que insiste, tornando conhecida, a ideia de que “a poesia é a preguiça da prosa. [...] A poesia aceita-se, a prosa conquista-se” (*idem*: 37).

Assim, o século XX assistiu ao nascimento dos “thinkers on paper”, cujas experiências de escrita manifestam uma ligação entre o ato de preservar os traços de produção do texto e os métodos de evocar a consciência das personagens, no caso da prosa, ou do sujeito poético, na poesia. Segundo Dirk Van Hulle (2014: 04), dando continuidade às ideias desenvolvidas por Florence Callou em «La transmission des manuscrits», trata-se da “gold age of the contemporary manuscripts”, em que nunca se viu tantos escritores tendo o cuidado de preservar o material que depois veio a ser classificado como documentação genética – que, além de manuscritos²¹ (autógrafos, datiloscritos), de acordo com a tipologia cartografada por Pierre-Marc de Biasi (1996), abrange cadernos, notas na marginalia de livros, notas de leitura e de pesquisa, fragmentos exploratórios de escrita, planos de trabalho e composições inacabadas, atualização de notas sobre projetos e anotação de ideias, esboços, esquemas, recapitulação de resumos, correção de provas.

Para Hannah Sullivan (2013), essa nova concepção só se torna possível no período modernista por ser a altura em que se instauram novas questões relacionadas à consciência e à percepção. Os textos literários exploram um novo uso criativo do ponto de vista, com várias perspectivas e focos, com uma experimental ênfase na subjetividade, nos estados de consciência, na fragmentação e na descontinuidade²². Como se sabe, a imagem do escritor recluso, construída no romantismo, com a sua herança positivista e a ideia de que a escrita está sobretudo associada à inspiração, deu lugar, no modernismo, a do escritor que revela a sua escrita como trabalho, como ofício, que já permite ver, de algum modo, a processualidade e os elementos operantes, e assinala a produção ao invés da reprodução. Dessa maneira, não é de se estranhar que os escritores do período modernista tenham revisado as suas obras mais do que revisavam os seus antecessores (cf. Sullivan, 2013: 22): com mais frequência; em mais pontos ao longo da construção do texto e em vários momentos do percurso de escrita do autor; de modo estrutural e experimental em vez de pontos isolados de substituição lexical; e

²¹ O manuscrito pode ser compreendido, no seu conceito dilatado pela crítica genética, como o testemunho ou documento escrito à mão (autógrafo), datilografado ou impresso que transmite uma versão da obra. O trabalho com um *avant-texte*, portanto, debruça-se sobre a análise crítica desses “manuscritos”, que é então o material genético que compõe o *entourage* do texto, o conjunto documental/arquivístico que funciona como um protocolo para a formulação da obra, na conceitualização de Daniel Ferrer (2007).

²² Façamos aqui um paralelo com o que diz Eric Ketelaar (2001), segundo o qual a pós-modernidade, mais do que a relativização da verdade, é a continuação exponenciada da multiplicação de perspectivas. Assim, quem trabalha com questões referentes ao arquivo estaria, na verdade, explorando uma multiplicação de perspectivas, aprendendo a olhar a partir do registro e através dele, questionando suas fronteiras, tentando ler suas “narrativas tácitas”.

mais auto-conscientemente, deixando muitas vezes os vestígios da revisão no produto final. No século XX, o valor literário se tornou estreitamente relacionado com o que Sullivan (2013: 240) chama de “*revisedness*”, pelo que os autores vão se tornando mais “abertos” e conscientes da importância de suas práticas de escrita.

Ruy Belo é um desses autores que desenvolve relações complexas com o seu espólio. Ao passo que não abre mão de sua “*extended mind*”, também questiona a relevância dela para a “obra acabada” – como dissemos, noção bastante modernista –, manifestando, naturalmente, um certo apego a valores filológicos arraigados na crítica textual. Tal como se observa na passagem do prefácio que o poeta escreve à segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, publicada em 1972:

Embora neste momento longe de muitos papéis e livros meus, ia jurar que nenhum manuscrito subsiste de qualquer poema incluído nesta colectânea porque, coerente com o princípio de que só o produto acabado interessa, devo ter rasgado tudo o resto. Limitei-me a anotar, num exemplar de cabeceira – sem maior valor aliás que qualquer outro objecto ao alcance da mão de quem dorme ou descansa, *maxime* do “vaso doméstico” (a expressão, como está bem de ver, tão eufemística é que consegue exceder em mau gosto o objecto a que se refere) – as datas, os locais e alguns outros elementos minimamente relacionados com a elaboração dos textos (Belo, 2009: 21).

Ora, se esses papéis e livros fossem tão prescindíveis assim, então por que começar por mencioná-los, ainda mais em uma passagem que, à primeira vista, parece renegar a importância dos manuscritos? “Devem ter sido rasgados” não é uma sentença que manifesta uma certa hesitação, que parece mesmo intencional? Quanto ao “exemplar de cabeceira”, se ele é tão irrisório quanto um “vaso doméstico”, por que é enfaticamente referido no prefácio, especialmente no de um livro tão paradigmático no percurso biográfico do autor, escrito enquanto ele ainda fazia parte da *Opus Dei*? Afinal, nesse mesmo prefácio, confessa: “um livro que passei a abominar mal o reli em letra impressa”. E prossegue: “como manifestação da mudança a que comecei por aludir, acabei por introduzir nesta edição modificações muito mais profundas e numerosas do que alguma vez pensara introduzir” (Belo, 2009: 16). Além do mais, ao mencionar no prefácio a existência daquele exemplar de “uso pessoal”, atentemos para o fato de Ruy Belo indicar o perfil das anotações que escreve à mão ao referir que são “elementos minimamente relacionados com a elaboração dos textos”.

A hesitação prossegue ao longo daquele texto introdutório, ao passo que ainda declara: “Mas um só poema é toda a vida de um homem e tenho por manobra de diversão revelar a outrem uma coisa não menos íntima do que a mais íntima peça de

roupa” (*idem*: 21). Em seguida, perscruta: “Mas para quê, pergunto eu, fornecer a essoutro autor que afinal é o leitor ou o crítico um elemento que só poderá servir para desnortear?” (*ibid.*). Aliás, em uma entrevista, que concede em 1968, tal recurso retórico já era assinalável: “Mas que representa hoje a poesia? Só num mundo em que toda a gente soubesse ler e tivesse lido os livros que eu li e como os li na altura em que os li. Além disso, mal publico um livro, rasgo tudo” (Belo, 2002: 36), adverte, como se o próprio gesto de criar a imagem de um poeta que rasga os seus manuscritos após publicá-los – afinal, sabemos bem que ele não os rasgava²³ – representasse a descrença na poesia, na sua capacidade de transformação do mundo, o descontentamento por tão pouca gente alcançá-la e o desejo, então, de passar incólume pela vida, sem ter essa incontornável necessidade de poesia, essa angústia da eternidade dos papéis. Enfim, como se pode ver, é assinalavelmente o próprio Ruy Belo quem denuncia as linhas de tensão com as quais nos interessa trabalhar.

II

Aquele Grande Rio Eufrates se torna uma obra emblemática no processo criativo de Ruy Belo. Foi em boa parte escrita nos últimos anos em que fez parte da *Opus Dei*, onde ficou dos 18 aos 28 anos. No prefácio à segunda edição, publicada mais de uma década depois da vinda a lume do livro, confessa:

No termo de dez anos de uma aventura mística que terminou há dez anos, eu saí para a rua e para o dia-a-dia com este punhado de poemas, com estas palavras que me consentiram escrever nos breves intervalos de um silêncio muitos anos imposto, a pretexto de que, de contrário, a minha alma correria perigo, como se eu tivesse uma coisa como alma, como se correr perigo não fosse talvez a minha mais profunda razão de vida (Belo, 2009: 17).

Como vemos, o olhar do poeta regressa a esse livro anos depois, decerto percebendo a insistência em sua obra poética de determinadas questões já apresentadas no inaugural *AGRE*²⁴. É em torno dele que se sucedem os casos mais curiosos²⁵ envolvendo Ruy Belo no domínio da *epigenesis*, com a continuação da gênese mesmo depois da publicação. Dirk Van Hulle (2014) enfatiza a importância que essa noção de incompletude contínua teve para que fosse possível a apresentação de uma nova

²³ Inclusive há autógrafos de poemas que parecem ter sido amassados e, depois, recuperados pelo poeta.

²⁴ Utilizaremos a sigla *AGRE* para indicar o livro *Aquele Grande Rio Eufrates*.

²⁵ Decerto também motivados por ser o único livro do qual o autor não guardou qualquer manuscrito, ao contrário do que viria fazer ao longo de todo o seu trajeto, em que manteve cuidadosamente aquilo que queria, como daqui a pouco veremos.

imagem do escritor no século XX, revelando-o como aquele que não dá por finalizadas as obras mesmo ao publicá-las e que continua a trabalhá-las após a publicação. Como Paul Valéry já intuía sobre essa dinâmica do processo criativo:

Chegamos ao trabalho pelo trabalho. Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está acabada – palavra que, para eles, não tem qualquer sentido – e sim abandonada; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público (seja ele efeito do cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de acidente para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento ou alguma outra sensação vêm anular (Valéry *in* Campos, 1984: 77).

A *epigenesis* nos permite analisar como o escritor vê o seu próprio percurso, como ele lida com os contrastes e as mudanças em sua obra e em suas perspectivas de mundo. Diríamos que, se o manuscrito é um espaço também “penhor de futuro” (cf. Derrida, 2001: 31), assim como o arquivo, a *epigenesis* ajuda a percebê-lo ao assinalar um contínuo inacabamento ou persistência lacunar, uma obra que está sempre em aberto. De modo que, nesta perspectiva de retorno do autor a uma obra que parecia até então acabada, deixa de ser importante a busca por um começo absoluto ou um momento inaugural. O trabalho epigenético revela que o autor não regressa à sua obra como experiência de rememoração, e ao dar-lhe continuidade, dá continuidade também às suas lacunas. Assim, a prática revisional, sendo uma ferramenta do escritor para investigar aquilo que muda em si a partir do que vê-vive, questiona de que maneira rememorar, em sentido outro, não deixa de ser uma forma de entender que o passado é uma versão ficcionada que comporta alguma coisa viva do real.

O processo do desfazer criativo deixou, naturalmente, várias cicatrizes textuais na poesia beliana, que são importantes para novas possibilidades de leitura que possamos dela fazer, inclusive tentando perceber como Ruy Belo, um autor que faz da leitura o seu processo de escrita, lê a si próprio enquanto escreve. Tanto a primeira quanto a segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* sofreram alterações epigênicas. No caso do “exemplar de cabeceira”, que há pouco mencionamos, trata-se da primeira edição do livro, publicado pelas Edições Ática, em abril de 1961. Nele, encontramos um organizado sistema de anotações, que revela a criação de códigos a partir de informações associadas à materialidade da escrita. É importante observar que a natureza desse ato revisional de Ruy Belo, longe de manifestar tão somente a necessidade de correções de grafia ou de vícios estilísticos, inscreve-se na busca pelo que Hannah Sullivan (cf. 2013: 101) chama de equilíbrio entre economia textual e resíduo textual.

Assim, o modo como o autor desenvolve uma estratégia de composição no tratamento do texto implica a produção de efeitos estéticos com base no acréscimo, em cortes ou em substituições realizados na revisão.

No que diz respeito a Ruy Belo, não se trata de fazer uma releitura da obra e, através de revisões, direcioná-la para uma alteração substancial de conteúdo ou uma transformação estrutural (por mais que o autor tenha alterado mais do que havia imaginado fazê-lo, como o vimos declarar). Naquele exemplar, o que observamos é um poeta preocupado em aproximar certas passagens de *AGRE* das esferas da linguagem coloquial que foi conquistando ao longo do seu percurso – o que, aliás, será fundamental para o desenvolvimento de alguns pontos desta tese, como veremos. Não foram apontadas datas para especificar quando aquelas alterações foram realizadas, mas há indícios de que pelo menos duas revisões foram feitas em momentos distintos: uma mais completa, registrada a lápis, geralmente com versos ou fragmentos de escrita, que depois vieram a ser incorporados aos respectivos poemas na segunda edição da obra; outra, com poucas passagens escritas a caneta verde, que assumem a mesma função dos registros a lápis, e daí querermos crer que o uso da caneta verde é um modo de o poeta distinguir a segunda revisão, e não de demarcar elementos sequenciais de suas anotações, como o faz com as canetas rosa e azul. Em razão da natureza das alterações, quando as analisamos de acordo com o desenvolvimento da escrita do poeta, parecem ter sido realizadas entre 1968/1969 e início dos anos 1970 (lembrando que a segunda edição de *AGRE* foi publicada em 1972).

Em muitas marcações a lápis, o que se nota são tentativas de tornar o texto mais fluido, mais cotidiano e espontâneo, revelando maior consciência do autor sobre o domínio daqueles artifícios de linguagem que foi desenvolvendo ao longo do seu percurso. Para isso, procura desfazer frases invertidas, eliminar certos advérbios, adjetivos e conectivos que possam comprometer o ritmo do verso, evitar repetições de palavras e preciosismos, substituir verbos menos comuns por outros mais usuais. De modo que se percebe que prevalece aqui a prática da excisão, em que são feitas tentativas de se produzir efeitos a partir da remoção de “connecting material, adjectives, fillers, and abstraction” (Sullivan: 2013: 102). Tal recurso de revisão acaba conseguindo evidenciar o fragmento sobre o conjunto textual, dando-lhe visibilidade e privilegiando as elipses sintáticas em vez da elaboração (conforme veremos mais adiante, a poesia de Ruy Belo, de fato, se torna cada vez mais elíptica, pelo que faz sentido que o poeta tenha revisado esse seu livro com um olhar bem mais apurado para tal artifício).

Em «Missa de aniversário», por exemplo, Ruy Belo risca a palavra “ele” em “Era esta a voz dele, assim é que ~~ele~~ falava” e questiona se tal partícula “Não quebrará o [ritmo do] poema?”, conforme escreve na marginália²⁶, indicando com uma seta o verso respectivo. Ainda risca termos nos poemas «Jerusalém, Jerusalém... Ou Alto da Serafina», alterando por “molha” o verbo traçado em “se voltas para nós a mágoa que te ~~inunda~~ a face”, e em «Aquele Grande Rio Eufrates», em que “Enquanto contra o muro eu mordo ~~da alegria~~ a cúpula” se tornará “Enquanto eu mordo contra o muro a cúpula do riso”. Outros versos também passam a ser mais “limpos”, a exemplo de “quando vieres decisivamente, o que será de mim?”, de «Maran atha!», que resulta em “quando de vez vieres que será de mim?”, no qual o advérbio é substituído por uma locução adverbial que permite a aliteração. No desfecho de «Alegria sem nome», “Alegria sem nome lhe chamo / e nenhum outro nome para ela amo.”, o verso final passará a “e não conheço para ela nenhum outro nome”. Já em «Elogio da amada», incomoda o poeta a repetição do radical em “os seus pés solitários” e “a nossa solidão”, de modo que trocará este segundo fragmento por “as nossas mãos vazias”.

A caneta verde, no poema «Povoamento», refaz “No teu amor por mim a rua reconstrói-se”, preterindo o último verbo por “recomeça”, embora a versão final acabe sendo registrada como “há uma rua que começa”. Em «Córdoba lejana y sola»²⁷, um dos poemas mais alterados, observamos:

ousaria ainda / nascer em nossos olhos?

Qual a criança que em nossos olhos nasce?
Entrar-nos-ia hoje a rua em casa

~~Não nos entra~~

~~a rua em casa~~ | como quando

eram possíveis todos os regressos.

Extingue-se^{-nos já} na ~~nossa~~ boca a tarde.

²⁶ A marginália é entendida aqui como comentários ou notas escritos “nas margens ou noutros espaços em branco junto do texto de uma página impressa, nas folhas em branco ou nas folhas de guarda de um livro” (Estibeira, 2014: 08). Também são consideradas marginálias “notas escritas em folhas de papel soltas ou em caderninhos de leitura ou até em pequenos papéis deixados dentro das folhas dos livros, desde que se refiram claramente ao texto do livro a que correspondem ou onde foram encontradas” (*ibid.*). Na marginália, a margem superior costuma ser utilizada com comentários de ordem reflexiva, que sintetizam ou pontuam as ideias fundamentais do texto. As margens laterais variam entre sublinhados e traços verticais ao longo da mancha textual, sinais convencionais de aprovação e de desaprovação, pequenas palavras ou frases simples que permitem transmitir uma maior precisão de ideias. É onde geralmente se verifica a resistência ou concordância do anotador a determinadas ideias ou pensamentos. No exemplar pessoal de *AGRE*, Ruy Belo indica, por exemplo, na marginália lateral esquerda de «Espaço preenchido», em “entre folhas de outono e promessas frustradas”, que o trecho sublinhado é “não poético”; em «Córdoba lejana y sola», assinala um grande traço vertical ao longo dos versos “E^{em} a tua palavra há de planar ~~na~~ nossa alma / como qualquer folha de plátano na tarde” e escreve na marginália: “Mau”.

²⁷ Ver «Fig. 7», em Anexo II. O poeta ressalva que trocou o título inicial «O Passado Impossível» por «Córdoba lejana y sola» tendo em mente a cidade alentejana de Nisa e também um poema de García Lorca, que julgamos ser «Canción del jinete (Córdoba lejana y sola)».

Ao término de cada poema, a caneta azul, Ruy Belo indica o nome da cidade e a data em que cada composição foi finalizada. Aparece também registrado a azul, sempre com letras maiúsculas, o primeiro título que havia sido dado ao respectivo poema, quando era o caso. O poeta anota, logo abaixo de muitos dos títulos dos poemas, sempre a caneta rosa, o nome das ruas ou o momento em que lhe ocorreu pela primeira vez os versos para aquele poema. Depois de Lisboa, onde o livro foi terminado, é Roma claramente a cidade de que *Aquela Grande Rio Eufrates* está impregnado²⁸. Essa “Roma Acqua Acetosa”, como escreve Ruy Belo, naquele exemplar, indicando o lugar em que teria tido as primeiras ideias para o poema «As duas mortes». Ele se refere à conhecida Fontana dell’Acqua Acetosa, pelo que traça uma linha indicando os seguintes versos do poema nos quais teria começado a pensar quando passava por aquela fonte: “Amanhã molharemos / o corpo noutra dia e beberemos / na bica costumada / onde poderá súbitamente correr / uma canção conhecida” (Belo, 1961: 84). Ou quando anuncia que teria sido no “Terraço de Viale Bruno Buozzi, 73 [Roma]” onde surgiram as primeiras ideias para «Teoria da presença».

Outra passagem curiosa é quando, ao lado do verso “É terrível ter o destino da onda anónima morta na praia”, de «Para a dedicação de um homem», escreve naquele exemplar: “Cascais no Outono”. Ora, no prefácio à segunda edição de *AGRE* – que anuncia como uma obra que já demonstra uma crise profunda da solidão humana na cidade –, fala então do homem que não dispõe de “ombro para o seu ombro”, que “vai só”, acabando por ter “o destino da onda anónima morta na praia”. Ao se referir a este verso, em seguida questiona: “por que diabo hei-de ser eu mais imortal que essa onda entrevista no Outono no mar de Cascais?” (Belo, 2009: 17). Eis mais um daqueles inusitados momentos de “manobra de diversão”, como vimos o próprio poeta declarar, em que “revela a outrem uma coisa não menos íntima do que a íntima peça de roupa” (*idem*: 21). “Como quem veste um pijama para a travessia da noite – oh! estas minhas incorrigíveis alusões culturais – ou lava os dentes, pelo menos, ao começar o dia” (*idem*: 15), para citarmos ainda outro trecho, desta vez do início do prefácio, onde já evidencia um certo “jogo” entre revelar e ocultar determinados dados ou elementos.

²⁸ O poeta escreverá no avesso em branco da folha que antecede o índice, no final do seu exemplar pessoal de *AGRE*: “Cheguei a pensar introduzir no fim do livro a seguinte nota: [escreve a caneta rosa] Se expectuarmos os poemas A CANÇÃO DO LAVRADOR [Coimbra, 24/III/1954] e POR DO SOL NA BOA-NOVA [Porto, 15/IX/1959], pertencentes a uma fase irremediavelmente arrumada, pode dizer-se que o primeiro verso deste livro foi escrito, em Roma, no dia 2 de Novembro de 1957; o último, a 18 de Dezembro de 1960, em Lisboa... na medida em que é lícito datar a poesia, pelo menos em nossos dias [escreve a caneta azul]”.

O que há de mais interessante aqui é a relação que todo esse processo revisional vai estabelecendo, no diálogo do poeta consigo próprio, entre a sua memória e a memória da sua poesia, entre passado revisitado e autobiografia ficcional. Aliás,

Um dos grandes e insolúveis problemas da habitação de Ruy Belo é que essa vida, como diria Rimbaud, está sempre noutra lugar ou noutra tempo, num Verão que ficou muito lá atrás ou numa infância perdida – uma infância afinal que nunca existiu e que corresponde sobretudo a uma criação da memória quando ela se transfigura em mito ou fantasia (Amaral, 2013: 15).

Atendendo aos novos moldes da autobiografia ficcional no século XX, com o desenvolvimento da psicanálise, então conjugada à impessoalidade acolhida pelos modernistas e à tendência desses autores a visitar eventos reais, tentamos perceber a importância da *des-figuração*²⁹ no processo de composição textual de uma poética como a beliana. Qualquer forma literária que implique um viés autobiográfico – neste sentido, segundo ainda Sullivan (cf. 2013: 195), o texto passa a ser mais passível de revisão porque está mais propenso a ser assumido como incompleto, acabando por se encontrar “aberto” a constantes reescritas – tem que lidar com a ideia do fim e, por isso mesmo, é governado pela prosopopeia³⁰, numa espécie de voz vinda do além-túmulo. Ora, a prosopopeia é um recurso crucial no discurso poético de Ruy Belo, assinalando uma temporalidade marcada por uma intrínseca finitude ou pela marca indelével do *post-mortem*. “Toda a interpelação, toda a apostrofação, parte da base da mortalidade, ou, por outras palavras, da consciência do limite [da memória]”, dirá Pedro Serra (2003: 33 e 34).

Para Derrida (*apud* Serra, 2013: 34), “se existe uma finitude da memória, é porque existe algo do outro, e da memória como memória do outro, que provém do outro e retorna ao outro”, o que “desafia toda a totalização, e conduz-nos a uma cena alegórica, a uma ficção da prosopopeia, isto é, tropologias do luto: à memória do luto e ao luto pela memória”. Esse “outro”, afinal, está implicado na própria noção etimológica da prosopopeia, que significa atribuir uma máscara a um rosto, tendo que

²⁹ No sentido empregado por Paul de Man (1979), em *Autobiography as De-facement*, considerando a prosopopeia como o tropo da autobiografia.

³⁰ Enfim, partindo da ideia de que “um arquivo é um cemitério povoado de vidas e memórias, é o lugar do morto-vivo, da Gradiva rediviva” (Solis, 2014: 385), criemos ainda um paralelo com a noção de que esse espaço prosopopeico também sobrevive no espólio, configurado nos moldes do arquivo há pouco trabalhado. O arquivo não enquanto um mero registro do passado, mas na qualidade de interpelação fantasmática e espectral, de uma promessa, de um *por vir* – o que é vital, aliás, para a existência da prosopopeia.

lidar com uma face dupla. Qualquer forma autobiográfica, não obstante, possui uma estrutura com “foco duplo”, que exige que no momento presente da escrita o autor tenha que se esforçar para lembrar o passado, tendo assim que lidar vivamente com a impossibilidade de o passado ser tangível. Esse movimento, pois, acaba sendo semelhante ao da revisão, que requer um processo de “*going over*” com o ato de refazer o presente texto associando-o à sua realização no passado (cf. Sullivan, 2013: 195).

Dito isto, é interessante observar um certo tom de inexatidão (marcado, por exemplo, pelo recorrente uso de artigos e pronomes indefinidos) assumido em algumas daquelas anotações de Ruy Belo em seu exemplar de *AGRE*, como se o processo de feitura da poesia fosse associado ao mesmo *embaciamento* de quem tenta se lembrar do passado tal como ele foi e, concomitantemente, tem plena consciência de que, revisitado através das narrativas construídas pela memória, nunca será como é. É isto que deve nos interessar quando o poeta declara, a respeito do poema «Missa de aniversário»: “Vi-o pela primeira vez de uma janela da Faculdade de Direito”. Ou quando afirma: “Deambulando pela zona do Arieiro num típico dia de Outono em Lisboa”, na marginalia do poema «Espaço preenchido». Ou, ainda, “Lisboa, nalguma sexta-feira dos fins de Junho de 1960”, distinguindo «Quadras quase populares», e “Visão retrospectiva de uma tarde de domingo em Monte Parioli [Roma]”, quando anota sobre «A história de um dia». Está aqui implicada a importância que o exercício de *ver* tem para aquele poeta, que ressalta com frequência esses “nossos olhos feitos para ver”, ou “os olhos que nos abrem regiões desconhecidas” (Belo, 2009: 403 e 386). Um poeta que, à medida que vai se conformando com a *irremediável* passagem do tempo, assume que não resta mais do que contemplar – *olhar* – esse tempo que passa. Já consciente que vê, também olha. E na tentativa de eternizar o presente, conclui que “Escrever é uma forma de olhar”, como anota na bula de um analgésico.

Aliás, tanto aqueles apontamentos de Ruy Belo no seu exemplar pessoal de *AGRE*, bem como a quantidade de versos registrada em bulas e caixas de medicamentos, envelopes, folhetos publicitários ou pedaços de jornais³¹ parecem apontar para um processo criativo de que muito ainda falaremos, a saber o que Manuel Bandeira chama de “alubrimento”, que seria o surgimento de versos de súbito em certas ocasiões, depois então rigorosamente trabalhados. Não por acaso, muitos que conviveram com Ruy Belo reconhecem que ele estava continuamente a pensar em

³¹ Ver «Figs. 8, 9, 10», em Anexo II.

palavras, pelo que muitas vezes interrompia uma conversa para anotar os versos que lhe haviam “chegado”³². Tal mecanismo de criação pode ser visto ainda quando o poeta observa, naquele exemplar, que os primeiros versos para «Tarde Interior» surgiram no “Campo Pequeno. Conversa com Dr. Pestana Bastos” e quando relaciona os de «Grandeza do Homem» a uma ocasião “Perto do Guincho, num dia escuro, com Dr. Xavier e Emérico (?)”. Esse processo criativo, como não poderia deixar de ser, denuncia aquela urgência em agarrar a memória na tentativa de suspender o tempo, como se observa ainda em passagens como “É no seu coração que todo o homem ri e sofre, / é lá que as estações recolhem, findo o fogo / onde aquecer as mãos durante a tentação / é lá que no seu tempo tudo nasce ou morre”, de «Homem para Deus», a qual associa o “Prédio em construção na esquina da rua Dr. Antônio Cândido”.

Como é sabido, Ruy Belo acredita na poesia que resguarda o que poderíamos chamar de alguma coisa viva do real, como “pontos materiais de referência / como as árvores ou os candeeiros” (Belo, 2009: 751), conforme diz em «Muriel». Tais “pontos” aparecem ainda indicados na marginália de outras passagens daquele exemplar pessoal de *AGRE*, como em «A missão das folhas», associado a um momento “junto ao mercado da Avenida Fontes Pereira de Melo. Um choupo”. Os versos “a marca deixada pelas rodas dos carros / ao longo da vereda marginada de choupos” são remetidos a “S. João da Ribeira, caminho para o rio”, como indica o poeta. O «Poema do burguês na praia» tem os seus versos “Há mãos de mãe sobre a seara / que às três da tarde ondula no seu gesto” concatenados à lembrança das “árvores do começo da Pinheiro Chagas”. Ainda do mesmo poema, os versos “O mar faz-lhe lembrar um cego horizontal / de olhar embaciado” aludem ao “mar 3 da tarde”. Já o poema «Córdoba lejana y sola» é associado a uma viagem de “comboio de Miramar para Coimbra”, com “o pôr-do-sol de Ílhavo”.

III

Assim, aquele exemplar pessoal de *AGRE* serve como ponto de partida para questionarmos de que maneira, quando pensamos no caso de Ruy Belo, o exercício da *re-visão*, ao ajudar a construir os múltiplos percursos da criação, funciona também como recriação de momentos vividos. Quais as dimensões que o entrelaçamento entre poesia e vida, afinal, ganhará no desenvolvimento da obra poética beliana? Ao

³² Ver os depoimentos de Maria Teresa Belo, Helena Abreu e Leonor Xavier no documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*.

observarmos todo o sistema criado pelo autor para organizar informações referentes aos poemas, não poderíamos dizer que há aqui a mesma *ansiedade* que move a sua poesia, aquela ansiedade de quem quer, com a palavra, captar o instante, como na fotografia? Apontar sistematicamente títulos iniciais, locais, datas, jornais e revistas onde primeiramente os poemas foram publicados, bem como observações sobre o processo criativo, inclusive fixando de forma material as distinções de categoria das informações anotadas, não partilha daquela inquietação que leva a que o poeta escreva minuciosos prefácios para as suas próprias obras? Não existiria, enfim, a necessidade de fixar a memória por se saber que ela é sempre já outra?

O que parece despontar dessa experiência de escrita é uma espécie de espaço catacrésico de criação (sobre o qual trabalharemos mais adiante), que se torna manifesto, por exemplo, com a obsessão do poeta em contar quantos versos escreveu de uma só vez, nomeadamente em noites nas quais diz ter dormido apenas duas ou três horas. É o que relata frequentemente em cartas³³, como aquela, do início de 1971, em que diz: “depois de uma quarta revisão, que considero definitiva, de um poema, encontro-me com um poema de 130 versos”. Já numa carta assinada em agosto do ano seguinte, afirma: “Julgo que estou a aproveitar bem umas férias, que deviam ser de descanso absoluto, mas têm sido de meditação, de leitura, de trabalho no meu livro (mais seis poemas, um deles de uns 280 versos, outro de uns 150)”. Noutra, datada em fevereiro daquele mesmo ano, até o “longo prefácio” à segunda edição de *AGRE*, como o próprio Ruy Belo se refere, é detalhadamente descrito: “oito páginas dactilografadas com trinta e oito linhas cada uma”.

No exemplar pessoal de *AGRE*, registra também uma contagem minuciosa da quantidade de versos já escrita em determinadas alturas do livro (“151 último verso”, em «Atropelamento Mortal», ou “279 último verso”, em «Advento dos anjos», por exemplo, dentre tantos outros registros), assim como faz uma menção cuidadosa da quantidade de versos amputada ou alterada em determinado poema, cuja rica minúcia pode ser observada em passagens como: “Corrigido os 4 versos finais”, em «Alegria sem nome»; “aliviei este poema de uma estrofe final”, em «Poema vindo dos dias»; “levemente podado”, em «Teoria da presença»; poema de “Novembro de 1957 //

³³ Os documentos mencionados se referem, respectivamente, a um cartão enviado a Maria Teresa Belo, assinado a 17 de janeiro de 1972, em Madrid; à carta endereçada a Gastão Cruz, em 21 de agosto de 1972, em Madrid; e à carta, também destinada a Gastão Cruz, assinada a 22 de fevereiro de 1972, em Madrid.

amputado dos 8 primeiros versos em 1960”, em «Regresso»; poema de “Junho de 1959 // com 13 versos de 1960”, em «As velas da memória».

Fica claro, afinal, o cuidado de quem quer ser *compreendido*. Recordemos que, para além da minuciosidade com que esses apontamentos foram feitos, eles estão registrados a caneta, e no seu uso está implícita a noção de que a tinta torna mais permanente as anotações, dificultando que os registros sejam alterados ou deteriorados com o tempo, o que sugere ainda uma certeza maior do anotador quanto ao que está ali a registrar. Além disso, é perceptível que Ruy Belo, em seus apontamentos em marginais – quer de suas próprias obras, quer de outros livros que assinalou –, geralmente não usa a caneta ou o lápis de modo aleatório ou casual. Os livros lidos e nos quais constam anotações estão grafados a lápis, o que pode evidenciar, primeiro, uma preocupação em não “ferir” o livro, em não alterar a composição gráfica daquele exemplar por rabiscá-lo a caneta, perspectivando, ainda que esperasse que essas notas interessassem ou fossem lidas somente por si mesmo, que o livro anotado não se tornasse desagradável de ser lido por outros leitores ou, o mais provável até, que não constrangesse novas possíveis leituras suas; depois, como escrever a lápis possibilita que os escritos se desgastem mais facilmente com o tempo, tal escolha também pode ser vista como uma forma de consentir, ainda que não de maneira totalmente consciente, que as leituras sobre uma obra possam mudar. Além disso, há casos que mostram como cuidadosamente Ruy Belo selecionou certas passagens que escrevera a lápis na marginalia de livros e as apagou, o que revela acentuada consciência do autor em relação ao que queria deixar escrito.

Aliás, é essa consciência sobre a inscrição material, em um poeta que assume a sua “constante e inexorável capacidade de reflexão e de revisão de métodos” (Belo, 2009: 27), como diz no prefácio à segunda edição de *AGRE*, que nos leva a pensar na dimensão material dos manuscritos como um dos fatores que possibilitam entender as mudanças naquela obra. Afinal, parece haver um rasgo de intencionalidade na maneira como os documentos se encontram. Basta observarmos, por exemplo, que os versos rasurados que Ruy Belo não queria mesmo que fossem desvendados estão rabiscados de tal forma, com traços alinhavados em X, que se tornam irrecuperáveis³⁴. Além disso, é comum o autógrafo ser datilografado, uma ou duas vezes, e então, já no datiloscrito, é que o poeta prossegue as alterações. A partir de *Toda a Terra* são geradas pelo menos

³⁴ Ver «Fig. 7», em Anexo II.

três variações documentais de registro, pois o poeta passou a fotocopiar os datiloscritos e, nas fotocópias, continua a inserir as modificações.

De maneira geral, podemos dizer que o processo de composição material dos manuscritos não se modificou acentuadamente com o tempo. Uma das diferenças que se nota, e que parece estar associada a um mecanismo de escrita mais torrencial, é que a preocupação em registrar certos detalhes, como inserir no documento as possíveis epígrafes pensadas ou o contexto em que surgem certos versos ou ainda qual a alusão cultural ali implícita, por exemplo, acabou sendo pouco a pouco minimizada. A caligrafia, no entanto, vai se alterando gradativamente, revelando letras maiores e mais trêmulas, e se torna mais frequente o uso da caneta esferográfica preta, em detrimento da caneta hidrográfica (tinta-permanente) azul, muito utilizada até aos manuscritos de *Homem de Palavra[s]*.

Por meio desses meandros, vamos descobrindo que o trabalho epigênico integra também uma dimensão endogenética, à medida que nos permite observar, na escrita de um poema, com as suas várias versões, de que forma traços de pensamento tendem a ser rearranjados ou rearranjados, considerando que o ato de reescrita é uma maneira de pensar sobre o papel, de tentar organizar o pensamento através do próprio gesto de escrita. O processo de *endogenesis*, a partir daquela noção de incompletude contínua de que falávamos, é aquele que evidencia momentos de dúvida, hesitação e decisão manifestados em vestígios de criação, como cancelamentos, omissões, cortes, revisões (cf. Hulle, 2014: 16). Nesse caso, os manuscritos dos poemas também têm muito a nos dizer. Revelam, inclusive, que a prática da excisão, com a remoção de partes textuais, parece ser mais constante no início da obra, e que ao longo de toda a produção poética de Ruy Belo é predominante a revisão aditiva, na qual há notável esforço para se incorporar as alterações³⁵.

Essa prática que requer “*adding material*” (cf. Sullivan, 2013: 151 e 152) ocorre, em Ruy Belo, através de uma revisão “*interlinear glossing*”, em que mais texto é acrescido em pontos de um texto já existente (que funciona de maneira “truncular”), pontos estes que originalmente se encontravam “compactados”, quer dizer, que permitiam ganhar novos desenvolvimentos. O texto passa, então, a ser intercalado por novos fragmentos e, muitas vezes, o intuito desse exercício revisional (cf. *idem*: 01) é

³⁵ Para Hannah Sullivan (2013), são esses dois tipos de revisão que se tornaram mais comuns com o Alto Modernismo, a partir de escritores como T. S. Eliot, Marcel Proust e James Joyce, responsáveis pela produção de determinadas estruturas literárias com novos graus de dificuldade e padrões estilísticos que reconhecemos como modernistas.

conceder mais detalhes ou ampliar o trabalho descritivo, de modo que os acréscimos são feitos dentro de limites fixos, que não alteram de maneira significativa o texto como um todo, quando comparado com a versão anterior, geralmente já em uma etapa a caminho da publicação. Por isso, é uma prática constante em datiloscritos e em provas, nos quais o autor vai manualmente acrescentando novos versos, tal como vemos, por exemplo, em datiloscritos de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, cuja marginalia está completamente tomada por alterações emendadas à mão. Esse tipo de recurso “*inside out-addition*”, em suma, permite que novas ideias ou mesmo versos a princípio renegados, que ficaram escritos noutra papel ou caderno, também sejam inseridos em uma estrutura pré-ordenada.

Outro tipo de revisão aditiva que se verifica no caso de Ruy Belo é a “*multiplicative sctructure*” (cf. *idem*: 152), em que a estrutura é concebida com vários “pontos de parada” porque é projetada para ter uma infinita extensibilidade, atendendo ao princípio do “*maximum inclusivity*”, a partir do qual se cria uma forma que permite que algo não seja excluído meramente por não se encaixar. Desde o início da obra beliana esse método está presente, como se observa no apontamento feito na capa das provas de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*: “Meter no poema o soneto?” (não indica qual poema nem qual soneto)³⁶, revelando aquela necessidade “moderna barroca” do poeta, como já veremos, de misturar formas no poema longo (recordemos que Ruy Belo considerava o seu segundo livro como um só poema). Outro bom exemplo é quando, no autógrafo de «A sombra o sol», escreve “Meter Italam?”, ao lado dos versos iniciais, seguido de “~~Meter aquela parte~~”. Mais adiante, noutra folha, traça uma enorme seta indicando “Italam”, mostrando o ponto de referência definitivo onde gostaria que os versos fossem “infiltrados”. Já o autógrafo do poema «Ácidos e óxidos» nos mostra que aquele conhecido verso “Lobos de sono atrás de ti nesses dez anos”, e os seis seguintes do penúltimo parágrafo, foram compostos à parte. Tais versos estão, inicialmente, em outro manuscrito, no qual o poeta escreve, no canto superior, a lápis: “juntar a... Alinhar...?”, como se estivesse procurando ainda o poema em que deveria enxertar tais versos.

Neste sentido, atentemos para como essa complexidade de método pode ampliar a discussão sobre o processo criativo:

³⁶ Ver «Figs. 14, 15, 16», em Anexo II.

[...] a combinação de crescimento e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atuando dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição (Salles, 2008: 125).

A *multiplicative structure*, como se pode observar, ocorre muitas vezes no poema longo, uma vez que pressupõe a junção de versos ou grupos de versos independentes, que surgem isolados, e que depois são unidos no trabalho laborioso de composição estrutural do poema – que, no caso de Ruy Belo, independentemente da extensão, pode variar entre regras estruturantes claras ou a sua suspensão. Talvez por isso seja um método muito explorado no segundo momento da escrita beliana, quando a torrencialidade é definitivamente assumida. Aliás, em cartas enviadas de Madrid, é possível perceber como a *multiplicative structure* se tornou fundamental no processo criativo daquele poeta. Em janeiro de 1972, por exemplo, comenta³⁷: “Esta noite escrevi até às seis da manhã. Resultado: um poema que tem neste momento 58 versos. Mas tenho muito mais e todos eles se inserem na linha que escrevi na Póvoa”.

Além disso, é importante observarmos que a repetição de versos, que caracteriza toda a obra de Ruy Belo, intensifica-se no final, sobretudo nas obras *Toda a Terra e Despeço-me da Terra da Alegria*, entre poemas de cada uma das obras e entre poemas das duas obras (ver, por exemplo, «A sombra o sol» e «Enganos e desencontros», «A fonte da arte» e «Despeço-me da terra da alegria»). O poeta que receava, no início, a repetição de versos – como reitera a capa das provas de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, na qual escreve a lápis, acima do título, “Confrontar verso a verso, para evitar repetições com *Aquele Grande Rio Eufrates*”³⁸ –, ao assumir com mais ênfase este recurso, em sua fase final, acaba conseguindo um efeito, diríamos, de “eterno retorno”. A repetição é responsável por uma constante renovação, pois o retorno do mesmo verso se dá como se ele fosse já outro, e uma vez inserido em poemas e mesmo em livros distintos, acaba por proporcionar sintaxes também diferenciadas.

IV

Essas observações dão a perceber como o poeta se movimenta por entre momentos elípticos de sua obra e como vai tornando-os visíveis para si mesmo ao regressar a ela, tentando compreender os discursos que os seus poemas paulatinamente

³⁷ Cartão enviado a Maria Teresa Belo, assinado a 17 de janeiro de 1972, em Madrid.

³⁸ Ver «Fig. 5», em Anexo II.

constroem, inclusive a caminho do poema longo, que muito discutiremos com o avançar deste trabalho. Não esqueçamos que a relação entre gênese e memória, como propõe Daniel Ferrer (2002: 217), “evidencia o fato de que a estrutura de uma obra em processo é constituída por uma série de elementos presentes, mas também ausentes, em relação dinâmica uns com os outros e que são redistribuídos a cada estágio, a cada remanejamento”. No caso de Ruy Belo, naquele seu exemplar pessoal de *AGRE*, por exemplo, como a esta altura já é possível notar, temos a singular oportunidade de assistir ao poeta que se torna interlocutor de si mesmo, sem perder no horizonte o seu leitor, sem deixar de se colocar no lugar deste. “Limitei-me agora a suprimir, no 4º verso, as palavras ‘meu deus’, que então introduzi por uma mal entendida consciência para com o leitor”, comenta a respeito de «Segunda infância», evidenciando que queria alcançar, com a expressão “meu deus”, apenas um efeito interjetivo, mas que percebeu a ambiguidade que poderia causar em razão da “crise de fé” detectada no livro. Na marginália do poema «Compreensão da Árvore», não obstante, liga o verso “ó canção, ó país, ó cidade ⁽¹⁾ sonhada” ao comentário: “(1) Esta cidade, que aliás não conheço, é o porto de Gallway, na costa ocidental da Irlanda”³⁹, e logo em seguida aponta: “Pour ne pas épater [o leitor], não incluí esta nota”.

Além disto, levando em consideração que Ruy Belo retorna, como leitor, a *Aquele Grande Rio Eufrates*, os seus comentários nas marginais, mais do que meras expressões de opinião ou de pensamentos pontuais, podem ser encarados como parte de um processo de autoconhecimento, evidenciando a importância da reflexão enquanto se realiza a leitura e, concomitantemente, da leitura na construção da reflexão ou mesmo do pensamento⁴⁰. Como, a propósito, se nota em vários outros registros que faz na marginália de livros que leu, conforme veremos no próximo capítulo. Assim, tentando pensar a leitura como escrita, o que se vê é que o escritor é o primeiro leitor de si mesmo, como diriam Almuth Grésillon e Jean-Louis Lebrave (1983), que chegaram à conclusão de que todo autor é mais leitor do que escritor. O autor escreve ao mesmo tempo em que se lê, se autocomenta, reescreve, de modo que as modificações são mais efeitos da leitura do que propriamente da escrita. Quer dizer, as “rasuras de escrita” são

³⁹ Cidade que certamente Ruy Belo viu em fotografia ou num filme, revelando um recurso muito utilizado por ele, que é o de partir de uma imagem suscitada pela memória.

⁴⁰ Esse escritor que conversa consigo próprio enquanto leitor também está marcado em algumas passagens do exemplar pessoal de *AGRE*, como vemos quando Ruy Belo questiona, a respeito de «Última vontade», “Não terei publicado este poema no D.N.? Ver”, ou alega “Voltei agora ao título que primeiro tinha pensado”, sobre «Composição de lugar». “Publicado avulso, numa versão levemente diferente”, escreve ainda a respeito de «Elogio da amada».

sobretudo provocadas pelas “rasuras de leitura”, pois o escritor se transforma no leitor crítico que revê seus escritos com olhos de outro, revelando seu progressivo distanciamento do texto. A leitura, nesse caso, é entendida enquanto intervenção dinâmica, como uma atitude crítica e fundamental para o processo criativo e uma “atividade que efectivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência” (Estibeira, 2014: 323).

A gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões. É o escritor colocando-se na posição de um leitor suposto que procura pesar o efeito produzido nele pela leitura do texto; assim, uma nova redação procura produzir um melhor efeito nesse leitor especial (Salles, 2008: 109).

As interações complexas que existem entre escrita e leitura, e das quais toda marginália tenta dar conta, revelam por que escrever nas páginas de um livro, associando diretamente o que se pensa ao que se lê, não é a mesma coisa que escrever num caderno de notas. É preciso compreender aqui o leitor enquanto simultâneo pensador e interlocutor dos livros que leu e anotou, considerando que entender como ele organiza os seus comentários é também entender como em parte se organizam as suas linhas de reflexão. Os percursos de leitura do autor registrados em marginália indicam a “intensidade emotiva que caracterizou o processo de leitura” (Estibeira, 2014: 04), os estímulos provocados, os momentos de interação com outras ideias e pensamentos. Tais anotações, enfim, refletem preocupações estéticas e literárias que o poeta demonstra em sua própria produção textual, ao passo que também dão a conhecer novas informações, evidenciando a natureza dos interesses do autor, que tipo de informações procurava e como determinadas leituras foram decisivas em certas escolhas, e ainda “a forma como a recepção de uma determinada leitura terá condicionado a sua própria produção escrita” (*idem*: 327).

Ainda que sejam vários os aspectos apontados para que se escrevam notas marginais em um livro – desde como forma de se recordar de algumas passagens que despertaram interesse ou para estabelecer comparações e fazer remissões a outras obras, por exemplo –, e embora se possa ter algum indício dos motivos que fizeram com que fossem escritas, o mais natural e provável é que grande parte delas não tenha sido escrita por um autor consciente da sua funcionalidade, que se preocupasse então com o “todo” ou com o acabamento estético e a regularidade. Além disso, embora os livros

cuidadosamente anotados geralmente sejam significativos na produção textual daquele autor, não é verdade que quanto mais importância tenha para ele uma obra ou um determinado autor, mais numerosas sejam as anotações realizadas. Quer dizer, a quantidade de anotações nem sempre reflete a relevância que determinado texto possa ter tido. Não é possível estabelecer uma correlação direta entre o nível de interesse que uma obra provoca num leitor e a extensão das suas notas. No mais, é comum muitos autores – e não é diferente no caso de Ruy Belo – não datarem as suas anotações e fazerem-nas em alturas distintas, o que torna difícil perceber em que ordem de fato o autor foi lendo ou relendo aquele livro, dificultando precisar o conjunto de notas temporalmente sucessivas.

V

Enfim, o que se nota é que esses estudos, sobretudo os de natureza epigênica, contribuem para se observar o confronto do autor consigo próprio, ao longo do desenvolvimento do seu percurso poético. Neste caso, até agora, perscrutamos os limites temporais que separam o poeta de *Aquele Grande Rio Eufrates* daquele *outro*, que volta ao livro e escreve o prefácio para a segunda edição. Acresce que esse olhar sobre gênese e memória na atitude revisional de Ruy Belo pode nos ajudar a compreender determinadas transformações pelas quais a sua poesia passou na década de 1970. Neste sentido, *Homem de Palavra[s]*, publicado precisamente em 1970, surge como um livro de transição entre o Ruy Belo da década anterior e o Ruy Belo já na sua fase madrilena. Em uma carta enviada, de Salamanca, ao amigo Gastão Cruz, assinada em 05 de fevereiro de 1972, Ruy Belo se mostra consciente do novo momento de sua poesia: “Neste mês, escrevi sete poemas, todos eles longos, o maior dos quais tem perto de quinhentos versos. São diferentes de tudo o que tenho escrito e creio pessoalmente que valem menos do que os do Monte Abraão⁴¹. Mas a minha vida mudou e a minha poesia tinha de mudar”, reflete.

Longe, então, do inaugural *Aquele Grande Rio Eufrates*, a partir de *Homem de Palavra[s]* as transformações implicam, no planos estilístico, a eliminação massiva dos sinais de pontuação e a diminuição da marcação de estrofes nos poemas. O poeta – que na sua segunda fase vai dar precedência à torrencialidade, em que lirismo e

⁴¹ Ruy Belo publica pela primeira vez o conjunto de poemas intitulado «Monte Abraão» – com os poemas «Invocação», «Na colina do instante» e «Espaço para a canção» – no volume *Outubro – Textos de Poesia*, organizado por Casimiro de Brito e Gastão Cruz, em 1971.

narratividade coadunam – tenta alcançar o máximo de ambiguidade e uma maior construção torrencial, a partir de um ritmo ou de uma *respiração* poética traçada pela construção sintática. Neste livro de transição, podemos observar claramente os movimentos de distensão e de contração na poesia beliana, que até então oscila entre os poemas propensos à torrencialidade («Vat 69», «Estudo», «Oh as casas as casas as casas», «Mudando de assunto», «Corpo de deus») e os poemas onde essa torrencialidade se suspende em favor de formas poéticas breves («Quadras da alma dorida», «Soneto superdesenvolvido», «Aos homens do cais», «CDC/DCD»). Tal amplitude rítmica revela o domínio de técnicas tradicionais aliado ao uso sistemático invulgar de figuras fônico-linguísticas produtoras de atmosferas tímbricas ricas em contrastes, onde são explorados efeitos de rima e aliteração (cf. Reynaud, 2010).

É nesta fase, quando começa a preparar a segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, que Ruy Belo passa a grafar os semantemas todos em minúsculo, resolvendo de vez, “a favor do lado mais fraco” (Belo, 2009: 497), a “guerra maiúsculas-minúsculas” (*idem*: 31), como descreve em um poema daquele seu primeiro livro, o que mostra que já se tratava de uma “luta” antiga. Agora, Deus passa a ser *deus*, Senhor é então *senhor*. O poeta elucida, no prefácio àquela segunda edição de *AGRE*: é uma grafia “mais consentânea com a minha actual posição ideológica [...], com o desejo de que palavra alguma levante a cabeça no meio da frase, por mais carregada de sagrado que a história no-la tenha feito chegar” (*idem*: 18 e 19). Tal expressiva mudança pode ser vista no exemplar da primeira edição de *HP* – com uma dedicatória assinada a 01 de fevereiro de 1970 –, no qual Ruy Belo insere, manualmente, palavra por palavra, com caneta hidrográfica preta⁴², a adoção do minúsculo estendido a todos os nomes próprios⁴³.

Noutro caso curioso de *epigenesis*, que deve mesmo ter ocorrido antes daquele de *HP*, observamos as alterações, feitas a lápis, que o poeta introduziu noutro exemplar de *Aquele Grande Rio Eufrates*, agora já da segunda edição, publicada na Coleção Círculo de Poesia, da Moraes Editores, em 1972⁴⁴. As palavras *deus* e *senhor* são preteridas em alguns poemas⁴⁵, como em «A multiplicação do cedro», no qual *O senhor*

⁴² A dedicatória, feita a Maria Teresa Belo, está escrita a caneta hidrográfica azul e as alterações, a caneta hidrográfica e esferográfica pretas, o que sugere que tenham sido realizadas em alturas distintas (o livro, já dedicado, foi posteriormente utilizado por Ruy Belo para introduzir as devidas modificações).

⁴³ Ver «Fig. 17», em Anexo II.

⁴⁴ Nesse exemplar, há uma dedicatória, também feita para Maria Teresa Belo, datada naquele mesmo ano, a 16 de maio, no aeroporto de Lisboa.

⁴⁵ Ver «Fig. 18», em Anexo II.

deus dá lugar a *Aquele olhar* no verso inicial “O senhor deus é espectador desse homem”. No nono verso, “E foi a folha verde que deus passou”, *deus* é trocado por *esse olhar*, enquanto em “o senhor olha finitamente a sua obra”, *o senhor* passa a ser *um artista*. O poema «Homem perto do chão» também possui alterações dessa ordem, pelo que *ante deus* se torna *ante um olhar* e *deus invisível* passa a ser *alguma coisa invisível* nos versos “Não abrem na cidade à sua frente as ruas / caminha ante deus como se visse / esse deus invisível”. Em «Poema quase apostólico», o terceiro do livro, o título é riscado mas nenhum outro nome é sugerido. Nele, *à justiça* substitui *ao senhor* em «E abre os braços para deixar cair na cidade / um ano favorável ao senhor», e no verso seguinte, «E põe o rosto do senhor por trás das suas palavras», *do senhor* é prescindido por *da justiça*. No poema que se segue, «Homem para deus», há apenas colchetes a lápis nos versos «O que deus terá visto nele para morrer por ele? / Oh que responsabilidade a sua» e «Oh que difícil não é criar um homem para deus», mas não existe qualquer outra indicação.

Uma outra alteração feita por Ruy Belo naquele exemplar de *AGRE*, inclusive, pode ser utilizada para simbolizar todo esse processo de revisão de sua obra. No verso “A inquietação que eu sentia quando me esquecia do sinal da cruz”, do poema «Ode do homem de pé», o poeta risca a expressão *sinal da cruz*. Ainda que tenha procurado uma nova expressão para substituir esta e não a tenha encontrado ou registrado, decerto que, se numa futura edição, *sinal da cruz* viesse a ser realmente suprimida ou preterida, ali permaneceria como cicatriz, como uma espécie de segredo do poeta que ele revelou e depois procurou omitir. De resto, um pouco como em toda a sua poesia: “é como se nos falasse ao ouvido, como se tivesse um segredo a dizer-nos e, contudo, embora esse segredo fosse já público, nós continuássemos a não saber qual fosse” (Gusmão, 2011: 08). A propósito, se voltarmos ao outro exemplar de *AGRE*, então da primeira edição, esse “segredo” imputado no jogo de presença/ausência também se manifesta, por exemplo, no poema «Teoria da presença», no qual o complemento “de deus” é acrescentado na marginália, sendo somente revelada a versão do título «Teoria da presença de deus» naquela segunda edição. Em outra passagem, vemos traços entrecruzando os poemas «Sepulcro dos dias» e «Imóvel viagem», de modo que o poeta revela uma simetria buscada a partir da ideia da cruz como a última paisagem.

«Sepulcro dos dias»

e a tua cruz é ainda
a última paisagem.

«Imóvel viagem»

Não há nenhuma outra paisagem
mais do que a tua cruz simplificada

Depois, para a segunda edição do livro, Ruy Belo alterará os versos finais de «Sepulcro dos dias», e em vez de provocar um paralelismo entre o desfecho dos dois poemas, o final de um passa a estar ligado ao início do outro: os versos “e a radical árvore onde te imolaram tenha sido / embora trabalhada vegetal e verde” encerram «Sepulcro dos dias», enquanto «Imóvel viagem» começa com “Coisas gloriosas se têm dito de ti / árvore mais verde de quantas há não há na vida”, cujo primeiro verso remete ao “Salmo 86.3”, como o próprio poeta anota na marginália.

Não poderia ser, desse modo, mais explícita a importância exponencial que as artes ganham no processo criativo de Ruy Belo, para quem a capacidade de *ver*, como já mencionamos, é tão cara. Agora já não parece ser deus que ajuda o poeta a ver, mas as mais diversas formas de arte. Não por acaso, afinal, aquelas alterações foram introduzidas quando se tratava das palavras *deus* e *senhor*, e as expressões pelas quais foram substituídas estão relacionadas à ideia do *artista*, com o seu *olhar*, como o “grande criador”. O que corrobora a observação de que, a partir de *Homem de Palavra[s]*, todo aquele universo religioso de que se nutriu *Aquele Grande Rio Eufrates* e parte das duas obras subsequentes dá cada vez mais lugar a um prolífico universo cultural, repleto de referências que ampliam a interação da poesia com diversos objetos artísticos, desde pinturas e peças escultóricas ou monumentos arquitetônicos à fotografia e ao cinema. No poema «Nós os vencidos do catolicismo», por exemplo, podemos observar que o “perdido misticismo” vai perdendo espaço para os “acordes dos carmina burana”, como vemos no seguinte excerto:

Nós que perdemos na luta da fé
não é que no mais fundo não creiamos
mas não lutamos já firmes e a pé
nem nada impomos do que duvidamos

Já nenhum garizim nos chega agora
depois de ouvir como a samaritana
que em espírito e verdade é que se adora
Deixem-me ouvir os carmina burana

(Belo, 2009: 271)

Aqui, há uma alusão tanto à cantata *Carmina Burana* (composição musical de Carl Off, que em 1936 musicou vinte e quatro poemas do *Carmina Burana*) quanto aos próprios escritos da Alta Idade Média, dos séculos XI e XII. Esses textos, de caráter satírico, moral, orgiástico, festivo e idílico, transitam entre o religioso e o profano, daí a sutil alusão ao próprio movimento que Ruy Belo criara na passagem da atmosfera em que se moveu os seus três primeiros livros para o “clima” implicado em *Homem de Palavras[s]*. “O clima do livro já não é o da fé, aliás perdida, que percorria de *lés a lés* as páginas de *Aquele Grande Rio Eufrates*; constituem o resultado de leituras profissionais e obrigatórias de livros sagrados tomados, no entanto, como livros profanos [...]. Pela primeira vez o homem interroga-se sem livro algum sagrado sob a sua inteligência” (Belo, 2009: 246), explica o poeta na introdução à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*. Ou, como reitera em versos do livro seguinte: “Pela primeira vez o homem se interroga / sem livro algum sagrado sob a sua inteligência / e a tragédia a arte o pensamento / desvendam o destino a divindade o universo” (*idem*: 435). Desse modo, o despojamento de um território sagrado é acompanhado por uma cada vez mais intensa tentativa de *naturalização* da morte e de deus, como veremos melhor mais adiante, mas que já aqui se anuncia de um modo especialmente singular naquelas anotações no exemplar da segunda edição de *AGRE*.

Por ora, interessa-nos perceber, portanto, que estes casos nos mostram que “os documentos do processo criador têm o poder de guardar o tempo que não pode ser abreviado, o tempo de busca” (Salles, 2008: 122). Por isso, lidar com a eterna insatisfação do artista nos faz pensar “numa ‘estética em criação’, em perpétuo devir” (*idem*: 120). Aquelas tais alterações, de ordem temática e no plano estilístico, podem ser vistas, portanto, a partir de uma condição material criada por Ruy Belo, que nos ajuda a perceber o processo de amadurecimento do seu projeto ético e estético, que se inscreve na ideia de que “só o poeta se fica na linguagem”. Para ele, a poesia é o “núcleo de toda a arte”, quer dizer, a única forma de arte que está nas outras artes, e por isso permanece “não só como a forma mais pura da arte literária mas também como a indisciplinadora mais audaz, como a afirmação mais vigilante de uma consciência individual e social capaz de acusar todas as traições do homem ao seu destino” (Belo, 2002: 319). Destino esse que, na poesia de Ruy Belo, vai se fazendo refletor da luz/cidez desvelada com as artes, sob o sol de um deus mais humano do que nunca.

1.3 Modernismo brasileiro na poesia de Ruy Belo: valor documental e intertextual

I

“Sou um homem sem geração, sem companheiros de revista que não tive”, escreve Ruy Belo, em uma carta, de setembro de 1970⁴⁶ – altura em que já havia, então, publicado *Homem de Palavra[s]*. Se bem repararmos, esta passagem intui o que na crítica literária acabou se configurando como uma certa “resistência” da obra beliana à teoria, tendo vindo a ser lida como neo-barroca, neo-romântica, tardo-modernista, e ainda com remanescências neo-realistas ou surrealistas. Conhecer, pois, as contradições e complexidades dessa poesia pode ser profícuo para entendermos “o fato de Ruy Belo não se integrar plenamente em nenhuma das principais linhas de sua época, ocupando uma posição independente (embora de cruzamento de tendências estéticas e temáticas)”, o que “é significativo de uma ética que se escreve livro a livro, em toda a sua obra” (Erthal, 2014: s/p). Ao mesmo tempo que a sua poesia pode ser vista como uma das “mais convincentes evidências do esgotamento dos imperativos do modernismo” (Silvestre, 1997: 07), o afastamento de Ruy Belo de uma contenção prosódica e de uma lógica discursiva – abandonará aspectos caros ao modernismo⁴⁷ para assumir o poema como deambulação sem rumo, a tal “ciência do abandono” de que fala, e para voltar a agregar poesia e versificação, por exemplo – permite que ele seja filiado a tradições mais antigas (cf. Magalhães, 1990b: 332 e 333).

A possível existência de um ponto de interseção entre esses distintos percursos na compreensão da poesia beliana, com efeito, pode nos ajudar a perceber que modernismo dentro do modernismo brasileiro interessa a Ruy Belo⁴⁸. Ao observarmos a sua biblioteca, tentando entendê-la à luz da obra beliana, notamos que os autores brasileiros representados não são aqueles que estão condicionados pela estética de

⁴⁶ Carta enviada a Gastão Cruz, assinada a 10 de setembro de 1970, em Vila do Conde.

⁴⁷ Sabendo o estatuto ambivalente que os próprios termos evocam, sendo em parte pragmáticos e descritivos, e em parte conceituais e normativos, para a discussão que queremos instaurar, utilizaremos modernidade/moderno para nos referirmos ao movimento estético que é gerado a partir do Iluminismo, considerando como início da tradição moderna o Romantismo; e modernismo/modernista para se referir, de forma menos abrangente e mais localizada, ao movimento literário que, no Brasil, se concretizou com a Semana de Arte Moderna de 1922 e perdurou até meados do século XX, passando por várias e distintas fases.

⁴⁸ Parece-nos oportuno lembrar que as esferas de estudo desta tese possibilitariam, como outra possível abordagem, analisar a poesia de Ruy Belo a partir de uma vertente crítica comparatista entre o modernismo brasileiro e o modernismo português. Tal não se seguiu como a nossa escolha de trabalho, como já dissemos na «Introdução», porque as nossas pesquisas estão motivadas pelo estudo do espólio do poeta, e é neste cenário, portanto, que procuramos colocar em diálogo a poesia beliana e a obra de determinados autores brasileiros.

ruptura modernista ou mesmo pela presença pujante e particular dos chamados concretistas. Aliás, como bem sabemos, a altura em que Ruy Belo deflagra a sua escrita é marcada, no Brasil, pelo desenvolvimento do concretismo, ao qual irá se opor e chegará mesmo a dizer que é a forma derradeira de se matar a poesia⁴⁹. As suas leituras de eleição, afinal, se afastam não só do concretismo, mas de certos discursos privilegiados anteriormente, que marcaram a então chegada do novo pelo novo ou do *make it new* no Brasil – a paródia ou a ironia escrachada, o desvio, a ênfase na transgressão de valores do passado ou a supervalorização do futuro em detrimento do passado. Em suma, se considerarmos esse cenário literário modernista, marcado pela valorização da novidade, Ruy Belo vai nele buscar escritores que parecem indiciar a permanência sintomática de um discurso da tradição.

Ao dar continuidade à ideia de que o autor de *Boca Bilingue* “parece inverter a máxima adorniana, acolhendo o Novo sob o manto do inconsumpto de um Antigo que, como o Livro, é sem princípio nem fim, ou seja, ‘contínuo’”, como afirma Osvaldo Silvestre (1997: 09), temos a possibilidade de entender que tal conjunto de autores brasileiros que está nas esferas de interesse de Ruy Belo é coerente com a teoria poética que ele vai elaborando, e que tem grande parte do seu fundamento alicerçada no pensamento eliotiano. Recordemos que, para T. S. Eliot, a tradição consiste em o poeta inscrever a sua produção poética em uma ordem discursiva que o antecede, ativando então esse discurso poético que já está estabelecido: ao recebê-lo, o poeta confere-lhe nova vitalidade a partir de traços distintos e pessoais, então entendidos como talento. Esse processo, no entanto, é tomado por um “sentido histórico” que, sendo “tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos” (Eliot, 1989: 39), faz com que, para esse escritor tradicional, as várias literaturas tenham existência simultânea e constituam uma ordem simultânea. Por isso, a tradição, entendida nesse viés, não teria caráter linear nem progressivo.

É precisamente aqui que a teoria eliotiana pode ser vista em uma direção semelhante àquela que se reconhece, mais de uma década depois, no provavelmente mais importante projeto filosófico e cultural daquele primeiro momento do modernismo

⁴⁹ Por exemplo, ressalva, com ironia, que “a poesia acabou, os concretistas chegaram a essa conclusão” (Belo, 2002: 35), bem como agradece que a Poesia 1961 tenha evitado que “entre nós houvesse poesia concreta” (Belo, 1984: 253). No ensaio «Poesia, último reduto da literatura?», dirá ainda: “Os concretistas, que fizeram a sua época, esgotaram-se em experiências que em si mesmas se compraziam, [...] esqueceram-se afinal da palavra que, mesmo desintegrada, mesmo pulverizada, explorada nas suas formas mínimas, não deixa de ter características específicas” (Belo, 2002: 317 e 318).

brasileiro. Segundo Leyla Perrone-Moisés (cf. 2006: 99), o «Manifesto Antropófago»⁵⁰ – com a proposta da devoração simbólica das tendências estético-ideológicas estrangeiras para reprocessá-las em expressões brasileiras que, desse modo, podiam ser consideradas originais para o que se pretendia enquanto formação da cultura nacional – também desfaz, assim como Eliot, a atitude passiva muitas vezes associada à noção de influência e a lógica de progressão linear do antes e depois, das origens e derivações, da propriedade e originalidade, abrindo o mundo do artista para uma postura de, concomitantes, receptividade e escolha crítica. Afinal, uma das grandes contribuições trazidas pela Antropofagia seria justamente “reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo” (*ibid.*). Uma e outra perspectiva – em que a primeira é propriamente um discurso teórico e a outra, um conjunto de sugestões contundentes sem um eixo sistemático – admitem que a literatura se faz com a absorção e transformação de elementos alheios, o que está longe de ser a retomada passadista de conquistas estéticas de uma geração imediatamente anterior. Acabam por sugerir, no auge de suas diferenças, que toda nova obra implica, portanto, tanto em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado, prolongado através daquelas leituras ativas que são, de veras, as próprias obras literárias.

Essa noção eliotiana de que “a poesia também se faz com a poesia que já está feita” (Cruz, 1999: 111), como veremos, em muito contribui para Ruy Belo elaborar a sua «Poesia nova», assente na ideia de que o presente dá continuidade a uma manifestação estética primitiva. Para ele, “a grande poesia é uma poesia aberta, incompleta, imperfeita, à espera de que outros autores de talento a venham completar e aperfeiçoar” (Belo, 2002: 285), à medida que encaram a linguagem como um fim em si próprio. Para já, recordemos a carta, que aparenta ter ficado apenas em rascunho⁵¹ – e que, embora não datada, provavelmente deve ter sido escrita entre os finais de 1968 e início de 1969 –, na qual Ruy Belo, ao sentenciar que “Pessoa é a tradição”, de seguida dirá: “Só nos resta – se resta – o talento individual (~~hã-de prestar-me a justiça de reconhecer que li Eliot~~)”. A rasura, essa perspectiva concretizada de algo que ficou em suspenso ou em suspeição, se tinha por intenção esconder o que havia sido enunciado, acaba por evidenciá-lo (“a literatura começa com a rasura”, não dirá J. Bellemin-Noël?).

⁵⁰ Publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1º de maio de 1928 (cf. Andrade *in* Teles, 2009: 504-511).

⁵¹ Essa carta se encontra publicada, com uma «Nota Explicativa» de Pedro Serra, na revista *Inimigo Rumor* (n. 15, 2003, pp. 10-23), na edição em que consta o dossiê dedicado a Ruy Belo, organizado por Carlito Azevedo e Osvaldo Manuel Silvestre.

De tal modo, o que se escreve, com rasura, no imediato trecho seguinte também muito nos revela:

Considero urgente a publicação deste livro, numa altura em que se joga o futuro da poesia de língua portuguesa [decerto está a falar de *Homem de Palavra(s)*]. Não é que eu pretenda ser um mestre ou exercer influências. Pretendo simplesmente estar presente, com a minha crença no poder das palavras, apesar de tudo. Tenho 35 anos e cheguei a pensar que a poesia morrerá. E ela efectivamente morreu, levada por onde a levaram alguns. Um novo parnasianismo se apoderou das nossas letras [quer aqui parecer que está a se referir ao concretismo]. A nossa tradição temos de ir buscá-la ao modernismo. E os poetas modernos são poucos. ~~Cito, além de Pessoa, alguns: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Brasileiros, sim. Peço desculpas, mas não distingo. E embora admire muito João Cabral de Melo Neto, não o cito. João Cabral é um contra-revolucionário. Em Portugal, a Sophia, o António Ramos Rosa, o Herberto Helder parecem-me poetas do presente e do futuro.~~

Não nos parece em nada gratuito ou casual que Ruy Belo, ao falar de tradição, modernismo e poetas modernos, e ao compreendermos que essa sua “procura” por outros poetas não abdica daquele sentido eliotiano, tenha se associado prontamente a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto (a recusa distingue o grau de contiguidade, mas não parece excluir este poeta). Se nos apropriarmos de algumas reflexões de Silviano Santiago (2002), poderíamos mesmo dizer que se trata de poetas que asseguraram a permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro, fazendo inclusive “remakes” de “temas clássicos”, como no caso de Drummond (cf. *idem*: 112) – talvez o mais moderno poeta do nosso modernismo –, por exemplo, com a “máquina do mundo”, anunciada por Camões no seu canto nono de *Os Lusíadas*. Quer dizer, mesmo o poeta que se dedicou a cantar o “tempo presente, os homens presentes, a vida presente” não se esquivou da convivência não destrutiva com o passado e com estilos de épocas diferentes, tal como os outros três poetas brasileiros por Ruy Belo mencionados.

Vejamos Manuel Bandeira e o seu “jeito de Portugal” (como a ele se refere Mário de Andrade), apontado pela crítica como autor de uma poética nomeadamente luso-brasileira, ou melhor, “muito portuguesa nas raízes, muito brasileira nos ramos”, nas palavras de Henrique Galvão (1956: 01); ou Jorge de Lima, com o seu monumental *Invenção de Orfeu* e a sua “modernidade barroca”; ou ainda João Cabral de Melo Neto e a sua relação com os autos e a poesia trovadoresca – todos estes, aspectos que serão, aliás, trabalhados ao longo desta tese. De modo que faz todo sentido quando Manoel Ricardo de Lima (coordenador da publicação da obra completa de Ruy Belo, livro a

livro, no Brasil, lançada entre 2013 e 2014) escreve, na introdução a *Aquela Grande Rio Eufrates*, que

Com esse livro, ele [Ruy Belo] começa um projeto de articulação do poema num propósito com a tradição e, ao mesmo tempo, num vetor extremo de “reflexão e de revisão” dessa tradição. É por causa também de algumas dessas questões que considero extremamente pertinente a publicação no Brasil de toda a sua poesia, que se inicia agora, e também de seus textos críticos (Lima, 2013: 08).

Assim, interessa-nos perceber como esses poetas, aos quais Ruy Belo vai “buscar a sua tradição modernista”, como o vimos há pouco anuir, de alguma maneira parecem dar força ao discurso da tradição no modernismo, recusando a noção da tradição como “passadismo”, que vigorou em grande parte dos recantos literários dos anos 20. Nesse sentido, podendo falar de tradição no modernismo desvinculando-a da noção de neoconservadorismo (cf. Santiago, 2002: 121), propomos, portanto, utilizar como alegoria, para melhor compreender um poeta que “inverte a máxima adorniana” (Silvestre, 1997: 09), um dos casos que se passou curiosamente com um grupo de modernistas paulistas, conhecido por estar à frente da efervescente defesa da estética de ruptura que tomou o primeiro momento do modernismo brasileiro.

II

Em 1924, Oswald de Andrade e o seu filho Nonê, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, que então visitava o país, percorreram, durante duas semanas, várias cidades de Minas Gerais, em uma “Viagem de descoberta do Brasil”, como Oswald intitulou a excursão. “Esses poetas estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e, de repente, viajam em busca do Brasil Colonial”, observa Silviano Santiago (2002: 121). O espanto, à primeira vista, qual não é: enquanto Tommaso Marinetti, com o seu futurismo, pregava o incêndio de museus e bibliotecas⁵², no Brasil, entretanto, até aqueles que pareciam ser a ala mais radical do movimento modernista não deixaram de cedo manifestar, de alguma maneira, um certo discurso de restauração do passado dentro do modernismo. A respeito desse episódio, em que aqueles escritores vão em

⁵² Aqui, parece-nos já sintomático que um poeta como Manuel Bandeira afirmasse várias vezes a sua instintiva descrença no futurismo italiano de Marinetti, recusando a aceitar que ele tivesse vindo a ter qualquer implicação real no modernismo brasileiro.

busca do passado histórico nacional e se deparam com o primitivo como manifestação do barroco setecentista mineiro, reflete Brito Broca:

Antes de tudo, o que merece reparo nessa viagem é a *atitude paradoxal* dos viajantes. São todos modernistas, homens de futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo *sugere ruínas*. Parecia *um contra-senso apenas aparente*. Havia uma *lógica interior* no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e de originalidade que eles procuravam (Broca *apud* Santiago, 2002: 121; itálico nosso).

Com efeito, é essa “atitude paradoxal”, esse “contra-senso apenas aparente” que nos interessa investigar com mais afinco, visto que tal “paixão contraditória”, para utilizarmos uma expressão de Octavio Paz (1984: 20), pode nos ajudar a perceber a relação que o autor de *Boca Bilingue* mantém com *o fazer novo*. Para Lindeza Diogo (1993: 66), “em Ruy Belo, o fazer novo não surge como aquela dimensão ética e programática. A sua mesma apropriação da história não implica heroicos repúdios de espécie alguma e muito menos da tradição – é, antes, um tornar próximo do passado”. Desenvolvendo, então, esta noção, Osvaldo Silvestre (1997: 09) vai dizer que “o fazer novo não empurra Ruy Belo para uma ratificação da ontologia do Moderno”, ainda que os seus imperativos se façam sentir naquela poesia. Assim, o poeta teria conseguido inverter a máxima adorniana de que “o Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade” (Adorno *apud* Silvestre, 1997: 09). Ora, investigando nesta direção, poderíamos então dizer, utilizando uma expressão de Brito Broca há pouco citada, que Ruy Belo é um poeta cuja “lógica interior” admite, desde o início, que na ruptura exista continuidade, ou melhor ainda, que a continuidade persista na ruptura. O que nos faz pensar no que Octavio Paz⁵³ (1984: 17) – cuja reflexão teórica em muito dialoga com o pensamento eliotiano⁵⁴ – chama de “tradição moderna”, entendendo por moderno uma tradição feita de interrupções. Na medida em que cada geração rompe com o passado, é precisamente cada uma dessas rupturas que vai constituir a tradição e um seu novo começo.

⁵³ Octavio Paz é um dos nomes apontados por Ruy Belo nos seus estudos sobre Teoria da Literatura, como se vê no relatório de investigação que assina a 31 de janeiro de 1964.

⁵⁴ Ver o notável trabalho de Tom Boll, *Octavio Paz and T. S. Eliot – Modern Poetry and the Translation of Influence* (Oxford, 2012).

O episódio da ida dos modernistas a Minas Gerais poderia estar descrito entre aquelas “novidades centenárias ou milenares” de que fala o autor de *Os Filhos do Barro*, ao observar que na modernidade “há uma pertinaz corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton” (*idem*: 20 e 21). Se o moderno encontra o seu fundamento nas mudanças – e estas viabilizam uma espécie de “autodestruição criadora”, ao passo que “afetam a superfície sem alterar a realidade profunda” – então a ressurreição, ou mesmo encarnações momentâneas, de objetos artísticos da arte arcaica e de sociedades ou civilizações distantes acabou por significar, de algum modo, no horizonte estético da modernidade, a ruptura. Está aqui vista a maneira como aquela aparente contradição transforma o passado em nosso contemporâneo, o que faz necessariamente da tradição moderna uma tradição da negação, quer dizer, voltada contra si mesma e contraditória em si mesma, se firmando na aliança (e não propriamente na justaposição) de antinomias, de aporias. Por isso, a tradição moderna, sendo fundamentalmente uma tradição da ruptura, implica, ainda segundo Paz, a negação tanto da tradição quanto da ruptura.

Essa negação, contudo, só é possível precisamente porque “a arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma” (*idem*: 20). Ou seja, “a arte moderna é moderna porque é crítica” (*idem*: 189).

A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno. E mais: é uma das maneiras de realizá-la. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica (Paz, 1984: 189).

Seria a crítica, então, responsável por apagar as oposições entre o distante e o próximo, o antigo e o contemporâneo, o arcaico e o novo, a imitação e a inovação, a genealogia e a teleologia, enfim, o próprio impasse lógico entre a tradição e o moderno, que durante muito tempo foram compreendidos, sem sequer se ponderar os sentidos de modernidade e de modernismo, como o que resiste à modernização e o que rompe com ela, respectivamente. É importante entender que a tradição não é assegurada pela permanência de uma das faces da antinomia, a mais antiga, na outra, mais recente; está muito longe disto, já que o moderno, em vez de concebido como a continuidade do passado no presente (o hoje não é filho do ontem, afinal), é justamente sua ruptura, sua negação. A tradição moderna “é feita tão somente de contradições não resolvidas”,

como diria Antoine Compagnon (2010: 12), em que as definições acatadas são precisamente aquelas que não anulam as ambiguidades. Por conseguinte, a modernidade, sendo a grande crítica de si mesma, se tornou aos seus próprios olhos uma tradição, sendo possível “definir a *tradição* hoje como o cúmulo da *modernidade*” (*idem*: 09).

Não por acaso, é característica da modernidade a intensa atividade teórico-crítica que vários autores no século XX vieram a exercer paralelamente à sua obra poética ou ficcional. O que seria, decerto, consequência dessa tradição da negação, que tem que se autocriticar encontrando apoios, fundamentos e regras em si mesma. Desde o romantismo, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998), os princípios e valores literários deixaram de ser predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso, de modo que o exercício particular da crítica resultou de um contexto gradual “de profanização da esfera dos valores, de valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio” (Perrone-Moisés, 1998: 10). Acrescentaríamos, ainda, a possibilidade de se tratar de um efeito colateral, e de sentido inverso, também provocado pela autonomia que o leitor ganhou na modernidade ao assumir o papel de co-autor do texto, embora seja premente que a crítica exercida por escritores-críticos, mais do que desenvolvida para guiar ou orientar os caminhos a serem percorridos pelo leitor, como o faz a crítica institucional, deve ser vista, como diria Eliot, como treino de leitura e forma de aprendizagem (e aqui não nos esqueçamos de que, para Ruy Belo, a poesia também “é coisa que se aprende”). São escritores que buscam pensar o seu próprio exercício de escrita e os seus rumos subjacentes, de modo que acabam por estipular critérios para nortear tanto o que estão a escrever quanto o que querem vir a escrever.

É por isso que esse “fenômeno do escritor-crítico moderno” tem também a ver com o que a autora de *Altas Modernidades* chama de “o mal-estar da avaliação”, de que parece estar imbuído, aliás, um poeta-crítico como Ruy Belo. Não são poucas as vezes que o vemos declarar, por exemplo, que tenta tomar cada vez mais consciência de sua escrita através do estudo da ciência literária e do exercício da crítica. Recordemos, a propósito, o desenvolvimento do seu ensaísmo, cuja obra *Na Senda da Poesia* é testemunha, e mesmo os prefácios que escreve para livros seus, embora temesse, como assinala em uma carta, correr o risco de, com esses prefácios, se “explicar demasiado” e

expor descomedidamente as “razões ideológicas” que lhe moviam⁵⁵ (atendendo ao medo de se tornar “claro” em demasia, em um país onde a censura não perdoava). Em outra carta⁵⁶, também destinada a Gastão Cruz, Ruy Belo comenta a sua insatisfação com a crítica literária:

Tenho seguido o inquérito com a atenção que o meu cansaço me permite. Acho que o tem orientado bem, acho que as conclusões são rigorosas, mas alguns depoimentos parecem-me descoloridos. Há gente que, depois de ter lido muito e adquirido alguma formação literária, não consegue dizer com relativa certeza e com independência: isto é bom; isto é mau. Formulam-se opiniões que, por vezes, ou são as suas (do Gastão) ou são as convenientes. [...] não creio que tão depressa a poesia seja em Portugal uma água potável.

Eu sei que o jornalismo não é possível em regime de ocupação e por isso outras formas literárias, menos ocasionais, tendem a suprir a sua falta. Mas não posso compreender que deficiências de formação intelectual e de formação cívica se oponham ao consumo e circulação da melhor literatura que, presumivelmente, se pratique entre nós.

[...] Não pactuo, é certo, com o estado actual das coisas, mas só esse estado, quer-me parecer, justifica a existência de uma ortodoxia literária que acusa de heresia a menor ambição de se ser sincero em obra própria.

A saber aquele “mal-estar da avaliação”, este trecho pode ser iluminado com a reflexão de Leyla Perrone-Moisés (1998: 11) de que, “enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com [a criação e confirmação de] valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar”. Ruy Belo reclama justamente da incapacidade de os críticos literários dizerem “com relativa certeza e com independência: isto é bom; isto é mau” – em alguns de seus prefácios, inclusive, retoma a questão. No prefácio que escreve para a segunda edição de *Homem de Palavra[s]*, por exemplo, diz não concordar com o crítico que assinalou que, naquela obra, o poeta havia se “desencontrado” (recordemos que o título conferido ao prefácio é «De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro»). Afirma, ainda, que a maior parte da crítica, até então, soube apenas ler *Boca Bilingue*, prescindindo de entender que cada livro seu é um livro diferente do anterior. Já no prefácio para *AGRE*, sublinha que a crítica se resumiu a “escrevinhadores”, que se aproveitavam do estado de vigília do país para encobrir ou justificar as suas incompetências. Em uma entrevista, o autor ainda comenta:

⁵⁵ Carta enviada a Gastão Cruz, assinada a 22 de fevereiro de 1972, em Madrid.

⁵⁶ Carta assinada a 11 de agosto de 1965, em Lisboa.

Quando publiquei *Aquele Grande Rio Eufrates*, a maior parte da crítica, ainda alheia ao verdadeiro objeto da ciência da literatura que é a obra literária como tal, não conseguiu resistir à fácil tentação de transferir para a apreciação do livro uma perspectiva – a do catolicismo – que diz mais respeito à minha pessoa do que à minha poesia. Embora eu pense que a doutrina católica, para empregar os quadros de Sorokin, não se encontra em mim em um simples estado ideológico e desce mesmo ao plano prático e de comportamento, de maneira a influir realmente na minha visão – talvez melhor, re-visão – das coisas, enformando-as ou deformando-as, o crítico não pode partir daí para extrair juízos de valor, a menos que não tenha a sua aparelhagem actualizada ou enverede pelos caminhos da profecia, do aliciamento partidário, da propaganda (Belo, 2002: 16 e 17).

Diríamos, afinal, que esse escritor-crítico é resultado de novas valorações dinâmicas do passado que surgem com a modernidade, sendo frequente que ele questione como elege, e também como os seus contemporâneos escolhem, certos nomes e certas obras do passado, e como leituras ativas podem ser prolongadas em uma nova obra literária. No caso de Ruy Belo⁵⁷, recordemos que a sua obra surge no cenário da poesia contemporânea portuguesa que privilegiou o espaço de teorização sobre si mesma e a manifestação de uma autoconsciência crítica em relação à crítica literária, como se verifica, dentre tantos outros, com Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, António Ramos Rosa, Gastão Cruz, Carlos de Oliveira, Herberto Helder. De acordo com Ruy Belo, no ensaio «Poesia e crítica literária», “a crítica é um dos lados da criação”, visto que tanto ela quanto a poesia realizam “o imprescindível reconhecimento da palavra poética”, ainda que o poeta parta do significado para o significante e o crítico, do significante para o significado (cf. Belo, 2002: 62). Quando regressamos ao pensamento de Eliot, não obstante, vemos que a motivação de sua crítica é fundamentalmente “o revigoração, a revitalização e o ‘*making new*’ da literatura de nosso próprio tempo” (Eliot *apud* Perrone-Moisés, 1998: 15), como ele próprio confessa, de modo que a escolha é fundamental e fundadora.

É importante perceber que esse movimento leva a que os escritores escolham a sua própria tradição e que, “dialogando com os autores do passado ou do presente, pratiquem formas particulares de intertextualidade” (Perrone-Moisés, 1998: 14). O que muito interessa, ressalve-se, à nossa investigação, pois atendendo a essas “formas particulares de intertextualidade” resulta o *corpus* desta tese, definido pelo próprio valor intertextual proveniente de uma condição material/documental criada por Ruy Belo, e

⁵⁷ Recordemos a interessante passagem em que Ruy Belo diz que um poeta como Sá de Miranda lhe é “particularmente revelador” não só por todas as singularidades de sua poesia, num importante período de transição da História da Literatura, mas também “pela detenção e uso de uma aguda consciência crítica”, como escreve no relatório de investigação de 31 de janeiro de 1964.

que o liga aos escritores brasileiros aqui trabalhados. Recordemos que, neste nosso caso, os vestígios materiais, se por um lado nos levam a confirmar certas intuições de leitura, por outro permitem que trabalhem com uma “intertextualidade negativa”, como conceitua Daniel Ferrer (cf. 2007: 207), partindo da ideia de “polêmica interna oculta” proposta pelo dialogismo ativo de Bakhtin. A interação semiótica de um texto com outro texto pode estar tão ocultada por camadas e camadas textuais que “même une connaissance hors du commun de l’histoire littéraire ne permettrait guère de repérer et que seule l’étude des documents de genèse au sens large permet de recouvrer” (*idem*: 209). Além disso, é preciso também considerar que, por maior que seja o poder alusivo de um texto, e por maior clareza que tenha no contexto de publicação, o intertexto⁵⁸ pode se debilitar ou se perder com o tempo, de maneira que os documentos genéticos ajudam a reestabelecer o processo intertextual.

Desse modo, é possível considerar que o próprio texto contém em si a memória do seu intertexto, memória esta que repousa em uma *agramaticalidade* e que existe em função de um “conector”, um signo duplicado inscrito tanto no texto quanto no intertexto, tal como propõe Michael Riffaterre. Nesse sentido, o “invisível intertexto”, concatenado às variantes textuais a partir do conector, o que faz, com efeito, é “gerar a catacrese”, despertando da agramaticalidade tal memória. Pelo que, se pensarmos no caso de Ruy Belo, um poeta suficientemente original para não temer a exposição que continuamente fazia de suas marcas intertextuais – aliás, encarava-as certamente como consequência incontornável da tradição, no sentido eliotiano que a concebia –, é compreensível que desenvolva a sua poesia em um espaço catacrésico, de busca pela palavra, como veremos melhor no quarto capítulo.

Il existe un indice de la coexistence dans une même séquence verbale d’un texte et d’un intertexte, indice donc d’intertextualité [...]. C’est un signe doublé puisqu’il figure dans le texte mais aussi l’intertexte d’où il a été tiré.

Je l’appellerai le connecteur: sa première fonction est de faire le pont entre le texte et l’intertexte, non seulement en symbolisant la présence de l’un dans l’autre, mais en symbolisant leur inséparabilité; le texte ne peut être ni ne peut avoir de signification sans la catachrèse par l’invisible intertexte.

Le connecteur est un mot ou groupe de mots qui est grammatical dans l’intertexte, sans quoi il ne pourrait pas le représenter ailleurs. Mais il faut qu’il soit agrammatical dans le texte, sinon il ne pourrait y attirer l’attention ni générer la catachrèse. Celle-ci prend la forme d’un paradigme de variantes dérivées du connecteur (Riffaterre *apud* Ferrer, 2007: 209 e 210)

⁵⁸ Lembremos que, “em termos de ontologia e cronologia, o intertexto é um texto (ou um *corpus* de textos) que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ‘ler’, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último” (Aguar e Silva, 2009: 626).

Em suma, o que existe é uma incompletude programática do texto, e que pode ser arrancada desse mesmo texto, sendo ainda responsável, segundo Riffaterre, pela constituição da referencialidade literária. Assim, a função complexa e contraditória do intertexto – afinal, “tout ce que la connaissance du détail de l’intertexte apporte à la lecture” (Ferrer, 2007: 209) –, acaba por culminar na lógica do texto palimpséstico. Além de revelar a necessidade urgente de ligar o pluralismo cultural ao contexto social e histórico em que o texto foi gerado, aponta para a presença estranhamente corpórea-fantasmagórica de vestígios anteriores da escrita que habitam o corpo da mais recente camada de escrita. Tal princípio espectral inscrito na materialidade, e que move a intertextualidade, é também o proponente da relação do texto com a sua gênese, uma relação alusiva, claro está, de presença/ausência: “le texte final (malgré la mémoire du contexte) ne contient pas l’ensemble de sa genèse, il en porte la trace, il est hanté par sa présence implicite”, argumenta Daniel Ferrer (*idem*: 216), segundo o qual, ainda, “les structures d’implication manifestes dans le texte sont suffisantes pour renvoyer vers un autre texte absent, et pour en dessiner, en creux, les contours” (*idem*: 209).

III

De modo que é interessante verificar, na poesia de Ruy Belo, como essa relação de presença/ausência, a qual já começamos por aludir na segunda parte deste capítulo, é notória na maneira como ou trabalha o intertexto, nem sempre plenamente consciente do processo, ou como tenta tomar consciência do processo intertextual a partir da inscrição material – gesto que, aliás, conforme vimos, se tornou comum desde o modernismo, quando os escritores, ao passo que defendiam a noção de obra acabada, paradoxalmente foram percebendo a importância de manter uma memória material do seu processo de criação. No caso do autor de *Aquele Grande Rio Eufrates*, podemos observar que as dedicatórias⁵⁹ e as epígrafes são assinaláveis elementos dessa presença/ausência.

A publicação do primeiro poema da série «O jogador do pião» (que exploraremos melhor no próximo capítulo) é dedicada a Cecília Meireles – no *Jornal de Notícias*, a 3 de dezembro de 1964 –, e logo depois suprimida na publicação do poema em *Boca Bilingue*. Já o poema «Cantam na catedral» aparece, em um dos seus dois datiloscritos, com a seguinte dedicatória rasurada: “para Odylo Costa Filho, como quem se despede”,

⁵⁹ Ver «Figs. 19, 20, 21», em Anexo II.

não sendo integrada à publicação do poema em *Homem de Palavra[s]*. Tal poema, pois, revela um recurso comum em Ruy Belo, que é o entrecruzamento de reminiscências (cidades, monumentos, escritores, livros, datas) para assinalar a inexorável passagem do tempo, em tom de despedida, e parece ter sido dedicada essencialmente a título de homenagem ao amigo maranhense⁶⁰, que entre 1965 e 1967 residiu em Portugal, na função de adido cultural da Embaixada do Brasil (Ruy Belo não falará ainda, em outro poema, das “ilimitadas areias do maranhão”⁶¹?). Esse gesto de retirar as dedicatórias nas versões publicadas em livros certamente revela, uma vez mais, aquele dilema do autor, como vimos, entre fornecer ou não ao leitor certos elementos.

Quanto às epígrafes, muitas acabam sendo apagadas dos poemas na publicação em livro, mas são mantidas (ou mesmo muito tempo depois acrescentadas) no documento original de criação. Ruy Belo, inclusive, denuncia, naquele prefácio para *AGRE*, o seu gesto manifesto ao citar a epígrafe que retirou de «Poema de carnaval», o que se revela bastante emblemático porque, mais do que tornar pública essa remoção, menciona precisamente a epígrafe retirada, deslocando-a apenas do seu local convencional de inscrição. Outro exemplo oportuno está nas provas de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, onde duas epígrafes para o livro foram canceladas, sendo a primeira delas “O que vês, escreve-o”, do *Livro do Apocalipse*, que acabou depois sendo movida para o poema «Ode do homem de pé», precisamente naquele exemplar pessoal de *AGRE*⁶². Certamente, é uma epígrafe bastante significativa, já que é retomada, ao menos por escrito, anos mais tarde. A segunda se trata de uma passagem de Santa Teresa de Jesus, do *Livro da Vida*, e ambas já estavam datilografadas quando foram preteridas por outra escrita à mão (o que geralmente indica uma mudança já na fase final de revisão), e que acabou sendo a adotada na versão publicada, sem a expressão “e à família”, tal como corrigido nas provas:

⁶⁰ Ver lista de obras em Anexo I. Na biblioteca de Ruy Belo, encontramos a edição portuguesa de *A Faca e O Rio*, publicada pela Edição «Livros do Brasil» Lisboa, em 1966. No exemplar, consta a seguinte dedicatória: “À Maria Teresa e ao Ruy Belo, queridos do coração, lembranças do Odylo Costa, filho // Lisboa (Cacém), na clara casa, 9.4.67”. Além disso, no ensaio «Morte em Lisboa», de *Na Senda da Poesia*, Ruy Belo se refere a uma carta que recebeu sem remetente e assinala: “Pensei que fosse do Odylo Costa Filho, a cujo regresso ao Brasil eu dedicara um poema mesmo no dia anterior” (Belo, 1984: 222).

⁶¹ Quem chama a atenção para esse aspecto é Sérgio Pachá, em entrevista concedida no Rio de Janeiro à autora desta tese, em pré-produção para o documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*.

⁶² Ver «Fig. 13», em Anexo II.

É obrigatória a inscrição no registo civil dos factos
essenciais relativos ao indivíduo e à família
[...]
nomeadamente dos nascimentos, casamentos e
óbitos
] art.º 2.º do decreto-lei de 18 de Fevereiro de 1911

A propósito, assim como nesta epígrafe, nota-se que a adoção de trechos vindos de códigos penais e decretos é comum na marcação intertextual, de valor documental, de Ruy Belo (que, como sabemos, licenciou-se em Direito e chegou a exercer a advocacia, antes de se tornar professor leitor em Madrid). Ao mesmo decreto-lei acima mencionado, por exemplo, o poeta regressa anos depois – o que, mais uma vez, aponta para uma certa tendência de retornar a passagens que tomou para si como epígrafes, tenham sido publicadas ou não –, associando-o aos versos “Tinha o nome no registo, agora habita / Nas planícies ilimitadas de Deus”, de «Atropelamento Mortal», naquele seu exemplar pessoal de *AGRE*. Recorda que ainda pensou em acrescentar tal informação na versão final do poema, mas que “resolv[eu] não incluir esta nota”. Em «Missa de aniversário» – escrito em memória ao seu pai, como admite –, logo nos versos iniciais “Há um ano que os teus gestos andam / ausentes da nossa freguesia”, Ruy Belo sublinha que a palavra *freguesia* “é tomada no sentido que utiliza o Código Administrativo”.

Voltando ainda às provas de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, é interessante notar que na mesma folha em que faz a preterição das epígrafes, Ruy Belo escreve, na marginália inferior, a lápis, algumas “alusões culturais”⁶³, para utilizarmos uma expressão sua no prefácio à segunda edição de *AGRE*. A sigla “JBP” decerto se refere a José Blanc de Portugal, com o seu livro de poesia *O Espaço Prometido*, de 1960. Também a referência a Hermes Trismegisto revela como já naquela altura Ruy Belo andava interessado no hermetismo, tendência que se manifestará largamente na segunda fase de sua poesia, como veremos no último capítulo.

Citar JBP – “Espaço prometido”
Catecismo
Missal
Hermes Trismegisto – Cfr. carta J.B.P.

A enumeração nessa folha de epígrafe⁶⁴ é um bom exemplo de como é frequente, naquela altura inicial, o esforço do poeta em trabalhar de maneira mais consciente certos

⁶³ Ver «Fig. 4», em Anexo II.

⁶⁴ Ainda que não tenha sido intencional, não deixa de ser interessante que esses elementos tenham sido citados em tal folha, uma vez que a epígrafe é já em si um instrumento de natureza intertextual.

mecanismos intertextuais, tal não é o empenho em deixar registrado tantos vestígios de suas buscas, leituras e observações. Naquele exemplar pessoal de *AGRE*, podemos ainda ver, por exemplo, um cuidadoso mecanismo intertextual que o autor desenvolve entre versos seus de distintos poemas. Em «Maran atha!», o verso “ocupamos um espaço ⁽¹⁾ que nos leva” é remetido ao “(1) Cfr. verso 4 de ‘Aquele Grande Rio Eufrates’”, que corresponde a “lembranças nossas em alguém, vazios os lugares onde estivemos”. Outro exemplo é o verso “que se haverá de matar ainda mais o morto ⁽¹⁾”, de «Ode do homem de pé», que acaba sendo indicado ao “(1) Cfr. verso 10 de ‘Aquele Grande Rio Eufrates’”, ou seja, “o que afinal a gente vê todos os dias”, reiterando a ideia de banalidade da morte já patente no outro verso. Dentre outras “alusões culturais”, entretanto, encontramos ainda uma referência a Manuel Bandeira, no poema «Saudades de Melquisedeque», sobre a qual falaremos melhor no terceiro capítulo, e outra a John Donne, com a ideia de que “nenhum homem é um ilha”, a que Ruy Belo associa o primeiro verso de «Grandeza do Homem», “Somos a grande ilha do silêncio de Deus”.

IV

Quer nos parecer que a poesia metafísica de John Donne, instaurada no conceptismo barroco do século XVII, em muito contribuiu para o desenvolvimento de certos aspectos da poesia de Ruy Belo. Partindo da inquietação existencial e da insatisfação religiosa, aquele poeta e pastor inglês já propunha uma sensibilidade unificada entre o intelecto e a emoção, entendendo a emoção não como um fenômeno simples, como conceberam os românticos, mas como responsável por integrar profundas tensões intelectuais, além de perspectivas diferentes da realidade e da experiência (cf. Lima, 1984: 251). Diríamos que também Ruy Belo – que se reconhece “irremediavelmente metafísico⁶⁵” – “tem uma notável capacidade de intelectualizar o discurso sem o despojar de uma ardente sensibilidade, fazendo com que o seu labor formal não redunde num eruditismo frio nem apareça divorciado da realidade cotidiana” (Ribeiro, 2004: 124). Estamos a falar de dois poetas que possuem a habilidade de expor a emoção ao mesmo tempo que mantêm a agudeza de consciência e de raciocínio. Aliás, na poesia metafísica de Donne, esta competência está associada à noção do *wit*, que pressupõe “o poder de criar surpresa emocional pela combinação ou

⁶⁵ Como diz em uma carta enviada a Gastão Cruz, assinada a 10 de setembro de 1970, em Vila do Conde.

contraste inesperados de idéias ou imagens geralmente diversas, especialmente retiradas de coisas incompatíveis ou opostas” (Hoskins *apud* Martini, 2007: 128).

Com uma linguagem poética inovadora, John Donne já demonstra preocupação em inquietar o leitor, revelando não só o poder expressivo mas também comunicativo do *wit*⁶⁶. Neste caso, a precisão entre ideia e linguagem impede que haja uma espécie de conclusão fechada do poema, gerando então ambiguidade no desfecho, que mais do que a expressão figurativa ou a aguda percepção de analogias, é a consciência da relatividade das coisas e da multiplicidade dos pontos de vista. Se antes as analogias funcionavam, recorrentemente, como adornos retóricos de uma ideia, na poesia metafísica o conceito se torna não raro o centro do poema, tornando-se o seu fio condutor e surgindo ao final como arremate inevitável do que ao longo daquela composição foi sendo desenvolvido, a partir dos contornos de uma *emoção intelectualizada*. Por isso, muitas vezes o título carrega o conceito do poema, como é sintomático na própria poesia de Ruy Belo. Tal como também o é a destreza intelectual na capacidade associativa, que permite descobrir relações de semelhança em matérias aparentemente irrelacionáveis e forçar ideias de naturezas bastante distintas a coexistirem, violentando assim a linguagem para observar determinados aspectos e procurar obter uma realidade a todo tempo fraturada em sua linearidade e coerência, como veremos em várias passagens desta tese.

O mais interessante é que nesse Ruy Belo *leitor ativo* de John Donne parece estar subjacente, uma vez mais, a importância da tradição no pensamento crítico beliano, com aquele regresso a certos trilhos tradicionais que são inovadoramente revisitados. Recordemos, inclusive, que é o próprio T. S. Eliot o grande responsável pela redescoberta da poesia de John Donne, na década de 1920, defendendo-a, no ensaio «Os poetas metafísicos», como precursora da poesia da modernidade, uma vez que já conseguia conceber o pensamento como uma forma de experiência, como vimos. Tanto é que o poeta de *Songs and Sonnets*, visto por parte da crítica como o primeiro a romper com a tradição petrarquista, e o autor de «Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526», o que fazem, na verdade, é recuperar (por utilizar, por prolongar) o petrarquismo, mas de uma maneira diferente da habitual – subvertem-o, inclusive, através do uso de uma linguagem coloquial com significativo

⁶⁶ A compreensão donneana de *wit* estava ligada à pregação bíblica, quer dizer, o *wit* encontraria lugar destacado na Bíblia, especialmente nos Salmos, e neste sentido também podemos pensar em um poeta como Ruy Belo, que buscou no primeiro momento da sua escrita “a dicção grave, a fluência discursiva e a admirável transparência dos salmos” (Silvestre, 1997: 09).

impacto emocional, que confere um certo tom dialógico e dramático à poesia. Naquele poema de *Toda a Terra*, não por acaso, o sujeito poético se assume como um dos mais ilustres representantes do petrarquismo quinhentista espanhol, Garcilaso de la Vega⁶⁷:

eu procurava [...]
uma razão a única razão (e não sentimental como afinal o é
a convenção que adopto de petrarquizar
neste meu verso aparentemente livre
mas no fundo apoiado sobre o decassílabo
que como bem se sabe é o mais digital dos metros
pois quanto mais não fosse vive da estreita vantagem de se ter dez
dedos)

(Belo, 2009: 753)

Neste trecho, fica exposta a tensão, que sobrevive naquela poesia, entre a libertação da métrica e o domínio do soneto ou do decassílabo camonianiano. Numa carta enviada a Gastão Cruz, em setembro de 1970⁶⁸, depois de falar de mais uma crise criativa, Ruy Belo explica: “Procuro não me repetir e tenho uma facilidade lamentável para lançar decassílabos e para cair no soneto”, diz na missiva enviada a Gastão Cruz. Como se pode notar, o adjetivo *lamentável* já indicia aqui uma das discussões que Ruy Belo trava em torno das poesias maior e menor, como veremos melhor no terceiro capítulo, inclusive ao recuperar, com os seus poemas torrenciais, a associação do decassílabo à noção de *arte maior*, como tradicionalmente eram denominadas as composições de versos longos⁶⁹. Também no prefácio à segunda edição de *AGRE*, acaba por confessar que, se só no terceiro livro é que o soneto surgiu, “foi porque não consegui resistir por mais tempo à irresistível sedução dessa forma quem, durante nada menos que uns longos quinze anos, a praticara com o carácter oculto e obstinado de um vício”, e que o mesmo se pode dizer do “apoio constante do decassílabo” (Belo, 2009: 20).

Aliás, esse seu assinalável interesse pelo soneto faz com que proponha, como trabalho de conclusão da licenciatura em Letras⁷⁰, como se lê no relatório de 15 de junho de 1967, o tema: «O soneto nas literaturas portuguesa e brasileira a partir do

⁶⁷ Como sabemos, o jogo conceptual e cultista ganha especial relevo nas últimas obras de Ruy Belo, especialmente pela sua aproximação à tradição gongórica castelhana (cf. Martinho, 2008).

⁶⁸ Carta assinada a 10 de setembro de 1970, em Vila do Conde.

⁶⁹ Nas palavras de Jorge de Sena: “*arte maior* é o nome tradicional para o decassílabo (4-7-10), chamado também ‘ibérico’ e que Gil Vicente tanto usou (e os italianos bem mais do que quem julga que eles transferiram rigidamente o acento para a 8ª sílaba)”, conforme diz numa carta para Ruy Belo, enviada de Madison, a 08 de fevereiro de 1970.

⁷⁰ Projeto, entretanto, que não chegou a realizar.

simbolismo». Este trabalho, que previa pensar o soneto na perspectiva não só da prática da poesia, como na teoria, havia sido planejado, inicialmente, para abranger somente a literatura portuguesa, mas acabou acrescido da literatura brasileira⁷¹ devido à importância de um autor, por exemplo, como Jorge de Lima, como reconhece o próprio Ruy Belo no rascunho daquele mesmo relatório:

Selecionei e li sonetos de autores portugueses do período abrangido: António Nobre, Florbela Espanca, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Eugénio de Castro, Afonso Duarte, Camilo Pessanha, Pascoais, Sá-Carneiro, Vitório Nemésio, Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira, etc. Terei de estudar melhor esses textos e seleccionar os mais significativos. Também penso que valorizaria o meu trabalho se o alargasse à poesia brasileira, que aliás tenho acompanhado. Jorge de Lima, por exemplo, parece-me indispensável.

Recordemos que, noutra prefácio, desta vez para a segunda edição de *HP*, Ruy Belo vai se referir a uma noite de 1965 que o marcara bastante, quando ganhou a primeira edição do *Livro de Sonetos*, no qual constava a dedicatória do “vate brasileiro” a Luís Forjaz Trigueiro, que então endossou o exemplar a Ruy Belo. Aquela obra é considerada a grande preparação de Jorge de Lima para o que seria o seu reconhecido trabalho monumental, *Invenção de Orfeu*. Segundo Mário Faustino (2003: 216), foi este livro que fez com que o poeta alagoano se tornasse até então “o nosso único poeta maior”, “o mais original poeta brasileiro de todos os tempos”. Com *Invenção de Orfeu* – cujo singular estilo abrange um leque de metros, ritmos, estrofações, incluindo formas de difícil elaboração e um conjunto de exercícios poéticos que já vinham sendo praticados pelo autor ao longo de sua trajetória – estaríamos, segundo Faustino, diante de um manifesto deslocamento “moderno barroco”. O barroco, assim, atravessaria todos os tempos e nos alcançaria, em seu sentido lato, precisamente como “o movimento livre em lugar do equilíbrio fixo”, ou ainda, “um estilo cuja estrutura é sempre a de outros estilos” (*idem*: 242 e 243), o que lembra, inclusive, o movimento em que consiste a tradição do moderno de que falávamos.

Para Gilberto Mendonça Teles (1985: 164), “o sentido das formas poéticas de Jorge de Lima é o de que o novo se desenrola de dentro do velho, o moderno sai do tradicional e toda a transformação dos discursos se dá por dentro da linguagem,

⁷¹ Na biblioteca de Ruy Belo, encontramos a obra *Os Melhores Sonetos Brasileiros*, de 1924, publicada pelo *Diário de Notícias*, de Lisboa. A antologia reúne sonetos de autores como Luiz Guimarães, Machado de Assis, Martins Fontes, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Silveira Netto e Tobias Barreto.

revitalizando-se as palavras, as imagens, os versos e os ritmos⁷²”. É este o poeta que vai falar em “grandes ciclos poéticos”, dos quais destaca a “aventura da forma” (*apud idem*: 165), de modo que chegará mesmo a dizer, em entrevista: “Fique sabendo desde logo, que não tenho *parti pris* contra isso que você chama de ‘moldes antigos’” (*apud ibid.*). O que nos leva a pensar que, se Jorge de Lima aparece como um poeta “indispensável” para Ruy Belo, é certamente porque preza pela introdução de processos inovadores nos próprios poemas salutar de uma poesia tradicional, de resto, como o próprio autor de *Boca Bilingue*. Em vista disto, e também lembrando o sentido alegorista que demos àquele episódio em que o barroco aparece aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, vejamos ainda o que diz Joaquim Manuel Magalhães sobre a relação da poesia de Ruy Belo com as poesias do século XIX e do século XVI:

Com eles, mais do que com as rupturas violentas dos inícios do nosso século, realiza um diálogo sentimental e cultural, por onde organiza a peculiar afirmação da sua visão de mundo, da sua visão da arte, da sua visão de si mesmo. Mas *sem cair em quaisquer anacronismos*, que não lho consentem a persistente e racional *atenção à realidade imediata* que o circunda e a maestria com quem incorpora uma maleabilidade rítmica e processual que possui a *desenvoltura das escritas que não são epigónicas de ninguém* (Magalhães, 1990: 335; itálico nosso).

V

Em qualquer uma das passagens até agora mencionadas, que apontam para uma conexão entre os traços de produção dos poemas e os métodos de evocar uma consciência poética, o escritor se encontra também na posição de leitor: “a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s)” (Perrone-Moisés, 1998: 13). Ao considerarmos que todo gesto de escrita constitui também um gesto de leitura, já estamos a convocar a intertextualidade e, ao mesmo tempo, a percepção da sua importância no processo de leitura, segundo Claus Clüver (cf. 1997: 41). A intertextualidade, mais do que a estabilidade ontológica em que antes estava baseada, permite agora reconhecermos a relevância do “ler como” (“*reading as*”) e “do papel do leitor no processo de estabelecer

⁷² Aliás, indícios desse discurso poético manifestadamente firmado na tradição literária é o próprio título *Invenção de Orfeu*, que suscita correlações entre realidades que não só se complementam, como possibilitam a ambiguidade da leitura: “Temos, de um lado, a ‘invenção’ – acção que se dá no presente, neste ou no futuro; e, de outro, ‘Orfeu’ – mito que se projecta no passado e acompanha a presentificação da ‘invenção’ (Teles, 1985: 167). Outro exemplo salutar é o modo como o poeta incorpora uma visão terrena ao universo apocalíptico bíblico, evocando inclusive elementos que expressam o mundo urbano moderno, tais como túneis que afundam e grandes locomotivas que viajam de cidade em cidade (como vemos no poema «Ao som da sétima trombeta», de *Tempo e Eternidade*, por exemplo).

o *status* e o sentido dos textos”, ampliando a noção de que “os textos não são autônomos ou auto-suficientes e que não são intrinsecamente ou essencialmente românticos, impressionistas ou simbolistas” (*ibid.*), mas que dependem sempre dos contextos de produção e de recepção. Ao ser vista como um fenômeno de leitura, e não de escrita, a intertextualidade nos leva a investigar o espaço transacional onde uma surge a partir da outra e a questionar como o leitor se institui no texto escrito, compreendido “sempre, sob modalidades várias, [como] um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Aguilar e Silva, 2009: 625).

Assim, faz sentido que Ruy Belo, um poeta que expõe tão às claras essa natureza intertextual, seja também aquele que se espraia na multiplicidade de dados culturais recolhidos de diversas culturas e tradições. De modo que é possível dizer que, na escolha de certos autores brasileiros, estão implicados parâmetros que norteiam uma certa postura poética de Ruy Belo, quer na predileção de outros escritores, mas também na criação da sua arte poética e na visão que tem da sua própria poesia. Como fica evidente, por exemplo, quando percebemos a atenção que destina a muitos regionalistas brasileiros de 30, como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Se esses autores conseguiram alcançar um efeito de realismo a partir de certas posturas ideológicas, fizeram-no, no entanto, sem rasurar a tradição da modernidade, diferentemente do que ocorreu nas décadas de 40 e 50 em Portugal. Naquele segundo momento do modernismo brasileiro, já estávamos diante de uma espécie de sincretismo entre o lirismo abstratizante e impessoal da modernidade, fundamentado na desrealização e na despersonalização, e o lirismo mais figurativo, que admitia que o leitor pudesse se identificar mais facilmente com personagens reconhecíveis em seu mundo habitual (cf. Martelo, 2003).

Poderíamos, portanto, admitir que a eleição de certos escritores por parte de Ruy Belo resulta do que Boris Groys (2008b) denomina de “*inner curator*”⁷³, que aqui está

⁷³ No ensaio «On the new», Boris Groys assume o conceito de “*inner curator*” partindo de um âmbito museológico, pelo que acreditamos ser uma noção que extravasa tais esferas e consegue nos ajudar a pensar não só a condição do artista plástico, mas do artista, incluindo os escritores, de maneira geral: dos anos 1970 para cá observamos que o exercício de memória tem alterado substancialmente a regurgitação do passado a partir de uma dimensão definida pelo regime do fluxo de informações, que não oferece mais bases ontológicas estáveis. Assim, em tempos em que tudo o que nos sobra é a “suspeita midiática”, como o crítico vai ainda alegar em outra tese sua, todo artista conseguiria “ver a si próprio como curador”, capaz de “coleccionar a si e aos seus pares”: “Every modern artist has an inner curator who tells the artist what it is no longer possible to do, that is, what is no longer being collected. The museum gives us a

relacionado com a leitura que o poeta faz da tradição. Nesta perspectiva, tudo aquilo que integra a tradição não é tido como algo que pertence automaticamente ao passado, e por isso a tradição não seria como um museu que expõe uma arte antiga e morta. O novo surge, para Groys, não por que se diferencia do que está engessado como antigo e morto, como quereria a estética da ruptura, mas para ser reconhecido como “real, presente e vivo”. A arte parece realmente viva se a olharmos a partir da tradição, que a produz como tal, e por isso mesmo diríamos que a tradição não deixa de ser uma recolha de arquivos: “la así llamada ‘realidad’ no es, en el fondo, más que la suma de todo aquello que aún no há sido recogido por los archivos” (Groys, 2008a: 13), ou mesmo “la realidad puede ser definida en este contexto como una suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas” (Groys, 2008b: s/p). Em vista disto, somente a tradição, ela mesma arquivo, é capaz de produzir a *différance* que, de resto, não conheceríamos – e não podemos nos esquecer, neste caso, de que a imagem da realidade depende do conhecimento que se tem do arquivo, ou melhor, da tradição.

Lo Nuevo funciona aquí no como una re-presentación de lo Otro o como un paso adelante hacia una progresiva clarificación de lo oscuro, sino más bien como un nuevo recordatorio de que lo oculto permanece oculto, de que la diferencia entre lo real y lo simulado permanece ambigua, de que la longevidad de las cosas siempre está en peligro, de que la duda infinita sobre la naturaleza interna de las cosas es insalvable (Groys, 2002: s/p).

Se a antiga tradição era sempre a mesma e postulava a unidade entre o passado e o presente, a tradição moderna, por ser sempre diferente – segundo Paz, a modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra –, afirma que esse passado não é único, e sim plural. “Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical”, ressalva o crítico (Paz, 1984: 18). Na modernidade, a novidade não se estabelece *post factum*, em comparação com a arte antiga, mas é projetada virtualmente sobre a própria tradição. Daí a importância do “projeto” como uma das características prementes da modernidade, que implica a questão da escolha e do valor, de modo que é possível dizer que a visão crítica de Ruy Belo, inclusive atendendo ao sentido de *inner curator*, se cumpriu enquanto “projeto”. Dentre os vários modos de encarar o novo na modernidade, o poeta se encontra mais distante, portanto, de autores que agem segundo

rather clear definition of what it means for art to look real, alive, present – namely, it cannot look like already museographed, already collected art. Presence is not defined here solely by opposition to absence. To be present, art has also to look present. And this means it cannot look like the old, dead art of the past as it is presented in the museum” (Groys, 2008b: 28).

uma lógica destrutiva de vanguarda, de inovação radical, e se aproxima daqueles que representam outros aspectos da modernidade, que têm, antes, a ver com “rupturas e restaurações” (formas em que a tradição renasce e perpetua e que são inseparáveis do duplo ritmo da modernidade, de mudança e repetição), que tendem a conceber o passado como uma “idade vindoura” (cf. Paz, 1994).

Por isso, não deixa de ser sintomático que Ruy Belo (2009: 251) ache, curiosamente, “tão pouca coisa, tão simplificado, tão pouco linguagem inovadora, tão pouco função poética da escrita” poemas seus, como «Um prato de sopa», que apresentem precisamente características da estética de ruptura que encontramos com maior evidência na poesia de Oswald de Andrade, por exemplo, embora também tenha sido praticada por Manuel Bandeira ou por Carlos Drummond de Andrade. Ruy Belo deixou poucos inéditos, e dentre os que ainda não foram publicados, se há apenas um poema longo, os outros são justamente aquele tipo de poema curto e cômico, ou movido pela síntese e fragmentação e pelo humor misturado ao lirismo, numa espécie de leveza discursiva; ou marcado pelas abruptas rupturas sintáticas e lógicas, pelas imagens bruscas e pela caricatura da retórica. O que mostra, uma vez mais, que o poeta não se sentia à vontade ao publicar esse tipo de poema (por isso, guardava-os), e que quando os publicava, não se esquivava de dizer, como o faz com «O censo populacional do vietnam» (suprimido da segunda edição de *HP*), que se tratava de um poema “frouxo”, como argumenta no prefácio. A respeito de «In memoriam», assinala-o ainda como um poema “de que também, como é óbvio, não gosto muito” (*idem*: 253).

Esse “é óbvio” decerto é compreensível quando se observa que Ruy Belo parece concordar com a leitura feita por Emanuel de Moraes, em *Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária*. O que se propõe é que o espírito combatente dos códigos estéticos do passado – levado ao extremo, no Brasil, em um primeiro momento do modernismo –, acabou por se descurar das formas racionais de expressão do pensamento para se transformar no próprio pensamento em ação, fazendo com que a impossibilidade de comunicação ganhasse uma forma tão pouco humana quanto a que era combatida. “Assim, o artista, pretendendo defender a realidade, tornou-se um ausente dessa mesma realidade” (Moraes, 1962: 132), conclui o crítico, naquela obra bastante estudada por Ruy Belo, como veremos no terceiro capítulo. “Daí, cingindo o problema ao campo da poesia, o envelhecimento precoce de todos os que renegaram simplesmente a tradição, e não souberam distinguir, em seu combate, os princípios essenciais dos transitórios, menosprezando as estruturas fundamentais na construção do

poema” (*ibid.*). Se a escola modernista, pelo menos nessa sua fase inicial, por ter sido caracteristicamente destruidora, teria que necessariamente chegar com certa rapidez ao seu fim,

dentre as ruínas que provocou com o seu ato de destruição, surgiram aqueles que, imbuídos das ideias de reação contra o danosamente estratificado, souberam conduzir-se numa linha de equilíbrio e seguir o caminho da revelação pessoal através de suas realizações, renovando os ritmos e as formas, elevando ao plano da arte o comum da vida, ao mesmo passo que souberam reconhecer a essencialidade da forma para expressar o humano (Moraes, 1962: 132).

Nessa dinâmica, estão inscritos aqueles escritores evocados por Ruy Belo, o que, com efeito, acaba por nos dar a conhecer ainda mais a poesia beliana. Como vimos, ao mesmo tempo que ela manifesta a autonomia crítica da estética modernista, está disposta a suspendê-la em razão do acolhimento de materiais provenientes de tradições diversas. O que reitera a perspectiva de Osvaldo Silvestre (1997: 08 e 09) de que, desde o início, “a poesia de Ruy Belo parece singularmente indiferente a esta difícil negociação daquilo a que Adorno chamou a irresistibilidade ou inelutabilidade do moderno, no momento em que esse mesmo moderno começa visivelmente a perder a sua capacidade de choque, endurecendo-se, por isso mesmo, num imperativo sem concessões”. Daí que faça ainda mais sentido entender Ruy Belo como um “poeta de interseção dos tempos” (Paz, 1994: 204): mais do que ver continuidade na ruptura, a sua obra aparece enquanto síntese de um tempo que aprofunda as rupturas e assegura as continuidades. Como diria Pedro Serra, a função transitiva da poesia beliana ressalta o esvaziamento do seu caráter extemporâneo na década de 60.

É verdade que se começa por reconhecer que a poesia de Ruy Belo é feita à “revelia” da sua década. Contudo, essa condição “contracorrente” é implicitamente desmontada ao pensá-la em função de uma teleologia, de um destino, que recalca a “revelia” pretérita. A década de 70 seria a década de um Ruy Belo melhor realizado e, talvez por isso mesmo, e segundo se lê nas entrelinhas, uma década já pós-moderna. Uma década de esvaziamento do utopismo da Modernidade (Serra, 2003: 18).

Precisamente no início dos anos 1970, Octavio Paz (1994: 204) vai declarar que “a poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o *ponto de convergência*” – entre o passado difuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente. O que nos leva a pensar na atenção despendida por Ruy Belo a esse esgotamento do cronótopo do tempo histórico, em que, definitivamente, com a descrença no progresso

crecente e na história como uma marcha contínua, passando a concebê-la como um movimento contraditório de caminhos plurais, o passado não é tido como mais reconfortante do que o futuro ou como passível de ser restaurado. É precisamente nessa altura que se instaura o dilema que perscruta se “o presente seria (ainda) moderno ou se (já) seria pós-moderno” (Gumbrecht, 2010: 150), a partir de um futuro não mais vivenciado como aberto, isto é, condicionado somente pelas ações do presente.

Assim, o preenchimento do presente com múltiplos passados e o adiamento de um futuro temível pela imprevisibilidade criam um novo espaço, que deixa de ser definido pela linearidade de relações causais ou sequenciais para ser firmado em esferas de simultaneidade, que substituem a posição teleológica pela contingência de mundo. Eis o tempo plurilinear, não mais concebido como uma sucessão de períodos, mas como um presente que, fixo em si enquanto se move adiante, é atingido por várias linhas de eventos com sentidos e direções diferentes. Segundo Octavio Paz, entre a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro, tudo o que há de novo, desde então, está sendo articulado em torno da noção de *agora*. Assim, uma poesia que é “a casa onde se está, onde se entra e mora / Aqui o homem é... ou era mesmo agora” (Belo, 2009: 186), remetendo para um “mesmo agora” sempre passado, fora do tempo (cf. Silvestre, 1997: 14), leva-nos a perceber, com o seu problema da habitação, como essa poética do hoje é a *poética do agora*: ao passo que não assinala uma ruptura com o passado, também não vê o presente cingido à insurreição do futuro. Para os antigos, o *agora* repete o ontem; para os modernos, é a sua negação, de modo que, na modernidade, o *agora* vai se tornando um recurso contra o domínio do futuro.

Dessa forma, pressupondo que a emergência daquela condição pós-moderna quer de alguma maneira expor uma nova face da modernidade, o poeta incorpora a tradição respaldado pela visão do passado enquanto contemporâneo seu. O que por vezes Ruy Belo problematiza evocando o leitor como um *alheio amigo contemporâneo*. Eis aqui a «Epígrafe para a nossa solidão», do seu primeiro livro: “Cruzámos nossos olhos em alguma esquina / demos civicamente os bons dias: / chamar-nos-ão vais ver contemporâneos” (Belo, 2009: 77). Essa “epígrafe”, afinal, prolonga-se por toda a sua obra e aparece como uma forma de “Saudação”, por exemplo, em *Transporte no Tempo*: “e o sangue ser a simples pulsação da vida ó meu amigo / que o és porque às vezes cruzas o olhar comigo” (*idem*: 462). Enfim, Ruy Belo é realmente aquele poeta que, prevendo a combinação de elementos imprevistos e a necessidade de desarticulação do tempo e dos espaços tradicionais, agencia essa troca de olhares.

2. DA ARTE ENGAJADA BRASILEIRA AO PAPEL SOCIAL DA ARTE EM RUY BELO

2.1 Romance de 30, Neo-Realismo português e uma poesia de *intenção social*

I

Ao explorarmos a biblioteca de Ruy Belo, percebemos que ele foi um atento leitor de autores do período que ficou conhecido no Brasil como Romance de 30, marcado pela denúncia social e pelo engajamento político na década de 1930. Destaca-se na coleção a quantidade de obras desses escritores, e em alguns casos a variedade das edições. Se pensarmos em um epítome para o que encontramos na biblioteca, diríamos do bilhete que descobrimos dobrado dentro do livro *Brasil, Terra de Contrastes*. Nele, Maria Teresa Belo recorda a Ruy Belo que ele tem que passar no Instituto Brasileiro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, para buscar os livros *Pedra Bonita*, *A Bagaceira*, *Jubiabá* e *O Quinze*. Ora, se pensarmos em José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado e Raquel de Queiroz, respectivos autores daquelas obras, podemos apontar para um determinado percurso de Ruy Belo na leitura da ficção brasileira. Atentos ao fato de que ele foi também um atencioso leitor do Neo-Realismo português, não será difícil detectarmos certos pontos de interesse deste poeta naquelas suas leituras⁷⁴.

Começamos, então, por lembrar que o Romance de 30 surge na altura em que é instaurada, no Brasil, a ditadura do Estado Novo, promulgada por Getúlio Vargas, ao passo que se assiste a ascensão do nazismo e do fascismo, e o combate ao comunismo, configurando-se, assim, um cenário que exortava os artistas e intelectuais a assumirem publicamente as suas posições políticas e ideológicas. A ficção desenvolvida naquela altura apresentou uma nova atitude mediante o romance social ou regionalista que se

⁷⁴ Como proposta de trabalho que possa vir a ser realizada em outro projeto, sugerimos a análise das marginálias de livros e da documentação no espólio de Ruy Belo referentes a autores do Neo-Realismo português.

escrevia no Brasil: enquanto no romantismo os aspectos regionais muitas vezes ficavam restritos a curiosidades culturais e comportamentos locais, ou mesmo ao cenário onde a narrativa se passava, e no naturalismo se revelavam os sofrimentos e as mazelas sociais sem qualquer perspectiva de denúncia – a solução para a pobreza era ainda a caridade e a seca era encarada como um castigo de deus dado ao homem sertanejo, por exemplo –, os autores de 30, como sabemos, preocuparam-se em denunciar a pobreza como consequência da exploração econômica, em uma sociedade corrompida e marcada pelas desigualdades sociais⁷⁵.

O que, diga-se, neste viés, corresponde a “semelhanças mais irredutíveis” com o Neo-Realismo português, conforme aponta Fernando Mendonça (1967: 31). Embora muito se tenha ido buscar ao realismo socialista soviético e à ficção norte-americana dos anos 20 e 30, terá sido mesmo o romance realista nordestino, por razões culturais e até mesmo afetivas, segundo Carlos Reis (cf. 2006: 13), o que representou, mais do que qualquer outro, o modelo de maior referência para o Neo-Realismo em Portugal. Em ambos, encontramos o estímulo à denúncia das contradições sociais e uma vocação humanista que exorta o materialismo histórico e dialético, embasado pela ideologia socialista marxista. Para João Pedro de Andrade (2006: 46), o exemplo dos escritores brasileiros “era frisante” para os neo-realistas por revelar que se tornava possível, “com base em conflitos de sabor local, criar obras de sentido universal e humano”. O que nos quer parecer um ponto também importante para tentarmos compreender o interesse de Ruy Belo por aqueles autores de 30.

Assinalemos, neste sentido, precisamente o fato de os romancistas brasileiros não terem se afastado do projeto modernista, apesar de predispostos a investir em uma mensagem artística de denúncia social. Por isso, como ainda alega Fernando Mendonça (1967: 30), o Romance de 30 se manifesta essencialmente sob um caráter “sociológico-tradicionista”, e não prescinde de uma acentuada preocupação com a criação estética. Ele seria regido, assim, por uma “verdade regional”, na qual são mostradas as carências econômicas de regiões sobretudo do Nordeste sem se descuidar dos valores regionais, evidenciando costumes locais, tradições populares e folclóricas e o sincretismo religioso, em continuidade à perspectiva de dar o Brasil a conhecer os “Brasis” que nele existem – como se vê desde o início do modernismo brasileiro. Em contrapartida, ainda

⁷⁵ Para aprofundar o debate sobre o regionalismo no Romantismo, no Realismo-Naturalismo e no Modernismo, consultar o primeiro capítulo, «Regionalismo», da tese de doutoramento *Guimarães Rosa e seus precursores: Regionalismo, deslocamentos e ressignificações*, de André Tessaro Pelinser (Universidade Federal de Minas Gerais, 2015).

sob esta perspectiva, o Neo-Realismo português, no seu núcleo mais inexorável enquanto movimento (que perdurou ao longo dos anos 1940 e 1950), teria priorizado a “verdade social”, explorando zonas do Alentejo ou do Ribatejo como *sui generis* dos problemas sociais, políticos e econômicos que atingiam todo o país sob a cortina salazarista. Reivindicava, dessa forma, um caráter politicamente atuante, em que a literatura, como meio de participação nos conflitos sociais e na luta de classes, serviria para alertar multidões, para fazê-las despertar de uma nefasta condição de alienação.

Como se sabe, “a leitura dos textos do neo-realismo foi ao longo dos anos inevitavelmente contaminada pelo fundo teórico que presidiu ao aparecimento e afirmação dessa geração” (Henriques, 2010: 19). Mas como diz Eugénio Lisboa (1986: 102 e 103), “a verdade é que os textos, felizmente, quase nunca ‘rimam’ com os programas. Às intenções viris e auroras dos teóricos do neo-realismo, os textos deixaram frequentemente de corresponder”. De modo que, procurando entender a realização dos escritores através de uma obra pessoal muito mais do que pela própria “personalidade” do movimento, certos *movimentos* do Neo-Realismo português – “muitas vezes avaliado segundo o sucesso ou fracasso dos seus próprios propósitos de emancipação pela arte” (Henriques, 2010: 19) – parecem ganhar em perspectiva e contornos quando pensamos em algumas formas de se olhar para o Romance de 30. A começar pela sugestão de que, à partida, aquela “linguagem narrativa ou poética comprometida com a transformação do mundo, que pressupõe simultaneamente o modo idiossincrático como cada um dos autores neo-realistas se implicou”, como afirma Vítor Pena Viçoso (2012: s/p), pressupunha que tal compromisso de transformar a realidade seria, com efeito, dar a conhecer realidades, sem necessariamente secundarizar a forma e tornando producentes as oscilações endógenas irrupcionadas por conflitos e oposições.

O Romance de 30, desde o início, ficou conhecido pela consolidação de vozes plurais, que tinham em comum pensar os valores e os problemas nacionais, mas sem se preocuparem em criar um movimento. Essa noção de um programa estético literário diversificado, que nunca foi ideologicamente homogêneo e que expressou interesses e valores de classes e camadas sociais diferenciadas, parece também ser um caminho produtivo para se pensar o Neo-Realismo português, com as distintas potencialidades artísticas e faturas sociais entre os seus autores. Acontece que, dada a importância das discussões sobre a subalternização do discurso literário às responsabilidades contraídas no plano sociocultural pelo movimento, formou-se uma espécie de cortina marcada pelo “esquematismo” da teorização genérica sobre uma arte comprometida e útil à

humanidade, capaz de sacrificar a qualidade estética em nome de uma finalidade prática e coletiva. Ao passo que, quando pensamos no Romance de 30, mesmo a crítica mais próxima desses moldes (no caso do crítico Álvaro Lins, por exemplo, e a sua leitura de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, como veremos daqui a pouco) parece ter investido, com maior energia, na análise de como determinado autor procurou conjugar as dimensões da sua criação estética com um certo caráter ideológico ou programático, sem desconsiderar a diversidade daí oriunda.

II

Quer no Romance de 30, quer no Neo-Realismo português, a propensão para uma descrição documental que aponta para as injustiças sociais não deixa de assinalar, em mais ou menos graus, que os valores pessoais de referência do escritor passam por um prisma que delinea o caráter transformador do devir social do homem. Em ambos, há um projeto de “ida ao povo”, que acusa a distância entre o universo intelectual dos escritores e as realidades sociais a que eles se reportavam. Não por acaso um dos principais problemas dos intelectuais era a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo (decerto uma noção de “povo” que muito ainda devia ao romantismo, como se estivesse dada *a priori* e não precisasse de maiores explicações), sublinhando que o domínio das letras evidenciava que o elitismo, que se auto-favorecia com a estratificação social, transformava em privilégios, segundo esta perspectiva, certos direitos que seriam transversais a toda a sociedade.

O projeto de “ida ao povo”, pois, levantava questões associadas à procura pela comunicabilidade e o sacrifício da qualidade do discurso artístico em nome da clareza da mensagem e da facilidade de apreensão que permitisse atingir o mais diversificado público possível. No período do Romance de 30, esse debate deu origem a uma longa discussão a respeito de como deveria ser representada a fala do povo: com as suas incongruências gramaticais ou seguindo a norma culta? Fazendo uso do discurso direto/popular ou evidenciando o discurso indireto/culto? A assunção, desde o princípio, daquela diversidade de estilos entre os escritores – inclusive, como não se tratava de um movimento, não precisavam responder em uníssono como tal –, também favoreceu que a crítica tivesse em atenção a pluralidade das soluções propostas por cada autor, cuidadosamente observadas por Ruy Belo em suas anotações e grifos, como daremos conta na segunda parte deste capítulo.

Quando pensamos nas suas alas teóricas mais convencionais, é verdade que o Neo-Realismo português, afastando-se de uma tradição moderna, tendeu para uma noção proletária da arte, em alguns casos de feição panfletária. Mas também é certo que tanto autores neo-realistas quanto romancistas de 30 – e aqui pensamos nas diversas fases pelas quais passou um Jorge Amado ou um Alves Redol, um Graciliano Ramos ou um Carlos de Oliveira –, tenham realizado uma obra que corresponde ao que Ruy Belo (cf. 1984: 414 e 415) chama de “intenção social”. Para o autor, ao contrário do panfletário, a intenção social é precisamente indispensável para conferir “vibração” e “vigor” ao texto literário, de maneira tal que, como nos diz, onde essa intenção social faltar, faltará também, muitas vezes, o próprio texto literário. Haveria, assim, uma certa intencionalidade, um idealismo, um movimento que mais deveriam ser conformados a termo *a quo* (sugerindo o texto literário sempre como um ponto de partida para a reflexão, e não de chegada) do que a termo *ad quem* (que pressupõe um “prazo de validade” para o texto, de certo modo reconhecido como “datado”). Além disso, essa intenção social seria reconhecível na poesia onde a antítese se revela dominante e a construção obedece a um processo enumerativo ou anafórico (características estas que exploraremos no último capítulo).

No entanto, é também preciso dizer que adeptos de uma visão programática rebatiam perspectivas como esta alegando que elas teriam origem em um esteticismo individualista, responsável por reduzir os vínculos da arte com o povo. Contra este ponto de vista, Ruy Belo declara, significativamente, numa carta enviada a Gastão Cruz, em março de 1977⁷⁶:

A poesia é palavra, criação de beleza, ofício, trabalho, profissionalismo e só secundariamente é comunicação. Não é o poeta que tem que descer ao povo, mas sim o povo que tem que subir até ao poeta. O nosso povo, no grau de analfabetismo em que está, não pode ascender até à obra poética. Mas prepará-lo para esse esforço é obra de intermediários. A poesia de intervenção tem que ter alta qualidade literária e para isso é preciso que o grande poeta tenha como seus, como íntimos os problemas do povo.

Como sabemos, as diferentes estratégias intervencionistas e os traços estéticos individuais, que contribuíram para a pluralidade do Neo-Realismo, expuseram a fratura e o distanciamento entre teoria e *práxis*, de modo que as respostas literárias não atenderam precisamente a toda uma postulação programática tão exigente. As intervenções teóricas e críticas e o projeto social desse movimento (pensemos em textos

⁷⁶ Carta assinada a 08 de março de 1977, em Madrid.

de Rodrigo Soares ou de Álvaro Cunhal, por exemplo) parecem em muitos momentos, contudo, ter tornado despicienda essa pluralidade. Trata-se de discursos que recorreram persistentemente à noção de escrever “no lugar de”, considerando-se a necessidade de “inventar um povo que falta”, de “escrever por esse povo que falta”, para utilizarmos as palavras de Rosa Maria Martelo (2012b: 39), refletindo a partir do trabalho de Deleuze⁷⁷, em *Crítica e Clínica*. Quando nos voltamos para escritores do Romance de 30, no entanto, ao invés de procurarem escrever “no lugar de”, deparamo-nos com a permanência da noção modernista de escrever “na intenção de” (*ibid.*), e essa capacidade de escreverem em intenção das vítimas, mas sem pretenderem falar no lugar delas (cf. *ibid.*), talvez em muito tenha contribuído para o interesse de Ruy Belo pela ficção que começou a ser feita no Brasil a partir daquela década de 1930. Pelo menos é uma das conjecturas mais plausíveis quando verificamos as suas anotações e sublinhados em obras daqueles autores, conforme detalharemos mais adiante.

Ruy Belo tenta perceber, por exemplo, em livros de José Lins do Rego e de Graciliano Ramos, segundo verificamos em apontamentos, como o predomínio da constante documentária, com a sondagem dos problemas humanos sob a égide da preocupação social, nem sempre inviabilizou que o escritor encontrasse o intimismo que reflete, ao lado da inquirição psicológica, o interesse existencial que associa o Romance de 30 a um dos traços fundamentais do romance moderno. Em face de uma literatura que, em seu exercício militante, não se afastou de uma tradição moderna, muito menos de um projeto modernista, também críticos como Adonias Filho vão alegar que

Não falta a interiorização em busca psicológica como também não falta a dialética em força de debate. Uma das suas características, desse romance brasileiro que se realiza mais à sombra dos valores nacionais e em busca de uma caracterização nacional do que sob interferências de escolas como o romantismo e o naturalismo, é precisamente a de concentrar-se em torno de todas as exigências literárias sem perder a constante documentária (Filho, 1969: 12).

O romance brasileiro dessa altura, ao manifestar adesão ao documentário e ao depoimento, acaba tornando importante a ideia de “fixar”, no sentido de “apreender e registrar uma certa realidade social historicamente circunscrita e de enfatizar a

⁷⁷ Para o autor de *Crítica e Clínica*, “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta”, de modo que o fim último da literatura seria “distinguir no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, quer dizer, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta”, sabendo-se esse “por” mais em razão de “no lugar de” do que “na intenção de” (Deleuze *apud* Martelo, 2012b: 39).

discussão do ‘problema’”, como sublinha Luís Bueno (2006: 84), no seu *Uma História do Romance de 30*. Quer dizer, reflete “a opção constantemente feita por se falar de dentro do assunto, ou seja, a partir de uma vivência pessoal com o ‘problema’ escolhido. Esse é o caso, por exemplo, de Jorge Amado, que sempre registra que andou ‘colhendo material’” (*ibid.*). Também em Ruy Belo, como nos dá conta o seu próprio espólio, sobrevive a importância de uma certa recolha desses registros da “vida real”, pelo que Vasco Graça Moura é assertivo quando afirma que

Na sua variabilidade, os recursos métricos utilizados por Ruy Belo ajudam a tornar o texto num fluxo transbordante de aspectos simbólicos, históricos, documentais, factuais, emotivos, poéticos [...] A convocação e organização de um contraponto histórico, sócio-político, intertextual e citacional, por vezes completamente prosaico ou até, como disse, literalmente inexpressivo, acompanha o desenvolvimento elegíaco das tensões conexas com a paixão e o destino trágico em linhas que são de uma altíssima voltagem poética (Moura, 2015: 142 e 143).

E mais assertivo ainda quando detecta que a grande ironia em *A Margem da Alegria* – ironia esta que estendemos à boa parte da poesia beliana – está na “exploração de uma história trágica veemente arrebatada no presente absoluto, acabando por relegar para o plano da contingência e da quase banalidade residual toda a matéria informativa ou documental de que ela arranca factualmente” (*ibid.*). O “sentido histórico” de Ruy Belo aproxima-o de uma conjugação do temporal e do intemporal, aprendida com o autor de *Four Quartets*, que traz um amplo entendimento da dimensão humana associado a uma acentuada consciência ética do trabalho do escritor. Segundo Fernando J. B. Martinho (2011), naquela obra, a consciência artística é também uma consciência moral, de um amplexo que não se descuida das grandes questões metafísicas nem do próprio ato poético. Aliás, para Ruy Belo, assim como também para T. S. Eliot, a mais alta realização poética é atingida com uma reflexão sobre a poesia, sobre a palavra poética, fazendo do poema um espaço meditativo que tem no centro das suas preocupações o tempo e as contradições da condição humana (cf. *ibid.*).

III

Recordemos o que diz Ruy Belo no final de uma de suas resenhas, desta vez sobre a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*: “O tempo, por seu lado, se encarregará de corrigir a atitude daqueles que um dia pretenderam ser a arte fundamentalmente para o homem. E ficará a poesia deles na medida em que, muitas

vezes inconscientemente, foi bastante mais do que isso” (Belo, 1984: 370). Quando nesta passagem se refere à “arte fundamentalmente para o homem”, decerto faz uma alusão à obra de arte concebida e organizada como uma forma de *práxis* social. Para esse poeta, como sabemos, a obra de arte não deve atender, em quaisquer que sejam as circunstâncias, a um carácter doutrinário e anti-esteticista, capaz de comprometer a linguagem artística com fundamentos ideológicos. É por isso, precisamente, que em sua poesia o *humano* jamais esteve comprometido pelo *utilitariamente humano*, de modo que não chega sequer a considerar uma antinomia entre qualidade estética e função social da arte, entre liberdade artística e engajamento social. A poesia, muito longe de entendê-la como lição ou ensinamento doutrinário, tem que se manifestar enquanto fruição e conhecimento, prazer e instrução, conforme assume no prefácio para a segunda edição de *AGRE*, no qual claramente se perfilha à doutrina horaciana. Na elaboração poética, deve existir, assim, a harmonização entre “*dulce et utile*”, a partir de uma síntese dialética entre o valor utilitário e o prazer estético.

Somente dessa forma, segundo Ruy Belo, que sustenta o seu discurso poético “no rigor da técnica versificatória e numa consciência clássica de equilíbrio no tratamento das emoções” (Alves, 2006: 144), é possível falar em *artifício* da ficção ou mesmo em *obra* de arte, na medida em que se entende essa obra também como ofício, profissionalização, artesanato. Ela é, ao mesmo tempo, jogo e trabalho, afinalidade e compromisso. Por isso, Horácio seria um “eterno autor de vanguarda” (Belo, 2009: 22), prevendo uma norma laboriosamente conquistada, ou melhor, entendendo que “a poesia também é uma coisa que se aprende” (Belo, 1984: 91), ao contrário de Platão e Demócrito, para os quais a poesia era somente fruto de dons divinos ou proféticos, associada à dádiva da natureza e a virtudes criadoras. Em se tratando de um poeta e ensaísta para quem é importante pensar a difícil relação entre literatura e sociedade e a intervenção do artista na cultura, sem cingir a questão, no entanto, a uma escolha entre o grito do artista ou o compromisso do intelectual, tornou-se fundamental defender que aquela consciência profissional ou oficial do poeta deveria ser utilizada para dar maior consistência à mensagem poética, em vez desta descurar ou rasurar a própria consciência do ofício. Para Ruy Belo, a anuência crítica e as faculdades reflexivas não devem ser conciliadas a virtudes criadoras, senão encaradas também como tal.

Não são os interesses mais imediatos de um público que o poeta visa satisfazer através da poesia. Para isso há outros processos mais directos e mais acessíveis. A função, por mais importante que seja, é exterior ao ser da

poesia e não deve entrar nos propósitos nem nos métodos do poeta. No entanto, o poeta é um homem e este é responsável perante a sua consciência e perante a consciência dos outros. É por aí que a utilidade entra na poesia (Belo, 1984: 17 e 18).

Assume ainda que a sua “situação como poeta tem de ser definida pelos propósitos sociais *plasmados* na poesia ou pela influência social que ela possa porventura vir a ter” – e, no entanto, “esse problema não pode preocupar um poeta que nem é um poeta popular, nem escreve influenciado por um público” (Belo, 1984: 16; *itálico nosso*). Parece haver aqui uma centelha de ironia quanto aos poemas de intervenção muito imediatistas, suplantados na distância de uma tradição moderna ao reclamarem como critérios fundamentais a acessibilidade da mensagem e a eficácia da comunicação. Muitos desses poemas chegaram mesmo a ser musicados, e o tom irónico que Ruy Belo adota naquela declaração lembra o mesmo de uma crónica sua que encontramos em rascunho⁷⁸:

Eu não posso deixar de estar de acordo em que o poeta escreva letras para canções. Se até Camões, o maior, escreveu para Amália Rodrigues... O que é preciso é que o poeta saiba contar as sílabas, nem que seja pelos dedos, o que muitas vezes não se verificará (Belo, 1984: 413).

Na poesia beliana, essa recusa da comunicação enquanto valorização da poesia, segundo Manuel Gusmão (cf. 2010: 453), dá-se porque só a partir de uma rigorosa solidão é que, para Ruy Belo, a poesia pode surgir. Isto é, o poeta só consegue chegar ao outro, falar ao outro, através da solidão. Assim, gera-se um aparente paradoxo, que expõe as fragilidades e, ao mesmo tempo, as promessas da poesia, “numa época dominada por uma ideologia de comunicação em que aquilo que se comunica tende a ser predominantemente o mais rápido, o mais redundante, o mais trivial, aquilo de que já se estava à espera, aquilo que já se ‘sabe’, ou seja, aquilo que já foi objecto de um pobre consenso fabricado” (*idem*: 446). No prefácio à segunda edição de *AGRE*, Ruy Belo (2009: 17) chegará mesmo a dizer: “A solidão será porventura um problema burguês. Mas, numa sociedade onde todos os intelectuais mais ou menos o são, ela será talvez, numa perspectiva realista, não tanto o reflexo como a denúncia dessa mesma sociedade”. Como sabemos, para o autor de «Poesia nova», só “o exercício da sabedoria da linguagem” deve interessar, pois “a poesia configura-se como violação, o

⁷⁸ Não há indicação de que o texto tenha vindo a ser publicada pelo autor. Entretanto, aparece integrado, a título póstumo, na *Obra Poética*, Vol. III, com organização e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vila de Figueiredo (Editorial Presença, 1984).

afastamento em relação a uma norma que é a linguagem usada nas relações habituais entre os homens” (Belo, 1984: 83), o que permite que a arte seja entendida como uma libertação da vida prática.

Por isso, em um poema como «Morte ao meio-dia», quando há a alusão a um tempo em que “a palavra era para toda a gente” (Belo, 2009: 205), ao passo que não deixa de ter uma conotação de denúncia à censura salazarista, também é possível que evoque a ideia nuclear da teoria poética beliana, segundo a qual o período de maior democratização da palavra foi no início da humanidade, quando todos os homens detinham a palavra poética. Não por acaso Ruy Belo chegará à conclusão, em um de seus derradeiros poemas, de que “a única época feliz terá sido o neolítico” (*idem*: 845), último período antes do surgimento das primeiras cidades e, com elas, além da autoridade política e da noção de propriedade, a emergência da palavra prática, a partir das novas exigências de comunicação. Quer dizer, teria sido aquele o último momento no desenvolvimento da humanidade em que, segundo Ruy Belo, a palavra era para todos, ou quando por todos se fazia ou se destinava a palavra poética (na evocação daquele sentido democrático da palavra que vemos, por exemplo, em «Primeiro poema de madrid»). “Quando uma sociedade se corrompe / corrompe-se primeiro a linguagem” (*idem*: 846), dirá ainda em um de seus poemas finais.

No prefácio à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*, Ruy Belo assume que, em tal livro, que ele próprio considera realista, dá continuidade às críticas que já se via em um poema como «Morte ao meio-dia», de *Boca Bilingue*.

Em meu entender, a poesia de intervenção tem de partir de um grande sentido de justiça ou de revolta que o poeta fez seus, como o amor num poema de amor, e tem de ser discreta se não quiser ser demagógica. Era assim quando havia censura (ou o eufemístico ‘exame prévio’) e é assim hoje, quando toda a arte em princípio é livre (Belo, 2009: 246 e 247).

Na carta que citamos no primeiro capítulo, que ficou em rascunho e não tem destinatário assinalado, Ruy Belo diz que, em *Homem de Palavra[s]*, “prossegue a intervenção, só que um ‘pouco’ mais elíptica, indirecta, alusiva”, em relação aos seus “claramente poemas de protesto” de *Boca Bilingue*, dentre eles, «Morte ao meio-dia» e «Versos do pobre católico». “Não os escrevi para o serem, mas são-no efectivamente, apesar de não figurarem nesses recitais onde afinal não é a poesia que interessa seja a quem for”, afirma. Mais uma vez observamos o poeta fazer referência, com uma sutil ironia, a todo um circuito cultural que estaria preocupado em promover poetas

populares, preocupados, por sua vez, em escrever poemas programáticos que atendessem às necessidades do público, tal como davam conta os próprios recitais. Tais perspectivas – que ficaram em parte associadas ao Neo-Realismo, que na sua versão mais rígida, anti-modernista, chega mesmo a recuperar um modelo expressivista neo-romântico, restaurando a imagem do autor sobre a da obra – afasta-se da visão de Ruy Belo na medida em que rasura a lição eliotiana de que, ao leitor, “só o poema deve interessar” (Belo, 1984: 242), de que “é o poema que interessa, não importa que o poeta tenha sentido isto ou aquilo ou mais ou menos” (*idem*: 91), como várias e várias vezes vai defender em ensaios seus.

Neste poeta, prevalece a noção eliotiana de *emoção significativa*, de modo que vai buscar aos grandes mistérios da vida e às verdades eternas o “correlativo objectivo” para sentimentos intimamente pessoais (cf. Belo, 1984: 411), como diz em um ensaio, evocando princípios que encontramos apontados no seu exemplar de *Cuatro Cuartetos*⁷⁹, no qual sublinha a seguinte passagem do texto de introdução:

Poesía es emoción. Pero, y éste es el problema, ¿cómo expresar emoción artísticamente? Su contestación es ésta: “El único medio de expresar emoción en obra de arte está en encontrar un *correlato objetivo*; en otras palabras: un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos serán la forma de esa emoción *particular*; de tal modo que, dados los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada [por Eliot]” (Gaos, 1951: 20).

Essas reflexões nos levam a pensar que, aos olhos da compreensão de Ruy Belo, decerto um dos problemas encontrados em uma literatura que transforma aquela “ida ao povo” em feição panfletária, a partir de uma noção proletária da arte, era muitas vezes se ater a uma emoção primária, “que é a emoção de um homem, não de um artista” (Belo, 1984: 85). Ruy Belo afirma, em «Poesia nova», que os autores que se ficam pela palavra prática fazem dela “quase sempre o veículo da vontade de um homem” (*ibid.*). A palavra acabaria, assim, plasmada em retórica, despida da universalidade da palavra de arte e do primitivo vigor, quando então associada à personalidade do seu autor. Por outro lado, “a emoção artística é uma emoção que é forma, que se identifica com a emoção criadora e nessa qualidade dá vida à obra”⁸⁰ (*ibid.*), recuperando a noção

⁷⁹ Com tradução, introdução e notas de Vicente Gaos, Ed. Adonais, Madrid, 1951. Provavelmente se trata de um exemplar adquirido em leilão, pois contém o carimbo, indicando a seção de «Fé e Cultura», da Librería Católica Tomás Andrés Polanco, de Caracas, na Venezuela.

⁸⁰ Em um relatório de investigação (que ficou em rascunho e não tem a data assinalada, embora tenha que ser posterior a 06 de maio de 1965, pelas referências dadas), Ruy Belo vai dizer que sempre lhe chamou a

eliotiana de uma “emoção que tem a sua vida no poema, e não na história do poeta” (Eliot, 1989: 48). O esforço de Ruy Belo para defender esta perspectiva manifesta-se, inclusive, naquela carta acima mencionada, quando diz: “Não me repugnaria até vir a ser considerado como um heterónimo de Pessoa, caso a crítica continue obstinadamente preocupada com poetas; em vez de decisivamente se interessar por poemas”.

Não por acaso, ainda naquela mesma carta, Ruy Belo tenta evidenciar que, para fazer o que considera boa poesia, o poeta não tem o controle efetivo de escrever sobre a tragédia social e política que quer, e que isto acontecerá contingentemente, de acordo com uma série de circunstâncias de ordem pessoal e conjuntural – embora o poeta, fruto do seu tempo, deva sempre escrever consciente desse seu tempo. Em seguida, menciona ainda que, em «Morte ao meio-dia», parece “importante a utilização irónica de alguns chavões habitualmente aplicados a instituições nacionais e a crítica de todo um sistema”. Quanto ao poema «Versos do pobre católico», vai dizer que “encara o protesto ou a participação ou o compromisso numa perspectiva original, difícil de ignorar num país com o condicionalismo que afecta o nosso”. Aqui, interessa-nos pensar que “perspectiva original” é essa, aos olhos de um poeta que destaca, na poesia contemporânea portuguesa, três correntes: “a do realismo, a da vanguarda e a daqueles que estão atentos aos problemas levantados por uma e por outra mas se empenham em solucionar sobretudo as questões que a sua própria obra lhe vai impondo” (Belo, 1984: 24) – e filia-se, então, àquele terceiro grupo, que define como o “dos não alinhados”. Mantendo-se, afinal, resguardado da linguagem da Poesia 61 e dos propósitos da Poesia Experimental, que marcaram a década de 1960, Ruy Belo optará por “uma poesia de tom largo, à qual a nota humildemente humana (naquela expressão de Cornélio Penna⁸¹) intensifica o poder de comunicação em um plano invulgar”, como menciona Fausto Cunha (*apud* Belo, 1984: 20), em uma citação reproduzida pelo próprio Ruy Belo, parecendo consentir esse olhar crítico sobre a sua poesia.

atenção “o problema da emoção estética, o da obra como metáfora, o da função da linguagem”, e que vinha se dedicando a estudar “a distinção entre linguagem científica, linguagem comum e linguagem poética”, assim como também havia aprendido a “distinguir melhor ‘sentido poético’ e ‘sentido inteligível’ e poesia e filosofia ou metafísica”.

⁸¹ É interessante observarmos que Cornélio Penna é um escritor que também realiza a sua ficção no cenário da década de 1930, a partir de uma apreensão estética vista como intimista, que caracterizou o que ficou conhecido como “romance psicológico” no Romance de 30. Embora tenha parte da crítica olvidado, com o tempo, a importância desta “vertente psicológica”, em contrapartida ao que denominou como “vertente sociológica”, o trabalho recente de críticos como Luís Bueno (*Uma História do Romance de 30*, 2006) indica novos caminhos para se compreender a diversidade e a complexidade do Romance de 30. No espólio de Ruy Belo, não encontramos obras nem documentos que se refiram à obra de Cornélio Penna.

Na conjuntura em que a obra beliana surge, o discurso dogmático do Neo-Realismo já havia perdido força, muito em razão de ter dado a perceber que a literatura, por si só, não bastava para contrariar as opressões, as injustiças sociais e o autoritarismo político, por mais que se esforçasse para comunicar o mais claramente possível; quando muito, conseguia estimular um certo debate social que permitisse questionar a violência repressora, mas sem maiores efeitos pragmáticos. Ruy Belo começa a escrever, afinal, em uma altura de rescaldo da saturação dos princípios neo-realistas, e talvez tenha vindo também daí, dentre outras razões, o seu desencanto com o poder transformador da palavra – essa palavra que é “abstracta quando tudo é tão concreto e vário” (Belo, 2009: 522) –, como várias vezes irá manifestar alegando que a poesia morreu e que ele, que havia colocado a sua vida na poesia, não poderia deixar de se sentir, então, um falhado, sabendo a impossibilidade de a poesia falar às gentes⁸², ou melhor dizendo, de a poesia ser alcançada por essas gentes.

IV

Essa posição é bastante coerente, aliás, se pensarmos que se trata de um poeta que não consente poesia que não seja revolucionária. “Há um certo carácter revolucionário inerente a toda a boa poesia e a revolta nos temas ou nos motivos pode facilitar um certo vigor que nunca deve deixar de existir ao nível da expressão” (Belo 1984: 89 e 90), afirma em «Poesia e educação». Em uma carta para Gastão Cruz, de 11 agosto de 1965, Ruy Belo sentencia: “Poesia revolucionária e neo-realismo são duas coisas. E, se não concebo poesia que não seja revolucionária, meço a permanência (não a eficácia) do neo-realismo pelos escritores que consente”.

Para o autor de *A Poesia Portuguesa Hoje*, defensor de uma crítica que desse conta da diversidade de práticas literárias e das potencialidades artísticas naquele movimento, houve, com os neo-realistas, um trabalho de revitalização do discurso poético português, tanto por via de um intimismo que se afastava do confessionalismo palrador ou ostentatório, quanto pela recuperação da densidade de uma tradição lírica. Em um dos ensaios que Ruy Belo menciona na supracitada carta, Gastão Cruz defende que, mais do que uma análise marxista da realidade, a maneira mais próxima de se definir a poesia neo-realista é encará-la como uma poesia de combate. Assim,

⁸² Em entrevista, dirá: “Considero-me falhado. Joguei a minha vida na poesia e a poesia acabou. Pelo menos para mim. Creio mesmo que a própria poesia morreu” (Belo, 2002: 35). Em várias cartas, afirma o mesmo, como naquela que envia, de Salamanca, a Gastão Cruz, a 05 de fevereiro de 1972: “Embora saiba que na poesia joguei a vida, estou convencido de que falhei”.

“deveríamos incluir no seu âmbito todos os poetas que, ao longo de várias décadas, não hesitaram em sujar as mãos na temática político-social, na denúncia das injustiças, na luta verbal contra a arbitrariedade e a violência do poder” (Cruz, 2008: 96). Poderiam ser chamados, desse modo, de neo-realistas os poetas que retomassem “o combate diuturno contra o sofrimento imposto por homens a outros homens” (*ibid.*), tais como Ruy Belo, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O’Neill, António Ramos Rosa, Armando Silva Carvalho, Luiza Neto Jorge, Fíama Hasse Pais Brandão.

Estaríamos, portanto, diante de poetas que sabem que não existe “boa poesia” sem “intenção social”, e esta noção está ligada à concepção de poesia, dos anos 1960, que pressupõe a linguagem como exigência ética, princípio e fim de toda a criação. “Sou, desde o princípio, na teoria e na prática, um poeta da palavra, da linguagem”, se autodefine Ruy Belo⁸³. A sua obra surge em um cenário que já não privilegia o drama da escolha entre o desejo de escrever atendendo à liberdade criadora e o dever moral de participar das lutas sociais. Os escritores, neste caso, recusam-se a instrumentalizar a poesia e entendem-na, em si mesma, e também a autonomia do estético, como um ato de violência e de resistência, no sentido adorniano de que “a existência de um apelo na arte não depende de haver ou não *engagement* temático” (Adorno *apud* Martelo, 2012: 41). Não por acaso, em «Poesia nova», Ruy Belo falará sobre “a necessária autonomia da arte”, em vista da qual a palavra artística e a ação humana devem se integrar em ordens distintas. A arte e a moral, nesta perspectiva, só estão confiadas a uma justa medida quando o autor defende a intrínseca autonomia da arte, “pura palavra”, sem perder de vista, no entanto, uma possível responsabilidade que ela possa firmar no seu concreto exercício.

Como afirma Rosa Maria Martelo (2012b: 39), há um retorno, na década de 1960, à “posição autonómica reivindicada pela poesia moderna”, de modo a encarar “os poemas como criações discursivas que são em si mesmas actos de resistência, independentemente da necessidade de explicitações de carácter ideológico ou de tomadas de posição política explícitas”. Ecoa-se o entendimento de que “a escrita literária cria forçosamente uma outra sintaxe, uma língua estrangeira à língua, num exercício que, por natureza, é [...] ‘libertação da vida’” (*ibid.*). E, a par de manifestar a complexidade dos processos de subjetivação na poesia, valoriza-se “a condição

⁸³ Diz mais uma vez naquela carta que temos vindo a mencionar; uma carta sem destinatário assinalado e sem data, em que provavelmente apresenta o livro *Homem de Palavra[s]* a um editor. Como já foi dito, a carta encontra-se publicada na revista *Inimigo Rumor*, n. 15, 2003.

ontológica propriamente textual e material da escrita e a correlativa emergência de uma subjectivação mais livre, precisamente na medida em que esta surgia da experiência libertária de um discurso gerado pela experimentação e pela agramaticalidade” (*idem*: 40). Enfim, sem olvidar das preocupações sociais e políticas, o autor assume o “tratamento de linguagem enquanto matéria susceptível de exemplificar o mundo” (*idem*: 39), prescindindo de referências categóricas ou dogmáticas. Naquela década, a experimentação discursiva estava bastante distante do pacto de leitura realista, com a sua proposta de uma pretensa transparência do discurso literário.

Na imagem do poema-ouriço, proposta por Derrida, estão representados um conjunto de traços facilmente observáveis nas poéticas de 60: a meta-reflexividade, que aparentemente põe em causa a vocação referencial do poema, mas que na realidade a revê sob a forma de exemplificação literal e metafórica, já que o poema deve poder instanciar, como traços possuídos, aqueles traços que refere, literal ou metaforicamente (Goodman, 1990: 86 e ss.); a valorização da imagem e da metáfora como instrumentos de produção libertária de sentido e de conhecimento; a despolarização das identidades; e sobretudo a condição autonómica do estético (Martelo, 2012b: 40).

Como já dissemos há pouco, Ruy Belo, em momento algum, considera o comprometimento da qualidade estética da obra de arte em razão de uma produção artística militante, ainda que se trate de um poeta para quem “a poesia deve, entre outras coisas, contribuir para fundar uma sociedade mais justa” (Belo, 2002: 23). Também não cerceou a sua liberdade criadora nem constrangeu os seus procedimentos composicionais e a sua atividade intelectual em nome de um empenhamento sociopolítico. Não acreditava que a realização do potencial estético tenderia a diminuir a força política da obra. Conforme reflete Pedro Serra,

No se trata, ni mucho menos, de hacer del discurso poético ‘síntoma’, ‘documento’ o ‘testimonio’ cándidamente reflexivo de un tiempo, una ‘realidad’ que, en rigor, es también ficción poética. Se trata, más bien, de entender que lo poético – en fin, lo poético en sus ‘mejores momentos’ estéticos –, en los 60 y los 70 es predicado en función de un bien conocido *agon*: el de una lírica que, en clave adorniana, fuera antítesis social de la sociedad. Lo fue para Ruy Belo, para Jorge de Sena, para Carlos de Oliveira o para Herberto Helder. Es decir, para todos ellos – aunque con modulaciones propias e intensidades singulares – *la autonomía de la poesía es política* (Serra, 2009: 12; itálico nosso).

Considerando que “a autonomia da poesia é política”, o autor de *Homem de Palavra[s]*, tanto no exercício poético quanto na atividade crítica, manteve-se coerente com a compreensão de que a consciência social de uma obra de arte se prova em termos

de qualidade estética, ou mesmo que o fato de a arte ser inalienável – e não ser, precisamente por isso, a promulgação de teses morais – consegue obter um efeito moral e constituir, assim, a participação da arte na moral, associando-a a uma sociedade mais digna (cf. Adorno, 2008: 349). A poesia de Ruy Belo “continua fundamentalmente a ser a de uma consciência que se interroga sobre os problemas que os outros, a sociedade, etc. lhe levantam”, como ele mesmo comenta naquela carta sem destinatário assinalado. “Mas o poeta” – ainda ressalva –, “longe de copiar a realidade, despe ao facto das circunstâncias reais; escolhe, junta, compõe” (Belo, 1958: 181), e só assim é possível falar em obra literária, na qual objetos e materiais culturais devem ser convocados de uma esfera discursiva – social, histórica, política – para a estética, mobilizando estratégias que permitem que posições éticas e o conhecimento histórico-cultural façam parte do universo poético criado.

Por isso, não é difícil perceber por que a poesia de Ruy Belo não se afasta da realidade político-social de Portugal, nem de questões de ordem global geradas naquele período de Guerra Fria. Reparemos, por exemplo, no poema «A guerra começou há trinta e quatro anos», de *Toda a Terra*, que sugere certas perspectivas sociais e políticas do poeta. Se desde o título o poema parece se referir à Segunda Guerra Mundial, na verdade o tema acaba por funcionar como “invólucro” para uma outra denúncia: “fecho o jornal e de súbito sem eu próprio saber bem porquê / sinto pena de que agora que a guerra acabou quase há vinte e oito anos / mais um soldado tenha morrido por acidente em angola” (Belo, 2009: 648). Com estes versos finais, a menção ao “acidente em Angola” acaba por sugerir a forma dissimulada com que o governo salazarista se referia a mortes provocadas pela Guerra do Ultramar. Ademais, outro conflito bélico daquela altura encontrado na poesia de Ruy Belo é a Guerra do Vietnam, como vemos em «O Censo Populacional do Vietnam», de *Homem de Palavra[s]*, e «Saudação a um yankee», de *Transporte no Tempo*. Naquele curto poema predomina o tom irônico que chama à responsabilidade o governo americano pelo extermínio de civis vietnamitas, enquanto neste, “A perna americana que decerto sem consentimento teu deixaste / em território vietnamita” se torna “símbolo brutal desse poder nos dólares dissimulado” (*idem*: 461).

V

Se os três primeiros livros de Ruy Belo manifestam uma tendência mais lírica, é certo que, mais visivelmente a partir de *Homem de Palavra[s]*, “foi deixando que certos

temas de uma tradição literária mais interveniente aparecessem em sua poesia”, como afirma Eduardo Prado Coelho (2013: 41). Assim, é possível reconhecer a importância que Ruy Belo – que, como vimos, reiterou diversas vezes que o artista tem que “descer às ruas e sujar as mãos com os problemas de seu tempo” (Belo, 2009: 368) – confere ao Romance de 30, com obras que “sintetizaram de maneira especialmente feliz os grandes problemas de seu tempo” (Bueno, 2006: 16) e com autores que, se não estiveram preocupados em estar adiante, é porque estavam mais interessados em ser assumidamente do seu tempo. Naquela dialética das transformações sociais, os aspectos temáticos recorrentes em Ruy Belo e também nos regionalistas brasileiros, com a sua *estética do compromisso*, dizem respeito à exploração do homem e a sobrevivência de mecanismos de vestígios feudais, à luta pela posse da terra, ao estímulo à revolta e à denúncia do homem oprimido.

Eis aqui um poeta que *pensa com poesia* – aliás, o verbo *pensar* lhe é bastante caro –, que se sabe consciente da “miséria de homens que nem mesmo pensam que / nem podem pensar nessa miséria que outros homens lhes impõem” (Belo, 2009: 792). No prefácio para *País Possível*, diz que se reconhece como

um homem que sente na poesia a sua mais profunda razão de vida mas se sente, simultaneamente, solidário com os outros homens, que talvez tenham dificuldade em compreendê-lo porque houve quem se empenhasse em que não compreendessem, nem pensassem, porque pensar é realmente um perigo, o maior dos perigos. Pensar, pensar como um homem que nasceu livre e que quer morrer livre, leva depois inevitavelmente a actuar, a lutar contra qualquer forma de opressão (Belo, 2009: 498).

Na poesia de Ruy Belo, essas preocupações estão face “a cada vez mais flagrante evidência do atraso económico, técnico e cultural do país, à intensificação em escala inédita de emigração (cerca 1,5 milhão entre 1956 e 1974), e ao beco sem saída de um colonialismo do tipo oitocentista, insustentável a prazo e universalmente condenado” (Saraiva & Lopes, 1996: 994). A sua obra emerge num país suplantado pelo declínio em razão do enfraquecimento absoluto do setor agrícola (acarretando numa rápida diminuição demográfica entre 1960 e 1970, com os fluxos de emigração), a aceleração do êxodo rural e a ampliação exponencial das zonas urbanas, a estagnação do desenvolvimento industrial, a acentuação das assimetrias de desenvolvimento regional e da concentração e centralização de capitais, o crescimento da dependência económica ou tecnológica, a subida da inflação (que chegou a 30% no último ano do regime salazarista). Todos esses fatores

ressaltam sobre o plano de fundo das guerras coloniais, mantidas através de dependências diplomáticas e de cedências a transnacionais, e com o perfilar-se de uma grande catástrofe a maior ou menor prazo. Mas as transformações mais radicais (descolonização, nacionalização dos monopólios nacionais, reforma agrária, forte dinamismo sindical, intervenções estatais em empresas mais ou menos abandonadas) não chegam à instauração da economia socialista que se advogou em 1975, e cedem lugar à recuperação económico-social capitalista (Saraiva & Lopes, 1996: 994 e 995).

Por isso, “não admira que na literatura portuguesa contemporânea predominem uma atitude de retrospecção ou perplexidade e tentações epigonais de adaptação a uma consciência de periferia ‘europeia’”, refletem ainda Saraiva & Lopes (1996: 995). Quer dizer, “é particularmente sensível na cultura portuguesa uma certa perplexidade de projecto nacional”. Falhou a última pretensão de um espaço económico relativamente autárquico, assente nas colónias e na direta repressão salarial, mas também falharam os propósitos da Constituição de 25 de abril de 1976, com uma orientação socialista em sua origem (cf. *ibid.*). A essas conjunturas, aliás, a poesia de Ruy Belo não ficou indiferente. Aquele que não se escusava de falar em sala de aula sobre os regimes salazarista e franquista, que debateu com os alunos a icónica obra *Portugal e o Futuro* (lançada poucos meses antes da revolução⁸⁴), e que chegou a levar os alunos para uma apresentação de Zeca Afonso no Colegio Mayor San Juan Evangelista, como revela o seu ex-aluno António Caramasa⁸⁵, é o mesmo que, no seu último livro, publicado em 1978, dirá: “sou um contemporâneo assisto a tudo” e, mais adiante, “Canto os contemporâneos dos homens ilustres / que mais tarde falhavam outra vez” (Belo, 2009: 818 e 852).

Não podemos nos esquecer aqui do que nos diz Octavio Paz (1984), assinalando que, a partir dos anos 1960, as perspectivas de rebelião, advindas de um movimento de carácter universal, não traduziam mais os anseios da luta de classes, dando lugar a lutas localizadas, marcadas pelos movimentos minoritários em busca de identidade, em manifestações políticas que começaram a se prolongar na fragmentação do movimento

⁸⁴ *Portugal e o Futuro*, de António de Spínola, é considerado um marco na história do fim do regime salazarista. Nesse livro, lançado a 22 de fevereiro de 1974, o ex-governador da Guiné-Bissau assume que, após treze anos da Guerra do Ultramar, a única saída para o conflito seria uma solução política, e não militar. Marcelo Caetano, que então liderava o governo, considerou a obra um “manifesto de oposição” ao regime. Poucos meses depois, como se sabe, Spínola lidera o Movimento das Forças Armadas, no 25 de Abril, e vem a ser o primeiro presidente de Portugal após o fim da ditadura salazarista

⁸⁵ Informações concedidas na pesquisa de campo, realizada pela autora desta tese, em pré-produção para o documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*, no qual foi responsável pela pesquisa e produção na Espanha.

social e do próprio campo político. Segundo Silviano Santiago, fazendo uma leitura desta tese de Paz,

O apelo à tradição no modernismo vai entrar sempre próximo ao rompimento do poeta com a linha de participação política do tipo marxista e, ao mesmo tempo, vai inaugurar uma preocupação maior pela poesia, com o ser da poesia, com o fato de a poesia, talvez, estar irremediavelmente desligada de um compromisso maduro com a história presente do poeta (Santiago, 2002: 120).

Ruy Belo é precisamente esse poeta que, em uma obra como *Toda a Terra*, vai dizer que “é até dos homens mais à esquerda do nosso país / pensa talvez em promover ortodoxamente em Portugal / exactamente a revolução russa de mil novecentos e dezassete” (Belo, 2009: 683), no qual se vale daquela sua conhecida ironia para ressaltar que a ditadura, se premente no mundo fascista, não menos consolidada estaria no regime comunista que o mundo até então conhecia. Em se tratando de alguém que “não era militante, mas era um comprometido, estava atento a tudo”, como diz ainda Caramasa, e para quem a moral e a justiça estavam acima de qualquer valor partidário, como vimos, mais do que tomar uma posição correligionária ou se alinhar a tendências políticas, interessava-lhe, enfim, denunciar a sociedade do consumo que começava a avançar agressivamente naquela altura, com o capitalismo tardio do mundo pós-guerra. A poesia de Ruy Belo, como vimos, antecipa uma série de processos que veríamos depois acelerados a nível planetário, e já naquele momento é sensível à consciência de que o hibridismo cultural era utilizado como alicerce de um projeto de articulação que visava, na mundialização da economia, à disseminação das mais variadas possibilidades de consumo.

Afinal, o poeta que se deixa estar no El Corte Inglés em plena primavera, em um assinalável sintoma da «Solidão na cidade», é aquele que observa, com grande hesitação, um mundo onde todos passam a ser vistos e tratados exclusivamente como consumidores. O El Corte Inglés não é senão “ese ‘nuevo mundo’ que no es otro que el de la sociedad de consumo, el mundo del capitalismo tardío, tiempo profano en el que ‘son tan económicas nuestras ambiciones’ [como diz o próprio Ruy Belo]” (Serra, 2009: 17). Madrid, a cidade mais distante de Lisboa, como anunciava o poeta, já estava, naquela altura, inserida no eixo geográfico das “capitais do mundo”, tendo em vista que o regime procurou passar a imagem de uma ditadura branda e modernizadora. Para Ruy Belo, viver naquela cidade foi crucial para observar um mundo que estava se

transformando em um grande “*shopping center*” e no qual a “cultura do dinheiro” ia se tornando supranacional, embora ainda baseada na hegemonia e no território norte-americanos. Essa sociedade “É da cidade é da publicidade é da perversidade”, e nela, “Tudo até para mim são formas electrodomésticas de diversão / É a neurose é o cansaço é tudo quanto esta sociedade é” (Belo, 2009: 480 e 775). O poeta, pávido, observa: “à minha frente na televisão / a confidente se propõe estreitar ainda mais os laços / da mais pura amizade com cada cliente” (*idem*: 473).

Recordemos, desse modo, um poema como «No aeroporto de barajas», com a sua referência a um dos terminais aviários mais movimentados não só da Espanha, mas do mundo. Lá está o poeta, que se quer visto na sua solidão no aeroporto, naquele não-lugar que, uma vez mais, simboliza a impossibilidade de a poesia se tornar um modo de intervenção no espaço público. O poeta, no entanto, não se resigna, e sabe que o seu compromisso continua sendo “tornar suas as preocupações dos outros homens, emprestar uma voz àqueles que por qualquer razão a não tenham” (Belo, 1984: 275), tal como também nos diz aquele poema: “Daqui levantam voo estes americanos / que perto matam longe o povo heróico vietnamita / que aqui pagam em dólares a dor dos sul-americanos / que fingem vida aqui a morte do nordeste brasileiro” (Belo, 2009: 483).

A propósito, é no Nordeste brasileiro onde estava grande parte dos problemas político-sociais denunciados pelos romancistas de 30, quase todos nascidos naquela região. Assim, é compreensível o interesse de Ruy Belo pelo Nordeste, como vemos em livros de cariz sociológico ou geográfico que encontramos em sua biblioteca. É o caso de *Nordeste, Espaço e Tempo* (1970), um dos mais importantes estudos geográficos, daquela altura, sobre o Brasil. Nele, Manuel Correia de Andrade expõe o problema agrário e a má distribuição de terras no Brasil dos latifúndios, além da problemática centralidade na gestão do país, com medidas que concentravam no eixo Rio de Janeiro – São Paulo a maciça parte do investimento no desenvolvimento econômico. Outro livro com que nos deparamos é *Brasil – A Terra e O Homem* (Vol. 01, 1964), que reúne uma série de estudos de geógrafos, sob a coordenação de Aroldo de Azevedo, em um reconhecido trabalho pioneiro que tenta pensar em conjunto aspectos físicos, culturais e econômicos do território brasileiro.

Além disso, também encontramos uma das obras consideradas mais icônicas sobre o país, *Brasil, Terra de Contrastes* (1957), de Roger Bastide, que tenta investigar como no Brasil ocorreu a passagem do capitalismo comercial para a sua forma industrial. O sociólogo francês, então radicado no Brasil, estava interessado em observar

como aquele Nordeste da cana de açúcar e do cacau se modernizava urbana e industrialmente. Já *O Brasil na Encruzilhada* é um livro que reúne diversos ensaios, dentre os quais «Um dilema – Pão ou aço», de Josué de Castro, «Cinquenta milhões de camponeses», de Francisco Julião, «Redenção do Nordeste», de Hélder Câmara, e «Entraves ao desenvolvimento», de Celso Furtado. Ruy Belo possui a edição portuguesa do volume, publicada pelos Cadernos D. Quixote, em 1970. Por causa da censura, logo de início lemos o aviso: “Cadernos D. Quixote pretendem pôr à disposição do leitor português textos internacionais considerados relevantes para a compreensão de problemas que afectam o mundo dos nossos dias. Nem sempre estamos de acordo com as ideias expressas pelos autores. Todavia, entendemos que elas exprimem diferentes maneiras de pensar, cujo conhecimento se torna indispensável para quem pretenda formar uma opinião”.

Esses livros, assim como as obras literárias daqueles regionalistas brasileiros, ajudam-nos a detectar, principalmente a partir de notas de leitura, sublinhados e apontamentos na marginália, certos pontos de interesse de Ruy Belo, que possam inclusive ser associados a determinados aspectos que são explorados na sua poesia. Se é bem verdade que retomou “temas de denúncia social que vinham da tradição neo-realista”, como assinala Eduardo Prado Coelho (2012: 465), também poderíamos dizê-lo, com efeito, quanto ao Romance de 30. O que acaba por fazer com que o estudo da *exogenesis*, a partir da relação do escritor com a sua biblioteca e a consulta de diversas fontes no seu gradual processo criativo, ganhe outras dinâmicas, como veremos já a seguir.

2.2 Anotações sobre autores regionalistas

Ao explorarmos a biblioteca particular de Ruy Belo, deparamo-nos com obras de romancistas do século XX que a crítica tem filiado ao chamado *regionalismo literário brasileiro*. Se é bem verdade que “há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo”, como diria Afrânio Coutinho (2001: 202), as próprias ideias de regionalismo ou de obras literárias regionalistas muitas vezes estão relacionadas a imprecisões ou mesmo impasses conceituais, sem uma maior problematização de noções como a de “regionalismo típico” ou de “alto regionalismo”, que se verificam no discurso de uma crítica, diríamos, já bastante estabilizada (cf. Pelinser, 2010). Em meio a essas complexas questões, se esses autores podem ser chamados de regionalistas, no entanto, consideremos então que em parte se deve ao fato de estar inseridos em uma “rede ou feixe de relações particularizadas pelos elementos de uma dada cultura” (*idem*: 108). Assim, nesses processos culturais, “a dinâmica entre os elementos do imaginário e a sociedade expressa determinados modos de ser, fazer, pensar e agir, em resumo, um *ethos* imprescindível à articulação de suas representações simbólicas, de modo que a ele estão visceralmente ligadas as manifestações identitárias que escrevem a região” (*ibid.*).

Nesse cenário, por mais distintas que sejam as tendências sobre o regionalismo, certo é que está aqui implicado o ato inventivo de um autor que consegue catalisar os traços sociais, culturais, políticos de uma região, mantendo, com esse seu espaço umbilical, uma relação simbólica que lhe permite desenvolver a fatura estética dos meios expressivos de linguagem. O que faz com que seja possível perceber, não obstante, o que motivou a que os autores que se seguem tenham sido integrados em uma mesma secção. São todos estes romancistas brasileiros para os quais Ruy Belo escreveu fichas de leitura, deixou registros em marginálias de livros e/ou mencionou em poemas, projetos de investigação ou entrevistas, tornando-se essa documentação um dos critérios fundamentais para a seleção apresentada. Por isso, mesmo que tenhamos encontrado obras de escritores como Raquel de Queiroz, Érico Veríssimo e Ariano Suassuna na biblioteca particular de Ruy Belo (ver Anexo I), eles não constam na análise a seguir não porque as suas obras possam ter sido de menor interesse para Ruy Belo, mas em razão de não termos encontrado registros ou referências documentais sobre aqueles autores.

Quando um autor faz anotações sobre uma obra, partimos do pressuposto de que geralmente tem a ver com o interesse que determinadas passagens lhe despertaram, quer

por concordar com elas ou por adensarem determinadas reflexões, quer pela divergência. Mas voltamos a lembrar, no entanto, tal como dissemos no primeiro capítulo, que nem sempre um escritor deixa anotações sobre obras que lhe são importantes, o que é preciso ter em mente quando lidamos com critérios associados a *vestígios* materiais – o que nos faz inclusive recordar que, *a priori*, o espólio não garante nada em relação à obra de um autor. Por isso, mesmo com o pleito das inscrições materiais, é preciso ressaltar que a nossa análise não deixa de atender àquela lógica da espectralidade e da especulação ensaística também necessárias para que um trabalho como este aconteça.

Ainda é importante dizer que escolhemos utilizar, além dos exemplares de Ruy Belo das obras literárias em questão, os livros de crítica encontrados em sua biblioteca particular, e em especial aqueles que também contêm sublinhados e marginais com anotações. Todas as obras literárias daqueles autores e todas as obras críticas sobre literatura brasileira que possuem registros nas marginais foram exploradas na investigação que se segue. O nosso intuito, neste momento da tese, é ler esses autores *dentro* da biblioteca de Ruy Belo, tentando entender como eles nos permitem pensar nas discussões que constituíram o cenário no qual se deu a formação intelectual desse poeta. Em relação a cada romancista trabalhado, surgem núcleos de conhecimento de inscrições materiais ou de correlações especulativas que, daqui em diante, podem potencializar trabalhos mais aprofundados no viés comparatista entre tais autores. Assim, diríamos que se encontra nas próximas páginas um exercício profícuo para nos prepararmos para os capítulos seguintes, em que vamos, pouco a pouco, saindo dessa biblioteca particular, embora ela sempre permaneça, de uma forma ou de outra, em nossas análises.

2.2.1 José Américo de Almeida e *uma terra de contrastes*

I

No romance nordestino pré-modernista, de finais do século XIX e início do século XX, como se sabe, os elementos sociais estão renegados ao plano secundário, uma vez que o espaço da cena é ocupado pela ação episódica, tal como nas obras de Domingos Olímpio, Franklin Távora e Lindolfo Rocha. Numa fase posterior, no entanto, já com o Romance de 30, os elementos sociais superam a ação episódica a partir do documentário, o que acaba por trazer “sangue novo” para a literatura brasileira,

como sugere Jorge Amado, com a descoberta do “Brasil verdadeiro”, até então pouco conhecido. Segundo ainda o autor de *Terras do Sem Fim*, em um excerto que Ruy Belo sublinha em *A Literatura Brasileira – O Modernismo*, de Wilson Martins, essa descoberta coube aos modernistas de 1922, que começaram “a desacreditar os tabus literários do país”. Assim, “José Américo de Almeida, o primeiro de nós todos a lançar um romance moderno, encontrou a estrada desbravada pelos modernistas e pôde fazer *A Bagaceira*” (Amado *apud* Martins, s/d: 280).

*A Bagaceira*⁸⁶ (1928) é considerado o marco inicial do Romance de 30. A importância que muitas vezes lhe é atribuída está mais associada ao papel histórico que teve, como progênie literária para toda uma prosa subsequente, do que pela dimensão estética com inovação no domínio de técnicas narrativas. Quer dizer, se por um lado José Américo de Almeida é acusado de não conseguir ultrapassar o realismo primário, de modo que a análise sociológica acaba comprometendo a composição estética – como anota Ruy Belo em uma ficha de leitura sobre a obra: “A palavra raro aparece” –, por outro, é essa mesma acomodação que faz dele o autor inaugural daquela nova fase que a ficção brasileira viveria. Aliás, no prefácio que escreve para *A Bagaceira*, o autor se mostra bastante consciente de que

Há uma intenção crítica e panfletária no romance, subordinada à tentativa de análise e demonstração, embora sumária, da condição do nordestino e dos valores que regem a sua vida. É o desejo de dar ênfase à dignidade e ao sentimento de honra do sertanejo e retratar a desumanidade e os desmandos do senhor de engenho, acentuando contrastes de grandeza e miséria (Almeida *in* Candido & Castello, 2012: 269 e 270).

Como sabemos, parte considerável da crítica atribuí ao prefácio de *A Bagaceira* a mesma importância dada ao romance. O que também se verifica nos apontamentos de Ruy Belo, datados a 11 de abril de 1967⁸⁷, nos quais, mais do que ao romance, dá muita atenção à seção «Antes que me falem», que encerra o prefácio, revelando treze aforismos que fundamentam o livro. Ruy Belo seleciona certas passagens dos aforismos, dentre elas “Há muitas formas de dizer a verdade... e uma delas é a mentira” e “O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que

⁸⁶ Não encontramos o exemplar desse livro na biblioteca particular de Ruy Belo, o que nos leva a concluir que ele terá lido o romance tomado por empréstimo do Instituto Brasileiro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, como sugere o bilhete que inicialmente nos referimos neste capítulo. Assim, poderíamos dizer que *A Bagaceira* faz parte da “biblioteca ideal” de Ruy Belo, abordagem esta que daria origem a um outro interessante projeto a partir do trabalho em espólio.

⁸⁷ Ver «Figs. 22, 23, 24», em Anexo II.

os outros não vêem”. Quanto a “O regionalismo é o pé-do-fogo da literatura” (reproduz apenas este início do aforismo), comenta: “[o region.(alismo) é a literatura caseira, é o borralho]”. O regionalismo pode ser visto, nesta alusão metafórica, enquanto chama que, capaz de causar maiores explosões e chamar a atenção para determinados aspectos, não pode evitar o “borralho” ou as “cinzas quentes”, proporcionando um fim em si mesmo, consumindo-se a partir da noção de que a literatura não basta, por si só, para contrariar, em grande escala, as injustiças sociais e a violência da repressão, tornando-se então caseira, cingida aos âmbitos literários ou mesmo a um limitado grupo intelectual.

Outras anotações que chamam a atenção nas notas de leitura dizem respeito ao aforismo “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaan”. José Américo de Almeida associa aqui o êxodo dos sertanejos à passagem bíblica, do *Livro do Êxodo*, que retrata a longa emigração dos hebreus em busca da “terra prometida” (então Canaan ou Canaã), referindo-se mais especificamente ao episódio do “maná do deserto”. Se os hebreus, liderados por Moisés, durante a estada no deserto rumo à terra prometida, foram salvos por um alimento chamado “maná”, produzido milagrosamente, não teriam a mesma sorte os nordestinos retirantes. Depois de muito caminharem, não encontram em outras terras mais do que a pobreza e a vida árdua que já conheciam, anunciando-se, assim, em *A Bagaceira*, uma perspectiva que será bastante explorada pelos regionalistas.

A propósito, «O maná do deserto» é um poema de Ruy Belo que evidencia aquela certa descrença na misericórdia de Deus e no próprio homem a que também assistimos em José Américo de Almeida. Milagres como o maná só seriam possíveis “[...] no tempo dos hebreus / e ainda era vivo não apenas deus / como também o homem que escapou de tanta guerra” (Belo, 2009: 260). O poema, um dos poucos de *Homem de Palavra[s]* que evoca referências religiosas, traz ainda o tom bíblico dos três primeiros livros de Ruy Belo. Tem por verso inicial, que volta a ser repetido já no fim, a frase, retirada do *Livro de Salmos*, “Aves tão numerosas como as areias do mar”, numa passagem que fala do quão misericordioso é deus para com os hebreus, embora não o merecessem por reclamar da vida no deserto e começarem a duvidar do poder divino.

O que é mais interessante é que, assim como José Américo de Almeida, Ruy Belo emprega determinada simbologia bíblica para criar um poema que “não tem conteúdo cristão” (Belo, 2009: 246), como afirma. O poema manifesta a necessidade de a arte enfatizar “[...] os reais problemas quotidianos / que ainda há muito a grande arte desconhecia” (*idem*: 260) – como o fez, aliás, de maneira bastante peculiar, levando ao

extremo certas tensões, o próprio Romance de 30. Se é bem verdade que se continua a não ter o que comer na terra de Canaã, certo é que, de uma forma ou de outra, “todos nós comemos do maná do deserto” (*ibid.*), como revela o verso final. Quer dizer, tal como em *A Bagaceira*, continuamente é alimentada, naquele poema de Ruy Belo, a ilusão de que chegará o dia em que a “terra prometida” será encontrada – apesar de se saber que dias melhores nunca chegarão.

II

Além disso, na ficha de leitura, vemos que Ruy Belo anota a frase catártica do livro: “Pra que foi que o tirei da bagaceira?”, quando o coronel Dagoberto repudia o filho (então estudante de Direito na “cidade grande”), que deseja se casar com a jovem Soledade, sertaneja refugiada no engenho. “Toma o sentido”, escreve Ruy Belo, ciente de que a palavra “bagaceira” acaba por assumir um novo significado, funcionando como sùmula daquele mundo cada vez mais marginal: mais à margem em uma sociedade movida por um novo comportamento burguês, manifestado pela visão de modernização e urbanização; e nesse contexto, ainda mais marginalizado por sua miséria, opressão, violência. Um mundo proveniente do bagaço, onde tudo o que resta são as tulhas, conforme escreve Ruy Belo: “o engenho de açúcar: levado para o Brasil a partir da técnica do vinho: bago, bagaço”, associando a uma origem portuguesa a manufatura sem a qual não existiria a “bagaceira”.

A Bagaceira tem por ponto crucial o fato de Soledade ter sido violentada (ter perdido, assim, a virgindade) por Dagoberto, a quem a família do sertão pediu abrigo após fugir de uma prolongada seca. O coronel, então, acaba morto por um daqueles retirantes, a “justa vingança em nome da honra sertaneja”, para utilizarmos palavras de Roger Bastide (1964: 85), em passagem que Ruy Belo assinala no livro *Brasil, Terra de Contrastes*. Como se pode notar, o embate, naquele romance, dá-se não só entre a visão dos sertanejos, com o código de honra do sertão, e a visão brutal e autoritária dos coronéis, representando uma oligarquia local, mas também a partir daquele processo de modernização que vem colidir com esses dois Nordeste, cuja perspectiva é assumida por Lúcio, que no final transforma o engenho em usina. Como diria ainda Roger Bastide (*ibid.*), eis aqui o Nordeste problematizado pela substituição do engenho pela usina, que “destruiu mais profundamente ainda do que o engenho os sentimentos familiares”, como também sublinha Ruy Belo. Para José Aderaldo Castello,

Esclareça-se que são enormes as mudanças, as transformações acarretadas pelo advento da usina: eliminam a tradição do senhor e da senhora de engenho, da assistência moral, espiritual e material que a *sinhá-dona* dava aos seus “moradores” (colonos) e escravos, que muitas vezes se enraízam até a origem do engenho; estinguem práticas populares ou folclóricas; determinam uma completa desumanização da paisagem física e social. É tudo obra da ação devoradora da usina – o monstro gigantesco, do qual até os usineiros [...] são também verdadeiros servos, escravos, cuja desumanização, por sua vez, ainda mais se agravam com as rivalidades a que eles são levados entre si, em consequência de ambições e exigência ilimitadas da usina. [...]

É a destruição total da casa-grande, efeito de um progresso que foi inevitável, embora pudesse ter sido atenuado em suas consequências sociais, econômicas e particularmente humanas (Castello *in* Rego, 1960: XXXIV).

Essa problemática, trabalhada pela primeira vez na literatura brasileira em *A Bagaceira*, terá “lançado porventura as sementes do Ciclo da Cana de Açúcar que seria realmente criado por José Lins do Rego” (Candido & Castello, 2012: 267). Em *Usina*, por exemplo, Ruy Belo sublinha várias passagens que refletem uma visão nostálgica sobre um mundo “artesanal” que então desaparecia, tais como “Nunca que um senhor de engenho plantasse um pé de cana que não soubesse onde estava plantado. Agora o usineiro não sabia. O gerente de campo dava ordens, a produção dos campos devia corresponder à capacidade da fabricação” e “Os filhos sim, estes não queriam ver a mãe e o pai senhores de engenhos, rebaixados da categoria de usineiros” (Rego, s/d.c: 159 e 189). Naquela região a prona da urbanização, o mundo rural vai deixando de ter a importância de outrora, enquanto é acelerado o crescimento urbano, como se vê também em muitas obras de Jorge Amado. Passam a existir, assim, obras que tentam dar conta da pobreza da vida rural e do drama dos trabalhadores da cidade.

O que irá aproximar *A Bagaceira* das obras dos autores de 30, e distanciá-lo do romance nordestino do final do século XIX e início do século XX, é a representação de uma estrutura social cruel fundamentada na “exploração econômica selvagem”. Em *A Bagaceira*, já se pensa em reformismo como saída para os problemas sociais no Brasil, embora não se tenha ainda a perspectiva da revolução, da mudança completa. “A decadência desse tipo de propriedade não parece ter relação com o esgotamento de uma forma específica de exploração econômica, mas com a imobilidade da elite, presa aos velhos valores”, reflete Luís Bueno (2006: 93). E ainda afirma: “Aqui não há lei, o que há é a vontade do senhor de engenho” (*idem*: 91). Estamos diante do Nordeste do “latifúndio” e da “monocultura”, como escreve Ruy Belo ao lado do seguinte trecho assinalado em *Usina*: “As terras só queriam cana. Nada de milho ou de feijão, dos roçados dos trabalhadores” (Rego, s/d.c: 96).

2.2.2 Ruy Belo leitor de José Lins do Rego e de Jorge Amado

I

José Lins do Rego e Jorge Amado são dois romancistas que se destacam na biblioteca de Ruy Belo, tanto pela quantidade de obras e de distintas edições⁸⁸, como pelas anotações na marginália dos livros. Estamos diante de escritores que se empenharam em dar visibilidade à miséria e aos problemas causados pela seca, ao coronelismo e às opressões nas relações de trabalho, aos impulsos passionais e aos problemas que surgem com o crescimento urbano, inscrevendo a natureza do homem nordestino sob a pressão das forças atávicas e a aceitação fatalista do destino. Tal como reconhece Ruy Belo ao frequentemente grifar ou apontar nas obras daqueles romancistas passagens que se referem às ideias de “aceitação”, “fatalismo” e “DESTINO”, como o vemos escrever, por exemplo, na marginália de *Pedra Bonita*. Ou mesmo traços de “RESIGNAÇÃO”, como anota ao lado do trecho em que D. Josefina diz ao seu filho Bento, o protagonista daquele romance de José Lins do Rego: “Mas a gente tem é que se conformar com a vontade de Deus” (Rego, s/d.b: 171). Em outra passagem, D. Josefina ainda lamenta: “A gente não faz tudo que quer, Bentinho. O jeito é ir como o destino quer. Nós somos do sangue de Judas” (*idem*: 165), sublinha Ruy Belo, além de marcar essa passagem com dois traços fortes paralelos.

O autor de versos como “Destino? Fatalismo? Não sei bem / Eu sinto-me culpado porque todos / temos decerto culpa em qualquer caso” (Belo, 2009: 768) observa que, se há algo em comum entre os trabalhadores do engenho e os do sertão, é “o fatalismo e a resignação, que quase chega ao misticismo – frequentemente fusão de superstições, visões proféticas, cultos de determinados santos, feitiçarias – e o transbordante lirismo e imaginação das práticas e criações folclóricas” (Castello *in*

⁸⁸ Ver a lista de obras em Anexo I. De José Lins do Rego, dos catorze romances publicados ao longo de todo o seu período de atividade, que vai de 1932 a 1956, dez estão na biblioteca de Ruy Belo. Encontramos quatro volumes editados pela editora José Olympio em 1960, reunindo ou dois ou três romances do escritor numa mesma edição: *Menino de Engenho / Doidinho / Bangüê*; *O Moleque Ricardo / Usina*; *Água-mãe / Fogo Morto*; e *Eurídice / Cangaceiros*. Encontramos também mais duas edições de *Cangaceiros*, uma da editora José Olympio e outra da Edição «Livros do Brasil» Lisboa; outra edição de *Fogo Morto*, pela editora José Olympio; e edições de *Bangüê**, de *Usina** e de *Pedra Bonita** publicadas pela Edição «Livros do Brasil» Lisboa. De Jorge Amado, dos dezenove romances publicados entre 1931 e 1977, que compreende do inaugural *O País do Carnaval* (1931) a *Tieta do Agreste* (1977), dez se encontram na biblioteca de Ruy Belo. Deparamo-nos com *O País do Carnaval / Cacau / Suor e Terras do Sem Fim**, da Edição «Livros do Brasil» Lisboa; *Gabriela, Cravo e Canela** e *Dona Flor e os Seus Dois Maridos*, das Publicações Europa-América; *Seara Vermelha* e *Os Velhos Marinheiros* em edições da Martins Editora, e ainda desta os três volumes que compõem o romance *Os Subterrâneos da Liberdade: Os Ásperos Tempos, Agonia da Noite e A Luz do Túnel*. [O asterisco indica que as obras assinaladas possuem sublinhados e registros nas marginais].

Rego, 1960: XXXIII). Acontece que, atrelado ao conformismo ou à ideia de que “A gente ali se acostumava com tudo” (Rego, s/d.b: 64), há uma enorme capacidade de resistência daquela “raça marcada por uma desgraça qualquer” (*idem*: 157). Para essa gente rural tão calejada, “Desgraça pouca é bobagem” (Amado, s/d: 51), como ainda encontramos sublinhado, desta vez em *Terras do Sem Fim*⁸⁹ – livro considerado por muitos, pela profusão entre lírico e épico que apresenta, a obra-prima de Jorge Amado. E a desgraça vem acompanhada pela desesperança: “Noite para chorar sobre o destino desgraçado. Crepúsculos que apertavam o coração, tiravam toda a esperança. Esperança de quê? Tudo era tão definitivo na sua vida...” (*idem*: 60), sublinha ainda Ruy Belo. Um choro tão desgraçado quanto o que se pode ler (ouvir, ver) em *Usina*, quando José Lins do Rego descreve a criada doméstica que vê a casa dos patrões ser arruinada: “A negra não se enganou. Sabia o que era aquilo e abriu-se em lástimas. Desde que o velho fechara os olhos que aquela casa só andava para trás. [...] Só podia mesmo ser castigo de Deus. E chorou. Só não ia para outro lugar porque não tinha pernas para nada. Era um caco velho. Tudo que era bom tinha se acabado” (Rego, s/d.b: 60), grifa já no fim Ruy Belo, que na mesma obra ainda sublinha: “Mas cadê vida para viver?” e “O fim de tudo se aproximava” (*idem*: 130 e 251).

É ainda em *Usina* que o poeta parece indicar, no prefácio – em que José Lins do Rego diz encerrar o Ciclo da Cana de Açúcar com aquele livro⁹⁰ –, o motivo pelo qual os personagens desse autor o cativam tanto. É que todos eles, de Bento a Ricardo ou Carlos de Melo, haviam “crescido, sofrido e fracassado” e “uma grande melancolia os envolve de sombras”, assinala. E, no entanto, “Em José Lins do Rego, é uma fraqueza os homens chorarem”, como escreve ainda na margem de *Usina*, fazendo anotação semelhante também em *Bangüê*⁹¹. Ruy Belo, afinal, em uma entrevista que concedeu em 1968, dirá: “Olhe, no Brasil, [...] o meu romancista é José Lins do Rego, que aliás ia

⁸⁹ Ver «Figs. 27, 28», em Anexo II. Os exemplares de Ruy Belo de *Terras do Sem Fim* e de *Os Velhos Marinheiros* se encontram autografados por Jorge Amado, que escreve, respectivamente, em cada obra: “Para Rui Belo, agradecendo sua poesia” e “Para Rui Belo, cordialmente, seu admirador”, ambas com a indicação “Lisboa, 1968”. Aproveitemos ainda para recordar que, numa entrevista, Ruy Belo diz que “lia Jorge Amado” e que não mais o admirava: “Da última vez que ele esteve em Lisboa tive a fraqueza de o conhecer e sabe o que ele me desejou? Êxito, calcule. Um pouco mais adiante, ainda regressa ao assunto: “Êxito, calcule. Não sabe como me ofendeu. Compreendi. Eu sei que, antes do lançamento de *Dona Flor e seus dois maridos*, Jorge Amado já tinha assegurado mil e quinhentos contos... Êxito, em vida, em Portugal? Se toda a gente nos lesse, seriam nove milhões. Ora treze milhões nasciam há uns tempos, por ano, na China” (Belo, 2002: 36).

⁹⁰ O autor escreve o prefácio de *Usina* anunciando o fim do ciclo com este livro, mas há críticos, como o próprio José Aderaldo Castello (1960: XVIII), que consideram *Fogo Morto* a obra que, de fato, veio a encerrar o Ciclo da Cana de Açúcar.

⁹¹ Ver «Figs. 25, 26», em Anexo II.

ao futebol⁹². Mas não é por isso que o admiro. É por ser o romancista do fracasso, de que tudo acaba mal” (Belo, 2002: 38). Talvez tenha mesmo sido Lins do Rego o escritor modernista que, a propósito do romance, mais tenha subvertido o movimento: “enquanto este último estava espiritualmente voltado para o futuro, o romancista sempre esteve voltado para o passado. Sua sombra é sombria e pessimista, [...] seus romances são o retrato de uma sociedade ou de seres que se desintegram. Ele ficará, como assinalei por ocasião do aparecimento de *Fogo Morto*, o romancista da decadência” (Martins, s/d: 272 e 273), grifa Ruy Belo em *A Literatura Brasileira – O Modernismo*.

Afinal, é também Ruy Belo um autor que se sabe “triste por ver que mais uma vez terei falhado inapelavelmente na vida” (Belo, 2009: 636), como conclui no seu penúltimo livro. Há aqui um poeta que, como vimos, se considera “falhado”, como então afirma naquela mesma entrevista, tendo jogado a sua vida na poesia, como sentença, e a poesia chegar a muito pouca gente, em um mundo que, em seu dito progresso, se torna cada vez mais angustiante e injusto na “cidade agonizante”. Aliás, aquele que é um dos veios temáticos mais fortes dos anos 30, o conflito entre o campo e a cidade, é também um dos mais recorrentes na poesia beliana, na qual não dificilmente encontramos versos como “Os olhos da cidade raramente refletem o agonizar da tarde / qualquer olhar ali acusa pressa medo e morte / oscila entre a indiscrição e a hipocrisia” (Belo, 2009: 781). E se, do novo romance que surgiria naquela altura, “está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (Bueno, 2006: 69), a mesma perspectiva é também flagrante na poesia de Ruy Belo, alcançando o seu expoente em *Toda a Terra*. Estamos diante, principalmente a partir dos últimos livros, de uma obra que está recorrentemente a assinalar, com melancolia e saudosismo dos “tempos de aldeia”, os infortúnios d’“o triunfo da cal” (Belo, 2009: 800).

II

Em Ruy Belo, o mundo telúrico, ao mesmo tempo que está associado aos problemas do homem rural, como a pobreza, o êxodo e emigração, é também onde se refugia o poeta, na aldeia de sua infância, em que a vida no campo é idealizada, com acentuado lirismo, a partir da recriação do passado. Neste poeta, poderíamos decerto

⁹² Ruy Belo assinala, no texto introdutório de Wilson Lousada (1960: X), a passagem que fala sobre a “faceta esportiva da personalidade” de José Lins do Rego, “sofrendo e vivendo as paixões desencadeadas pelo futebol, o esporte de sua predileção”. O escritor chegou a assumir cargos de direção no Clube de Regatas do Flamengo, na Confederação Brasileira de Desportos e no Conselho Nacional de Desportos.

dizer que a infância em uma terra de província, com a liberdade de criança em contato com a terra, se confunde com a de Bento, aquele personagem principal de *Pedra Bonita*, inclusive nas “impressões de predominância olfativa”, como a dada altura do livro Ruy Belo escreve na marginalia, ao lado do trecho: “Naquele momento não havia flor do sertão que não cheirasse, de aborrecer. Com o sol queimando, parou debaixo de uma carabeira, que parecia um pau de arco de serra. O bicho estava todo coberto de flor amarela. O chão amarelo” (*idem*: 147). O lirismo misturado a uma certa nostalgia trazida pelas memórias de infância, e muitas vezes marcado por um “monólogo interior”, como também registra Ruy Belo nas marginais de *Bangüê* e de *Usina*, é provavelmente um dos traços da escrita de José Lins do Rego em que o autor de «Quando já principia a anoitecer» mais se reconhece:

Que é dos chúcaros de flores azuladas que não voltei a ver?
Que é desse meu colchão de palha de milho
das cadeiras de pau na pedra do lar
do cheiro a rosa e a saias novas
na minha aldeia nas férias da páscoa?
Onde estão hoje os cerrados de milho já embandeirado?

(Belo, 2009: 642)

A cidade, no percurso da poesia de Ruy Belo, vai se tornando cada vez mais a imagem antítese dessas suas lembranças da aldeia de infância: “Pensava nessa noite nas cidades onde é tudo tão grande / que um coração não tem colocação” (Belo, 2009: 781), afirma o poeta em «Meditação no limiar da noite». Essa visão sobre a cidade, afinal, nasce de um choque, de um encontro que se arrasta por uma sucessão de observações, tal como vemos ainda nesse mesmo poema de *Toda a Terra*: “Não há nelas lugar para um simples olhar / que tanto é no campo que se fala em campo do olhar / [...] / Os olhos na cidade raramente reflectem o agonizar da tarde / qualquer olhar ali acusa pressa medo e morte / oscila entre a indiscrição e a hipocrisia” (*idem*: 781). Nesse sentido, a poesia de Ruy Belo, na esteira de toda a tradição moderna, se mostra consciente de que existe, ao redor da província, um mundo coeso e visível, quer dizer, uma extensão social da família, enquanto na metrópole o sujeito emerge no que Alfonso Berardinelli chama de “solidão multitudinária”, tendendo a se desatar de qualquer laço: “*Absolutus* e indefinidamente disponível, o eu é queimado pelo vazio infernal e embalador das ruas. Encontra a si mesmo, entre remorsos e nostalgias” (Berardinelli, 2007: 62).

O poeta sabe que “O tempo é outro tempo nas terras pequenas / e quem de si mesmo afinal foge encontra aqui o coração em festa” (Belo, 2009: 185), como começa «Portugal Sacro-Profano – Mercado dos Santos, em Nisa». Este é o primeiro poema da série «Portugal Sacro-Profano», que se estende por *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra[s]*, então uma significativa evocação da aldeia e do homem rural, da “árvore plantada indiferente de cidade” (*idem*: 191), como diz ainda em outro poema da série. “Não calcula como admiro a gente do campo. Mas o nosso campo hoje é outro”, declara Ruy Belo (2002: 22), naquela mesma entrevista que citamos agora há pouco. Nela, também comenta que, ao falar de sua poesia, o crítico Óscar Lopes tem razão ao assinalar que há ali um “ruralismo enganador”; tal como, aliás, parece haver em muitos personagens de José Lins do Rego, na medida em que há um alter-ego do autor que encarna o “bacharel nostálgico da terra, solicitado pela cidade, ao mesmo tempo um angustiado e um incapacitado de continuar a tradição patriarcalista”, nas palavras de José Aderaldo Castello (1960: XVII). Em ambos os casos, há um sujeito poético que se sente duplamente desconfortável, pois se vê sozinho, triste e desesperançado na sua condição urbana de vida moderna. Muito embora o mundo provinciano ou mesmo rural seja parte do processo de se ficcionar a infância, também aqui o sujeito não encontra paz, se sentindo de certa forma culpado por não ter dado continuidade a uma série de ritos sociais e religiosos que pertencia àquele universo telúrico dos seus pais e avós e por não ter, assim, regressado à tradição.

Se tanto em Ruy Belo quanto em José Lins do Rego o homem e a cidade aparecem em uma relação marcada pelo confronto, em Jorge Amado, no entanto, esse embate entre o mundo rural e o mundo urbano dá muitas vezes lugar a um mundo rural que vai se tornando cada vez mais urbano, como é o caso de *Gabriela, Cravo e Canela*. Encontramos nesta obra “a crónica de uma cidade do interior do Brasil, Ilhéus, pelo ano de 1925, quando cresciam as roças de cacau, a terra prometia e os costumes se modificavam, [...] uma cidade [...] a meio caminho entre o primitivismo rural e as novas eras que se aproximam” (Castro, 1977: s/p). Já em *Terras do Sem Fim*, que junto com *Gabriela, Cravo e Canela*, dentre outros, integra a série que ficou conhecida como Ciclo do Cacau, deparamo-nos com uma cidade onde “pairava, vindo dos armazéns de depósitos, dos vagões de estradas de ferro, dos portões dos navios, das carroças e da gente, um cheiro de chocolate, que é o cheiro do cacau seco” (Amado, s/d: 197), assinala Ruy Belo. Naquela cidade, “não havia conversação em que a palavra cacau não entrasse como elemento primordial” (*idem*: 21). Os trabalhadores das *Terras do Sem*

Fim, pois, “tinham o visgo do cacau preso na alma, lá dentro, no mais profundo do coração” (*idem*: 246), sublinha ainda Ruy Belo.

Em suma, em José Lins do Rego, os enredos são marcados nomeadamente por uma “nostalgia engajada”, pelo tom melancólico diante das ruínas do engenho, no momento em que se decompõe uma estrutura tradicional por força de uma nova ordem econômica. Em Jorge Amado, entretanto, a relação entre o mundo rural e o mundo urbano ganha outra nuance, que embora também lírica e de uma acentuada humanidade, apresenta um entusiasmado espírito de militância, o imperativo de justiça social e o senso do pitoresco. Como analisa Fabio Lucas,

Um grande nome é José Lins do Rêgo, autor de uma obra pessimista, de decadência, baseada no saudosismo de um mundo que se desmorona. Ideologicamente avançado, José Lins do Rêgo encara com nostalgia a derrocada da era do engenho na exploração do açúcar. Uma de suas personagens deixa a fazenda e vai levar a vida de operário na cidade (Recife): *O Moleque Ricardo* (Rio, 1935) relata êsse episódio e constitui, talvez, o depoimento mais eloqüente do autor a respeito da questão social. [...] Jorge Amado é bastante característico, analisa com grande poder narrativo a epopéia dos coronéis do cacau: os desbravadores, heróicos, os homens schumpeterianos da mentalidade capitalista, e os da decadência, envolvidos em negócios da cidade. Os seus fazendeiros, ligados ao comércio e aos bancos, já trazem o estilo de vida capitalista (Lucas, 1970: 80).

Se na obra de Jorge Amado “a cidade oferece resíduos da cultura rural, credences, saudosismos, misturados às conquistas urbanas, sindicatos organizados, reivindicações sociais” (Lucas, 1970: 87), nas de José Lins do Rego e de Ruy Belo torna o homem cada vez menos comunitário e mais solitário. Como se vê, aliás, na passagem em que o menino Bento, recém chegado a uma cidade maior do que a que morava, queria muito “prosear”, “jogar conversa fora” com o padrinho, mas “este só falava com ele sobre coisas de seu serviço” (Rego, s/d.b: 96), como assinala Ruy Belo. O padrinho de Bento era o padre Amâncio, considerado um santo na Vila do Assú, para onde Bento foi levado pela mãe, fugindo da seca que assolava a pequena Pedra Bonita. Querendo que o afilhado se tornasse seminarista, o Padre Amâncio acabou por ser, para Bento, parte da dicotomia que o assolou, entre o mundo religioso, orientado pelos dogmas da Igreja, e o mundo descoberto pelo seu amigo Dioclécio, “o que andava pela terra, o que amava mulheres lindas e vira um milagre” (*idem*: 62). Está aqui representado o universo de um ceticismo dissolvente, onde tudo é sombrio e decepcionante, e que, também nesses aspectos, parece em muito interessar a um poeta como Ruy Belo, que atravessou tão longa crise de fé.

Os romances de José Lins do Rego, afinal, se fazem sentir pela oscilação entre a aceitação do destino como resultado da vontade de deus (e daí o fatalismo sobre o qual já falamos) ou como consequência das ações humanas. É esse conflito que assinala a dúvida de Bento entre os ensinamentos do seu padrinho e a superstição de seu povo: estaria mesmo Pedra Bonita fadada a “extinguir-se, levar o diabo” ou “tudo aquilo não passava de ignorância do seu povo” (*idem*: 156)? Aquela hesitação também se nota nas diferentes maneiras como deus é evocado: ao mesmo tempo que “existia para todos, era uma força de cima, que dava de bom e de ruim” (cf. *ibid.*), também era aquele confiscado pelo padre, depois que “a campainha tinha, o sino acompanhava”: “Deus ficaria trancado no sacrário, com chave de ouro, bem de longe, bem escondido de todos os sofrimentos, de todas as desgraças, bem distante do pobre povo” (*idem*: 16). A instituição religiosa vai sendo, pouco a pouco, colocada em xeque, revelando-se distante dos mandamentos cristãos, numa sociedade em que “dinheiro valia mais que Deus” (Rego, s/d.c: 103), como Ruy Belo ainda sublinha, desta vez em *Usina*. Aliás, desse mundo, os padres de Jorge Amado são ainda mais representativos, rendendo-se, por exemplo, a figuras como o Dr. Demóstenes, o médico “da rica e pacata Ilhéus”, em *Gabriela, Cravo e Canela*, conhecido pelo seu visível “amor ao dinheiro, seu puritanismo exagerado e hipócrita, sua carolice, seu agarramento aos padres em terra de pouca religião” (Amado, 1977: 355), em mais um trecho assinalado por Ruy Belo.

Não obstante, nessas passagens sobre deus e religião, fica exposta uma das características que mais diferencia aqueles dois romancistas de 30:

O romance de Lins do Rêgo se caracteriza por qualidades relevantes de narrativa e sua introspecção se situa no ponto de vista individual – daí construí-lo em forma de memórias; ao passo que o que sobressai em Jorge Amado é uma extraordinária capacidade de observação social [...], o seu dom psicológico cai sôbre a alma coletiva e não o seduz a aventura de composição minuciosa, como no caso de José Lins do Rêgo (Bruno *in* Martins, 1972: 152).

III

Dito isto, é compreensível que Ruy Belo se reconheça em grande parte do trabalho de José Lins do Rego, com toda a capacidade deste escritor de construir, a partir de uma gênese autobiográfica, uma “obra memorialista e primitivista, favorecida por processos narrativos populares, [que] então assume uma importância de depoimento pessoal sempre vivo, carregado de emoção, de interesse humano, ao lado do grande interesse social regionalista” (Castello, 1960: XVI). Eis aqui “a importância da

‘memória’ na obra de José Lins do Rego”, conforme escreve Ruy Belo na marginália de *Pedra Bonita*, que, como já se deve ter notado, é um dos mais representativos livros do universo do romancista, com “a miséria, a superstição, o primitivismo daquelas populações perdidas [...] e uma religiosidade tenebrosa e fatalista – tudo não é apenas evocado, tudo vive e palpita poderosamente em páginas maravilhosas de lirismo e de energia dramática” (s/a), como lemos na apresentação daquela obra, na edição que encontramos na biblioteca de Ruy Belo.

Tanto na obra de José Lins do Rego quanto na de Ruy Belo, inclusive, notamos que está sempre presente o incontornável medo da morte. Não por acaso o poeta sublinha várias passagens que, na obra do romancista, se referem àquela reiteração obsessional, como, por exemplo, em *Bangüê*, quando o protagonista Carlos de Melo confessa: “Era o meu velho medo da morte perseguindo-me” (Rego, s/d.a: 39). Mais adiante, naquele livro, o poeta ainda assinala: “Mudava a cabeça quando me chegavam esses pensamentos. Eram inúteis para mim, embora a morte me causasse o mesmo pavor que na infância. Quando em menino, não atinava com essa última e poderosa razão e de ir para debaixo da terra, apodrecer” (*idem*: 50). Tal passagem lembra um dos poucos textos em prosa deixados por Ruy Belo⁹³, e até há bem pouco tempo inédito, no qual descreve a primeira vez em que pensou, ainda criança, na morte: era aquele “verão exaltante”, onde “começou a pairar uma ameaça de morte”.

É interessante observar que “ameaça” é uma palavra que o poeta – que sabe do “tempo e desgraça sobressalto que ameaça” ou que canta “Sou uma posição ameaçada” (Belo, 2009: 793 e 322) – escreve na marginália de vários livros de José Lins do Rego. Em *Usina*, por exemplo, parece bastante significativo que escreva “ameaça” ao lado de um trecho como “Deus podia abandonar a proteção que vinha dando a todos os seus” (Rego, s/d.c: 65), no qual aquela inquietação mais uma vez se manifesta. Já no fim do mesmo livro, aponta “adensa-se a ameaça”, quando o coronel está prestes a perder a sua usina e o narrador questiona: “Nossa Senhora protegeria a Bom Jesus?” (*idem*: 188). Em *Pedra Bonita*, uma vez mais a “ameaça” entendida por Ruy Belo está relacionada a passagens que fazem referências religiosas ou mesmo que as colocam em causa. “Aguça o sentido de ameaça a Pedra Bonita, criando curiosidade, mistério” é o que o poeta escreve quando são introduzidas no romance algumas informações a respeito do Padre Amâncio: “Deus o mandava para lá. No meio de piores feras estivera Jesus na Terra.

⁹³ Esse texto, sem título, foi publicado na revista *Granta/Portugal*, n. 03, 2013.

Para ele o sacerdócio não seria um caminho por cima de rosas” (Rego, s/d.b: 22). Noutro momento, também “adensa-se a atmosfera de mistério”, segundo Ruy Belo, quando Bento desconfia que o religioso povo do Assú achava que ele carregava consigo uma “influência nociva, infernal” (*idem*: 41).

Em José Lins do Rego, a morte física, da matéria antes viva, do corpo até então animado, se prolonga na morte metafísica e simbólica, de alguém que vive sempre atormentado porque sabe que um dia a mais vivido é sempre um dia mais próximo do fim. Assim como na poesia de Ruy Belo, para quem a morte é mais do que um tema, visto que, pela insistência constante, acaba se tornando um espaço de autorreflexão poética, perseguido obsessivamente. É por isso, decerto, que Ruy Belo se identifica tanto com o tratamento dado à morte por José Lins do Rego, para quem, diferentemente de Jorge Amado, a morte não era sobretudo uma questão social, mas o problema maior da existência humana e, portanto, um problema do indivíduo confrontado com a sua condição e com a sua persistente consciência sobre essa condição. A obra de José Lins do Rego, assim como a de Ruy Belo, está sempre a recordar que “todos sabem que a morte é a única realidade” (Rego, s/d.c: 262), como sublinha o poeta, em *Usina*.

Enquanto em *Usina* lemos passagens como “Os que tinham matado, os assassinos mesmo, escureciam a cara, porque, apesar de tudo, o mistério da morte devia ser maior que os seus instintos de feras” (*idem*: 26), em *Terras do Sem Fim*, em contrapartida, assistimos a trechos, também assinalados por Ruy Belo, como “– Nessa terra só se fala em morte. / O velho sentenciou: – Morte aqui é mercadoria barata. E agora vai ser mesmo de graça” (Amado, s/d: 133). Quer dizer, “Naquela terra mandar matar era coragem, fazia um homem respeitado” (*idem*: 242). Em romances de Jorge Amado, é recorrente Ruy Belo assinalar, muitas vezes com um grande ponto de exclamação, como que chamando atenção para aquelas passagens, diálogos que colocam em discussão a legitimidade dos coronéis em mandarem os jagunços matar a gente da terra. Nas *Terras do Sem Fim*, se mata por “malvadez”, como diz um dos colegas do trabalhador morto por um coronel, que lhe tomou as terras e a plantação de cacau (cf. *idem*: 28). Já em *Gabriela, Cravo e Canela*, a protagonista questiona a morte “encomendada” por um dos coronéis, e o jagunço responde-lhe que é mesmo esse o seu ofício, e que se tudo corresse bem o coronel “apalavrou” que lhe daria um pedaço de terra (cf. Amado, s/d: 376). Nesse sentido, é importante observar que

As personagens de Jorge Amado reagem de qualquer maneira, não se rendem à adversidade, ao fatalismo, à ruína, como as de José Lins do Rego. Mas o romancista do Ciclo da Cana-de-Açúcar quer mesmo exprimir um sentimento de desgraça, o que lhe vem da decadência do bangüê, da dissolução da nobreza rural do Nordeste, o que, implicitamente, seria a derrocada de toda uma civilização: a criada pela monocultura da cana-de-açúcar. Jorge Amado é um enunciador de um mundo nôvo, não vê o necessário desmoronamento do mundo velho (Bruno *in* Martins, 1972: 154).

Se em José Lins do Rego o fatalismo, a desgraça e a morte não estão cingidos apenas a uma dimensão social, e por isso as narrativas estão sempre lembrando que tudo tem um fim, independentemente do que se faça, “as criaturas de Jorge Amado, ao contrário, têm uma madrugada no coração: boa ou má, há uma grande esperança nos seus livros” (Bruno *in* Martins, 1972: 154). Afinal, para aquele autor, ao se transformar o cenário político-social também se transforma a sorte dos indivíduos, acabando com as suas desgraças e as suas prematuras mortes. E talvez seja essa “grande esperança” de Jorge Amado, que permite acreditar que “o sonho é possível” (Amado, s/d: 53), como encontramos ainda sublinhado em *Terras do Sem Fim*, se por um lado cativa Ruy Belo, por outro o aproxima ainda mais de Lins do Rego, pois um e outro sabem que “o mundo foi triste para sempre”, como diz um verso de Ruy Belo (2009: 833), ou que há “sempre a tristeza”, como escreve na marginália de *Pedra Bonita*, ao lado do trecho “Estava aborrecido do mundo. Viera andando à toa, até ali. Andando como se não fosse para parte nenhuma. Para ele o mundo era igual, tudo igual, tudo triste, tudo acabado” (Rego, s/d.b: 50). E na mesma página, mais abaixo: “As suas mágoas muito grandes para dar sofrimentos aos seus cantos”, grifa Ruy Belo, que não se cansa de marcar passagens como “O dia e a noite tinham sido de tristezas. Só de tristezas”, ou “E a tarde a tristeza do Assú” (*idem*: 139 e 66).

Certo é que, apesar das diferenças, tanto José Lins do Rego quanto Jorge Amado se voltam para o homem radicado nas tradições e nos valores da terra, e longe dos nativistas líricos, apresentam uma obra “não só regionalista, no sentido ecológico-social, mas também simultaneamente universalista” (Castello, 1960: XVI). Esse homem é “o mesmo homem desgeografizado de todos os países. Não somente por parentesco de sangue se lhes igualam os nossos sertanejos, matutos, lavradores de todas as latitudes brasileiras, mas por fraternidade social são os mesmos homens rústicos, ingênuos e flagrantes” (Lucas, 1970: 27 e 28) – tanto quanto, por exemplo, o “leovigildo”, “segurando a enxada cusindo nas mãos”, ou o “amadeu”, “com a mão esfacelada pela espingarda”, ou ainda o “mário”, “o pregador [...] da aldeia / que sonhou e de sonho

morreu”, evocados por Ruy Belo (2009: 697). Nos romances de Jorge Amado e de José Lins do Rego, há sempre “uma mensagem de poesia” (Bruno *in* Martins, 1972: 157), que exige que o artista, longe das vagas representações sentimentais, se aproprie da terra e do povo como permanente fonte de criação. O caráter essencialmente poético vem precisamente dessa “permeabilidade da miséria pela natureza, desta participação das plantas, da respiração da terra, da ternura das águas, até a grande piedade pelos trabalhadores, explorados, famintos” (*idem*: 63). Afinal, um e outro, e também Ruy Belo, cantam “a grande merda [d]esta vida” (Belo, 2009: 468), é verdade, mas não sem lirismo.

2.2.3 Graciliano Ramos: um mundo austero, perfeitamente humanizado

I

Se, por um lado, interessa a Ruy Belo esse litoral da cana de açúcar e do cacau, associado respectivamente àquele Pernambuco de José Lins do Rego e à Bahia de Jorge Amado, também desperta a sua atenção o Nordeste do sertão, ou “o outro Nordeste”, como se diz em *Brasil, Terra de Contrastes*. Ainda em *Usina*, reconhecemos o esforço do poeta em prestar atenção aos contrastes apresentados entre as duas zonas da mesma região: assinala o deslocamento de uma das personagens “da catinga para a Várzea” (Rego, s/d.c: 119) e escreve na marginalia “caatinga” e “várzea”, ao lado do trecho “O povo não se acostuma na catinga. Os catingueiros já sabem viver por lá, mas gente criada na várzea já é difícil” (*idem*: 142). Tendo sido o Nordeste do litoral explorado sobretudo por José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Jorge Amado, é precisamente daquele outro Nordeste, o dos “catingueiros”, de que fala um outro autor de 30 por quem Ruy Belo demonstrou evidente interesse.

O sertão é temática conhecida para um voraz leitor do Romance de 30. “À paisagem voluptuosa da cana de açúcar, em que tudo é tentação, tentação de vadiar, de dormir, de sonhar, de amar, opõe-se esta paisagem dura, angulosa, trágica” (Bastide, 1964: 83). “O sertão sempre como terra desgraçada”, escreve Ruy Belo na marginalia de *Pedra Bonita* (Rego, s/d.b: 49). E é sobre essa “desgraça” que fala uma das obras

mais icônicas da literatura brasileira sobre o sertão: *Vidas Secas*⁹⁴. Se em José Lins do Rego já se pode ver o início de “um romance sem romance” (Castello, 1960: XXIII), sem a preocupação do drama central a arrastar os seus aspectos acessórios e complementares, e também ângulos de observação ainda não identificados mas já individualizados, na obra de Graciliano Ramos, no entanto, deparamo-nos com “um todo completo que ainda aguarda o seu desdobramento e o seu próprio desenvolvimento, claramente pressuposto” (*ibid.*). A ficção nordestina aqui é trazida para o círculo exato em que se move o romance moderno. “Não será difícil entrosar seus livros [...] no complexo painel, que, partindo do localismo para o universal, empreende a sondagem da alma humana através da auscultação de uma determinada zona geográfica” (Bueno, 2006: 76).

Mais do que os elementos sociais que superam a ação episódica, o autor de *Vidas Secas* acrescenta à diretiva do documentário, sem anular a irradiação social, a inquirição psicológica, com a qual a narração episódica adquire maior capacidade de representação, entrosando-se documentário, preocupações estilísticas e sondagem psicológica em uma só estrutura. Ou seja, “a problemática de um conflito entre um eu e um outro passa para o problema da representação que se pode fazer de um outro pela literatura – transfere-se de todo para a estrutura narrativa em si –, saindo completamente da esfera da tematização dos conflitos” (*idem*: 641 e 642). Para Graciliano Ramos, o pobre sertanejo é um outro enigmático, impermeável, munido da resistência de quem aguenta as mais áridas condições. Em *Vidas Secas*, o autor cria uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição do narrador e um recorte no tempo nos quais narrador e criatura se tocam, mas não se identificam.

O que *Vidas Secas* faz é, com um pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas [pobres, excluídas] seriam plenamente incapazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelecto e o proletário, mas trabalhar com ela e *distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se*. Assumir o outro como outro para entendê-lo (Bueno, 2006: 24; itálico nosso).

Com uma leitura similar a esta, que contraria parte considerável da crítica na primeira metade do século XX, Ruy Belo percorre a obra de Graciliano Ramos. É o que

⁹⁴ O exemplar de Ruy Belo é a segunda edição exclusiva para Portugal, da Portugália Editora, Fundão, 1965, com prefácio de Jorge Amado. Outro livro, do mesmo autor, que encontramos na biblioteca particular é *S. Bernardo*, da Coleção Atlântida, Editora Ulisseia, Lisboa, 1957.

vemos em suas anotações, datadas de 02 de abril de 1967⁹⁵. Para críticos como Álvaro Lins, um dos nomes consagrados daquela altura, o rigor expressivo de Graciliano Ramos – conseguido a partir de um vocábulo meticulosamente escolhido e uma linguagem enxuta e precisa, com frases curtas e períodos simples, buscando dizer apenas o que é essencial para o entendimento da narrativa – culmina, em *Vidas Secas*, na dramática descrição de pessoas que não conseguem se comunicar. “Cada uma delas é uma peça autônoma, vivendo por si mesma”, afirma (Lins, 1967: 83). O fato de o romance evidenciar uma personagem a cada capítulo⁹⁶ é visto, nesta perspectiva, como uma forma de se acentuar a solidão em que cada uma vive, revelando o afastamento que existe entre elas. Mesmo havendo “tanta beleza e tanta harmonia na construção verbal” (*idem*: 84), para o crítico brasileiro, “o julgamento dos homens [feito por Graciliano] é mais pessimista e frio que se possa imaginar; o seu sentimento em face deles é de ódio e desprezo” (*idem*: 61). Assim, é criada a imagem de um autor desiludido e desinteressado pela humanidade: “o romancista chega a estar animado de um certo prazer sádico nessa contemplação da miséria humana” (*idem*: 62), afirma o autor de *O Romance Brasileiro Contemporâneo*⁹⁷.

Ruy Belo olha para a obra de Graciliano Ramos precisamente pelo viés contrário, e observa: “Álvaro Lins diz que o mundo é um romance sem amor, [mas] entre Sinhá Vitória e Fabiano há amor profundo mas como não conversam... A Sinhá Vitória tem no marido um apoio, admira a coragem dele”. Em outro apontamento, ainda reflete: “Indiferença de Grac. Ramos para [com] seus personagens estabelecem os críticos. Mas é capaz de mover a piedade nos leitores. Os pers.[onagens] são de mais é forte[s] para não ter pena de si mesmo[s]”⁹⁸. E conclui: “O que há é aproximação na luta pela sobrevivência”, uma união protetora entre Sinhá Vitória e Fabiano, com os dois filhos pequenos (“o menino mais novo” e “o menino mais velho”) e a cachorra Baleia, que se tornaram uma das mais poderosas imagens, na memória coletiva brasileira, da família sertaneja. Roger Bastide, em mais uma passagem assinalada por Ruy Belo, dirá que o forte sentimento de amor familiar está ligado à honra sertaneja:

⁹⁵ Ver «Figs. 22, 23, 24», em Anexo II.

⁹⁶ O livro, que possui treze capítulos e é narrado em terceira pessoa, pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos. Começou a ser escrito, na verdade, como um conto sobre a cachorra Baleia.

⁹⁷ Na biblioteca de Ruy Belo, encontramos, de Álvaro Lins, a obra *Literatura e Vida Literária*, publicada pela Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.

⁹⁸ Como se trata de uma nota de leitura, é esperado que apresente algumas abreviações ou lapsos de escrita, pelo que colocamos entre colchetes os complementos devidos, para facilitar a leitura.

A civilização do sertão não foi marcada pelo negro. A criação de gado não necessitava de mão-de-obra abundante. O escravo, quando existia, era o escravo doméstico, que cultivava a roça ou cozinhava. O índio, em compensação, marcou o seu sangue os *mores* e os costumes. Uniu-se ao branco e deu uma raça mestiça de vaqueiros e domadores do espaço. Raça de mulheres silenciosas e um pouco selvagens, resistentes ao trabalho, e de homens adaptados a uma terra ingrata, muito amada no entanto, e tanto mais amada, sem dúvida, quanto mais ingrata (Bastide, 1964: 84).

É esse sertanejo de andar “anguloso, duro, ossudo” que Ruy Belo observa em “traços curiosíssimos de primitivismo”, como ainda escreve na ficha de leitura. Há uma “condição infra-humana”, segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello, que aparece em primeiro ou segundo plano em quase todos os livros daquele romancista: “ao investigar o sentido de um destino coletivo, ele nos dá a medida do homem telúrico no seu estado primário, autômata e passivamente indiferente, nivelando-se com animais, árvores e objetos” (Candido & Castello, 2012: 342). Esta parece ser uma das vias de leitura possíveis sobre o universo primitivo explorado por Graciliano que interessa a Ruy Belo; lembremos que o nosso poeta não só nivelou todos os seres em sua poesia ao abolir a convenção das maiúsculas, como no derradeiro *Despeço-me da Terra da Alegria* chegou à conclusão, como já dissemos outrora, de que “a única época feliz terá sido o neolítico” (Belo, 2009: 845), aquele período que antecede o surgimento dos primeiros povoados sedentários e no qual, portanto, ainda se desconhecia a luta pela posse da terra e a noção de propriedade.

Além disso, ambos os autores evidenciam que o que compromete a vida humana no convívio íntimo com a natureza e com a terra é a instrumentalização que se faz delas pela exploração político-econômica. Aliás, se bem repararmos, a maior parte do enredo de *Vidas Secas* se passa em tempos de fartura, e não na época da seca. As vidas é que são secas, “e a contundência do texto enquanto obra que assume um dos pólos ideológicos de seu tempo se revela bem aí. Mais do que a seca, fenômeno natural, e como tal, acima dos homens, oprime a família de Fabiano um fenômeno social” (Bueno, 2006: 662). Não são as circunstâncias naturais que vitimam o homem, mas a corrupção, a desigualdade social, a ausência de políticas públicas que priorizem os mais desprovidos. Tanto é que a família de sertanejos ruma para o Sul⁹⁹, e o tempo cíclico do

⁹⁹ O “Sul” faz referência, na verdade, aos pólos de atração do Sudeste, principalmente as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que conheceram um acelerado processo de industrialização e urbanização a partir dos anos 1930, acabando, assim, por atrair grande parte da migração nordestina. A construção de Brasília, na região Centro-Oeste, nos anos 1960, foi pensada também como forma de acolher esses fluxos migratórios.

homem ligado à natureza é corrompido pela ilusão de que só na “cidade grande” é que se conseguirá uma vida menos castigada.

Embora Sinhá Vitória e Fabiano até possam admitir um futuro diferente para os seus filhos, embora haja instaurada uma esperançazinha de que tudo irá mudar, há um destino pouco alentador que a cidade lhes reserva, pois a família está prestes a entrar em um novo círculo de exploração, repetindo seu movimento, mas noutras esferas. Como registra Ruy Belo sobre o fim de *Vidas Secas*: “Não há que esperar salvação do exterior”. E mais: “Q[uan]do a luta não se pode procurar, os person.[agens] não sabem o que hão-de fazer. Necessidade de resolver a tensão interior pela violência”. Assim como na poesia de Ruy Belo, também em *Vidas Secas*, como revela o desfecho, a cidade corrompe o homem, com as suas falsas promessas e a perpetuação da miséria.

II

Como se pode notar, em Graciliano Ramos, assim como em Ruy Belo, a “preocupação com a criatura é permanente, de preferência com os humildes” (Filho, 1969: 78). Não por acaso as duas personagens de *Vidas Secas* que mais chamam a atenção do poeta são Fabiano e Baleia. Na ficha de leitura, Ruy Belo aponta para o seguinte trecho, no segundo capítulo do livro, «Fabiano»:

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravato as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam por perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas uma cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

(Ramos, 1965: 34 e 35)

Em relação a esta passagem, Ruy Belo anota sobre as esferas semânticas da palavra “bicho”: “Os elogios que Fabiano faz é chamar[-se] bicho, que tem qualidades de sobrevivência, capaz de vencer dificuldades. ‘Você é um bicho’ – diz para homens e animais”, escreve. Há aqui um paralelo que pode ser feito entre esse *bicho* e o sentido

trágico da existência humana, já visto em Camões, que se desvela na própria pobreza do homem e na sua condição fortemente presa a terra, a começar pela fome e pelas guerras. Em *Os Lusíadas*, a noção de *bicho* está associada às condições locais de paupériedade, da qual o poeta parte para alcançar uma certa universalidade da palavra poética, denunciando a condição frágil da existência humana, os conflitos do homem nesse seu *estar no mundo*¹⁰⁰. Tal como reparamos, aliás, no poema «Tu estás aqui»¹⁰¹, de *Toda a Terra*: “e tudo o que faço ou sinto como que me veste de um pijama / que uso para ser também isto este bicho / de hábitos manias segredos defeitos quase todos defeitos” (Belo, 2009: 656), quer dizer, um bicho “sumamente quotidiano”, que “tem qualidades de sobrevivência” e é “capaz de vencer dificuldades” que lhes são colocadas na labuta diária da vida, num misto de resistência e resignação que também aparece em um personagem como Fabiano, mais complexo do que se poderia supor à partida.

Outro trecho de *Vidas Secas* sobre o qual Ruy Belo faz observações está no capítulo «Baleia», que evidencia as “características de humanização dos bichos” ou “o aspecto humanizante até dos bichos”, conforme anota. A personificação pode ser vista como um esforço constante do autor para mostrar que a pobreza material não limita a humanidade existente naquela gente. Não esqueçamos que, na obra de Graciliano Ramos, são os valores humanos que, acima do cenário, movimentam o documentário, uma vez que aquele escritor “trabalha a personagem interiormente, nela respeitando a inteligência e o instinto” (Filho, 1969: 79).

A cachorra baleia estava para morrer. [...]

Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados. Mas Baleia, sempre de mal a pior, roçava-se nas estacas do curral ou metia-se no mato, impaciente, enxotava os mosquitos sacudindo as orelhas murchas, agitando a cauda pelada e curta [...]

Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca-trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito.

¹⁰⁰ Recordemos outros dois poetas, na literatura brasileira, que se apropriam desse “bicho”. Em «O homem: as viagens», Carlos Drummond de Andrade problematiza “O homem, bicho da Terra tão pequeno”, como diz logo no primeiro verso, repetindo as últimas palavras do primeiro canto de *Os Lusíadas*. Eis aqui a angústia e as frustrações do poeta frente ao que se chama de progresso ou avanços da sociedade moderna. Já em «O bicho», que Manuel Bandeira assume como um dos poucos momentos de poesia participante em sua obra, o bicho é o homem negligenciado pela sociedade “Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos”.

¹⁰¹ Em «Tu estás aqui», o sentido da palavra “bicho”, com o seu traço existencial, distingue-se daquele que verificamos em outros poemas, nos quais aparece de forma denotativa, como em «Requiem por um bicho», «Certas formas de nojo» ou «Quero só isso nem isso quero».

Sinha Vitória fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados, que adivinhavam desgraça e não se cansavam de repetir a mesma pergunta:

– Vão bulir com a Baleia?

[...]

Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.

Quiseram mexer na taramela e abrir a porta, mas Sinha Vitória levou-os para a cama de varas, deitou-os e esforçou-se por tapar-lhes os ouvidos: prendeu a cabeça do mais velho entre as coxas e espalmou as mãos nas orelhas do segundo. Como os pequenos resistissem, aperreou-se e tratou de subjugar-los, resmungando com energia.

Ela também tinha o coração pesado, mas resignava-se: naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre da Baleia.

(Ramos, 1965: 129 e 130)

Para Ruy Belo, um dos pontos mais importantes a se observar no livro é “[a] morte da Baleia, que ao morrer evoca todo o seu mundo: o sonho da Baleia perfeitamente humanizado”, reflete. É esse mundo austero, mas “perfeitamente humanizado”, que parece interessar ao poeta, que ainda observa: “As relações humanas são sobretudo trocas de serviços e interesses. Os bichos sentem-se como [que] sozinhos”. Se em outros autores de 30 a obra adquire características de depoimento de interesse social, com acentuado conteúdo humano, é então o autor de *Vidas Secas* que vai levar às últimas consequências essa “necessidade de humanização”: “Graciliano Ramos não subordina apenas o cenário ao homem, mas no homem penetra em busca dos grandes problemas, [...] e aproveita o problema humano para, sem eliminá-lo, fundamentar o realismo social” (Filho, 1969: 77). Como podemos notar, o instinto de humanização se amplia de tal modo neste romancista brasileiro que alcança animais, como a cachorra e também o papagaio, que estão associados a episódios que recuperam aquela noção (diríamos, camoniana) do “bicho homem” a partir da morte dos próprios animais.

É também bastante presente na poesia beliana esse processo de personificação, em que a natureza humana acaba sendo refratada nos animais a partir do maior dilema existencial do homem – a morte –, perscrutando a dureza da existência sem deixar de nela encontrar humanidade ou compaixão. Em «Requiem por um bicho», de *Homem de Palavra[s]*, a morte de uma gata, contada nos únicos dois versos do poema, retoma a ideia de que a morte de algo ou de alguém abala os que ficam porque neles aguça o mistério da morte: “Está tudo muito certo mas a gata / que outro mundo trará a gata que morreu?” (Belo, 2009: 272). No livro seguinte, *Transporte no Tempo*, surge «Requiem

por um cão», no qual a morte de um cão é medida pelo valor da vida de um homem: “Que tinhas que não tens diz-mo ou ladra-mo / ou utiliza então qualquer moderno meio de comunicação / diz-me lá cão que fâisca fugiu do teu olhar” (*idem*: 471). Morre-se sempre “tão caninamente”, afirma ainda Ruy Belo, tentando tornar insignificante, e acabando por evidenciar, aquilo que tanto teme: “Mudou alguma coisa de um momento para o outro / coisa sem importância de maior para quem passa”. A morte é então assim explicada: é o *que era e já não é*, conforme diz no último verso, “Que se passou? Um simples cão que era e já não é”.

Do mesmo modo, em «Vat 69», de *HP*, há essa referência a um cão morto, revolvida por lembranças da infância, em um imaginário reiterado frequentemente por Ruy Belo, que no prefácio à segunda edição daquele livro não se escusa de dizer: “É curioso que a ideia da morte me aproxime tanto da infância” (*idem*: 253). Cá estão os versos: “o cão comia o bolo e morria debaixo da figueira / e teria sepultura com enterro e cruz e muitas flores” (*idem*: 298). E já no fim do poema, deparamo-nos com as perguntas: “Era depois da morte ou era antes da morte? / Mas haveria a morte verdadeiramente?” (*idem*: 299), que mais uma vez dão dimensão existencial a um episódio que se passou na infância e ressaltam a ligação da memória com a morte: morrer um pouco mais a cada dia não é também lembrar mais de certas coisas enquanto outras vão sendo esquecidas? Nesses mesmos domínios, aliás, está o já mencionado texto em prosa, publicado postumamente, em um trecho que começa com a seguinte pergunta: “De que me serve ser anterior à última coisa de que me lembro?”. A passagem faz alusão a diferentes episódios envolvendo gatos e cães criados como integrantes da família, nos quais vemos aquela irradiação do sentimento de humanidade em passagens que humanizam os animais. As lembranças são acompanhadas por reflexões sobre o ambiente familiar e, uma vez mais, sobre a morte.

De que me serve ser anterior à última coisa de que me lembro? E, para mim, tudo começou no dia do baptismo. Íamos nós os três para a igreja, decerto na companhia dos meus pais, naquela aldeia perdida, e vi um cão branco com uma perna partida. Mas tenho-me lembrado tantas vezes disto que já não sei se lembro uma simples lembrança. Seja como for esse cão tem vivido muito. Vários outros morreram mais cedo. Por exemplo aquele que nesse verão nos acompanhava nos passeios pela várzea ribatejana. As cegonhas faziam o ninho nessas árvores altas, talvez choupos, à beira da estrada. Aproximávamo-nos da última azenha quando o gato então, com medo do cão, saltou para dentro da roda, que continuou a girar interminavelmente. Aquele corpo decerto ainda quente, aquele novelo de vida, subia um pouco até que voltava a descer. Foi talvez o primeiro dos crimes que cometi. Ainda hoje costumo ir àquele local com uma curiosidade mórbida ou numa irreprimível homenagem. De resto, na nossa infância, a morte dos bichos era

rodeada de um completo ritual. Mereciam sempre sepultura e cruz e flores e visitas e despedidas de cada vez que nos ausentávamos da casa. O cão amigo de pêlo amarelo que nunca mais voltou e deixou a coleira e a corrente. O que comeu o bolo debaixo da figueira cheia do pó da eira próxima e morreu. Esse quintal já hoje desapareceu. Prometi a mim mesmo nunca mais lá voltar¹⁰².

Se regressarmos a *Vidas Secas*, observamos que, assim como em Ruy Belo, o curioso enquadramento da morte, longe de ser limitado por um plano social, em que o que importa são as causas sociais da morte, está ligado a um tempo de reunião familiar e a uma cuidadosa reflexão sobre a diversidade cultural humana. Além disso, “o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário não é muito difícil de acontecer” (Bueno, 2006: 664). No horizonte ideológico de todos aqueles escritores de 30, somente Graciliano Ramos “conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo” (*ibid.*). Quer dizer, “ninguém figuraria o outro de forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele” (*ibid.*). Afinal, se veio existir um escritor, na geração seguinte, como Guimarães Rosa, é porque os caminhos para uma nova linguagem, que conseqüentemente manifestava uma nova visão sobre o homem, já haviam sido abertos pelo autor de *Vidas Secas*.

2.2.4 Guimarães Rosa, ou “nomear as coisas é criá-las”

I

Antes mesmo de entrarmos na biblioteca de Ruy Belo, se tentássemos imaginar um romancista brasileiro que estaria em suas prateleiras, Guimarães Rosa seria decerto um dos nomes indicados. Dificilmente aquele “humanista con reflexiones sobre el lenguaje, constantes en sus versos y en su definición sobre la poética, la palabra con toda su carga real y sociológica” (Camarasa, 2008: 59), não estaria atento a um escritor que se dedicou tanto à reinvenção da linguagem, à pesquisa e experiência estéticas, ao processo de formação das palavras, inclusive com grande investimento na composição de neologismos. Se no poema «O beneficiado faustino das neves», Ruy Belo (2009:

¹⁰² A versão deste texto que estamos a utilizar nesta tese corresponde a do primeiro autógrafo, pois há partes que foram omitidas no datiloscrito e que, entretanto, interessam-nos aqui trabalhar.

683) admite ser um poeta que “enriquece o léxico com nomes de coisas do novo mundo com termos técnicos / com construções colhidas nas páginas de Aquilino Ribeiro ou Guimarães Rosa”, em nossas incursões pelo espólio, percebemos que andava mesmo interessado em estudar com mais profundidade tais autores, que tinham em comum voltarem-se para as gentes rurais – fazendo anotações sobre os seus costumes, tradições e modos de falar típicos –, de modo que se caracterizaram pela profusão lexicográfica e por construções frásicas de raiz popular, repletas de regionalismos linguísticos.

No rascunho de uma carta¹⁰³ destinada ao Instituto Nacional de Investigação Científica (INIC), assinada em Lisboa, a 07 de novembro de 1977, Ruy Belo, que pouco tempo antes havia regressado de vez de Madrid e então lecionava no ensino secundário, pede equiparação a bolseiro (a qual nunca teve resposta) para desenvolver uma tese de doutoramento. O projeto que propõe é bastante revelador do que vinham se tornando os seus interesses mais prementes. Além de se ater ao estudo do léxico e o seu contributo para a própria dimensão temática, também pretendia estudar processos criativos, investigar manuscritos e trabalhar com a questão da influência:

Proponho-me, dentro de um período de dois anos, apresentar ~~uma tese de doutoramento~~, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, uma tese de doutoramento intitulada provisoriamente “Aquilino Ribeiro, romancista de vanguarda”, ~~em relação ao seu próprio tempo~~ pensando eu em autores como Robert Musil, James Joyce e Guimarães Rosa. Proponho-me a proceder um levantamento ~~temático~~ e do variado léxico do autor, seu contributo para uma elevada temperatura informacional do texto, seu ~~recorte~~^{recurso} Nelly Novaes Coelho, Livro *Quíron – S. Paulo*¹⁰⁴ constante aos regionalismos, castelhanismos, galicismos, anglicismos e, principalmente, neologismos. Procurarei também, através da pesquisa de inéditos do autor, designadamente correspondências e obras inacabadas ou esboços de obras, ~~bem como análise de variantes~~, não só traçar a biografia literária do autor, como estudar o seu processo de composição. Procurarei também ~~procurar~~^{detectar} as suas influências, escritores que nele influíram e escritores que ele influencia, isto de um ponto de vista estrutural. Se ele deve muito, até pelo amor aos manuscritos reais ou inventados, a Camilo Castelo Branco, não lhe deve menos, para citar apenas um nome, Agustina Bessa Luís.

Aliás, referindo-se ao prefácio que escreve para *Os Brilhantes do Brasileiro*, de Camilo Castelo Branco, o próprio Ruy Belo vai reparar, em um relatório sobre as suas investigações enquanto bolseiro, assinado a 30 de maio de 1966: “naquele texto, faço uma análise interna e externa da obra, destaco campos semânticos e abordo, entre

¹⁰³ Ver «Fig. 29», em Anexo II.

¹⁰⁴ Ruy Belo se refere aqui à obra *Aquilino Ribeiro, Jardim das Tormentas: Génesis da ficção aquiliana*, de Nelly Novaes Coelho, publicada pela Editora Quíron, São Paulo, em 1973.

outros, o problema do léxico”. Estudioso das relações da Linguística e da Filosofia com a Literatura¹⁰⁵, propiciadas por um cenário marcado pelo estruturalismo, para ele, “o léxico é a parte da língua mais difícil de estruturar”, e por isso mesmo sempre o atraiu as investigações sobre o “campo semântico”, que o interessa também pelos constantes pontos de contato com a Estilística, conforme menciona em outro relatório, de 06 de maio de 1965. No ano anterior, chegou a dizer, em um parecer que assina a 31 de janeiro, que considerava ultrapassados certos conceitos da Filosofia da Linguagem que já lhe tinham sido úteis e que, naquele momento,

os estudos de Linguística, designadamente, têm sido decisivos. Sobre o problema da origem e da natureza ou modo de ser da linguagem, eu tinha uma visão devida ao convívio com os filósofos gregos a partir de Platão, dos Padres da Igreja e dos teólogos da Escolástica e, considerando embora todo esse debate empreendido na história do pensamento e da expressão como de valor inestimável ainda hoje não só para o filósofo da linguagem que pode contar com os dados fornecidos pela Linguística como também para o teórico da literatura que procura encarar como ciência a crítica literária, não posso deixar de compreender que a perspectiva, o método a adoptar têm necessariamente de ser diferentes.

Ruy Belo nunca abandonou o núcleo de interesses que o motivou no seu doutoramento e continuou, depois, a investigar, quer em seu ensaísmo, quer com a sua poesia, a relação entre a palavra poética e a palavra prática. Defende que toda palavra nova é, constitutivamente, uma palavra poética e que, neste sentido, como já havíamos dito anteriormente, todos os homens, no início da humanidade, tinham acesso à palavra, por isso nenhum outro período teria sido tão democrático. Acontece que a palavra poética, segundo aquela tese, foi corrompida pela palavra prática e a poesia moderna, o que faz, é precisamente retornar, partindo da própria palavra prática, às camadas poéticas de apreensão metafórica que foram ficando submersas com o tempo. Se bem repararmos, é justamente esse o movimento manancial de um romancista como Guimarães Rosa, que renovou o entrelaçamento entre narrativa e lirismo e se tornou um notável escavador da palavra.

II

Como se sabe, muito se tem discutido sobre o regional e o universal na obra de Guimarães Rosa, muitas vezes visto como um escritor que parte de imagens regionais,

¹⁰⁵ Dirá em um relatório de investigação, assinado a 8 de janeiro de 1963: “Não creio que possa chegar cientificamente à Literatura sem passar pela Linguística e mesmo pela Filosofia”.

baseadas em valores, falares e comportamentos *locais*, nomeadamente do sertanejo, para atingir, com um trabalho intenso de artesanaria da linguagem, reflexões percucientes sobre a natureza humana – e essa meditação a respeito da existência, então, possibilitaria que esferas *universalizadas* fossem alcançadas. Para Antonio Candido (1983: 245), é a partir de uma “síntese” ou “condensação de elementos regionais” e da “fatura estética” que aquele romancista alcança o que se pode entender por universal, incorporando à sua tensão criadora “valores universais de humanidade”. De modo que, se nos romances de Graciliano Ramos, como vimos, a preocupação com a criatura é permanente, na obra de Guimarães Rosa o seu exímio poder está na “compreensão, pela criatura, do destino e da condição” (Filho, 1969: 22).

Por isso, esse herdeiro do Romance de 30, admitido periodologicamente na Geração de 45, tem sido apontado como aquele que conseguiu renovar o regionalismo literário brasileiro ao conjugar, de forma sem precedentes, especificidades regionais a inquietações existenciais e conflitos de ordem moral¹⁰⁶. Tanto é que Candido vai ainda dizer que o autor de *Grande Sertão: Veredas*¹⁰⁷ (1956) – a quem associa a noção de “super-regionalismo” – consegue fazer com que “as regiões se transfigurem e os seus contornos humanos se subvertam, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (Candido, 1987: 161). Não obstante essa questão da universalidade suscitar diversos debates, inclusive por uma possível ideia totalizadora que estaria nela contida¹⁰⁸, ainda sim parece possível reconhecer que,

Em Guimarães Rosa, o mundo do sertão não é visto de fora e de longe, tampouco, como objeto inanimado, como realidade fugaz e epidérmica. Ele é recriado e representado artisticamente como um complexo de relações sociais, de dramas humanos, de elementos do imaginário. A ação e a reação das personagens diante de situações criadas, cujos destinos e perspectivas inserem-se em realidades socialmente determinadas, abarcam componentes de universalidade, expressos em indivíduos singulares, vivenciando situações particulares (Leonel & Segatto, 2008: s/p).

Quando se trata da obra roseana, Adonias Filho argumenta que aquela emergência vitoriosa da preocupação estética ou do trabalho com a linguagem torna a

¹⁰⁶ Como vão sublinhar vários textos reunidos na obra *Em Memória de João Guimarães Rosa*, cuja primeira edição, publicada pela editora José Olympio (Rio de Janeiro, 1968), encontramos na biblioteca particular de Ruy Belo.

¹⁰⁷ Ver a lista de obras em Anexo I. O exemplar de Ruy Belo de *Grande Sertão: Veredas* é a terceira edição do livro, publicada pela editora José Olympio (Rio de Janeiro, 1963). Também encontramos em sua biblioteca um exemplar de *Sagarana*, da Editora «Livros do Brasil» Lisboa (LBL), s/d.

¹⁰⁸ Consultar, por exemplo, a tese de doutoramento *Guimarães Rosa e seus precursores: Regionalismo, deslocamentos e ressignificações*, de André Tessaro Pelinser (Universidade Federal de Minas Gerais, 2015).

infraestrutura literária maior do que a infraestrutura documentária. Em Guimarães, a lição da modernidade seria completa, sabendo-se irreversível a conquista da autonomia do texto literário e a centralidade da palavra. O que quer dizer, desse modo, que o caráter renovador desse autor está em “penetrar no regionalismo para, aceitando-o em suas tradições, subvertê-lo em suas consequências literárias” (Filho, 1969: 18), segundo uma perspectiva da tradição de que muito se aproxima Ruy Belo, como vimos no capítulo anterior. Na obra do escritor de Cordisburgo, se não são obliterados problemas de cunho social e político, a verdade é que se assume que “os conceitos, em arte, têm de se humilhar perante o valor material da palavra e sujeitar-se à acção da metáfora, do símbolo e mesmo do mito”, como diria Ruy Belo (1984: 20), que deu ao seu sétimo livro o título de *A Margem da Alegria*, fazendo-nos lembrar do conto «As margens da alegria»¹⁰⁹.

Tal conto, publicado em *Primeiras Histórias*¹¹⁰ (1962), gira em torno das descobertas de um “menino” que vê sendo construída a “grande cidade”, para a qual viaja com “o tio” e “a tia”, em um microcosmo que vai ganhando pouco a pouco um certo caráter universal – expresso inclusive pela ausência de nomes próprios conferidos às personagens. Há aqui uma série de elementos que podemos relacionar com a poesia de Ruy Belo: um mundo rural que vai sendo abandonado em razão do desenvolvimento das cidades; o avião, “bom brinquedo trabalhoso”, como lemos no conto, que pode mesmo ser visto como essa escrita que atua como meio de transporte, levando o escritor à sua infância; a indicação metafórica de que tudo aquilo, como vagalumes com a sua “luzinha verde”, piscando na mata negra, não passou de lembranças, capazes de recuperar, “outra vez em quando, a Alegria” que ficou nos tempos pueris; a morte de um bicho que a criança reconhecia como familiar e, assim, o primeiro espanto com a morte; o desejo de criança de conhecer as coisas e a busca pelo nome delas, que no conto de Guimarães (cf. 1962: 2-7) se confunde com o próprio nomear.

Aliás, o mais importante desse exercício de dar nome às coisas é que a insistência do autor vai construindo um caminho que mostra ao leitor a vivacidade dessa sua procura, contagiando-o. Eis aqui “o menino que repetia-se em íntimo o nome de cada coisa”, quando todas as coisas surgem do opaco e sustentam uma “incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor” – um tempo que,

¹⁰⁹ Não encontramos registros no espólio sobre essa associação do título do poema ao título do conto. No entanto, Maria Teresa Belo nos contou que Ruy Belo havia lhe dito desse vínculo.

¹¹⁰ Ruy Belo possui a primeira edição da obra, publicada pela José Olympio (Rio de Janeiro, 1962).

afinal, “fizera-se primeiro estranho e desconhecido” (*idem*: 5). Diríamos que, se o nomear está vinculado à descoberta do mundo, essa descoberta é, ao mesmo tempo, criação do mundo, o que faz com que, numa leitura possível, descobrir seja criar. Ou, como afirma Ruy Belo, “nomear as coisas é criá-las”, sabendo que “em princípio o nome de cada coisa serve para distinguir uma coisa das outras coisas” (Belo, 2009: 736 e 657). Para o autor, “poetar é nomear originariamente as coisas”, e mesmo que a transmutação da palavra poética em palavra prática pertença sempre a um segundo momento no desenvolvimento humano, depois da infância, “a faculdade poética é, de modo algum, um privilégio da infância” (Belo, 1984: 161). Por isso, prestemos atenção ao que Ruy Belo nos diz, por exemplo, em «Algumas proposições com crianças»: “Senhor que a minha vida seja permitir a infância / embora nunca mais eu saiba como ela se diz” (Belo, 2009: 284). Nesta perspectiva, a própria linguagem – que à medida que crescemos vai se tornando, então, prática – mina ou veda, logo à partida, qualquer acesso à infância “original”, pelo que ela terá sempre que ser reinventada (e este nada mais é do que o exercício do poeta).

Não nos admira, desse modo, que a noção de que “A palavra era pouca mas era sua a época” (*idem*: 571), conforme lemos em *A Margem da Alegria*, aproxime-se de uma mistura (ou justaposição) contínua de tempos e espaços que também encontramos no autor de *Sagarana*¹¹¹, inclusive a partir de uma imaginação telúrica, da profusão de elementos religiosos somados a um certo misticismo e da riqueza de detalhes em um conjunto de dimensões monumentais. Poderíamos mesmo dizer que tanto Ruy Belo quanto Guimarães Rosa encaram a escrita como uma forma de anunciar uma espécie de “correspondência secreta” que existe entre as coisas do mundo, prescindindo, no entanto, do gesto da escrita enquanto maneira de emular a unicidade do verbo divino (baseada na noção bíblica de que deus deixou o nome certo para cada coisa e que os homens é que corromperam essa correlação direta). Curiosamente, em uma e outra obra, podemos notar que, mais insistente que o verbo, é o substantivo ou o nome, revestido com um ar de familiaridade, de algo que se reconhece e, portanto, é indubitável, inequívoco. O que se vê, por exemplo, com a simbologia do rio, tão corrente naquelas duas obras.

“o rio da alegria já secara há muito” (*idem*: 555) é um dos primeiros versos de *A Margem da Alegria*, anunciando desde o início que a alegria ficou cingida àquele tempo em que “os homens ruminavam longamente a infância” (*idem*: 560). O poeta se vê

¹¹¹ Encontramos na biblioteca particular de Ruy Belo a edição de *Sagarana* publicada pela Editora «Livros do Brasil» Lisboa (LBL), s/d.

sempre à beira (ou à margem, e daí a expressão no título do poema ser adotada no singular) dessa alegria, que só consegue sentir de novo por meio das lembranças, que é o mesmo que dizer da reinvenção da infância ou do exercício poético, quando deseja “Enfim que os rios todos sejam um só rio” (*idem*: 577). Já em «As margens da alegria», observamos que o rio existe somente no título e de maneira alusiva (em nenhum momento é referido no texto), em um conto construído por lembranças que vão ficando cingidas ao que se pode ficcionar do passado, ou seja, presas nas “margens” desse rio-memória – não é por acaso a escolha de um narrador em terceira pessoa onisciente, que à medida que o conto avança vai nos fazendo entender que ele é, na verdade, aquele “menino”, com o qual reinventa a sua própria infância. “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (Rosa, 1962: 07), eis o último parágrafo do conto. As lembranças, pois, tomam a dimensão metafórica desses vagalumes que desaparecem na escuridão, esses insetos-luz que anunciam que há sempre um rio por perto. E assim, diríamos que um e outro escritor sabem: o rio é o convívio com a distância, com o incomensurável, com a aventura sem retorno, ou “a infância da água”, como afirma Ruy Belo (2009: 357). Estes dois autores olham da margem porque percebem, afinal, que à margem é possível ver o rio sempre um pouco mais de perto.

2.3. Glauber Rocha, Chico Buarque, Oscar Niemeyer... e um poeta vigiado¹¹²

I

Da terra do sol agreste surgem Manoel e Rosa. Terra desolada, marcada não só pela seca mas por gente de fé, para quem santo não era propriamente aquele que está lá no céu mas aquele que, “de carne e osso”, conseguia liderar grandes grupos de retirantes, sustentados na crença religiosa que prometia o paraíso após a morte a todos aqueles que praticassem a humildade e a caridade. Comunidades, entretanto, fundadas na luta contra os latifundiários, exigindo uma melhor distribuição de terras no país. É nesse contexto que Manoel e Rosa juntam-se ao grupo liderado pelo profeta Sebastião, ou Santo, como também era chamado. O casal havia abandonado a casa no sertão, após Manoel matar o coronel dono das terras onde vivia. Descobriu que fora enganado na partilha da venda do gado que havia levado para comercializar na cidade. Depois de tanto suor e trabalho, “o gado todo a um lado e no meio do calor e do pó” (Belo, 2009: 646), quase nada restara. Com o tom profético, acompanhamos no início do filme o messias a discursar para os sertanejos, em uma cena que poderia muito bem ser descrita pelos seguintes versos de Ruy Belo: “volto a esses campos onde deus é necessário, / à vida regulada pelo vento pelo sol e pelo sino, / aos nomes crus na cal das cruces dos caminhos / onde às vezes na noite crescem passos enxertados primitivos / que põem frente a frente os olhos de dois homens” (*idem*: 188).

Estamos a falar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha que, em 1964, juntamente com a adaptação de *Vidas Secas*, realizada um ano antes por Nelson Pereira dos Santos, tornou-se um marco da primeira fase do Cinema Novo no Brasil. Na mesma época, em Portugal, também surgia o Cinema Novo português, e tanto um movimento quanto o outro são marcados pelo Neo-Realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa. “Ha de verse que de una vez para siempre – y claramente – que una nueva cultura propone, en la dificultad de ser de Antonioni, de Resnais o de Godard, una voluntad y una posibilidad de ser un nuevo cine. Es apropiado, y más que en ninguna outra parte del mundo, el término: ‘cine-nuevo’ en el Brasil”, escreve Glauber Rocha (1971: 22), em sua *Revision Critica del Cine Brasileño*. O livro, originalmente publicado em 1963, foi comprado por Ruy Belo em Madrid, no dia 30 de

¹¹² “Um poeta vigiado” é uma expressão utilizada por Jorge Revez – autor de *Os Vencidos do Catolicismo: Militância e atitudes críticas (1958-1974)* – no depoimento que concede para o documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*, quando sugere que os documentos da PIDE sobre Ruy Belo sejam investigados, o que acabamos por fazer e cujo resultado segue agora, nesta parte da tese.

maio de 1973 (conforme escreve na marginália da primeira página). Dentro desse exemplar, encontramos uma ficha de encomenda do volume¹¹³, feita à Librería Universitas, o que mostra que, não se tratando de uma aquisição casual, o poeta estava interessado em se aprofundar na filmografia do cineasta brasileiro.

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser *um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo* [...] (Rocha, 1981: 17; itálico nosso).

Como este excerto evidencia, o Cinema Novo¹¹⁴, no Brasil, em plena década de 1960, retoma a postura crítica do Romance de 30. O grande projeto de Glauber Rocha consistia em construir, através do cinema, um “patrimônio cultural” que despertasse a consciência crítica das camadas populares. O intuito era mostrar que a tragédia dos retirantes nordestinos não era consequência de uma pré-destinação, quer dizer, não era causada pelos fenômenos da natureza (a seca, principalmente), nem pelo condicionamento religioso ou pela vontade de deus, como forças determinantes, e sim pela fixação dos males da organização social. O desemprego e a desigualdade resultavam de más políticas públicas, e não de providência natural ou divina. Se repararmos no Manoel e na Rosa de *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, veremos que se trata “de progressiva desmistificação, onde, como ocorre em Graciliano Ramos, certas relações íntimas das personagens se ligam às contradições sociais” (Lucas, 1970: 92 e 93). O que também observa Ruy Belo, como vimos, em relação a Fabiano e Sinhá Vitória, contrariando a visão sustentada pelo crítico Álvaro Lins.

Em Madrid, Ruy Belo esteve em contato com a obra de Glauber Rocha em ciclos de cinema organizados por cineclubes (o cinema e os cineclubes foram motivados no franquismo tardio como símbolo daquela modernização sobre a qual já falamos), especialmente os das residências universitárias onde viveu, *Colegio Mayor Casa do Brasil* (entre 1971 e 1972) e *Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe* (entre 1972

¹¹³ Ver «Fig. 32», em Anexo II.

¹¹⁴ Em uma carta enviada a Helena Abreu, assinada em Lisboa, a 18 de março de 1971, Ruy Belo faz referência também a outro autor do Cinema Novo, o que indicia, de alguma forma, que estava atento ao movimento: “Nestes últimos dias, voltei a ir ao cinema. [...] fomos ver ao Império *Os deuses e os mortos*, filme de Ruy Guerra com que se iniciou o I Festival do Cinema Brasileiro”. O filme, que se passa no Sul da Bahia, nos anos 1930, é a história de um aventureiro sem nome, sete vezes baleado, que se intromete na luta entre dois clãs de grandes coronéis pela posse das terras em que era cultivado o cacau.

e 1977). Em uma ficha do *Cine Club Guadalupe*¹¹⁵, que Ruy Belo guardou, e que indica a exibição, no dia 29 de novembro de 1974, do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969; exibido em países europeus com o título de *Antonio das Mortes*), são apresentados ao público vários trechos de declarações do cineasta brasileiro:

Puedo decir que es un filme más moderno que los anteriores y con la intención de lograr una mayor comunicación, más directa, con el público. También es una experiencia nueva para mí porque lo hice llegando a la conclusión de que algunas cosas de las que había hablado en mis obras, de que ciertos testimonios y obsesiones mías, realmente no interesaban al público; y se daban en un terreno puramente literario, no estando todavía mi cine completamente maduro para la exposición de este tipo de problemas. Hice “o dragon de maldade” buscando simplificar para el grande publico una serie de problemas complejos y largos en los términos mas sencillos posibles; presentar un panorama mas abierto, espontaneo, sin romanticismos y sufrimiento los personajes intelectuales de mis otros filmes.

Este excerto é importante para compreendermos como o projeto de Glauber Rocha de “acordar o povo” continuará a falhar, mesmo que em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* sejam recuperados elementos mais populares, como o folclore nordestino e o mundo do cangaço e dos jagunços. A revolução que o Cinema Novo propunha fica cingida a um pequeno círculo intelectual, num país em que o cinema se resumia em grande parte às chanchadas, com filmes “sobre o pitoresco miserabilista do caboclo ou da classe média” (Rocha, 1981: 100). Glauber Rocha vai pouco a pouco se convencendo de que o público – no qual depositava a expectativa de que passaria de espectador a participante – “vai ao cinema somente para se divertir” (*idem*: 99), como ele próprio confessa. A linguagem dos que diziam “*Nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem*” (expressão que se tornou icônica do Cinema Novo) não chegava para que esse *homem* entendesse.

Outro notável filme de Glauber Rocha, que resgata uma temática importante para Ruy Belo, é *Terra em Transe* (1967). Eis aqui uma parábola das diversas tendências políticas da primeira metade dos anos 1960. Deparamo-nos com os tecnocratas anticomunistas e favoráveis ao domínio imperialista do capital americano, os intelectuais adeptos à revolução socialista, os políticos populistas apoiados pelos representantes da igreja, os empresários corruptos, os favoráveis à luta armada, as mulheres em luta pela equidade de direitos. Se por um lado a primeira fase do Cinema

¹¹⁵ Ver «Figs. 30, 31», em Anexo II.

Novo recorre ao Nordeste como fonte temática, tratando dos graves problemas que afetam o sertão e do êxodo para as cidades, essa segunda fase reflete sobre os caminhos políticos, econômicos e socioculturais que se seguiram após a instauração do regime ditatorial no Brasil, com o golpe militar de 1964.

Em função dessa sua tentativa “de situar el cine brasileño como expresión cultural”, em que adotou “el “método del autor” para analizar su historia y sus contradicciones” (Rocha, 1971: 17), Glauber Rocha foi levado, mediante o contexto repressivo da ditadura militar, a tomar a decisão de se autoexilar, em um período que atravessa os anos de 1972 até 1976. Primeiro segue para Cuba, e em 1973 inicia uma digressão por alguns países europeus, dentre eles Portugal, onde pertenceu à equipe de produção do documentário *As Armas e O Povo* (1975), que mostra a agitação popular do 25 de Abril e o fim do regime salazarista. Mas foi na Espanha que passou, de fato, a ser mais conhecido nos meios intelectuais europeus. Não nos esqueçamos de que mesmo antes, em 1970, já havia gravado em Barcelona o polêmico *Cabeças Cortadas*, em que mais uma vez traz à cena o despotismo e a opressão, com todo o misto de delírio e loucura com que sublinha a perversidade de governos ditatoriais. Um ano depois, portanto, chegava Ruy Belo a Madrid, observando mais de perto a obra daquele cineasta que despontava no cenário cultural de então.

II

A ida de Ruy Belo para Madrid, como se faz notar, foi importantíssima para colocá-lo em contato com a crítica e a produção cultural brasileiras da época. Em muito ajudou ter vivido na *Casa do Brasil*, “entre compreensivos conviventes versos sobre a mesa do meu quarto / [...] / da casa do brasil onde em madrid envelheci um ano” (Belo, 2009: 454). Desses tempos passados na capital espanhola, encontramos no espólio de Ruy Belo várias obras ou mesmo documentos que nos levam a perceber melhor a sua aproximação ao Brasil. Dentre eles, está o livro *Portinari*, publicado em 1962, no formato de estojo, com 15 gravuras/pranchas. No texto de apresentação, «O mundo nos olhos de Portinari», Carlos Drummond de Andrade vai dizer que a obra de Portinari – provavelmente o mais importante pintor modernista brasileiro –, então marcada pelo olhar sobre o trabalhador braçal, a cidadezinha do interior e os pequenos gestos provincianos, é “fundamentalmente participante” e deve ser entendida a partir de sua “postura rítmica e ritual”. Drummond (1962: s/p) reconhece que a grandiosidade dessa obra, realizadas entre os anos 1930 e o início dos anos 1960, está no fato de que, com

efeito, as “tristezas terão sido mais do artista do que do homem”, decalcando aqui aquele sentido eliotiano também partilhado por Ruy Belo.

A larga, porosa, patética humanidade de Portinari envolve suas pesquisas oficinais e suas preocupações estéticas numa ambiência de vida vivida e sentida ao máximo de tensão. Êsse grande isolado só o é para resguardo do ofício. Mas seu ofício é fundir o sublime desinteresse a-histórico da arte à comunhão histórica, imediata, com os humilhados e os despossuídos (Drummond, 1962: s/p).

No ensaio «La Pintura de Cândido Portinari (Entre la épica y el realismo)», também encontrado na biblioteca de Ruy Belo, Víctor Manuel Nieto Alcaide, aproximando-se da visão de Drummond, do mesmo modo defende que o resultado formal alcançado por aquele pintor brasileiro nunca atendeu a um fim ou objetivo ideológico, sendo sempre consequência de uma fatura artística:

El sentido literario de su pintura contribuye a explicar su obra como un lenguaje válido para la comunicación de un ideario: el del amor al trabajo y a los hombres que lo realizan, la crítica de las condiciones duras en que ese trabajo se produce, el odio a la injusticia y a la guerra, y la creencia de que por el trabajo se llegaría a la construcción de una realidad brasileña nueva y mejor (Alcaide, 1966: 150).

Tal ensaio integra um dos vários números¹¹⁶ da *Revista de Cultura Brasileña* colecionados por Ruy Belo. Essa revista foi idealizada por João Cabral de Melo Neto, que exercia o cargo de diplomata na Espanha, e dirigida ao longo dos oito primeiros anos, entre 1962 e 1970, pelo escritor e crítico espanhol Ángel Crespo¹¹⁷. Trata-se de um dos mais reconhecidos projetos de divulgação da cultura, da arte e da literatura

¹¹⁶ Ver lista de obras em Anexo I. Guardados pelo poeta, estão os exemplares de n. 15, de dezembro de 1965; n. 17, de junho de 1966; n. 20, de março de 1967; todos os exemplares de 1968, março (n. 24), junho (n. 25), setembro (n. 26) e dezembro (n. 27); n. 28, de março de 1969; n. 31 e n. 3, de maio de 1971; n. 32, de dezembro de 1971; n. 37, de junho de 1974. Encontramos nessa série colecionada por Ruy Belo a tradução de contos de importantes escritores brasileiros, tais como «La Tercera Orilla del Río», de Guimarães Rosa, e «De cómo el Mulato Porciúncula se sacudió su Difunto», de Jorge Amado. Também há uma seleção rigorosa de ensaios. Nas edições colecionadas por Ruy Belo, lemos textos como «La Pintura de Cândido Portinari (Entre la épica y el realismo)», de Víctor Manuel Nieto Alcaide; «Tres poetas del Brasil (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles)», de Augusto Tamayo Vargas; «Dos escritos sobre Oswald de Andrade», de Raul Bopp; «Estilística Miramarina» e «Poesía de Vanguardia Brasileña y Alemana», de Haroldo de Campos; «La Repetición: Un Procedimiento Estilístico de Carlos Drummond de Andrade», de Gilberto Mendonça Teles; «La nueva poética de la música popular brasileña», de Herminio Bello de Carvalho; «La emoción estética en el arte moderno», de Graça Aranha.

¹¹⁷ Nome incontornável da difusão da cultura e da literatura brasileiras no mundo hispânico, é o responsável pela tradução, para o castelhano, de obras como *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa, *A la medida de la mano*, de João Cabral de Melo Neto, e *Tebas de mi corazón*, de Néida Piñón.

brasileiras que já houve naquele país, e decerto foi importante no contato de Ruy Belo com o que de mais atual se produzia ou se escrevia no Brasil.

A RCB [...] fue una publicación de alto nivel y merecedora de admiración en los círculos literarios a que llegó. Más que eso, fue objeto de estudio y material que influenció parte de la literatura española de entonces, principalmente a los escritores más abiertos a conocer nuevas propuestas estéticas e interesados en practicar la experimentación literaria. [...] grande en la seriedad con que era dirigida por Ángel Crespo y por la riqueza de temas y propuestas que la literatura brasileña de entonces podía proporcionar (Calderaro, 2009: s/p).

Outra revista que localizamos na biblioteca de Ruy Belo é a *Primer Acto – Cuadernos de Investigación Teatral*, em uma única edição requisitada pelo poeta na Biblioteca Universitária da Faculdade de Letras da Universidad Complutense de Madrid. Em destaque, naquela edição, n. 75, de 1966, está o dossiê «Teatro Brasileño», com a reprodução na íntegra de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Os textos são ainda acompanhados pelos ensaios críticos «Cómo vi ‘El pagador de promesas’», de Armando Moreno, e «Nuevo teatro del Brasil: Impresiones a primeira vista de “Morte e Vida Severina”», de Angel Facio. A peça de Dias Gomes havia sido apresentada ao público espanhol pela primeira vez em Barcelona, dirigida então por Armando Moreno, mas “la única que há alcanzado una repercusión notable a escala nacional, aun partiendo de un teatro de cámara, es *Morte y Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, puesta en escena por el T E U de Sevilla, bajo la dirección de Joaquín Arbide, y descubierta al público europeo a partir del éxito fulgurante en el Festival de Teatro Universitario de Nancy”, como afirma Fernando Millán Chivite (1967: 284), em um artigo publicado na 22ª edição da *Revista de Cultura Brasileña*.

O Pagador de Promessas narra as dificuldades impostas por uma sociedade preconceituosa e corrupta a um “homem do povo”, que quer cumprir a promessa que fez. Foi escrito originalmente para o teatro em 1959, mas ficou conhecido no cenário internacional em 1962, com a adaptação para o cinema feita por Anselmo Duarte, que conquistou vários prêmios, dentre eles a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Já *Morte e Vida Severina*, em se tratando de um auto, publicado em 1955, relata a trajetória vivida por um nordestino ao sair do sertão em busca de uma vida melhor na “cidade grande”. A sua encenação histórica foi em 1965, realizada pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica), da PUC de São Paulo, que então venceu o Grande Prêmio do

Festival Mundial de Teatro Universitário, em Nancy. Ruy Belo, inclusive, chegou a ver essa peça teatral, com encenação do próprio TUCA, em junho de 1966, no Cinema Império, em Lisboa. Na altura, o muito jovem e pouco conhecido Chico Buarque havia ficado encarregado de fazer as canções da peça¹¹⁸, e o sucesso foi tamanho que resultou no álbum *Morte e Vida Severina*, lançado no ano seguinte ao disco de estreia do cantor. Aliás, este é um dos dois LPs de Chico Buarque que encontramos entre os discos colecionados por Ruy Belo. O outro é o álbum *Construção*¹¹⁹.

III

Construção nos leva, uma vez mais, à cena madrilena. Morando em Madrid, Ruy Belo pôde se deslocar algumas vezes a Andorra. Como revela na carta enviada, do principado, a Jorge de Sena, a 13 de novembro de 1971:

Aproveitei o fim de semana e vim até aqui. Compram-se coisas muito baratas e muito subversivas, como os livros Romancero de la Resistencia, El Opus Deu: la Santa Mafía e os discos, que comprei, de canções de protesto sobre o Vietnam, o Brasil, a Espanha, com textos dos melhores poetas, de canções da época da revolução russa acompanhadas de discursos com a própria voz de Lenine e não sei mais o quê.

Não são raras as vezes em que Ruy Belo, com a sua “necessidade de ler e conservar livros proibidos”¹²⁰, diz ter aproveitado o final de semana “para ir a Andorra, comprar livros e discos difíceis de obter aqui”, como ainda menciona em outra missiva,

¹¹⁸ Sabendo que João Cabral não gostava absolutamente nada de música – aspecto este ao qual ainda voltaremos, no último capítulo desta tese –, vejamos o que diz na entrevista concedida para *O Globo*, publicada na edição de 27 de outubro de 1973: “Eu confesso que fiquei com medo, quando recebi uma carta, em Genebra, dizendo que iam levar *Morte e Vida Severina* para São Paulo, musicada por Chico Buarque de Holanda. Dei autorização porque achei uma coisa antipática dizer que não podia. Depois, recebi o disco com a música, que eu guardei em casa e nunca ouvi, porque realmente eu tinha medo. Em 1966, o TUCA vai ao Festival de Teatro de Nancy. Eu estava em Berna e resolvi ir até Nancy. Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que noventa por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música. Eu tive medo, a princípio, porque conhecia algumas experiências de se pôr música em verso de poeta brasileiro. Em geral, o compositor põe a música que ele quer, e usa o verbo de uma maneira inteiramente arbitrária. Parte o verso onde ele quer, emenda dois, três versos. Manipula o texto como ele quer. Mas a coisa extraordinária que eu encontrei na música do Chico, baseada nos versos de *Morte e Vida Severina*, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescente ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão de que é o único caso que conheço de uma música que saiu diretamente do poema. Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero inteiramente apropriada ao texto” (Melo Neto *in* Athayde, 1998: 107 e 108).

¹¹⁹ Ver «Figs. 33, 34», em Anexo II.

¹²⁰ Como diz na carta destinada ao Cardeal Patriarca de Lisboa, assinada em Lisboa, a 28 de dezembro de 1964.

desta vez para Gastão Cruz, enviada também naquela mesma altura¹²¹. Ruy Belo chegará mesmo a escrever em um poema: “Mas eu fico no carro a escrever e a ler o jornal / como o fernandez prida quando o conheci / e convidei a ouvir ingenuamente certos discos / comprados poucos antes em Andorra” (Belo, 2009: 481). Dentre esses “certos discos”, encontramos o *Construção*, lançado naquele mesmo ano de 1971. Chico Buarque havia voltado para o Brasil no ano anterior. No início de 1969, decidiu se autoexilar na Itália, depois de ter se manifestado publicamente contra a ditadura militar. O álbum, o sétimo de sua carreira, composto entre esse período de exílio na Itália e o retorno ao Brasil, se tornou representativo das críticas feitas ao regime ditatorial e à censura imposta, como revelam canções como «Samba de Orly» e «Cordão», bem como das denúncias das precárias condições sociais em que grande parte da população brasileira se encontrava, como ouvimos em «Deus lhe pague» e em «Construção».

Quando pensamos, a propósito, nesta canção que confere título à obra, é possível dizer que, ao mesmo tempo que propõe certas experiências formais (que contribuíram para que a música passasse pelo crivo da censura, que em certos casos só percebia a intenção crítica quando o *single* já era um sucesso midiático), traz à discussão os problemas político-sociais de que dá conta uma poesia participante. Na altura em que o álbum foi lançado, o Brasil vivia a fase de maior repressão, os chamados “anos de chumbo”, entre 1968 e 1974. Com o decreto do Ato Institucional n. 5 (AI-5), o governo militar obteve amplos poderes para reprimir os opositores, e tais atos de violência não precisavam sequer mais passar pelo exame do Judiciário. Nessa altura, o general Emílio Garrastazu Médici, justamente para abafar tamanhas medidas repressoras, lança a campanha do Milagre Econômico Brasileiro, com propagandas que exaltavam sobretudo as obras faraônicas construídas pelo regime, como suntuosas usinas hidrelétricas, a ponte Rio-Niterói, rodovias que cortavam o país, grandes estádios de futebol. É, portanto, nessa sociedade que se queria capitalista, moderna, urbana e industrializada, imagem amplamente promovida pela ditadura (e da qual a construção civil é bastante representativa), que surge o operário de Chico Buarque.

A letra pode ser associada às relações entre o capital e o trabalhador. Em um mundo assumido como capitalista, em plena Guerra Fria, o trabalhador, se pensarmos no modelo fordista de produção, é integrado como uma peça que funciona

¹²¹ Carta enviada por Ruy Belo, de Madrid, a Gastão Cruz, assinada a 19 de novembro de 1971.

automaticamente na grande máquina do capitalismo. A alienação do operário assegura a própria insignificância a que será reduzido nessa engrenagem: ele constrói um mundo que o destrói. É atropelado na contramão e tudo o que interessa a esse *sistema* é que, morto e estirado na rua, está a perturbar a *ordem estabelecida*: “O meu país ocidental? O meu amigo? Ou a visão / de um anjo ou de um arcanjo pertencente / como um agente à ordem estabelecida?”, como diria Ruy Belo (2009: 756). A morte do operário atrapalha o “tráfego”, o “público” e o “sábado”. São estas as palavras que encerram, respectivamente, as três primeiras partes de que a música é composta – a quarta e última parte é a repetição de quase toda a letra da primeira canção daquele mesmo disco, «Deus lhe pague». Os versos das três primeiras secções, então, são todos dodecassílabos com acento na sexta sílaba poética, medida conhecida como alexandrino arcaico, e acabam com palavras proparoxítonas. Assim, a melodia soa repetitiva, dando a ideia da repetição que é a labuta da vida diária.

Aliás, o ritmo dessa canção se torna uma das obsessões de Ruy Belo, como lembra a sua ex-aluna María Victoria Navas¹²², ao comentar que, nas primeiras aulas do ano letivo de 1971/1972, “Ruy Belo insistia que prestássemos atenção ao ritmo de «Construção». Depois de ouvirmos algumas vezes e de Ruy Belo falar sobre a canção, parávamos e íamos para um café. No dia seguinte, voltávamos a ouvir a mesma canção e ele continuava a falar”, revela. O autor de *Boca Bilingue* parece aqui observar, tal como o faz na obra de Guimarães Rosa, a capacidade de se conjugar o conteúdo, que recupera o artista diante dos problemas de seu tempo, com o fim último da obra de arte, que deve ser, como não cansou de sublinhar, o trabalho com a linguagem. «Construção» pode funcionar, portanto, como uma relevante síntese desses planos de criação. A propósito, um dos escritores brasileiros que trabalhou com maior eficácia a problemática dos significantes foi Guimarães Rosa, e Chico Buarque trouxe muito desse viés para as suas composições, como ele próprio assume, tendo confessadamente o autor de *Grande Sertão: Veredas* como um dos seus grandes mestres, como se observa em canções como «Pedro Pedreiro» e «Assentamento»¹²³.

¹²² Informações concedidas na pesquisa de campo, realizada pela autora desta tese, em pré-produção para o documentário *Ruy Belo, Era uma Vez*, no qual foi responsável pela pesquisa e produção na Espanha.

¹²³ Diz Sérgio Buarque de Holanda, em entrevista de 1968, numa das raras vezes em que falou sobre o filho: “Quando fez ‘Pedro pedreiro’, inventou uma palavra: ‘pensero’. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras”. Anos depois, no dvd *Uma Palavra*, o próprio Chico admitiria: “Teve uma época que eu só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa. [...] Quando gravei minha primeira música – hoje eu me envergonho um pouquinho disso, porque é difícil você querer ser Guimarães Rosa –, inventei esse ‘pensero’, é claro que pra fazer uma rima, uma aliteração [...] mas era aquela coisa de achar que pareceria Guimarães Rosa. Parece nada” (cf. Homem, 2009: 25).

De modo que não é difícil perceber o notável interesse de Ruy Belo por Chico Buarque, em se tratando de um poeta que explorou exaustivamente o estrato fônico-rítmico ou do significante, dando toda a atenção à “arte da aliteração, da metáfora, da paronímia, todo o arsenal versificatório, rítmico e eufônico” (Rodrigues, 2012: 202). Sem incorrer no artificialismo estilístico, a sua valorização dos jogos de linguagem, antes de mais, é “o modo de chegar ao verbo como *fim* e não como *meio* (de expressão)” (Soares, 2012: 216). É o que vemos, por exemplo, nos poemas «Portugal sacro-profano – Mogadouro», «Um dia não muito longe não muito perto», «Sobre um simples significante», «Comovida homenagem a Jerónimo Baía», «To Helena» e, decerto a experiência formal mais radical de Ruy Belo, «O jogador do pião» e as suas sete variações.

O “exercício da sabedoria da linguagem” ou a “aventura da linguagem” que para Ruy Belo o poema implica não exclui porém a *mimesis* ou representação do real, sem a qual a poesia seria reduzida ao artificialismo. Disso tem consciência o próprio poeta, quando considera que “[a] poesia é um acto de insubordinação a todos os níveis, desde o nível da linguagem como instrumento de comunicação, até ao nível do conformismo, da convivência com a ordem, qualquer ordem estabelecida” (Soares, 2012: 216 e 217).

Quanto à conhecida série de *Boca Bilingue*, podemos mesmo pensá-la, com efeito, numa relação interdiscursiva com a canção «Construção», que Chico Buarque viria lançar somente cinco anos depois da publicação daquele livro de Ruy Belo. Diríamos que há aqui aquela “noção de convergência”, de que já falava Yuri Tyniánov (1965), segundo a qual, em dados planos discursivos, podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que têm a ver com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico. A nossa conjectura, nesse sentido, e que de alguma maneira tenta compreender o salutar “espanto” de Ruy Belo com aquela canção, diz respeito ao entendimento, quer de um, quer de outro, da obra experimental como uma experiência que se torna “aquisição definitiva”, como diria Gastão Cruz (1999: 107). Nessa perspectiva, a realização de uma obra social e política, dando vazão à denúncia das injustiças e das desigualdades, e de todas as monstruosidades que nessas esferas se situam, não significa perda da qualidade estética, antes pelo contrário, pode enriquecer ainda mais

a consolidação da consciência artesanal e estrutural do texto, que, longe de se ficar pelos pressupostos técnicos da escrita, demonstra a indissolubilidade existente entre o apuro material da linguagem, com um enorme agenciamento

de recursos expressivos, e a própria essência de uma visão original da vida e da realidade (Cruz, 2016: 09 e 10).

No serialismo processual de «O jogador do pião», tal como em «Construção» – só que neste a seriação ocorre internamente –, há a busca pela forma fixa, mantendo aquela lógica da *ordem estabelecida*. O que, aliás, mais uma vez demonstra porque se trata de “um dos mais felizes casos de harmonização de formas e conteúdos na obra de Ruy Belo” (Silvestre, 1997: 18). É, também, um dos momentos mais sintomáticos da relação do poeta com “a ética do Novo” (*ibid.*), na qual os modelos esgotados são recuperados de maneira totalmente diferente, sendo assimilados para transgredir, ao passo que o resultado favorece a uma acentuada multiplicidade de registros, como vimos no capítulo anterior. “A variação é deslocação e regresso”, dirá Paula Morão (2015: 53) sobre a série, pontuando uma ideia que pode mesmo funcionar como síntese daquela relação que Ruy Belo estabelece, como vimos, com a modernidade, ao passo que entendemos as dinâmicas desse poeta enquanto jogador ou estrategista da palavra.

Observemos que aquele virtuosíssimo jogo de linguagem que existe em «O jogador do pião» e as suas variações “mostra a poesia como uma arte próxima da música, podendo ser sujeita a técnicas ‘laboratoriais’ [...] extremamente elaboradas”, como sensivelmente reconhece Gastão Cruz (2016: 14) – afinal, podemos dizer que Ruy Belo, que geralmente escrevia ouvindo música, encarava-a como força catalizadora de atmosferas propícias à captação do que se quer enquanto matéria essencial da poesia¹²⁴. Ora, se bem repararmos, a base de «Construção» é também a variação, tanto na letra quanto na melodia, partindo de uma técnica formal bastante conhecida na música, em que o material sonoro vai sendo gradativamente alterado a partir de várias repetições ou reiterações. Na composição de Ruy Belo, não obstante, todas as variações são estabilizadas, por assim se dizer, pelo soneto, exceto a matriz, que é uma espécie de “soneto” acrescido de um dístico final. Além disso, os dois versos iniciais da primeira estrofe são fixos (“Faz rodar o pião redondo tudo em volta / Atira a primavera e recupera o verão”) e também os dois primeiros versos da terceira estrofe (“O sol a sombra a cal os pássaros os pés / o adro a pedra o frio os plátanos... Quem és?”),

¹²⁴ Neste sentido, recordemos que a imaginação auditiva, segundo T. S. Eliot, penetra muito mais abaixo dos níveis de consciência do pensamento e da emoção, e confere vigor à palavra, capaz então de ir a regiões mais primitivas e esquecidas e retornar trazendo algo consigo, fundindo o mais ordinário ao surpreendente, o que há de mais antigo e obliterado ao novo e atual, o que lembra aquele próprio movimento da tradição do moderno. Eis aqui um dos aspectos ao qual decerto a “poesia nova” de Ruy Belo não fica indiferente.

havendo permutações entre os demais versos e entre palavras, bem como alteração da pontuação, ao longo das demais versões.

Assim, com o exercício da permutação formal, em que um poema tem implicações na leitura do outro, verificamos os efeitos do movimento giratório do pião: podemos associar essa sequenciação ao espaço de produção da poesia, nessa sua “substituibilidade” ou “convertibilidade” contínua, como diz o próprio Ruy Belo (cf. 1984: 165) ao caracterizar um certo experimentalismo; ao passo que tal movimento do pião também pode ser compreendido como uma analogia ao movimento do tempo e ao regresso à infância. Tanto é que em vários outros poemas, a referência ao pião é associada ao retorno à aldeia da infância e a um poeta atento “ao rodar do tempo”, como diz no verso inicial de «Efeitos secundários», também de *Boca Bilingue*. Ainda no mesmo livro, encontramos o rastro desse pião no sol: “E o sol roda e roda e vai e vem / e dá e tira e modifica as coisas cá e lá fora de nós”, lemos em «Tironia». De fato, se bem repararmos, essa associação entre o movimento rotatório do pião e a passagem do tempo se torna um *topos* presente ao longo de todo o itinerário poético de Ruy Belo. Em um poema como «O jogo do chinquilha», já de *Transporte no Tempo*, por exemplo, embora a brincadeira seja outra, lá está a repetição do gesto, com “o adro o fim da tarde o jogo” e a consciência “de que passou o tempo que nunca passou” ou de que “pelo céu do tempo houve um homem que passou”. Em *Toda a Terra*, «Meditação no limiar da noite» prolonga tal noção ao falar de

[...] uma gente estranha
que tinha para as coisas múltiplas designações
mas não sabia olhar as próprias coisas
às vezes com a vida e o movimento de um pião
em cujas rotações rodavam afinal
as nossas importantes vidas de criança
[...]
pião da sucessão das estações nunca mais tão sensível
como na aldeia concentrada nesse verde vale

(Belo, 2009: 781)

Esse paralelismo estabelecido entre o jogo infantil, evocando o conteúdo temático, e o jogo da linguagem, que dimensiona a percepção crítica sobre o fazer poético, pode ser ainda associado à obra de Cecília Meireles¹²⁵, a quem o poeta dedica a

¹²⁵ Ver lista de obras em Anexo I. Na biblioteca de Ruy Belo, encontramos a primeira edição da *Obra Poética*, reunindo toda a poesia de Cecília Meireles em um único volume. Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1958.

publicação do primeiro poema da série, no *Jornal de Notícias*, na edição de 3 de dezembro de 1964, pouco tempo depois da morte da escritora (o poema é assinado na vila alentejana de Nisa, a 17 de novembro daquele mesmo ano, como mostra o autógrafo). Ruy Belo prestava, assim, a sua homenagem à Cecília, que se no plano temático também se destacou pelo trabalho com o universo infantil, no plano formal, com o seu notabilizado jogo poético e a valorização do sistema versificatório, conseguiu construir uma linguagem de acentuado traço artesanal. Como se sabe, o seu ritmo é marcado pela rica criatividade no uso dos sons, o que permitiu explorar, de modo bastante singular, a *musicalidade*, uma de suas características mais notáveis. Decerto, universos como este, profícuos na correlação entre forma e conteúdo, em muito contribuíram para as novas perspectivas que Ruy Belo alcança com *Boca Bilingue*, cuja eminência experimental, a partir da ideia de que a poesia se faz *brincando* com palavras, permite “uma visão interna da oficina poética, ao mesmo tempo que desmistifica os mitos da inspiração e do automatismo” (Cruz, 1999: 107).

Outrossim, recordemos mais uma canção de Chico Buarque, «Roda viva», na qual está presente aquele pião ou o gesto de rodar associado ao tempo: “Roda mundo, roda-gigante / Rodamoinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração”, diz o refrão, que intercala todas as quatro partes e é repetido mais três vezes no final. O que se observa é que esta música também está baseada na repetição, em que tanto o conteúdo quanto a construção formal reverberam a ideia de um tempo circular. O final de todas as partes da letra é composto pela mesma estrutura fixa, sendo alterado apenas o último substantivo da frase derradeira: “Mas eis que chega a roda-viva / E carrega [o destino / a roseira / a viola / a saudade] pra lá”. A composição fala de um mundo opressivo, em que por mais que se rode, rode, rode (no sentido de andar), parece que efetivamente se roda sobre um eixo que não permite que se saia do lugar.

A letra é ainda marcada pelo eco repetitivo de “a gente” (“A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar”; “A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir”; “A gente toma a iniciativa / [...] / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a viola pra lá”), tão comum na fala dos brasileiros e que aqui evoca uma espécie de compromisso coletivo (efeito obtido com a repetição). Notamos que a expressão se espalha pelas três primeiras partes: três vezes na primeira; duas vezes na segunda; uma vez na terceira. Na última parte, esse “a gente” já não aparece, como que anunciando essa gente que quer, mas não pode falar. Assim, tal canção, escrita para a peça teatral de mesmo nome, nos mostra que o recurso da repetição é explorado por Chico Buarque

desde o início de sua trajetória, sendo «Construção» talvez uma das experiências mais radicais na composição de rearranjos reiterativos naquela obra.

«Roda viva» conseguiu o terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro de 1967¹²⁶, e foi lançada no álbum *Chico Buarque de Hollanda – Volume 3*, no ano seguinte. Naquele mesmo ano fatídico de 1968 (em que o governo militar deu início à fase mais violenta da ditadura), também estreava a peça *Roda Viva*, então a primeira incursão de Chico Buarque na dramaturgia, com um enredo que, afinal, não deixava de mostrar “mais um operário no sistema”. A história contada é a de Benedito Silva, um cantor capaz de fazer várias concessões para se manter na indústria cultural e continuar com grande destaque na mídia – e quando passou a não mais corresponder aos interesses da *máquina*, acabou sendo levado à morte. Refletindo sobre a sociedade do consumo, essa peça teatral foi considerada “degradante” e “subversiva” pela Censura, que assim justifica a proibição da encenação: Chico Buarque “criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador” e que “faz severas críticas políticas [...], isso de modo inteligente, provocando o espectador para tomada de posição”, conforme se lê no documento¹²⁷, emitido a 21 de junho de 1968. Pouco tempo antes, o espetáculo havia sido invadido por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que agrediram atores e quebraram parte do cenário, tanto na apresentação em São Paulo quanto na de Porto Alegre.

Ao retomarmos, não obstante, a nossa análise da série «O jogador do pião», tendo já essas outras leituras em mente, verificamos que, se aquele pião, que permanece inamovível no verso de início de todos os poemas da seriação, em um enquadramento fixo que resiste às substituições vocabulares, refere-se a um cotidiano infantil e à passagem do tempo, na última estrofe, porém, em que o verso “Mão do breve pião[,] levanta ao céu a enxada” também se mantém inalterado, o significante *pião* pode adquirir o significado de *peão* (etimologicamente, *pião* é uma variação de *peão*), aquele que é “o operário inútil imolado à messe”. Tal verso lido no poema matriz, se é bem verdade que “passará francamente despercebido, como forma periférica, nas variações imediatas” (Machado, 2015: 167), só será repetido, curiosamente, na sétima e última variação, com uma breve alteração: “Mão do breve pião, levanta ao céu a enxada / Passa

¹²⁶ O primeiro lugar foi conquistado pela música «Ponteio», de Edu Lobo e Capinam; o segundo, atribuído a «Domingo no parque», de Gilberto Gil; e o quarto, a «Alegria, alegria», de Caetano Veloso. Estas últimas duas canções foram as primeiras a incorporar a guitarra elétrica no cenário da Música Popular Brasileira.

¹²⁷ Esse documento está disponível no *link* <<http://brasil.indymedia.org/media/2011/10//498320.pdf>>.

o proprietário e já não reconhece / talvez o operário inútil sob a messe”, como que sugerindo o ciclo de início e de fim dessa *vida sempre operária*. Assim, aquela “cauda de texto” que parece a mais no “soneto” modelar (cf. *ibid.*), na realidade, se se revela ausente nas demais variações, não é senão um modo de evidenciá-la. Além disso, reparemos mais de perto no verso “Mão do breve pião[,] levanta ao céu a enxada”. Embora reproduzido em todas as versões, como dissemos, a sua pontuação é alterada e, assim, o enquadramento imagístico é modificado pela presença ou ausência da vírgula: com a vírgula, supõe-se que a mão já está a executar a ação de levantar a enxada; sem a vírgula (variação que predomina), a mão do breve pião, submetida “à mão do tempo”, funciona como um vocativo, convidando à ação de levantar a enxada, que decerto poderia ser encarado como um convite “à luta”.

A enxada, sendo já convencionalmente o símbolo do trabalhador e da sua lida, é uma palavra bastante significativa na poesia de Ruy Belo, nas esferas temáticas do homem que “vende a vida e verga sob a enxada”, como diz em outro poema de *Boca Bilingue*, «Morte ao meio-dia». O homem, afinal, vê o tempo passar através do próprio movimento da enxada – “A enxada sobe a enxada desce”, dirá ainda Ruy Belo, agora em «Cavador do exterior» –, e ele ali, que apesar desse tempo que passa, permanece fixo nas mazelas da vida. De resto, aliás, como a própria seriação, que fixada em um conjunto de imagens, avança no tempo sem em nada alterar na vida desse “operário da messe”, que enfim termina na série da mesma forma como começou. E é essa mesma conclusão a que se parece chegar quando analisamos «Construção»: apesar de todas as variações, o operário não deixa de estar estagnado em “cimento e lágrima”, e assim segue até à morte. Ou mesmo quando pensamos em «Roda viva», em que a vivacidade daquele movimento de rodar, que recupera uma memória de infância (o refrão, com as suas rimas alternadas, lembra cantigas de roda) associada à passagem do tempo, vai pouco a pouco dando lugar a uma gente calada que sabe que “O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou” e que “Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou”.

Além de uma questão temática, entretanto, podemos ainda dizer que, na obra de Ruy Belo, a enxada pode ser vista como símbolo daquela sua teoria poética, segundo a qual o poeta deve lançar a palavra com o mesmo empenho do homem que, com a enxada, lavra a terra: Ruy Belo fala “do homem que, ombro a ombro com os oprimidos, empunhando a palavra como uma enxada ou como uma arma, encontrou ou pelo menos procurou na linguagem um contorno para o silêncio” (Belo, 2009: 368). É preciso,

afinal, “opor ao sol a face incorrigível / e darmos palavras aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetidos” (*idem*: 398). Eis aqui aquele princípio fundamental que, na aventura da linguagem que deve ser a poesia, sem se desvencilhar dos problemas político-sociais, prevê que “O poema é um utensílio. Como uma enxada ou um carro” (Belo: 2002: 37). Um utensílio que desfere a palavra prática para que as camadas poéticas surjam, garantindo a autonomia da obra de arte, sem torná-la, no entanto, indiferente ao seu tempo.

IV

Assim como Chico Buarque e Glauber Rocha, outra importante referência para Ruy Belo na arte brasileira, com uma atitude político-social também bastante clara e que da mesma forma foi levado a se autoexilar, é “O homem de fala medida e breve que fez falar o betão e o fez articular o nome de Brasília / num céu que outrora apenas cobria um silêncio de selva e sertão” (Belo, 2009: 637). Todo o poema «Óscar Niemeyer» é constituído a partir da menção a várias obras, espalhadas pelo mundo, de um dos maiores arquitetos do século XX. Ruy Belo cita o edifício da Editora Mondadori de Milão, o Ministério dos Negócios Estrangeiros da cidade de Argel, a cidade de Brasília, o Casino do Funchal, o edifício da Universidade Mentouri de Constantine, as casas para estudantes em Oxford, o conjunto urbanístico em Dieppe, além do ateliê de Niemeyer em Paris, na famosa Avenue des Champs-Élysées. Nesta lista de monumentos, no entanto, há certos “óbvios invisíveis”, a começar pela única construção que vem sob o mote da metáfora absoluta, não sendo expressamente citada pelo poeta: estamos a nos referir à obra que “solta ao vento a fita de vidro e aço que esvoaça no bairro de la villette de paris” (Belo, 2009: 637).

Trata-se, pois, da sede do Partido Comunista Francês, com o seu prédio cheio de curvas de vidro e aço, inaugurado em 1971, na Praça Colonel Fabien, justamente no bairro de La Villette, em Paris. Aliás, na altura em que desenvolve esse projeto, Niemeyer decide morar em definitivo na capital francesa (daí talvez a provocação já vista no primeiro verso do poema: “O lugar do arquitecto óscar niemeyer é cada dia mais no brasil”), uma vez que percebeu que o regime instaurado pelo golpe militar de 1964 não seria passageiro e que as condições de liberdade política e ideológica no Brasil só se agravavam. Como é sabido, Niemeyer era comunista declarado e mantinha ligações ao Partido Comunista da União Soviética, além de ser bastante próximo de Luís Carlos Prestes, o representante desse partido no Brasil.

Recordemos que o poema, datado de finais de agosto de 1973, só foi publicado três anos depois, em *Toda a Terra*, quando o regime salazarista já havia sido derrubado com o 25 de Abril. Aquele livro é o único que traz uma lista com o local e a data associados a cada poema – todos assinados entre 1972 e 1973 –, como uma forma de mostrar o quanto “é lícito datar a poesia, pelo menos em nossos dias”, como o próprio Ruy Belo reconhece, naquele seu exemplar pessoal de *AGRE*. A propósito de *Transporte no Tempo*, Ruy Belo já dizia, em uma carta enviada a Jorge de Sena, a 17 de junho de 1973, de Madrid: “a censura está a cortar as críticas ao meu livro e, quando eu voltar, podem não me deixar sair. Eu julgo que é preferível que eu esteja fora de Portugal durante as eleições de Outubro porque, desta vez, em vez de ser candidato a deputado, dedicar-me-ei a colar cartazes, a distribuir panfletos, etc. (Por razões óbvias, não fale disto em carta que me escrever para Lisboa)”.

No mesmo ano em que lança *Transporte no Tempo*, Ruy Belo publica a antologia pessoal *País Possível*. Nos prefácios, insiste na ideia de um artista que, sem se esquivar dos problemas que o seu tempo vai lhe impondo, tem que ter “os olhos postos no futuro, no dia de amanhã, quando houver mais justiça, mais beleza” (Belo, 2009: 368). *Justiça, beleza e futuro* são três palavras caras ao poeta de «Óscar niemeyer», palavras confiscadas, aliás, por “dias fortificados e relvados da idade média”. Niemeyer e a sua “grandeza há uns nove anos comprimida no brasil” por “organismos de uma nova inquisição”, que “lhe sonegam o espaço exigido por esse traço” (*idem*: 637), como se lê naquele poema. Ainda no prefácio de *País Possível*, não vai deixar de se referir a uma sociedade que permite que o poeta se “suicide lentamente porque essa sociedade o destrói e assassina e o censura e a censura se instala na sua própria consciência” (*idem*: 497). Como diz em versos: “Eu morri pelo reino da sociedade / pela paz das consciências pelas razões de estado” (*idem*: 770).

Não obstante, o recurso metafórico utilizado em «Óscar niemeyer» é o mesmo que observamos em vários poemas do autor escritos naquela altura. Um desses poemas é «Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintado por miguel ângelo no tecto da capela sistina». Nele, logo de início o poeta diz: “Pensa tens que pensar bastante jeremias / sobre ti pesa o peso de pensar por nós que não pensamos / [...] / o preço de um vida inteiramente submetida / às botas dos senhores deste mundo”. Mais adiante, deparamo-nos ainda com o homem, “que pouco tempo vive neste único mundo”, que vê “fugir o poder de pensar / pois mais do que privilégio é um fardo pensar” (*idem*: 523). A este poema juntam-se outros dois, que embora publicados originalmente em *Transporte*

no Tempo, é em *País Possível* que acabam sendo sequencialmente organizados, formando uma tríade de composições em que Ruy Belo adota discursos repletos de metáforas, evocando artistas, cidades, datas, monumentos, momentos históricos para falar, afinal, sobre a falta de liberdade imposta pela censura de regimes ditatoriais. É o próprio Ruy Belo (1984: 156) quem vai ressaltar, apoiando-se na teoria de Heinz Werner, que “a metáfora surge entre os povos primitivos sempre que pretendem designar realidades que não podem nomear abertamente”.

Desse modo, na ordenação dos poemas em *País Possível*, logo depois de «Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintado por miguel ângelo no tecto da capela sistina», encontramos «Do sono da desperta grécia», em que Ruy Belo vai buscar o cerne do seu discurso metafórico na mitologia da Grécia Antiga, a partir da obra de Sófocles: “O desafio de antigona e prometeu / é ainda hoje o nosso desafio” (*idem*: 525). Diz, também, que: “Em busca da verdade o homem chega / às noções de *justiça* e *liberdade* / Após quatro milénios de uma sujeição servil / o homem olha os deuses face a face / e desafia a força do tirano / E nós ainda hoje nos interrogamos / a interrogação define a nossa livre condição” (*ibid.*; itálico nosso). De seguida, é então Paris que serve de palco para falar desse Portugal volvido “pela ignorância forma extrema de opressão”, como afirma Ruy Belo em «No aniversário da libertação de paris». Aqui, utiliza como fonte de ambiguidade a Segunda Guerra Mundial, ao lembrar que a capital francesa, no verão de 1944, foi libertada depois de mais de quatro anos de ocupação nazi: “Mais do que libertar paris a resistência / restitui ao país a sua consciência / [...] / Sobre a luz da cidade tanto tempo extinta / sobre a cidade tanto tempo muda / os sinos são a voz da liberdade” (*idem*: 528 e 529). A caminho do desfecho, o poeta alarga os horizontes da liberdade, dando a entender que eles não deveriam ser exclusivamente franceses: “E tu ó homem livre de qualquer país / podes ainda hoje ouvir esse dobrar do sino”. E conclui: “Foi já há duas ou três décadas foi hoje” (*idem*: 529).

De modo que, sabendo que todos esses poemas surgem no mesmo período criativo, se regressarmos a «Óscar niemeyer», veremos que, mais do que uma homenagem, o poema é uma comemoração, no sentido de “memorar com”, pela capacidade do arquiteto, mais do que reafirmar o seu posicionamento ideológico, lutar pelo direito à liberdade, em tempos onde se tinha pouco, muito pouco para se comemorar. Quer dizer, memorar com o leitor o conjunto da obra, mas também o artista, a completude artística que Ruy Belo admirava em Niemeyer, assim como em Chico Buarque, Glauber Rocha e tantos outros que, mais do que contrários a regimes

totalitários, foram antes de tudo a favor, como o próprio Ruy Belo o foi, de um hino expresso com apenas uma palavra. Uma palavra implícita ao longo de todo o poema: liberdade, nome e sobrenome da arquitetura de linhas curvas, soltas e livres de Niemeyer. *Liberdade*, “arte arejada palavra de betão proferida dos telhados mais altos da idade futura” (*idem*: 638), como bem podemos ler no último verso.

V

Agora que aqui chegamos, vamos tentar perceber o comprometimento político-social de Ruy Belo, que muito custou ao homem e ao escritor, atendendo sempre à ideia de que o artista tem que sujar as mãos com os problemas de seu tempo. Com base na documentação que investigamos, especialmente no Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ruy Belo, que já havia participado na greve acadêmica de 1962, viu-se definitivamente como um dos alvos de investigação da PIDE quando se candidatou a deputado pela Comissão Eleitoral de Unidade Democrática, para concorrer nas eleições de 26 de outubro de 1969. A CEUD, então liderada por Mário Soares, revelara-se como a maior força de oposição ao Estado Novo. Nos três anos que se seguiram, Ruy Belo continuou a ter as suas atividades vigiadas, mesmo tendo sido derrotado nas eleições e ter ido morar em Madrid, a partir de 1971. O maior número de informações recolhidas sobre o autor, como era de se esperar, foi em 1969, utilizadas então em interrogatórios nos anos seguintes¹²⁸. No último *Curriculum Vitae* assinado por Ruy Belo, em 14 de dezembro de 1977, ele não deixa de mencionar:

Director do Serviço de Edições da União Gráfica, Lda durante cerca de três anos, cargo de que foi afastado afinal por se ter apresentado como candidato pela C.E.U.D. nas eleições para a Assembleia Nacional de 1969. Consegui, ao fim de um ano, apesar do parecer desfavorável da P.I.D.E, ser nomeado

¹²⁸ Segundo os registos documentais, Ruy Belo recebeu pelo menos três intimações da PIDE para comparecer a sessões de interrogatório. Em 20 de agosto de 1970, escreve uma carta para a Direcção Geral de Segurança pedindo para que a sua posição política fosse revista, “porque, não tendo nunca pertencido ao Partido Comunista Português nem a outras organizações clandestinas, nem manifestado ideias marxistas, não tendo nem pretendendo ter qualquer atividade política”, desejava “somente continuar os seus estudos de maneira a qualificar-se profissionalmente para sua realização pessoal, familiar e integração na política de educação”. Outra menção por escrito encontrada nos documentos da PIDE, e datada de 10 de dezembro de 1971, é de Maria Teresa Belo, justificando que Ruy Belo ainda estava em Madrid e, por isso, não poderia comparecer à convocatória. Ruy Belo vem a ser interrogado a 06 de janeiro de 1972, sob a ameaça, como vemos no Auto de Declarações, de perder, caso não cumprisse as regras estabelecidas, o cargo no leitorado em Madrid, que era dependente da aprovação do Instituto de Alta Cultura, então supraordenado pelo regime. Em outro documento, de 02 de novembro de 1972, um inspetor explica que, ao procurar Ruy Belo em sua residência em Queluz durante as férias letivas da Páscoa e não encontrá-lo, recebeu ao fim do dia um telefonema dele para marcar a data de “realização da diligência”, que na documentação, entretanto, não consta que tenha vindo a ocorrer.

leitor do Instituto de Alta Cultura em Madrid, onde se manteve seis anos, para só agora regressar a Portugal.

A correspondência de Ruy Belo também foi violada e algumas cartas ficaram retidas, tal como o poeta já desconfiava, como confessa em cartas, muitas vezes enviadas sem remetente e por correio normal. A Gastão Cruz diz que, “por razões estranhas, há gente a quem eu escrevo, que me escreve e as cartas não estão a chegar. Se tiver qualquer coisa a dizer-me que não convenha ser interceptada, utilize a direcção que vai no remetente”, escreve-lhe de Madrid, a 19 de novembro de 1971. Em outra carta, desta vez para Rui Baltazar dos Santos Alves, amigo moçambicano com quem estudou no curso de Direito na Universidade de Coimbra, atina: “Rui, gostaria imenso de falar contigo. Diz-me o que fazes, o que pensas, se acaso a correspondência não é violada”. A carta, assinada em Lisboa, em março de 1970, foi de fato apreendida pela Direcção Geral de Segurança Delegação em Moçambique, em Lourenço Marques (atual Maputo), e então encaminhada para a Direcção Geral de Segurança, em Lisboa, com a seguinte nota: “Tenho a honra de enviar a V. Ex^a. fotocópia de uma carta dirigida por Ruy Belo ao Dr. Rui Baltazar dos Santos Alves”¹²⁹. Um dos trechos da carta mais sublinhado pela PIDE é também, evidentemente, dos mais reveladores:

Talvez me convidem para a faculdade [dar aulas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], porque fiz um bom curso, mas não sei se a PIDE autoriza. Eu não sou perigoso, mas não compactuo. Vivemos tempos muito tristes, dos mais negros da nossa história. Rui: eu não sou político, mesmo nas eleições fiz questão de firmar uma posição só moral e movida pela justiça. E aderi à CEUD como aderiria à CDE. Não tenho fantasmas.

Além disso, foram endossados vários documentos à Direcção de Serviços de Investigação e Contencioso por inspetores da PIDE, registrando que Ruy Belo “Não oferece garantias de cooperar na realização dos fins superiores do Estado”, conforme lemos no auto de 22 de outubro de 1971. Ou que “Nas suas intervenções nas sessões de propaganda vinculou claramente ser um acèrrimo inimigo do actual regime e das instituições vigentes, pondo em causa às políticas seguidas pelo Governo quanto às províncias ultramarinas”, segundo consta no registro «Eleições para Deputados / 1969». Noutro documento da PIDE, de 25 de setembro de 1969, Ruy Belo é “referenciado como indivíduo de ideias avançadas”¹³⁰, inclusive porque, em 20 de abril de 1965,

¹²⁹ Ver «Fig. 35», em Anexo II.

¹³⁰ Ver «Figs. 36, 37», em Anexo II.

“subscreeveu uma exposição dirigida a Sua Excelência, o Presidente da República, pedindo uma amnistia geral para os presos políticos”. Esta mesma informação consta noutro registro, de 30 de outubro de 1971, no qual ainda se sublinha que no mesmo ano de 1965, Ruy Belo “foi um dos subscritores de um ‘manifesto’ que um ‘Grupo de Católicos’ distribuiu ao País, na qual marca a sua posição de apoio ao ‘manifesto’ da ‘OPOSIÇÃO DEMOCRÁTICA’ que se propunha disputar as eleições para Deputados à Assembleia Nacional, a realizar em Novembro daquele ano”.

Junto com esses documentos, também constam as várias listas a que Ruy Belo assinava¹³¹, desde o abaixo-assinado para a libertação de Francisco Salgado Zenha (a quem viria dedicar a segunda parte de *Transporte no Tempo*), em fevereiro de 1970, às propostas da SEDES, Associação para o Desenvolvimento Económico e Social, divulgadas no jornal *Diário Popular*, em 31 de outubro e 04 de novembro de 1970, respectivamente. Além disso, Ruy Belo chega a ser um dos proponentes do documento «Dos escritores ao País», de 1969, que contava com a assinatura de muitos integrantes da Sociedade Portuguesa de Escritores, que havia sido extinta quatro anos antes, num dos episódios mais emblemáticos da repressão policial do Estado Novo¹³². Em maio de 1971, também subscreeve o documento «Ao país», da Comissão Nacional de Defesa da Liberdade de Expressão, levado à Assembléia Nacional com o pedido de revisão da Lei da Imprensa, que assegurava ter sido concebida “mais para perpetuar a censura e a repressão do que assegurar a liberdade de Imprensa”.

Encontramos ainda uma declaração, divulgada pouco antes das eleições de 1969, em que os candidatos da CEUD reclamam ao governo “a supressão imediata da Censura, pelo menos durante a campanha eleitoral e como prolegómeno de sua abolição definitiva”, alegando “o triste período que vivemos: a P.I.D.E em nossas casas, os cães-polícias e os capacetes de aço nas ruas e a censura amordaçando e censurando os jornais”. E outra vez lá está a assinatura de Ruy Belo, cuja frequência nas várias listas ele próprio menciona, não sem certa ironia, num de seus poemas de *Toda a Terra*. Em «O beneficiado faustino das neves», o sujeito poético se confunde com o *Retrato do Beneficiado Faustino das Neves* (1670), de Josefa d’Óbidos, registrando aquele

¹³¹ Ver «Figs. 38, 39, 40», em Anexo II.

¹³² O episódio ocorre quando a Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965, distingue, com o Grande Prémio da Novelística, o livro *Luuanda*, de Luandino Vieira, que então cumpria pena de catorze anos no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, acusado de lutar ao lado dos independentistas do MPLA. Os membros do júri foram acusados pelo governo salazarista de “traição à pátria”, e inclusive alguns ficaram detidos. A sede da SPE foi destruída por agentes da PIDE. A grande mídia não noticiou o ocorrido e o jornal que o fez ficou suspenso por seis meses.

explorado recurso metafórico que há pouco referimos: “Faustino das neves caminha por óbidos mas é um homem do nosso tempo / [...] / não tem precisão de emigrar mas intervém nos problemas do nosso tempo / assina o seu nome em listas apresenta-se como intelectual responsável / é até dos homens mais à esquerda do nosso país” (Belo, 2009: 683). Para Ruy Belo, como vimos, as posturas moral e ética não estavam necessariamente presas a postulados ideológicos, como ele tantas vezes declara.

Além disso, podemos verificar que os textos de Ruy Belo publicados em periódicos¹³³ passaram a ser censurados a partir dos anos 1970. «Pranto por João Beça Leal¹³⁴», encontrado em *A Capital*, em 1971, e «Adolfo Casais Monteiro. Evocação – Talvez Polémica mas Isenta», publicado no *República*, no ano seguinte, aparecem com vários “cortes”, dentre eles quando o autor declara que “é fundamental que o homem possa pensar, que o homem tenha direitos” e “que os movimentos colectivos podem dar um sentido à vida individual, podem contribuir para a libertação do homem”. Ou quando diz que não é possível “aceitar uma religião alienante, uma religião que seja o ópio do povo”, em um país “que mata e mata mais aqueles que não compactuam com a mediocridade, com o compadrio, com a demagogia”. Outro caso de censura evidente, não obstante, é o da crônica «O Parque Mayer e o desporto», à qual Ruy Belo se refere em uma carta enviada, no início de 1972, ao jornalista João José Teixeira: “Colaborar em *A Bola* será uma alienação? É possível, embora eu já lá tenha dito coisas que noutros sítios não poderia dizer. Acabo de escrever um artigo para lá e espero poder, de qualquer forma, fazer-lhe chegar às mãos na íntegra”. Ora, o texto acabou mesmo sendo publicado na íntegra, no jornal *A Bola*, de 29 de abril de 1972, mas não demorou muito para chegar carimbado pela Comissão da Censura, em um exemplar enviado à redação do jornal.

“As vantagens das zonas verdes, do ar livre e da prática do desporto” (Belo, 1984: 286) serviram de pretexto para criar aquela que foi uma das suas mais representativas crônicas de denúncia ao regime, que se pode inclusive associar a certos versos de «Nau dos corvos»: “e estão-se marimbando para a propaganda / de um país vendido que eles não compraram / eles humildes corvos aves e não peixes nunca tubarões” (Belo, 2009: 451). No texto censurado, o autor conclui:

¹³³ Ruy Belo colaborou com vários jornais e revistas, dentre eles *A Bola*, *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *A Capital*, *República*, *Renovação*, *Reconquista*, *O Tempo* e *O Modo*.

¹³⁴ A epígrafe da segunda parte de *Transporte no Tempo*, intitulada «Nau dos Corvos», é composta pelos versos de João Beça Leal: “Em vida só, na morte ainda mais só / até ser a permanente ausência de tudo” (Belo, 2009: 395).

Grande cidade Lisboa onde, num lugar central, é possível comer racionalmente, praticar desporto, respirar ar puro. As sardinhas não seriam muito grandes, mas há a possibilidade de pedir, por exemplo, tubarão. Portugal é um país de tubarões. Não peça peixe miúdo. Coitado do peixe miúdo. Tubarões, amigos, tubarões (Belo, 1984: 289).

Os jornais desportivos, entretanto, geralmente não eram considerados passíveis de ferir o que, para o regime, era a integridade ideológica da sociedade civil, e por isso não precisavam passar, pelo menos não sob o mesmo empenho, pelo crivo da Comissão da Censura. Assim como muitos outros autores na altura, Ruy Belo viu aqui a oportunidade de se expressar correndo um risco menor de ter os textos censurados. Para ele, nas crônicas, nas reportagens, nas entrevistas dos jornais desportivos, circulava uma linguagem viva e nova, incapaz já de se encontrar, naquele contexto, nos periódicos generalistas. Declara que os jornais desportivos são “os verdadeiros, os que se cingem à realidade, os que andam nisto há anos, os que não têm sindicato nem são doutores, os que não chamam a atenção para si, os que até têm sentido de humor” (Belo, 1984: 272), conforme lemos em «Futebol e jornais desportivos têm muito público... porquê?», outra crônica publicada em *A Bola*, a 06 de janeiro de 1972, e publicada na íntegra três anos depois, no dossiê «O Desporto e as Letras», da revista *Cultura e Desporto*. Para o poeta, os jornalistas desportivos são aqueles capazes de “anotar muito bem o concreto, o pormenor, como o melhor Hemingway” (Belo, 2002: 38).

É para *A Bola*, inclusive, que Ruy Belo concede aquela que foi a sua última entrevista, então publicada na edição de 18 de abril de 1970.

Eu, quando digo que os nossos melhores jornalistas são Alfredo Farinha, Carlos Pinhão e Aurélio Márcio, [...] cito jornalistas desportivos, em primeiro lugar, porque eu penso, efectivamente, que escrevem bem. Conseguem uma coisa que eu gostaria que se conseguisse no domínio da cultura e que é a adesão do povo àquilo que escrevem. E penso que não é por escreverem de uma maneira extremamente acessível, por condescenderem demasiado, mas sim porque falam de uma realidade comum. De maneira que fazem o povo ter acesso, fazem-no subir até àquilo que dizem. Em segundo lugar porque penso que, em muitas passagens de relatos, entrevistas, em descrições, dão mostras de conhecimentos literários e de conhecimento da escrita e eu observo todos esses pormenores. E, depois, porque criaram uma realidade própria que se poderia chamar a literatura desportiva, uma linguagem especial que tem reflexo no próprio espectador de futebol que, ao julgar que emprega palavras suas, está, afinal, a empregar palavras que leu nos jornais desportivos (Belo, 1984: 237).

Ruy Belo compara, nessa entrevista, a poesia ao futebol, e diz que para se desfrutar de ambos é preciso conhecer, pelo menos, um certo número de regras que os

regem. Contudo, “Fernando Pessoa nunca será conhecido por tanta gente como o Eusébio. E eu acho bem”¹³⁵ (Belo, 2002: 38), afirma, reiterando, uma vez mais, a ideia de que a poesia nunca deverá se sacrificar em função da mensagem ou deixar de ser fiel a si mesma, ou à busca por uma expressão da linguagem. Por outro lado, como os jornais, sobretudo os desportivos, atingiam um público leitor muito mais vasto do que as revistas e os suplementos literários, era preciso aproveitar, segundo Ruy Belo, a capacidade de, democraticamente, chegarem a um número maior de leitores e a diversidade de audiências. Por isso, inclusive, fazia questão de publicar muitos de seus poemas primeiramente em jornais e, notadamente, em jornais desportivos. É o caso de «Na morte de nicolau», em *A Bola*, de 18 de abril de 1970, em homenagem a um dos maiores ciclistas portugueses, e «Rui Belo e o Basquetebol», publicado no mesmo jornal, a 20 de setembro de 1971. O curioso é que este poema em prosa aparece em *Homem de Palavra[s]* com o título «As grandes insubmissões», decerto porque aquele título com que primeiro foi publicado poderia despertar a atenção da Comissão de Censura para um texto que, longe de se tratar de um jogo de basquetebol, fala da recusa à submissão e da persistência para se alcançar a liberdade.

No mais, recordemos que, para encerrar um de seus textos que tentam esquadrihar o futebol e sua dimensão sócio-cultural, Ruy Belo repete o verso: “E que ninguém repita o seu nome proibido”. Não menciona, intencionalmente, que o retirou de um poema interventivo de Sophia de Mello Breyner, mas utiliza tal verso para anunciar a si mesmo como um poeta cujo nome proibido ninguém deve repetir. E o diz repetindo. Ao que consta, esse poeta, que escreve “este poema no jornal com as notícias frescas”, e que sabe que muito “embora houvesse muito mais notícias nos jornais / a gente nos cafés falasse mais em futebol” (Belo, 2009: 704), muito prezava os nomes interditos. Inclusive o seu próprio.

¹³⁵ Essa passagem gerou polêmica entre os leitores, como se pode ver pela carta que Carlos Pinhão, responsável pela entrevista, escreve para Ruy Belo, dando conta de que “a nossa entrevista agradou francamente a muito boa gente, e sem ser boa, gente que me falou na entrevista e mais e mais aquilo. Por escrito, nada veio de simpático. As pessoas, para dizerem bem, nunca nos escrevem. [...] Estas coisas não têm beleza nenhuma, poesia nenhuma, mas delas lhe dou conta, porque sei que gosta de estar bem informado. Se quer um exemplo concreto, que lhe toca pela pele, veja os postais que junto, ambos do mesmo energúmeno, que só no endereço mudou a letra. Claro que não disse aquilo, claro que o nosso correspondente deve estar convencido que o Fernando Pessoa era do Sporting, claro que até entre os analfabetos há muito que não saiba ler, claro que... haja saúde!”.

3. MANUEL BANDEIRA, O MESTRE

3.1. Poesia lírica ou participante? Maior ou menor?

I

Em finais de 1968, o jornal *Reconquista*, de Castelo Branco, noticiava que havia ocorrido na cidade, a 20 de dezembro, o «Sarau de Gala», “que satisfez em plenitude os mais exigentes”. Nele,

O Poeta Rui [*sic*] Belo fez uma evocação da vida e da obra do grande poeta brasileiro Manuel Bandeira.

As suas poesias foram vividas por uma assembleia presa e interessada. A sua obra foi focada nos mais variados aspectos. [...] Foi toda uma poesia genuinamente brasileira que nos foi dado conhecer e viver. Foi uma comunicação de dois continentes enriquecendo-se mutuamente. [...]

A morte levou Manuel Bandeira em Outubro passado. Mas a sua poesia continua viva e não o deixou esquecer. Esta a verdade da última interrogação feita a todos: Manuel Bandeira morreu? Não.

(Da redação, *Reconquista*, 28 de dezembro de 1968)

No ano anterior, outro evento em homenagem a Manuel Bandeira já havia sido realizado em Portugal, no fulgor das comemorações dos seus 80 anos. Odylo Costa, filho, Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O'Neill, Maria Barroso e Francisco Cyrne foram os *diseurs* da noite. A conferência ficou a cargo de Ruy Belo, que “se referiu demoradamente aos aspectos mais significativos da obra do grande escritor, como o *lirismo* e a *constante preocupação humana*”, lia-se no *Primeiro de Janeiro*, de 22 de abril de 1967. No mesmo dia, a edição do *República* também noticiava:

O poeta Ruy Belo falou a seguir da obra e da figura do grande poeta, e referiu-se ao lirismo da sua poesia, à sua opção pelo que classificou de “*libertinagem lírica*”. Deteve-se em diversos aspectos da obra de Manuel Bandeira – o seu desprezo pela gramática dos parágrafos, a tentativa de elaboração de uma “*poética das coisas*”, à sua *experiência do quotidiano*.

“O poeta não vive na lua mas, ao contrário, ligado à vida, ao quotidiano”.

Essa visão não implicava, porém, a adesão de Manuel Bandeira à poesia de intenção social, isto é, às escolas que reconhecem a “mensagem” como a essencial função da poesia (tese muito discutível, que Odylo Costa Filho [*sic*] exprimia já também).

(Da redação, «Homenagem a Manuel Bandeira na Sociedade Nacional de Belas Artes», *República*, 22 de abril de 1967)

As reflexões apresentadas por Ruy Belo naquelas duas sessões¹³⁶, partindo da obra bandeiriana, também nos lembram do que o poeta defendeu, algum tempo depois, na mesa-redonda «A vida intelectual em Portugal – limitações e perspectivas»¹³⁷. Ali, declarou que tudo aquilo que pensava sobre a mensagem poética havia sido muito bem resumido por Manuel Bandeira: “Andam por aí a falar de mensagem, como se não importasse dar consistência, intensificar realmente o como se diz para que essa mensagem seja mais duradoura e seja permanente” (Belo, 1984: 231). Reitera que a comunicação não deve ser a preocupação central do escritor e que, em arte, como o próprio autor de *Libertinagem* nos ensina, interessa mais “o como” do que “o que”, embora seja importante que o escritor tenha uma “mensagem válida”. Aliás, é com o próprio Bandeira, e o seu “Sou poeta menor, perdoai!”, que essa discussão em torno da mensagem e da comunicação, enquanto preocupações na criação da obra literária, terá uma das suas configurações mais expressivas. Passemos, então, a ler o trecho final do poema «Testamento», de *Lira dos Cinquent’anos*.

Criou-me, desde eu menino
Para arquiteto meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!

(Bandeira, 1961: 129; marcação por Ruy Belo)

¹³⁶ Ver «Figs. 41, 42», em Anexo II. O texto apresentado no «Sarau de Gala», em Castelo Branco, foi publicado, com o título «Manuel Bandeira ou como um poeta se faz», na revista *Rumo*, n. 118, 1966. Já o texto lido na Sociedade Nacional de Belas-Artes, «Manuel Bandeira em verso e prosa», encontra-se em *O Tempo e o Modo*, n. 62-63, Julho-Agosto de 1968. Em 1969, ambos os ensaios passaram a integrar a coletânea de ensaios de Ruy Belo *Na Senda da Poesia*.

¹³⁷ A mesa-redonda contou com a moderação de Fernando Assis Pacheco e a participação de Lindley Cintra e Fernando Sylvan. As declarações dos autores foram publicadas no *Diário de Lisboa*, nos dias 17 e 18 de outubro de 1969.

É a partir deste poema que a discussão sobre poesia maior e menor aviva o cenário literário brasileiro dos anos 1940. Recordemos, antes de mais, que o influente jornalista e político Carlos Lacerda, em «Carta do energúmeno à estrela de *A Manhã*», acusa Manuel Bandeira de não querer politizar a sua obra poética por escolha política (insinua que o poeta estaria apoiando o Estado Novo). Assim, reconhecê-la como menor seria apenas mais um pretexto para não utilizar o poder de intervenção que, segundo Lacerda, seria inerente à natureza poética. Se nesse primeiro momento, como se pode ver, a discussão parece ser sustentada em nome de um ataque pessoal a Bandeira¹³⁸, mais do que propriamente para sondar a natureza literária do problema, alguns anos depois, todavia, ela é retomada pelo crítico Antonio Candido, então preocupado em reacender a questão em termos literários. No ensaio «Notas de Crítica Literária – Sobre poesia», embora assinala que não é possível estabelecer uma relação de superioridade entre poetas maiores e menores, vai dizer: “não renunciemos às conquistas do modo menor, que fala tão fundamente ao nosso desejo de comunicação afetiva e de deleite estético, mas reconheçamos a necessidade do poema maior, que define a grandeza real de uma poesia” (Candido, 2002: 133). Nesta perspectiva, tal grandeza de uma poesia “nunca deve ceder às elipses e às formas sintéticas em detrimento das formas longas, aquela em que o espírito se espraia em meditação sobre o homem e os seus problemas, ou em que descreve, narra, ataca” (*ibid.*).

Segundo Candido, os poetas menores são “poetas de emoção não organizada e dirigida, que se contentam com a pincelada, o toque, a sugestão rápida, o momento de beleza” (*idem*: 131). Os poetas maiores, porém, mais raros que aqueles, “fazem do verso um instrumento de totalização da experiência humana, dirigindo-se tanto à inteligência quanto à sensibilidade ou ao gosto” (*ibid.*). São eles que “escapam ao lirismo, ao choque emocional, ao prazer singular, para se lançarem na meditação sobre o destino do homem, sobre grandes temas, sobre a sociedade” (*idem*: 132). O crítico entende, assim, que Manuel Bandeira, ao qualificar a si próprio de poeta menor, estaria assumindo a sua incapacidade para a poesia social e reconhecendo que seriam maiores os poetas capazes de tal poesia, como Carlos Drummond de Andrade. Ora, a importância de Drummond enquanto nome expoente em um cenário endossado pelo Romance de 30, e a então

¹³⁸ O título do texto de Carlos Lacerda pode ser visto como um trocadilho alusivo tanto ao livro de Manuel Bandeira *Estrela da Manhã*, imediatamente anterior à obra na qual o poema «Testamento» foi integrado, quanto à participação de Bandeira no jornal *A Manhã*, órgão oficial do Estado Novo, em que assinava uma coluna de artes plásticas e colaborava frequentemente no suplemento «Autores e livros».

emergência de uma literatura engajada política e socialmente, decerto serve de motivação para aquela exclamação bandeiriana, em um poema que data precisamente dos finais da década de 1930. Já Ruy Belo dizia, no ensaio «Manuel Bandeira ou como um poeta se faz»:

A grande poesia é para ele [Manuel Bandeira] a poesia social, que afirma não fazer porque não sabe. Ou, o que é o mesmo, porque não pode, de acordo com as suas próprias declarações: “poesia social não é para quem quer mas para quem pode”. Em seu entender, um dos que pode é Carlos Drummond de Andrade, em louvor do qual inclui a sua conhecida *balada livre* na obra *Estrela da Tarde*. Esse é que “lírico ou participante / é poeta de verdade”. A disjuntiva é formal e ele não passa de um lírico, de um “poeta de si mesmo”, como esclarece Emanuel de Moraes (Belo, 1984: 189).

Tal passagem citada por Ruy Belo, ainda que ele não mencione, se refere à definição de “poeta menor” feita por Emanuel de Moraes (1962: X), relativamente a Manuel Bandeira, que “é a de se tratar de um poeta de si mesmo, um lírico, restrito êste conceito à pura intimidade da alma do poeta”. O trecho se encontra sublinhado na introdução de *Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária*, obra que Ruy Belo atentamente estudou, como vemos pelas marcações e anotações na marginália. Em outro momento, assinala ainda: “Manuel Bandeira não soube e talvez quisesse mas não pôde ser um poeta capaz de intencionalmente cantar os grandes temas sociais e políticos. Nunca soube ou pôde sair de si mesmo, sempre foi um poeta menor” (*idem*: 256). Essa ideia, aos olhos de Antonio Candido (2002: 132), vai significar o “divórcio entre o espírito e o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio”, ou mesmo uma renúncia “ao seu papel de ligação e de esclarecimento para se limitar ao excepcional, ao puro, para se bastar a si mesmo”. Para Ruy Belo (1984: 189), que entende a poesia “como produto do homem todo: sentidos, inteligência e vontade”, e que não parece convencido de todo desse “divórcio”, seria inconcebível, no entanto, pensar em opor lirismo à poesia propriamente dita.

Por isso, é de se esperar que não aceite a distinção¹³⁹ que Mário de Andrade faz entre “peça puramente lírica” e “peça de arte acabada, com princípio, meio e fim”, discordando daquele crítico quando ele diz a Bandeira: “Também acho que você é mais lírico do que poeta nesse sentido em que a construção de você é puramente organizada

¹³⁹ Bem sabemos que o pensamento marioandradino, sobretudo a partir da década de 1930, foi marcado por uma série de dilemas que, ao mesmo tempo que reconhecia como imprescindível a função social da arte e a intervenção da política na cultura, tinha plena consciência de que os valores políticos e o discurso ideológico constrangiam a liberdade criadora e limitavam as exigências estéticas na produção artística.

dentro da própria sensação e não por meio de uma reacção intelectual reflexiva sobre a matéria lírica” (Andrade *apud* Belo, 1984: 189). Essa dicotomia nem sequer chegou a ser dilema para Ruy Belo (*idem*: 199 e 200): “O lirismo ou existe no poema ou não existe. Tem de estar presente essa intenção de poema, coisa construída, peça inteira”. E continua, em um trecho longo que transcrevemos dada a sua importância para o desenvolvimento do nosso raciocínio:

Manuel Bandeira, que sempre se proclamou poeta lírico – “A mim confesso que o lirismo basta. Admiro um poema bem construído, mas o que me faz amá-lo é o lirismo que nele haja” – precisa aqui em que sentido entende esse lirismo e fá-lo indiscutivelmente melhor através da negação do que da afirmação. [...] relativo à definição do que Manuel Bandeira entende por lirismo, temos que ter em conta o que ele diz na *Balada livre em louvor de Carlos Drummond de Andrade*. Esse é que “lírico ou participante / sempre é poeta de verdade”. Lirismo implicaria então o não compromisso, a não realização da chamada poesia social, por incapacidade, como neste caso, ou por atitude. Palavras suas: “Sou um poeta interessadíssimo [...] O simples lirismo se acomoda em toda a parte, mas poesia tem de ser coisa controlada, poesia mais dura que poesia política”. Confessa não saber onde está a poesia pura. Reconhece que o poema *Presepe*, de 1949, incluído em *Belo Belo*, é um poema “participante”. E a respeito de um poema incluído em *Mafuá do Malungo*, intitulado *A espada de ouro*, que teve uma grande repercussão por se referir a uma homenagem a Teixeira Lott, declara ter tomado consciência da “força social da poesia”. E acrescenta: “O poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo quotidiano” (Belo, 1984: 199 e 200).

Quando o autor de «Manuel Bandeira em verso e prosa» diz não aceitar a polarização feita por Mário de Andrade e tenta, como se vê no trecho acima, perceber como Bandeira compreende o seu próprio lirismo, por diferenciação de uma poesia participante e a sua força social, parece-nos sintomático indício de que aqui também podemos encontrar uma das tensões da poesia beliana, procurando entender parte dos acentuados movimentos de distensão e de contração daquela obra a partir de um debate sobre poesia maior e poesia menor, evocado pelo próprio autor em sua produção ensaística. Aliás, Ruy Belo conheceu aquele que viria a ser um dos seus amigos mais próximos, o poeta e crítico Gastão Cruz, em um “debate, que entre nós se travou, a propósito de uma oposição estabelecida por Ruy Belo entre poetas maiores e poetas menores”, como lembra o próprio Gastão Cruz (2008: 215). “Dicotomia que, para mim, muito céptico na altura, em relação a classificações tão absolutamente valorativas, não fazia grande sentido”, comenta.

Hoje as minhas reservas a esse tipo de linguagem seriam bem menores. A própria obra de Ruy Belo, cujo génio poético viria a desdobrar-se nos livros publicados ao longo de quase duas décadas, é um argumento de peso para a minha necessidade de usá-la. [...] a obra de Ruy Belo é um dos grandes momentos da poesia portuguesa, onde a sua dimensão é a dos Cesário, Pessoa, Camões... (Cruz, 2008: 215 e 216).

Recordemos, ainda, que o terceiro livro de Ruy Belo, *Boca Bilingue*, iria se chamar *Alguns Poemas Menores*, e só assim não o foi porque uma amiga do poeta, a quem ele pediu que levasse o original datilografado à editora, acabou por achar “que a designação poderia cair mal no ânimo dos editores e resolveu pura e simplesmente tirar a página onde vinha o título”, de modo que, “provisoriamente, ficava um livro sem nome”, como o próprio Ruy Belo (2002: 30) conta em entrevista. O episódio ocorreu em outubro de 1965, e é desta mesma altura uma carta que recebe de Vítor Manuel Aguiar e Silva¹⁴⁰, que às tantas lhe diz: “Fico, pois, aguardando o aparecimento de ‘Alguns poemas menores’ – não gosto da modéstia escrupulosa do título mas gostarei certamente dos poemas”, o que revela que Ruy Belo não estava hesitante quanto ao nome do livro, até então. Além do mais, antes mesmo de aparecer *Boca Bilingue*, sobre o imediatamente antecessor *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, já anunciava, acatando que aquela obra seria toda ela um longo poema: “Preparo-me para salvar a minha poesia do tom menor e para tomar o mais possível consciência dela, através do estudo da ciência literária e do exercício da crítica” (*idem*: 22).

II

Ruy Belo, no texto que provavelmente reúne os apontamentos da comunicação feita naquela mesa-redonda, que há pouco mencionámos¹⁴¹, diz ter “qualificado de grande a poesia que plasma uma importante formação cultural. Grande poeta é aquele que traz uma obra cheia de *complexidade*, de *profundidade* e de *indeterminação*, de altura especulativa formalmente dada; que, inconformista e inovador, continuamente se renova, sem repousar em posições conquistadas” (Belo, 1984: 410). Ora, o poeta não estaria aqui, a partir de tais valores, pensando a sua própria poesia? De modo que parece também bastante revelador que, pouco mais adiante, sugira a leitura do ensaio «Da poesia maior e menor», no qual Jorge de Sena defende que

¹⁴⁰ Carta de Vítor Manuel Aguiar e Silva, enviada a Ruy Belo, de Oxford, a 7 de outubro de 1965.

¹⁴¹ O manuscrito, nunca editado por Ruy Belo, acabou por ser integrado ao Volume 3 de *Obra Poética de Ruy Belo*, organizado por Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo (Editorial Presença, Lisboa, 1984).

Poesia Maior, no seu mais rico sentido, implica visionarismo, uma revisão total de todos os valores, ainda daqueles que o poeta como homem social aceite. E a poesia vai sendo menor quanto menos visionário é o poeta, quanto menos grupos de valores religiosos, políticos, sociais, morais, psicológicos, filosóficos, ou da mera e vital experiência vital, são postos em causa em seus versos. Mas, no seu restrito âmbito, pode um poeta ser muito grande – pela profundidade da sua inteligência poética, pela riqueza da sua vibração humana. E não nos enganemos, também, com as pompas de expressão, que podem muitas vezes ser ornamento e embelezamento do mais banal lugar comum da *literatura* e nem sequer da *vida* (Sena, 1981: 114 e 115).

Ainda naquela comunicação, Ruy Belo afirma: “A distinção entre poesia maior e poesia menor, de que eu nessa tarde me servi apesar de não a ter introduzido no colóquio, já me parece muito menos útil” (Belo, 1984: 411). Antes mesmo, havia anunciado que começava aquela sua apresentação confessando que não lhe agradava tal dualidade, especialmente quando aplicada a determinada obra que ainda se encontra em aberto. “Para o caso, prefiro falar de grande poesia, sem nenhuma outra lhe opor” (*idem*: 410), dirá. Fica assim evidenciada a sua estratégia retórica, pois ainda que procure se afastar de certos juízos de grandeza ou de “unidades de medida”, deixa transparecer a natureza valorativa que a própria discussão impõe e da qual, portanto, não consegue de todo se esquivar. O que parece ter a ver, na verdade, com uma tensão gerada pelo fato de a poesia social possuir cada vez mais uma certa “vocação” lírica, por assim se dizer, tornando-se, desse modo, a poesia maior possível em um mundo no qual a poesia vem sendo menor desde o simbolismo, como diria Candido (cf. 2002: 130).

De modo que um dos efeitos dessa situação tensionada¹⁴², na poesia beliana, parece ser um poeta que está frequentemente a reiterar, como já vimos, que se sente falhado. Nesse sentido, é sintomático quando Gastão Cruz sublinha que, à medida que Ruy Belo avançava na publicação de sua obra, em muitos momentos manifestou a intenção de não mais escrever poesia, tendo inclusive uma acentuada crise depois que publicou *Homem de Palavra[s]*, altura, não por acaso, que marca transformações profundas em sua poética. Essa angústia da criação é constantemente mencionada em várias de suas cartas, e os seus períodos de escrita oscilam acentuadamente, sendo intercalados por longos intervalos dedicados somente à leitura.

“Não tenho escrito praticamente nada. Só hoje compus um poema talvez para ficar. Tenho repellido inexoravelmente todos os assomos de poemas” (Vila do

¹⁴² E aqui parece sintomático quando Ruy Belo sublinha, em *A Literatura Brasileira – O Modernismo*: “na vida literária, salvo os casos de má fé do julgador, a estimativa de uma contribuição faz-se pelos pontos altos e não pelo conjunto, pelas grandes criações e não pelos exercícios meramente mantenedores da higidez estética” (Martins, s/d: 210 e 211).

Conde, 10/09/1970); “Não tenho escrito nada, a não ser cartas, bilhetes postais e um poema que não sei como começar e como acabar” (Madrid, 04/11/1971); “Continuo a escrever muito e, no entanto, se eu tivesse coragem para isso, gostaria de não publicar nenhum outro livro em vida” (Ronda, 10/12/1972); “Além do trabalho na Universidade, da necessidade de resolver problemas práticos, tenho escrito muita poesia” (Madrid, 17/01/1972); “Sinto nesta vida uma vida provisória que já nem favorece, como chegou a favorecer, a escrita da poesia” (Madrid, 20/10/1974); “Eu, ultimamente, não tenho escrito nada. Posso três poemas longos, inéditos, escritos já há algum tempo” (Madrid, 21/04/1977); “Já não lhe escrevia há muito e aproveito agora, que a poesia não me habita, para redigir umas linhas para si” (Madrid, 08/03/1977)¹⁴³.

Para Gastão Cruz, “esta atitude, em alguém tão vital e sinceramente mergulhado no seu processo de criação como Ruy Belo, prendia-se, naturalmente, com dúvidas e inquietações que a obra lhe suscitava, sobretudo no que se referia à capacidade de vir a aceder a um nível de realização poética que considerava não ter ainda alcançado” (Cruz, 1999: 07). Essas palavras se encontram na introdução à quarta edição de *Toda a Terra*. Não poderiam, aliás, ser melhor destinadas do que àquele livro que, conjuntamente com *A Margem da Alegria*, representa o que há de mais próximo na poesia beliana daquele “sentimento épico” que Antonio Candido associa à poesia maior. Recordemos, inclusive, o que Ruy Belo diz a Gastão Cruz, a respeito desse novo momento que a sua poesia passa a viver com a sua ida para Madrid: “Nem todos os poemas terão o mesmo nível, o que seria inevitável, mas creio que contêm na colectânea alguns dos melhores poemas que escrevi até hoje”, escreve da capital espanhola, a 21 de abril de 1975. Noutra carta, alguns anos mais tarde, virá ainda a declarar: “Há noites em que durmo uma, duas, três horas, noites que chegam a ser cinco seguidas. Atravesso um período de criação, dos mais fecundos da minha vida. O Gastão Cruz talvez não goste de tudo, talvez não goste mesmo de nada mas o que tenho escrito é importante para mim”, afirma, na missiva de 08 de março 1977.

O que observamos é que essas notáveis oscilações na produção poética de Ruy Belo – em que os anos de 1972, 1973 e início de 1974 foram bastante fecundos, e com menos intermitências – traduzem uma angústia que parece estar associada à ideia da “poesia como vivência”, como o próprio poeta escreve, aludindo à noção de “fraqueza”, conforme registra em um manuscrito: “Estes versos – ou alguns deles pelo menos – crestaram a vida em Lisboa a Deífobo, um amigo meu. À sua memória, esta fraqueza da ‘poesia como vivência’”. Acontece que essa “fraqueza”, essa sensação de falha, evidentemente

¹⁴³ A sequência das citações está organizada por ordem cronológica. Seguem, então, os respectivos destinatários das cartas: as três primeiras foram enviadas a Gastão Cruz; as duas seguintes, a Maria Teresa Belo; a antepenúltima a Jorge de Sena; e a última a Gastão Cruz.

longe de ser uma frustração pessoal, nasce da angústia de um “poeta quinhentista” (Belo, 2009: 754), consciente de que vive em tempos que não consentem mais o surgimento de poetas maiores, no sentido épico de outrora. É bastante revelador, desse modo, o verso de um dos seus últimos poemas: “Canto esse antigamente esse tempo impossível hoje para nós” (*idem*: 845)

Estamos diante de um poeta que reconhece que “glória não é palavra para mim / pois só me conheci no cúmulo da dor” (*idem*: 766), como diz em «Ao regressar episodicamente a espanha, em agosto de 1534, garcilaso de la vega tem conhecimento da morte de dona isabel freire». Para ele, “A glória humana a única que existe / é o contentamento do momento” (*idem*: 761), assumindo que a única glória possível ao poeta de hoje não é a “glória da humanidade”, conquistada pelos poetas “quinhentistas”, mas a “glória humana”, aquela que tenta compensar a falta de escala histórica com “o ambiente, os jeitos, as falas, os modos, um infinito de pequenas coisas de que se fez e faz a vida de cada um, de todos nós, de um povo, de uma época, [em] que se guarda a simplicidade e a insignificância, aquilo que foi insubstituivelmente típico, inultrapassavelmente individual”, como reflete Jorge de Sena (1988: 116). Neste sentido, lembremos a entrevista na qual Ruy Belo (2002: 32) é resolutivo ao dizer que “Camões viveu no momento da epopeia e a única epopeia hoje possível é a que Fernando Pessoa nos deu na *Mensagem*”.

É curioso, em vista disto, que em outro poema de *Toda a Terra*, no qual também ressoam ecos de *A Margem da Alegria* e o título é um recorte histórico que manifesta a *consciência factual* do poeta, Ruy Belo veja a si como “O derradeiro mito de quem apenas tem já só a lucidez / não a camoniana nem sequer a pessoana / esta decerto mais distante da etimologia e mais gasta também pelo dia-a-dia” (Belo, 2009: 756). Esses versos de «Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526», no qual declara precisamente ser um “poeta quinhentista”, exemplificam bem uma das mais notáveis características da poesia beliana, que “é precisamente a de saber entretecer com maestria dois níveis de realidade nem sempre evidentes (ou tão bem interligados) noutros poetas”, como argumenta Fernando Pinto do Amaral (cf. 2013: 09). Por um lado, uma extraordinária atenção aos fatos, longamente espreitada por inúmeros aspectos históricos, geográficos, míticos, numa insistente pulsão narrativa e entrelaçamento intertextual, envolvendo indagações metafísicas que procuram pensar sobre o eventual significado da presença humana no mundo. Por outro, a preocupação

com o “real cotidiano”, a busca por uma descrição das menores e aparentemente insignificantes atividades que dão conta do ritmo trivial e repetitivo da vida.

Essa questão pode ser vista, segundo Joaquim Manuel Magalhães, como uma conflituosa consciência da subjetividade, que resulta na “dupla consciência” ou na “subjectividade integradora”, na qual “a subjectividade é para o mundo, mas sem deixar de ser separação do mundo” (Magalhães, 1981: 161). Quer dizer, ao mesmo tempo que funciona como antídoto para o excesso de real permite que o poeta não se alheie do real, escapando assim às “imagens dum lirismo fraudulento” (Belo, 2009: 817). Estamos aqui diante de um dos princípios fundamentais da estética beliana, esse “lirismo limitado a uns centímetros de coração” (*idem*: 546), e que está no cerne de uma das maiores tensões que essa discussão a respeito das poesias maior e menor convoca, passando por refletir sobre o *pensar* e o *sentir*. Afinal, para Ruy Belo, é preciso desmistificar a palavra *inspiração* partindo da noção da poesia como um longo processo de aprendizagem, que exige o lento e gradual aperfeiçoamento do domínio da linguagem. À medida que o poeta atravessa as unidades de emoção vai se despidendo da contemplação, até chegar ao senso crítico, fruto já de um trabalho em que está implicada aquela concepção de escrita como ofício, como labor.

A liberdade só é grande fora do acto de criação. Quando as primeiras palavras começam a lhe cantar nos olhos ou nos ouvidos e a emoção que experimenta vai se definindo, mais do que acumular palavras, o poeta vai sucessivamente renunciado a esta, àquela palavra, sem contemplações, inexoravelmente. Daí, por outro lado, a necessidade de um grande senso crítico no poeta de hoje, senso crítico que é, como o escritor chileno José Miguel Ibañez-Langlois muito bem defende, a outra face da inspiração (Belo, 1984: 77).

A noção de *fidelidade ao real* que persiste nesse “extraordinário dissidente lírico” – na feliz expressão de José Tolentino Mendonça (cf. 2013: 29) – está associada à ideia de que “só a emoção produzida pela criação verbal torna a poesia o que, de outra forma, não passará de reportagem, ou desabafo sentimental, ou discurso ideológico” (Cruz, 1999: 124). Nesta perspectiva, o confronto da poesia com a vida tem que ser um confronto do poeta com a linguagem, como falávamos outrora, com todos os recursos e artifícios que ela possa oferecer para que se dê essa intervenção na realidade. Tanto é que o poeta afirma, em sua tese de doutoramento, que “quando o poeta fala, por exemplo, de ‘desfraldar as palavras necessárias à sensibilidade do tempo’, sabe que esse verso nada seria sem uma referência à realidade” (Belo, 1958: 63). Verso, aliás, que acabamos por encontrar em «Aquele Grande Rio Eufrates»:

Agora que a aragem fria vem de novo quebrar
uma ânfora de memórias na linha dos umbrais
e roçar antigas asas contra a nossa pele
talvez possamos desfraldar as palavras necessárias
à sensibilidade do tempo que ao longo da avenida
certas tardes cai tão concentrado como uma pedra
a dois passos de nós. [...]

(Belo, 2009: 127)

De acordo com Ruy Belo (1958: 130), “não é possível poeticamente erigir uma palavra que não ultrapassou os umbrais da mera individualidade”. Ou seja, a escala de grandeza de um poema, como tão bem situa T. S. Eliot, não se encontra na medida da intensidade das emoções que possam provocar, mas da intensidade do trabalho artístico sobre a matéria do real. Para o autor de «A tradição e o talento individual», “quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria” (Eliot, 1989: 29). A poesia, assim, torna-se uma busca intelectual, que ultrapassa as limitações do diletantismo e distingue o que é desabafo sentimental – “que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico”, como diria Bandeira (1990: 56) – de um desabafo planejado, que transcende a experiência pessoal.

Nesse sentido,

João Palma-Ferreira revelou-se mais arguto, quer-me a mim parecer, do que os seus pares, uma vez que soube recorrer à classificação aristotélica das artes quanto ao objecto, para afirmar que a minha poesia limitava a realidade melhor do que ela é. Efectivamente, semelhante delimitação do objecto da poesia corresponde ao género narrativo, nas fronteiras do qual tenho procurado, talvez sem grande consciência disso, uma superação do lirismo de que sempre parto. Mas creio que nem por pintar porventura a realidade melhor do que ela é a deixo de pintar como é (Belo, 2002: 17).

Pensando nessa “classificação aristotélica”, que privilegia a palavra como unidade e o discurso metafórico e elíptico, quando Ruy Belo escreve, no seu exemplar pessoal da primeira edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, ao lado de versos de um dos seus primeiros poemas longos,

Deixará o poeta anónimas algumas | a objectividade da arte
das palavras que Deus lhe pôs na boca
ou esses longos versos onde cabe a emoção? | ARTE POÉTICA
Poesia Maior

(Belo, 1961: 121; sublinhado e anotações por Ruy Belo)

não estaria, decerto, a problematizar “onde cabe a emoção” na arte poética? Não admitiria, assim, que só há poesia a partir da objetividade da arte, que seria então o próprio processo de transfiguração da emoção e da criação autônoma à realidade? Afinal, se a poesia supera um certo “lirismo lamurioso” (Belo, 1984: 357) e cria uma realidade própria é porque isola a palavra poética. Além disso, ao associar a arte poética à poesia maior, talvez sugerisse que maior será toda a poesia que tem a capacidade de transfigurar a emoção sem se deixar confundir – tal como propunha Aristóteles, inclusive com a noção de catarse – com a imitação de ações ou a reprodução fiel da realidade. Ruy Belo associa à ideia de objetividade da arte a capacidade que o poeta tem de deixar anônimas algumas palavras, e aqui também não estaria querendo dizer que *ver* em poesia consiste tanto em dizer o que se viu quanto em se dizer, por meio de gestos ocultos, o que se viu e não se disse? Não seria nesse limiar que se estabelece o conchavo entre realidade da arte e fidelidade à vida?

III

Em vista disto, pressupomos que essas preocupações em torno da “tensão lírica”, como diria Federico García Lorca, e da “temperatura informacional do texto”, segundo Haroldo de Campos – termos que o próprio autor de «Poesia nova» recupera ao refletir sobre a “exploração da novidade de palavras” (cf. Belo, 1984: 77) – encontrariam *síntese*, na poética beliana, no embate entre o *deslumbramento* pessoal e o *alumbramento* proposto por Bandeira. Para Pessoa (s/d: 77), o deslumbramento compreende o ponto mais elevado do grau de objetividade na poesia, em que *pensar* cria correspondência simultânea com o *sentir*, atendendo a um princípio construtivo, e que resulta na “impressão de desmedida grandeza” ou na “oca grandiosidade”. No modernismo, seria premente uma poesia objetiva, caracterizada pela *nitidez*, *plasticidade* e *imaginação*. Essa poesia encontra o *dinamismo* e o *deslumbramento* na valorização da *rapidez* e do fluxo contínuo de imagens, no “sentido de pensar e sentir por imagens”. Revela-se, assim, a consciência de que tal processo tem efeito na des-subjetivação e que, por isso mesmo, a nova organicidade do poema trazida pela conjugação desses vetores estéticos não poderá ser assegurada pelo expressivismo lírico, mas sim por um princípio construtivo.

É essa ideia de princípio construtivo que está na fundamentação da teoria do fingimento poético. Segundo Pessoa (s/d: 67), “a emoção, para o poeta, ainda que surgindo directamente do fundo intuitivo, é, de sua natureza, atraíçoadora da precisão

intelectual”. O fingimento poético surge como um produto intelectual com o fim do conceito romântico de *inspiração*, que então o poeta modernista substitui pela *imaginação*, concebendo a escrita como linguagem. Para Jacinto do Prado Coelho (1969: 203), em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*¹⁴⁴, a possibilidade de fingir, quer dizer, viver apenas pela inteligência, surge, em Pessoa, em resposta à sua concepção desolada das coisas: “aprisionado na meditação e no sonho inúteis, tornar-se-ia, pela imaginação, o homem liberto do subjectivo”. O que se supõe, assim, é que só através de um processo de intelecção é que a emoção pode enfim ser expressa em forma de arte. Em *A Nova Poesia Portuguesa*, cujo exemplar é sublinhado por Ruy Belo em muitos trechos que nos interessam observar, lemos:

Subtileza e complexidade ideativas vêm a ser, como da anterior exposição se depreende, modos analíticos da ideação: desdobrar uma sensação em outras – subtileza – é acto analítico, e acto analítico, ainda mais profundo o de tomar uma sensação simples complexa por elementos espiritualizantes nela própria encontrados. Ora a análise de sensações e de ideias é o característico principal de uma vida interior. A poesia de que se trata [a poesia modernista] é, portanto, uma poesia de vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjectiva. Será então uma nova espécie de simbolismo? Não é: é muito mais. Tem, de facto, de comum com o simbolismo o facto de ser uma poesia subjectiva; mas, ao passo que o simbolismo é, não só exclusivamente subjectivo, mas incompletamente subjectivo também, a nossa poesia nova é completamente e mais do que subjectiva. O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia [...]. O característico principal da ideação complexa – o encontrar em tudo um além – é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa.

Mas a nossa poesia de hoje é, como acima dissemos, mais do que subjectiva. Absolutamente subjectivo é o simbolismo: daí o seu desequilíbrio, daí o seu carácter degenerativo, há muito notado por Nordau. A nova poesia portuguesa, porém, apesar de mostrar todos os característicos da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza, quase exclusivamente, mesmo, na natureza se inspira. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objectiva (Pessoa, s/d: 73 e 74; marcação por Ruy Belo).

Para Fernando Pessoa, voltar ao passado é incorrigivelmente ficcioná-lo, e a consciência da impossibilidade de aceder a esse passado “real” desencadeia, segundo Manuel Gusmão (cf. 2010: 423), as particularidades da criação poética na imaginação de momentos e vivências, na imaginação do regresso daquilo que não pode voltar e na recuperação, pela arte, do tempo perdido. Também em Ruy Belo assistimos a essa fricção com a memória e com o passado, só que aqui a *imaginação construtora* dos afetos já não é naquele viés pessoano, de um sujeito poético que sente porque pensa, e

¹⁴⁴ Livro que também encontramos na biblioteca de Ruy Belo: 3ª edição, refundida e acrescentada; Editorial Verbo, Lisboa, 1969. O exemplar traz a seguinte dedicatória: “Ao Ruy Belo, à sua inteligência de poeta dos verdadeiros, of., com muita amizade”, assinada em outubro de 1969.

sim o de um poeta que pensa aquilo que sente. Por isso é que Ruy Belo (2009: 780) se reconhece “peregrino da imaginação”: na medida em que sabe que é “na imaginação / onde só afinal as coisas são” (*idem*: 404), também sabe tratá-la, quando a comparamos com a poética pessoana, “de forma menos hirta, mais comovente, e mais empenhada na invenção do quotidiano” (Gusmão, 2010: 423). O que de certa maneira, afinal, aproxima-o de Bandeira e daquela imaginação que, marcada pela capacidade de utilizar com maestria o descritivo e os flagrantes do dia a dia, reproduz no espírito sensações que atuam como um substrato organizador de imagens, consentindo, afinal, que “a fantasia é fértil em verdade” (Belo, 2009: 859). Para o poeta brasileiro, “quem vê muito, imagina pouco”, numa poética em que os significados, de princípio, nem sempre aparentes e imediatos, vão sendo revelados gradativamente, exigindo do leitor sobretudo imaginação.

Em Bandeira, como se sabe, “a poesia não é a do fingimento, é da ambiguidade do sujeito poético que ora se revela ora se esconde do efêmero, da crueza dos temas e das palavras, mas também é a poesia do rigoroso e audacioso trabalho a que o poeta submete a língua” (Gonçalves, 2012: 76). Como bem observou Jorge de Sena, estamos diante de uma poesia atenta à circunstância mais frágil e irrepetível, que dá ao leitor “a tremenda lição de humanidade transformada em linguagem e vice-versa” (*apud ibid.*). Nesta poesia, que surge desentranhada da mais profunda e humilde lição sobre a condição humana, a inspiração poética se confunde com uma súbita iluminação, que é concebida, entretanto, como resultado de uma lenta aprendizagem. O próprio autor de *Itinerário de Pasárgada* esclarece:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça (Bandeira, 1990: 40).

O que existe é uma espécie de sentir um estado de graça que permite que o poema seja um desabafo planejado. Quando, numa entrevista, Homero Senna pergunta a Manuel Bandeira se ele tem escrito muita poesia nos últimos tempos, vem de pronto a resposta: “Pelo contrário. Há mais de ano que não faço versos, salvo duas brincadeiras onomásticas. Aliás, quase nunca procuro fazer versos; deixo que a carga de lirismo vá

engrossando, engrossando, até romper minha habitual inércia, numa necessidade fatal de desabafo” (Bandeira *in* Senna, 1968: 66).

IV

Desse modo, parece bastante sintomático o trecho de uma carta que Ruy Belo envia a Jorge de Sena, assinada em Madrid, a 13 de novembro de 1971:

Afinal, sempre gosto de dar aulas. A língua e a literatura portuguesas estavam aqui [em Espanha] a dar as últimas. Vamos ver se consigo lançar as bases para que, entre os alunos, volte a despertar o interesse pela expressão verbal e escrita de tantos milhões de habitantes. Na primeira aula, fiz um esboço do que ia dar: a literatura portuguesa, a partir do modernismo – e respectivas influências portuguesas – nos seus diversos géneros. Comecei pela poesia, continuo com ela, afinal, ainda não passei da geração de Fernando Pessoa. Nas últimas duas aulas, fiz comentário de texto, com base respectivamente no poema de Fernando Pessoa A ceifeira [(*Ela canta, pobre ceifeira,*)] e no Poema para Santa Rosa de Manuel Bandeira.

Que tenha escolhido fazer uma análise comparativa entre aqueles dois poetas e, precisamente, entre aqueles dois poemas, e logo no início das suas aulas como professor leitor na Universidad Complutense de Madrid, parece bastante significativo. Tanto um como o outro poema giram em torno de uma figura – a Ceifeira e a Protonotária, respectivamente –, e uma das leituras possíveis transversal a ambos é a de que, em suma, o poeta se coloca em confronto com essa sua figura de eleição para, no próprio confronto, refletir sobre o processo de criação em poesia. Daí a Ceifeira e a Protonotária não terem qualquer singularidade, não haver pormenores que as individualize ou personalize. São poemas que procurariam, assim, perscrutar sobre o exercício poético, tentando mostrar “o campo e a lida”, como diz Pessoa, nesse espaço de luta criativa em que se faz o poema. É oportuno lembrarmos, inclusive, a citação, no mencionado *Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária*, a respeito de «Poema para Santa Rosa», na qual Manuel Bandeira confessa: “Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare, etc” (Bandeira *apud* Moraes, 1962: 215). Emanuel de Moraes conclui: “realizado por brincadeira ou não [esse poema], a realidade é que ele transcende à mera circunstância quando o poeta nêle põe *muito de si mesmo*” (Moraes, 1962: 215).

Colocar “*muito de si mesmo*” no poema também faz parte daquela lucidez beliana que, regressando aos versos que há pouco citamos, “não [é] a camoniana nem sequer a

peçoana”, e está decerto “mais gasta também pelo dia-a-dia”. É Bandeira, então, que parece contribuir significativamente para essa tal lucidez de Ruy Belo mais gasta pelo cotidiano, fruto de uma poética que tenta fazer com que as minudências da vida consubstanciem uma possível poesia maior em tempos de poesia menor. Reparemos, afinal, em um poema logo do seu primeiro livro, «Ah, poder ser tu, sendo eu!», cujo título é um conhecido verso de «[Ela canta, pobre ceifeira,]». De início, diz o poeta que “[...] Leva consigo / além de sob o braço o jornal / a sedução de ser seja quem for / aquele que não sou” (Belo, 2009: 104). A menção ao jornal debaixo do braço, não sendo um mero detalhe retórico, confere certa *cotidianidade*, de apelo bandeiriano, até, à reflexão sobre a existência, aderida ao tom tendencialmente peçoano. “E estou de novo comigo / sobre o asfalto onde quero estar” são os versos que encerram o poema, no qual *asfalto* pode mesmo remeter para aquele espaço em que a poesia vai ganhando terreno ou no qual ela vai sendo asfaltada (recordemos que, tanto em Ruy Belo quanto em Bandeira, a poesia é compreendida como aprendizagem).

Esse *asfalto*, afinal, vai se abrindo em rua – e “o espaço da rua, para Ruy Belo, é equivalente à extensão do poema e à extensão da vida” (Coelho, 2012: 152) –, de modo que, em *Homem de Palavra[s]*, já permite que venha a lume um poema como «Esta rua é alegre», que também parte do exercício de pensar a existência do poeta pensando a existência do poema. Ainda que se queira “ter a alegre inconsciência” dessa rua, parafraseando Pessoa em «[Ela canta, pobre ceifeira,]», o momento em que o poeta escreve, como se vê naquele poema de Ruy Belo, ilustra “[...] um pouco desta vida que se perde / e não só ao viver-se mas ao pensar-se sobre ela” (Belo, 2009: 305). Tal como o “canto inconsciente” da ceifeira obriga o poeta a pensar (o canto do poeta será sempre um esforço consciente), a dor de pensar também persiste em Ruy Belo, a dor de quem sofre por saber que ter a consciência plena da inconsciência é, de algum modo, deixar de ser inconsciente – e por isso a “ciência / pesa tanto”, como ainda lemos no poema de Pessoa. Nele, o sujeito poético, ao se saber tão lúcido, deseja ser inconsciente, tal como a ceifeira, inclusive aquela de “Ó ceifeira que segas cantando”, do António Nobre de «Lusitânia no Bairro Latino 1». Mas diferentemente desta, deseja ser inconsciente sem perder a lucidez, e essa incongruência se torna então um dos pontos-chave do poema, instaurado naquela compreensão de que sentir completa o sentido de pensar, em atos que são indissociáveis.

Em outro poema, de *Toda a Terra*, o título «Como quem escreve com sentimentos» já é bastante revelador. Aqui, a expressão “como quem”¹⁴⁵ evoca a ideia de fingir, de simular (ou mesmo emular) o processo criativo de escrita, explorando novamente a relação entre pensar/sentir e desdobrando, desta vez, já na fase final daquela obra, o que se viu lá naquele «Ah, poder ser tu, sendo eu!» do primeiro livro, a partir da “dor emudecida” e da “existência crepuscular”¹⁴⁶ do poeta: “Estou sujeito ao tempo sou este momento / perguntaram-me quem fui e permaneço mudo” (Belo, 2009: 669), lemos no princípio do poema. Como podemos observar, este é um dos pontos de interesse de Ruy Belo que atravessa toda a sua poesia. Tanto é que em *Despeço-me da Terra da Alegria*, o seu último livro, vamos ainda encontrar reflexões como “tudo era pensamento para mim / e as palavras só vinham depois”, diz o poeta em «A fonte da arte», onde mais adiante também assume: “coisas que por pensá-las eu as sinto” (*idem*: 821). Como já dissemos outrora, esse “homem que só pensar sabe afinal fazer” (*idem*: 866), conforme revela no seu «Auto-retrato», permanece ao longo de toda a sua obra.

Sobrevive em Ruy Belo, portanto, essa dimensão pessoana de poeta que irremediavelmente carrega como dor da existência a dor de pensar, aquela a qual a ceifeira parece estar imune. “Que plenitude aquela: cantar / como quem não tivesse nenhum pensamento” (*idem*: 61), afirma ainda noutro poema, «As velas da memória», de *AGRE*. No entanto, se em «[Ela canta, pobre ceifeira,]» o poeta levanta a máxima “O que em mim sente está pensando”, em Ruy Belo o apelo é já de outra ordem: “Não costume por norma dizer o que sinto / mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa”, como sintetiza em «Esta rua é alegre» – e não por acaso vai dizer que este é um “princípio fundamental” da sua estética (*idem*: 253), chegando mesmo a intitular aquele poema, inicialmente, de «Para uma arte poética», como vemos no manuscrito¹⁴⁷. Em *Toda a Terra*, esse mesmo princípio se reverbera no poeta que assume: “tenho e não

¹⁴⁵ Ressalvemos que no seu exemplar do *Só*, de António Nobre, que mais logo exploraremos, Ruy Belo destaca os versos: “*Como quem vê o Sol sumir-se, pelas águas, / E sobe aos alcantis para o tornar a ver!*” (Nobre, 1959: 07), sublinhando “Como quem” por ser uma expressão que sugere a “*indistinção entre autor e obra*”, conforme escreve na marginália, o que também pode ser indicativo do próprio caso do poema de Ruy Belo.

¹⁴⁶ Não é o próprio Ruy Belo quem dirá, numa carta endereçada a Lindley Cintra, datada em Lisboa, a 06 de novembro de 1968: “Na melhor das hipóteses, ficarei como um *pequeno poeta*, um “crepuscular”, no sentido que os historiadores deram aos italianos no fim do século”. Os chamados poetas crepusculares italianos (dentre os quais, Guido Gozzano, Sergio Corazzini, Marino Moretti e Fausto Maria Martini), afinal, poderiam ser vistos como exemplos que asseguram aquela ideia de que a poesia vem sendo menor desde o século XIX. Expostos a ecos simbolistas e decadentistas, embora não tenham formado uma escola, desenvolveram uma poética comum voltada para a linguagem falada e o tom prosaico, expressando o cotidiano por meio de vivências domésticas e banais. Em um mundo provinciano, sobressai-se um sujeito poético marcado pelo distanciamento irônico e pela nostalgia.

¹⁴⁷ Ver «Fig. 43», em Anexo II.

tenho o vício da exploração sentimental / dominam-se ou domino as emoções” (*idem*: 780). De modo que, para Ruy Belo, a poesia não é pensamento, mas nela deve haver pensamento, não abstrato, como na filosofia, com a sua função intelectual, e sim de forma sentida, concreta e imediata, uma vez transfigurada a emoção. Quer dizer, a emoção, na obra de arte, deve ser *objetivada*, de maneira se que possa pensar o sentimento e se sentir o pensamento. O pensamento, afinal, como uma experiência, capaz de modificar a sensibilidade.

Dessa forma, se a dor de pensar persiste, ela não oblitera, todavia, a “emoção significativa”, para utilizarmos um termo com que o próprio Ruy Belo (cf. 1984: 194) reconhece o processo criativo em Bandeira. É essa emoção significativa que segue de “mãos dadas” com o fazer poético (não dirá Bandeira “Pousa na minha a tua mão, protonotária”?), e resulta da transfiguração da emoção originária no processo em que o poeta transforma a *matéria* em poema. Por isso, diferentemente da *ceifeira* de Pessoa, um termo como *protonotária* pode “funcionar ali [no poema] materialmente, em si mesmo, e não pelo que significa” (*idem*: 195). A poesia, em um caso como este, é realmente “*a linguagem em que se diz o que não se pode dizer*” (*ibid.*). Como assinala Ruy Belo no exemplar de *Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária*, um dos aspectos mais relevantes de «Poema para Santa Rosa» está na possibilidade de demonstrar que

não existe palavra inapta. Mesmo as mais cansadas pela literatura ou pelo vulgar poderão ser usadas com renovado valor. Mesmo as menos indicadas pelo seu significado tradicional, como protonotário, poderão ganhar sentido nôvo e misterioso, distante do seu significado original, pelo milagre das transformações semânticas, ainda quando absolutamente individuais e específicas. Mesmo as mais chulas poderão ter virtudes poéticas inegáveis, tudo dependendo do dom de criação e de expressão do poeta (Moraes, 1962: 217).

Assim, segundo o autor de «Manuel Bandeira em verso e prosa», pensando na teoria estilística de Gérald Antoine, Bandeira manifestaria uma “estética de escolha”, em se tratando de “um poeta que só funciona dentro do poema” (cf. Bandeira *apud* Belo 1984: 192), ao passo que mostra especial atenção ao nível significante da composição. Desse modo, fundamenta a sua criação numa espécie de unidade poética, que permite que o poema se apresente como um todo, sendo por isso mais fácil citá-lo sempre por completo. Já na poesia de Pessoa, aquele de «[Ela canta, pobre ceifeira,]», o “da fórmula breve, da expressão lapidar e concisa” (Belo 1984: 192), prevaleceria, de acordo com Ruy Belo, a “estética da criação”, que parte dos significados para os

significantes, e cujo trabalho é exercido principalmente sobre a palavra ou o verso. Por isso, na medida em que é fácil citar aquele poeta, conseguindo sempre lhe isolar versos, em contrapartida, de acordo ainda com a perspectiva beliana, pode muitas vezes significar falta de consciência da composição do poema, ou o não entendimento da sabedoria ou da ciência de que “o poema é um todo constituído por palavras” (cf. Belo, 2002: 264).

Poema é, portanto, não o que se escreve de uma só vez, de jacto¹⁴⁸, mas sim o conjunto de palavras que, mediante designadamente o recurso a figuras de retórica, conscientemente ou não, se apresenta como um todo, uma unidade, embora eventualmente resultante de experiências dispersas quanto ao lugar e ao tempo (Belo, 2002: 264).

A poesia de Ruy Belo, assim como a poesia de Bandeira, “questionou a margem entre o poético e o não poético, sem abrir mão, porém, do rigor de composição que se manifesta especialmente no cuidado com o nível significativo do verso” (Alves, 2006: 140 e 141). O mais curioso, no entanto, é que ao longo do seu percurso, sobretudo com a assunção da torrencialidade, Ruy Belo irá se valer cada vez mais do trabalho exercido sobre a palavra ou o verso, revelando uma poesia “contingentemente absoluta e absolutamente contingente” (Lourenço, 2002: 215). Quer nos parecer que o complexo desenvolvimento do poema longo, naquela poesia, revela que o seu carácter fragmentário não precariza a leitura do poema. A autonomização ou proliferação dos fragmentos autônomos, com as descontinuidades semânticas e a evidenciação das suturas, “que juntam os fragmentos ao mesmo tempo que os separam e lhes sublinham a autonomia” (cf. Martelo, 2012a: 164), parece possibilitar, num primeiro momento, a sabotagem de um “todo” ou da macroestrutura do poema, na sua forma expansiva *ad infinitum*.

A consistência da estrutura em *perpetuum mobile*, no entanto, é garantida por um processo de expansão anamórfico, como se a base constitutiva transferisse as suas características para a constituição geral e o que pudéssemos ver como propriedades fractais no desenvolvimento poético se repetisse em qualquer escala do poema, garantindo uma tensão dialética que assegura a permanente deslocação do seu horizonte de sentido. Por isso, no caminho que leva Ruy Belo ao poema longo, a autonomização dos fragmentos é consequência de uma poesia que, como lembra Rosa Maria Martelo,

¹⁴⁸ Ruy Belo parece fazer alusão à «Ode Triunfal». Na famosa carta que Fernando Pessoa envia a Adolfo Casais Monteiro, dirá que foi “Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, [que] surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (*Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Lisboa, Europa-América, 1986, p. 199).

acontece entre duas impossibilidades: o poema está “vedado a coincidir com o instante absoluto”, ao passo que também não consegue “uma eventual totalização através da narrativização do tempo”, restando-lhe os fragmentos, “que tentará fazer coexistir” (Martelo, 2012a: 159). Assim, o caráter anamórfico da “unidade poema” em Ruy Belo, como observa Pedro Serra (2003: 73), reside numa “poética que é destotalizada pela Morte: o poema não se pode eternizar como instante”, e por isso se torna tão importante para o poeta *humanizar* a realidade com a poesia – tal como o fazem, como o próprio Ruy Belo (cf. 2002: 24) evidencia, Bandeira e também o Pessoa que lhe é mais caro.

O autor de «Manuel Bandeira em verso e prosa» dá a entender que Manuel Bandeira estaria para o modernismo brasileiro assim como Fernando Pessoa, para o modernismo português, no sentido de que – na esteira do que diz Jorge de Sena – são ambos alto-falantes ou mesmo anunciadores de um estado de espírito que já existia difuso e que então, naqueles poetas, encontrou uma expressão literária. Em suma, Ruy Belo parece ter visto em Bandeira um manifesto modernismo alternativo ao de Pessoa, acabando por, mais do que justapô-los, conjugá-los – o que se tornou crucial para a sua obra. Desassombradamente, reconhece: “basta que nós, formados na tradição de Pessoa, tentemos entrar em Manuel Bandeira para vermos a resistência com que deparamos” (*idem*: 192). Dentre estes, é Jorge de Sena quem vai apontar Bandeira como o primeiro a ensinar que “a poesia escrita em português podia ao mesmo tempo ser libérrima e disciplinada, intelectual e puramente sensível, e embebida de uma profunda humanidade sem limites no espaço e no tempo da vida, como o tão grande Pessoa – homem sem amor – não nos podia dar” (Sena *apud* Fazenda Lourenço, 2010: 123). É aqui que faz sentido, em Ruy Belo, a lição do modernismo de Bandeira, decerto um passo à frente para se compreender por que, como afirma Eduardo Lourenço (2002: 216), “ninguém, entre nós, assumiu [a Modernidade] mais profunda e complexamente que Ruy Belo”.

3.2 António Nobre, denominador comum

I

Em uma entrevista ao *Jornal de Letras*, o poeta e ensaísta João Miguel Fernandes Jorge diz que se convencionou, entre os escritores e críticos portugueses, a assumir Cesário Verde como o grande nome precursor da poesia moderna portuguesa, mas que seria António Nobre o poeta que realmente prevaleceu como uma leitura coeva e constante nas gerações de poetas subsequentes. Ruy Belo – que nas suas «[algumas] proposições sobre um certo João Miguel» revelou “O João Miguel leitor talvez assíduo do Cesário / tantas vezes brandido para disfarçar haver-se lido o Nobre” – também assume, em entrevista: “Todos nós lemos António Nobre, embora o não digamos depois. António Nobre, o só” (Belo, 2002: 33). Acontece que as acusações de sentimentalismo alienante e de um tradicionalismo tardo-romântico ultrapassado não conseguiram obscurecer o papel decisivo desse poeta nos rumos da poesia portuguesa, sendo mesmo considerado o primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal, como propõe João Gaspar Simões¹⁴⁹. “Quando ele nasceu, nascemos todos nós”, sentencia Fernando Pessoa (1980: 115), reconhecendo Nobre como aquele que primeiro conseguiu “pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas”. Já Manuel Bandeira (1990: 602) chegará mesmo a dizer que Nobre é “a última grande influência da poesia lusa no Brasil”.

Pensando neste contexto, parece fazer sentido que certas tensões na poesia de Ruy Belo sejam refletidas a partir da poética de António Nobre. Afinal, o que se pode revelar sobre a poesia de Ruy Belo ao investigarmos o leitor assíduo que ele foi de Nobre? E como as leituras que fez da poesia nobreana contribuem para se perceber o que lhe interessava na obra de Bandeira, poeta que também admite que desde jovem sabia de cor poemas do *Só*? Para tanto, para insistirmos nesta nossa investigação, dois livros encontrados na biblioteca de Ruy Belo são importantes contributos, com as suas anotações em marginais e os diálogos que podemos estabelecer entre elas: trata-se da 2ª edição ampliada de *Antologia Poética*¹⁵⁰, então a sétima coletânea que Manuel

¹⁴⁹ Em *António Nobre – Precursor da Poesia Moderna*, obra também encontrada na biblioteca de Ruy Belo. 2ª edição, n. 24, Cadernos Culturais “Inquerito”, Editorial Inquerito, Lisboa, 1959 [1939].

¹⁵⁰ Editora do Autor, Rio de Janeiro, n. 2043, 1961.

Bandeira organiza com poemas seus; e da 11ª edição do *Só*¹⁵¹, editada pela Tavares Martins.

Comecemos, então, por tentar perceber de que modo Ruy Belo, “poeta de um quotidiano tocado pelo sopro das inquietações maiores do homem, é o herdeiro legítimo da poesia realista de Nobre e de Cesário e o grande poeta realista português do século XX” (Cruz, 1999: 118). Se a imagem poética está em “o poeta reproduzir o que viu” (Belo, 1984: 163), como curiosamente vai dizer em várias críticas que escreve sobre outros poetas, então de que maneira a sua forma de “reproduzir o que viu” acabará se aproximando, queremos crer, mais do poeta realista que ele vê no autor do *Só* do que em Cesário Verde? Importa aqui o “REALISMO POÉTICO¹⁵²” – como o próprio Ruy Belo anota – de quem assume como uma de suas epígrafes de eleição, conforme vimos, “O que vês, escreve-o” (a esta passagem bíblica associa a tal expressão “REALISMO POÉTICO”, no supracitado exemplar pessoal de *AGRE*). Neste sentido, é verdade que há muito da lição de Cesário em Ruy Belo, nomeadamente “essa experiência da visão”, essa concepção de poeta que “é manifestamente um visual” (Belo, 1984b: 06), como ele mesmo reconhece na introdução a *Os Poucos Poderes*. Assimila, assim, a importância precursora de Cesário na elaboração expressionista do real, consciente de uma poesia que funde realismo e subjetivismo e que dá ênfase a mecanismos interartísticos.

Cesário é um poeta que vê. Vê o que se passa nas ruas, é criticamente atento à modernidade da vida urbana, a qual contrasta com o espaço telúrico e familiar do campo. Por ousar espacializar o tempo (cf. Lopes, 1987: 123), consegue se mover entre a descrição panorâmica de um cenário, de um ambiente, e o pormenor descritivo, no qual se atém a uma situação particular e não se escusa de alcançá-la através do sensacionismo: “Num cutileiro, de avental, ao torno, / Um forjador maneja um malho, rubramente; / E de uma padaria exala-se, inda quente, / Um cheiro salutar e honesto a pão no forno” (Verde, 1970: 101), lemos em «O Sentimento de um Ocidental». Mas se é Cesário o primeiro a dar lugar à observação “das gentes” (do padeiro, do cutileiro, da peixeira, da costureira, do calceteiro, do trapeiro, da actrizita) na elucubração do dia a dia, decerto será António Nobre – que aprendeu com Cesário essa notação de “trivialidades saudáveis”, como diria Óscar Lopes (1987: 76) – o primeiro a *humanizar* o modo como o poeta vê.

¹⁵¹ Livraria Tavares Martins, Porto, 1959 [2ª ed. 1898]. Ver lista de poemas selecionados em «Fig. 45», em Anexo II.

¹⁵² Ver «Fig. 13», em Anexo I.

Essa poesia, interessada pelo cotidiano popular, responsável por introduzir na literatura portuguesa, segundo João Gaspar Simões (1959: 56), “um elemento de alta importância: o tom pessoal, o ressoar da humanidade *humana* do artista”, e que assim “subiu a regiões da personalidade humana até então não desvendadas pelos poetas portugueses”, faz lembrar a atmosfera criada por Ruy Belo em um poema, por exemplo, como «Os galos»: “Já os galos tilintam na manhã / há já pão mole e lombo assado nas primeiras lojas / se voltamos dos touros e sentimos fome / e mais que o pão nos sabe o pão quebrar nos dentes / em vendas novas era ainda vivo o Carlos / vivo agora na voz que a madrugada envia” (Belo, 2009: 447). Se ela não se distancia do “cheiro salutar e honesto a pão no forno” que assim se espraia n’«O Sentimento de um Ocidental», aproxima-se ainda mais de um espaço humanizado ou, se quisermos, da “vela latina” (Belo, 2009: 797) de Nobre, com a sua Lusitânia:

Menino e moço, tive uma Torre de leite, evocação
 Torre sem par!
 Oliveiras que davam azeite...
 Searas que davam linho de fiar,
Moinhos de velas, como latinas,
 Que São Lourenço fazia andar...
 [...]

Poentes de Julho, poentes minerais,
 Ó choupos, ó luar, ó regas de verão!

Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?

Ó padeirinhas a amassar o pão,
 Velhinhas na roca a fiar,
 Cabelo todo em caracóis!
 Pescadores a pescar
 Com a linha cheia de anzóis!
 Zumbidos das vespas, ferrões das abelhas,
 Ó bandeiras! Ó Sol! foguetes! ó tourada!
 Ó boi negro entre as capas vermelhas!

(Nobre, 1959: 27 e 29; sublinhados e anotação por Ruy Belo)

Assim, é possível assumir que em António Nobre, e também em Ruy Belo, há uma evocação pela memória a partir de uma construção dialógica, uma *imitatio vitae* movida pela coloquialidade, que o apuro formal de Cesário Verde, sustentado pela vigilância contra os derrames oratórios e emotivos, não é capaz de exprimir. Se em Cesário, como a crítica tem apontado, já persistiam o sentido do real poetizável, o salubre prosaísmo-versificatório e a força expressiva do concreto, é bem verdade que Nobre os revestiu de um lirismo marcado pela naturalidade e pela espontaneidade, e

também por “uma imaginação sensível às correlações imprevistas entre as coisas e as emoções” (Simões, 1959: 55 e 56). Quer dizer, atribuiu consistência concreta ao efêmero e ao quase invisível, assinalando a intencionalidade de imagens, como a mineralização de um poente, de uma novidade completa para a época, como viria observar João Gaspar Simões. Além disso, Nobre transformou em espaço íntimo o que, em Cesário, era representação da existência concreta dos operários, dos assalariados, dos desafortunados, captada sob a contradição vital, histórica ou social de um espaço coletivo permeado pelos preconceitos da pequena burguesia. Como veremos melhor mais adiante, o espaço nobreano – “humanizado”, “heterodoxo” e “individualizante”, segundo observa Ruy Belo ao longo das páginas do *Só* – consente que o poeta vivifique o poder da nomeação, assinalando um compromisso com a concretização do real no poético e permitindo que o poeta assuma como versos suas falas que poderiam estar perfeitamente na boca de qualquer homem ou mulher do povo.

II

Avancemos, então, tentando entender como um dos mais importantes nós de contato entre a obra de supostos “poetas maiores” e “poetas menores”, segundo Gastão Cruz, tem a ver precisamente com aquele tom de conversa, com o coloquialismo. As inovações trazidas por este artifício, se por um lado trazem novas complexidades a partir da relação entre linguagens culta e popular, por outro transformam o pacto entre autor e leitor, em uma poesia que se quer vista fiel à experiência do real.

Sempre entendi que a grandeza da lírica de Camões, particularmente nos chamados “géneros maiores” (e de *Os Lusíadas* também, afinal), residia na sua forte ligação ao real, ao concreto, por um lado, e, por outro, na sua capacidade de convencer o leitor da fidelidade do poeta à sua experiência do real, às “puras verdades já por mim passadas”. É neste ponto que a oralidade, o coloquialismo, o tom directo que faz o leitor esquecer que os artifícios poéticos são artifícios, funcionam como instrumentos daquele realismo que é possível ler em Camões, como Ruy Belo o lia em António Nobre e como nós podemos também ler no autor de *Toda a Terra* (Cruz, 2010: 49).

O raciocínio aqui utilizado – observemos, antes de mais – é um dos mais caros a Ruy Belo, que nos fala várias vezes “da utilidade do convívio com a poesia moderna para a interpretação de um texto do passado” (Belo, 1984: 470), pensando inclusive no confronto da poesia lírica com a poesia épica. Não seria, afinal, esta noção de que “a poesia numa língua determinada constitui um sistema, e toda aquela obra que hoje assegura a sua continuidade modifica qualquer obra do passado” (Belo, 2002: 98) que

permite uma relação de aprendizagem possível entre a poesia maior e a poesia menor? Talvez seja por isso que Ruy Belo (2002: 289) não se cansou de repetir que “Carlos Drummond de Andrade pode muito bem servir de introdução a Camões”, ou que, como diz, provocadoramente, “o leitor de poesia em língua portuguesa só poderá ler bem Camões se antes tiver lido Carlos Drummond de Andrade” (*idem*: 98). E se “sem Sá de Miranda seria impensável Camões” (Belo, 2009: 247), diante da importância de se conquistar a simplicidade com o *labor limae*, é a trova experimental de Sá de Miranda, revela ainda Ruy Belo (cf. 2002: 27), em outro momento, passível de ser entendida recorrendo-se ao experimentalismo de Manuel Bandeira¹⁵³.

É possível que esta perspectiva, que se aproxima da visão eliotiana de que “a literatura é como uma engrenagem em que determinada obra é uma peça que a completa e modifica” (Cruz, 1999: 126), esteja associada à ideia trabalhada por T. S. Eliot, em *Four Quartets*, e investigada por Ruy Belo (cf. 1958: 65) em sua tese de doutoramento, de que os poetas do passado são, de uma maneira geral, “antecessores de voz silenciosa” (Eliot, 1951: 87), como assinala naquele seu supracitado exemplar, com tradução para o castelhano:

¿Y la sabiduría de la madurez? ¿Nos habían decepcionado
O se decepcionaron a sí mismos, los antecesores de voz silenciosa,
Legándonos meramente el recibo de un fraude?
La serenidad solamente una deliberada torpeza
La sabiduría sólo el conocimiento de secretos muertos

(Eliot, 1951: 87)

Em outro excerto, ainda lemos:

De la mente que ora, o el sonido de la voz al orar.
Y lo que no pudieron expresar los muertos, mientras vivían,
Pueden decírtelo, una vez muertos: la comunicación
De los muertos la transmite una lengua de fuego más allá del lenguaje
[de los vivos.
Aquí la intersección del momento intemporal

(Eliot, 1951: 116)

¹⁵³ Na *Antologia Poética* de Bandeira, Ruy Belo inclusive assinala o poema «Elegia de verão» e escreve “Sá de Miranda” ao lado do título, lembrando que no poema bandeiriano são feitas referências ao soneto «O sol é grande, caem co’ a calma as aves», em que Sá de Miranda relaciona as transições das estações da natureza às mudanças da natureza humana. É a este mesmo soneto que o autor de *Toda a Terra* se refere em “ó meu sá de miranda ó de o sol é grande” (Belo, 2009: 809), em «A sombra o sol».

“Antecessores de voz silenciosa”, na leitura proposta por Ruy Belo, são aqueles que se tornam poetas originários em relação aos poetas que vêm depois, uma vez que a detenção primeira da palavra poética insere o poeta no futuro, permitindo-lhe antecipar, assim, certas ideias, símbolos, crenças. Esta noção está ligada à «Poesia nova», a já citada tese de Ruy Belo, apoiada no pensamento de Giambattista Vico¹⁵⁴ de que, no início da humanidade, todos os homens detinham a palavra poética e que, com o surgimento da necessidade de se comunicar, a palavra poética se transfigurou em palavra prática, de uso cotidiano. A esse processo de “corrupção da palavra poética” Ruy Belo chama de “primeiro fingimento”, do qual resulta o nascimento da prosa, “quando a palavra perde vigor e abandona a sua individualidade, abdicando do seu direito de continuar a ser a unidade de construção e precisando, desse modo, unir-se a outras palavras” (Belo, 1958: 71). O “segundo fingimento”, nesta lógica, é aquele em que o poeta faz uma torção à palavra prática e a transforma novamente em palavra poética, recuperando a memória da primeira imagem e a metáfora que a gerou, e por isso “a poesia configura-se como a violação, o afastamento em relação a uma norma que é a linguagem usada nas relações habituais entre os homens” (Belo, 1984: 89), como vai dizer ainda noutro ensaio seu.

Desse modo, considerar que “a superior dignidade da poesia moderna reside em dar ao leitor a liberdade de um poeta” (Belo, 1958: 65) – e que, portanto, a interpretação é uma segunda criação –, implica dizer que o poeta moderno é um leitor que estará sempre no passado, pois a palavra prática de que parte é, afinal, *suposta* pela palavra poética. Ruy Belo resgata, assim, na sua concepção dos “dois fingimentos”, a ideia de autores latinos de que fingir é “pôr uma coisa debaixo de outra”.

É próprio da arte fingir. Horácio falou de *fingere carmina*, Suetónio de *fingere poemata*. E, se é verdade que *fingere*, na sua origem latina, podia significar também formar, configurar, representar, e muito embora a palavra portuguesa fingir, daquela derivada, não consinta essa acepção, a afirmação inicial subsiste. A arte é fingimento. Cria uma realidade própria. Dá uma nova effigie às coisas da natureza e da vida. Isola a palavra poética (Belo, 1958: 63).

Tal reflexão teórica de Ruy Belo nos permite, portanto, compreender melhor o seu interesse, desvelado em sua poesia, pela coloquialidade e pelo cotidiano, em suma,

¹⁵⁴ Recordemos que, segundo Alfredo Bosi (1977: 215), no seu ensaio «Uma leitura de Vico», “[...] está explícita em Vico uma visão da história da linguagem como trânsito da expressão motivada para o signo institucional. E mais: uma teoria da fala poética como reabertura ao dinamismo da expressão motivada”.

pelos “reais problemas quotidianos / que ainda não há muito a grande arte desconhecia” (Belo, 2009: 260). Não nos esqueçamos de que a palavra prática, a palavra de uso imediato e corriqueiro, deslocada a noção de poético e os limites impostos pela poesia anterior, é a matéria do poeta moderno. Como se sabe, uma das suas mais insígnias características é a capacidade de extrair poesia de onde menos se espera, “desentranhando” (como diria Bandeira) ou “desfraldando” (como diria Ruy Belo) as camadas da palavra prática para que possa emergir a palavra poética, de apreensão metafórica, que foi ficando submersa com o tempo. O poeta “se delicia em criar poesia [...] dos minérios *em que ela jaz entranhada*: uma notícia de jornal, uma frase ouvida num bonde ou lida numa receita de doce ou numa fórmula de *toilette*”, diz Bandeira (1958: 284; itálico nosso). Em «Os fingimentos da poesia», Ruy Belo também fala sobre esse deslocamento da noção do poético e sobre o ofício de poeta:

Arranca esse senhor [o poeta] à linguagem quotidiana aquelas palavras que lhe faltavam para fechar um poema. Como é que lá chega? Pegando naquilo que vê, pensa ou sente e sacrificando-o ao fio da sua meditação. Despreza aquele conjunto de circunstâncias que rodeavam a palavra e dá nova arrumação à palavra liberta. Tanto faz que se fale de desumanização, como de falsidade, como de fingimento (Belo, 2009: 360).

Quando Ruy Belo utiliza o verso “De quão pouca terra satisfeita jaz”, de Sá de Miranda, para enunciar a feição experimental de um poema como «Poema para Santa Rosa»¹⁵⁵, não estaria a reparar, afinal, nessa eminente capacidade do poeta de simplificar a matéria poética, de extrair conteúdo lírico de qualquer palavra, até mesmo se ela for “protonotária”¹⁵⁶? O poeta seria, assim, aquele que *de quão pouca terra satisfeito jaz*, pois sabe buscar a poesia que há escondida no cotidiano e, a partir de uma aparente pobreza tanto da matéria poética quanto do seu tratamento artístico, alcança tamanha pluralidade semântica. É possível, desse modo, entender por que, para o autor de *Homem de Palavra[s]*, o verso, moldado pelo retorno à palavra poética através da torção de um segundo fingimento, “é realmente a violência organizada que se faz à

¹⁵⁵ Recordemos a passagem em que Ruy Belo (2002: 27) diz: “De resto a feição experimental é uma constante de toda poesia. Sempre me pareceu experimental a trova de Sá de Miranda à sepultura de uma dama, que começa assim: ‘De quão pouca terra satisfeita jaz’ e nessa mesma perspectiva considere o *Poema para Santa Rosa* na homenagem que a Manuel Bandeira prestámos o ano passado na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa”.

¹⁵⁶ Neste mesmo viés, poderíamos considerar uma palavra como “Cassiopeia”, que Ruy Belo também sublinha, desta vez no poema «Ad instar delphini»: “Teus pés são voluptuosos: é por isso / Que andas com tanta graça, ó Cassiopeia!” (Bandeira, 1961: 174).

linguagem” (Wellek *apud* Belo, 1984: 164) – e, por isso, como vimos, “a poesia se conquista pela violência” (Belo, 2002: 220).

Nesse sentido, quer nos parecer consentâneo que António Nobre, que abriu a poesia portuguesa para o *tom de conversa* em conformidade com o cotidiano mais trivial, e Manuel Bandeira, no qual essa herança é notória, sejam poetas assinaladamente relevantes para se compreender a importância que a palavra prática alcança na poesia e como, segundo Ruy Belo, o poeta deve aproveitá-la.

Antes de que muitas palavras andassem na boca do povo, foram mastigadas por um poeta originário. É, sem mais, o destino das “frases feitas”. Alguém as fez, e esse alguém, quem quer que fosse, era um poeta. O uso veio perverter a dignidade da palavra. Perdeu-se a referência originária que está na base de uma metáfora ou de uma imagem. Basta que nos debrucemos sobre expressões como, por exemplo, “uma tempestade num copo de água”, “o cair da tarde”, “beber os ventos por alguém”, “meter pelos olhos dentro”, “olhar para ontem”, “não valer a pena” e tantas outras.

Restituídas do seu sentido primitivo, todas essas frases mereciam sair da boca de um poeta. Mas, com o tempo, perde-se a referência à voz [embora se propague no tempo o que essa voz diz] (Belo, 1958: 68).

Por isso, não é de se estranhar que Ruy Belo esteja atento, inclusive nas anotações que faz no *Só*, à capacidade criativa e dinâmica das expressões populares ou coloquiais¹⁵⁷, uma vez que, atendendo à sua tese, estariam elas mais próximas da detenção primeira da palavra poética, facultando uma ligação entre os poetas do presente e os seus “antecessores de voz silenciosa”. Para Ruy Belo, em consequência deste viés, consentindo que a palavra prática comporta sempre uma referência à palavra poética, as fontes populares de criação atuam, naquelas poéticas que perfilham o cotidiano e a ligação ao real, “como um correlativo das subtilezas e agilidades da imaginação verbal” (Meyer *apud* Belo, 2002: 227). O que pode ser traduzido, por exemplo, no aproveitamento de efeitos fonéticos expressivos, sem que eles sejam subjugados pelo valor semântico das palavras, como muitas vezes Ruy Belo irá defender. Como bem lembra T. S. Eliot, a música da poesia ou a imaginação auditiva não existe à parte do sentido, de modo que som e sentido estão unidos na depuração da forma. Daí a importância de o poeta aprender a conjugar artífices a nível fônico com a aprendizagem da simplicidade, pois um discurso surpreendentemente simples concede

¹⁵⁷ Ao lado das seguintes expressões, no *Só*, Ruy Belo anota na margem as palavras “popular” ou “coloquial”: “Uma vez, uma vez, linda menina amou:” (p. 7); “Mas boto-o à lareira, tal qual pelo Estio,” (p. 13); “E a Mãe-Madrinha, do tempo da guerra” (p. 15); “Mas a parteira pouco se importa: / – Oh que rabugem! Ai Credo! Cruzes!” (p. 93); “E a noite perde-se em cavaco” (p. 98); “Mas ela disse: – «Vou, ali adiante, à Cova, / António, e volto já...» E ainda não voltou!” (p. 7); “Ora isto, Senhores, deu-se em Trás-os-Montes” (p. 9).

um caráter de necessidade ao que, de outra maneira, poderia se tornar um jogo fonético acessório ou decorativo (cf. Cruz, 1999: 114).

É o que presumimos que em boa medida tenha aprendido o autor de poemas como «Sobre um simples significante», «Um dia não muito longe não muito perto» e «To helena» com António Nobre e, sobretudo, com Manuel Bandeira. Com eles, aprendeu ainda a “não desdenhar das rimas pobres”, tendo em vista que “a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical” (Bandeira, 1990: 45)¹⁵⁸ – que, diríamos, surpreende-nos justamente por ser concebida de modo pouco familiar mas que nos parece, ao mesmo tempo, cotidiana. Não por acaso, no ensaio «Poesia e verso»¹⁵⁹, Manuel Bandeira vai enfatizar os efeitos de ritmo gerados a partir do encadeamento e do paralelismo, que tiveram o seu auge no tempo dos cancioneiros. O poeta destaca o verso como uma unidade rítmica do poema que se estabelece na repetição, formando séries semelhantes ou dessemelhantes de acordo com a flutuação de unidades constitutivas menores. De modo que, sob esta perspectiva, faz sentido que Ruy Belo chame a atenção para poemas significativos de uma arte poética que não confunde metro e ritmo e que está atenta às exigências da composição enquanto resultado depurado de uma refinada arte verbal.

Decerto é por isso que assinala, na *Antologia Poética* de Manuel Bandeira, um poema como «Rondó dos Cavalinhos», que representa, aliás, aquela propensão às rimas pobres: “Os cavalinhos correndo, / E nós, cavalões, comendo... / Tua beleza, Esmeralda, / Acabou me enlouquecendo.”, sublinha Ruy Belo, apontando este como um exímio exemplo de que é possível “aproveitar muito bem o gerúndio para gerir uma ideia de movimento continuado” (Belo, 2002: 234). Em «Os sapos», ressalta que os “efeitos fónicos” (como escreve em uma lista de poemas¹⁶⁰) estão sincopados à reflexão sobre a própria poesia, como se vê na passagem (cujas cinco estrofes estão marcadas por Ruy

¹⁵⁸ Bandeira o diz fazendo referência a ter aprendido tal noção com autores como António Nobre.

¹⁵⁹ O título do ensaio de Ruy Belo «Manuel Bandeira em verso e prosa» decerto faz referência à leitura atenta de «Poesia e verso», texto sobre técnica poética no qual Bandeira fala sobre as dificuldades da definição de poesia e da definição de verso: “Abri um tratado de versificação qualquer, o de Bilac e Guimarães Passos, por exemplo, e ali vereis definido o verso como ‘o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música’. Em nota traduzem os dois autores o francês Quitard: ‘A etimologia latina das palavras *prosa* e *verso* claramente indica a diferença essencial da sua significação: *prosa* vem do adjetivo latino *prosa* (subentendendo-se o substantivo *oratio*, discurso, oração) – *oratio prosa*, discurso contínuo, seguido, e respeitando a ordem gramatical direta; *Verso* é derivado de *versus*, do verbo *vertere*, tornar ou voltar – porque, uma vez esgotado um certo número de sílabas, a oração se interrompe e volta de novo ao ponto de partida, a fim de começar outra evolução silábica” (Bandeira, 1975: 32).

¹⁶⁰ Ver «Fig. 44», em Anexo II.

Belo) em que o poema adquire características parnasianas na construção do discurso do “sapo-tanoeiro, parnasiano aguado”. Já em «Trem de Ferro» fica clara a apropriação de formas fonológicas populares pela linguagem literária, de modo que a “onomatopéia rítmica” (expressão sublinhada na obra de Emanuel de Moraes, cf. 1962: 203) em que se transforma o poema reflete a capacidade do poeta de “brincar” com o discurso coloquial e de se fazer ouvir, assim, o cotidiano. Mas é mesmo «D. Janaína» um daqueles poemas mais assinalados por Ruy Belo, no qual o poeta vê plenamente exploradas a “liberdade léxica, liberdade de construção sintáctica, liberdade métrica” (Belo, 2002: 222). O poema conjuga simplicidade de composição, capacidade de economia de meios e uma certa sensualidade que nos faz lembrar, inclusive, do poema beliano «Despretensioso rimance».

Se bem observarmos, veremos ainda que outro dos principais recursos empregados por Manuel Bandeira e por António Nobre, e que encontra vazão na poética beliana, é a referência de modo muito concreto a nomes de pessoas e de lugares. São “poetas de topônimos e antropônimos”, dirá Arnaldo Saraiva (cf. 1998: 12), sugerindo que Ruy Belo aprendeu, em parte, com aqueles outros dois autores a trabalhar a partir das abundantes referências concretas à realidade. Faz sentido que a âncora da enumeração, em uma poesia que se quer “poesia dos nomes”¹⁶¹, seja *a palavra*. “A palavra, com o seu poder de nomeação e vivificação, [...] e o seu desdobramento em equivalências semânticas que prolongam a presença do que é chamado, ao mesmo tempo que fortificam o poder ou o laço secreto de quem nomeia sobre o que é nomeado”, como afirma Paula Morão (1991: 35) sobre a obra nobreana e que, neste caso, parece-nos possível distender àquelas outras duas poesias. Por isso, não é difícil vermos Ruy Belo, em vários momentos, parafrasear Bandeira – lembrando-nos da lição mallarmeana – ao dizer que a poesia se faz com palavras e não com ideias¹⁶².

Manuel Bandeira tem noções muito precisas acerca da poesia e do público. Afirma também a necessidade de uma fidelidade à vida tal como ela é. E fá-lo pelo *recurso à enumeração e pela rigorosa passagem do singular ao universal*, o que deve bastar para assegurar [...] uma temperatura poética que o tempo dificilmente fará arrefecer (Belo, 2002: 238; itálico nosso).

¹⁶¹ Expressão que Emanuel de Moraes (cf. 1962: 209) utiliza para caracterizar a poesia de Bandeira e que Ruy Belo sublinha.

¹⁶² Manuel Bandeira declara, em *Itinerário de Pasárgada*, que antes mesmo de conhecer a lição de Mallarmé, já havia compreendido que “em literatura a poesia está nas palavras, se faz com as palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão de espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (Bandeira, 1990: 222). Tal passagem é citada por Ruy Belo em «Manuel Bandeira ou como um poeta se faz».

III

É essa passagem do singular para o universal que a poesia de Ruy Belo também tenta assegurar. São manifestadas no trabalho artístico do poeta preocupações que estão no cerne das suas reflexões ensaísticas, como observamos em suas investigações sobre a natureza da linguagem e a origem do conhecimento, enfatizando a relação ou a correspondência das palavras, dos nomes e dos conceitos com a natureza das coisas. Ruy Belo recupera os estudos teológicos que surgem no âmago do cristianismo medievo da Escolástica, sobretudo a partir dos “universais de Aristóteles” e a problemática das ideias gerais, em uma discussão que nasce com a ideia de que cada objeto que constitui o mundo tem um sentido inerente, atribuído por um ente divino no ato da criação. Se *rosa* é o nome de uma flor – dirá Porfírio –, quando a flor morre, a palavra continua a retratar uma coisa, mas uma coisa já inexistente e, por isso, uma ideia geral. Em que medida, então, as ideias gerais existiriam por si mesmas, ao se considerar os termos universais enquanto entidades metafísicas distintas das coisas individuais? Ou os termos universais não existiriam em si mesmos, seriam palavras sem uma existência real e o universal seria, dessa forma, uma convenção?

Tal questão é recorrente na poesia beliana. Basta nos lembrarmos de versos, de distintos poemas, como: “e não me lembrar eu ó diabo ou do nome / ou da forma da flor dissimulada pela cor”, “flor afinal da cor do espanto que eu a pinto”, “flor a que chamo flor para a poder chamar / para neste verão a nomear e ela deixar de estar distante”, “quando era uma palavra já uma certa palavra / uma coisa nunca menos real que uma palavra / flor forma de te nomear de te apreender” (Belo, 2009: 441, 693, 694, 695). A propósito, e retomando a questão das expressões populares, reflete ainda Ruy Belo:

Que poeta pôs a certas flores os nomes de “suspiros-brancos-do-monte”, “saudades-roxas” e outras? ~~Rimbaud talvez não tenha ido muito mais longe.~~ Se tomarmos estas palavras no seu brilho primeiro, poderemos descobrir-lhes um coração, onde se concentrou uma forte experiência. Uma emoção suscitada pela vista de qualquer dessas plantas, a associação a um estado de alma, a ligação espontânea dos dados dos sentidos e da memória, bastaram para dar um nome a essa flor e para a introduzir nos mundos da inteligência.

E quanta experiência também não ressumam ditados populares como “depois da tempestade vem a bonança” ou “ver navios do alto de Santa Catarina”! Para surpreender basta ligá-los à situação na qual foram proferidos pela primeira vez. O perigo da denominação universal é cair entre os casos particulares e não se aplicar a nenhum deles (Belo, 1958: 68 e 69; rasura feita por Ruy Belo).

Para o autor de *Ficção Literária e Censura Eclesiástica*, “o conceito universal é realizável nos objectos particulares e a palavra é aplicável às coisas singulares, sem por

isso perder a sua qualidade de comum” (cf. Belo, 1958: 133 e 134). Se as coisas são singulares e somente pode haver conhecimento partindo-se do universal, é preciso reconhecer a existência de um processo intermédio em que as coisas, antes de serem plasmadas em palavras, deixam de ser particulares e se tornam universais. Nesta visão conciliatória, quanto mais universal é o conceito ou o nome, maior o seu grau de apreensão nas coisas individuais, ou quanto mais bem articulada a construção dos singulares, maiores as possibilidades de torná-los universais. Assim, segundo Ruy Belo, há coerência tanto na defesa da realidade individual que reconhece a necessidade de um substrato universal, quanto na defesa do valor ideal e do valor real de um conceito quando se compreende que as coisas são particulares, mas temos o poder de nelas nos fazermos representar abstratamente.

Esse realismo simbólico, não obstante, pode nos ajudar a compreender importantes discussões sobre a arte moderna e o pensamento romântico. Estes, ao contrário da arte antiga, procuraram conjugar subjetividade e realismo, auto-revelação e o característico, a inteligência e a emoção, distanciando-se da noção de que ao escritor competia revelar de individual apenas a capacidade de alcançar, com o seu modo impessoal de expressão, as leis universais do belo. Segundo M. H. Abrams (2010), embora o pensamento romântico tenha se centrado no estado individual da sensibilidade, incorrendo na soberania do particular, certo é que a poesia passou a ser vista como expressão indireta e mascarada da personalidade do autor – e, portanto, o autor está e, ao mesmo tempo, não está em seu poema, confirmando a tendência estética que tornou mais complexa a discussão sobre o grau de impessoalidade e de autoexpressividade em uma obra. Essa aparente contradição, ainda de acordo com o autor de *O Espelho e a Lâmpada*, acabou sancionada pela própria ironia romântica, na qual o autor, “enquanto permanece impessoal, ainda assim manifesta seu poder e seu amor em relação à sua criação artística” (Abrams, 2010: 317), atribuindo nova face à metáfora renascentista do poeta como criador, com sua analogia implícita entre a criação do mundo por Deus e a criação de um poema pelo artista¹⁶³.

¹⁶³ É assim que surge um novo caminho para a crítica a partir de ideias acumuladas durante séculos de especulação teológica sobre a natureza da atividade divina na criação do mundo, inclusive na nomeação dos seres e das coisas. Segundo a Bíblia, no *Livro de Gênesis* (2, 19-20), Adão e Eva sabiam, através dos ensinamentos divinos, o nome exato de cada coisa, e por isso toda a “magia verbal” se baseia na convicção de que há para cada coisa uma palavra correspondente. Acontece que, com a queda, em um mundo de pecado, as palavras deixaram de ser certas naquela determinação das coisas. Para os antigos hebreus, o poder de nomear, no entanto, ainda significava conceder às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la na sua origem divina.

Essa noção moderna de obra de arte, que tanto representa de forma ostensiva o mundo exterior quanto de forma indireta expressa o autor, torna-se substancial para a reflexão sobre aquela “*rigorosa passagem do singular ao universal*” na poesia de Manuel Bandeira. Aqui – como desenvolve David Arrigucci Jr. (2009) –, não é somente o poeta que responde a circunstâncias exteriores, uma vez que é no próprio “clarão” do mundo onde passa a descobrir o poético, extrapolando a realidade factual e a incorporando à intimidade do universo da sua poesia. Para o autor de *Humildade, Paixão e Morte*, na poesia bandeiriana, o investimento na expressão pessoal é conjugado com uma espécie de *assemblage* de vários elementos em cena ou mesmo de cenas que se cruzam entrecortadas, de modo que o poeta vai assim construindo uma mitologia própria, com um poder generalizante que vem daquele ritmo que leva a propensões universais imagens muito pessoais. Em outras palavras, essa apropriação pessoal de motivos heterogêneos cumpre o que Mário de Andrade (cf. 1974: 28-32) identificou como o *desejo de despersonalização* de Bandeira, a partir do qual emoções bastante íntimas são entregues ao molde genérico da forma em que conforma o lirismo essencial, fazendo precisamente com que o leitor se identifique com aquele universo tão particular. O poeta parte da construção do singular para atingir a universalidade e, ao alcançá-la, consegue fazer com que o leitor ao singular retorne, sentindo-se parte daquele mundo evocado.

Não por acaso, Ruy Belo assinala, na *Antologia Poética*, poemas como «José Cláudio», «Poema só para Jaime Ovalle», «A Mário de Andrade ausente» e «Elegia de Londres», que evidenciam, de maneiras distintas, esse poeta participante da cena ao mesmo tempo que a observa ou que observa a si mesmo no ato da observação, ampliando e muito o potencial de referências daquele co-autor que é o leitor. Essa simplicidade natural de composição, que lembra imagens constantes do dia a dia e que, ainda assim, é capaz de conter o sublime, aparece como resultado de uma longa e difícil aprendizagem através daquele processo de *objetivação da experiência* ou *objetivação do lirismo*: o que há é um novo posicionamento do sujeito poético, que confia emoções íntimas desaparecendo, aparentemente, do primeiro plano. Em vista disto, o que muitas vezes presenciamos, diz-nos ainda Arrigucci Jr. (cf. 2009: 60 e 61), é a cena do despertar de um poeta solitário que vai descrevendo a si próprio como um quadro de que recorda – o que, como se pode observar, também ocorre notavelmente na poesia de Ruy Belo, tal como nos dá conta um poema como, por exemplo, «Fala de um homem afogado ao largo da Senhora da Guia no dia 31 de Agosto de 1972». Nasquelas duas

poéticas, muitas vezes o poema revela o predomínio da expressão subjetiva conjugada a um certo aspecto épico, “visível no modo como é representado o sujeito no interior de uma cena aparentemente ficcional por ele mesmo lembrada” (*idem*: 73 e 74).

Neste caso, parece-nos oportuno lembrar a importância que a obra de Blaise Cendrars teve tanto para Bandeira quanto para Ruy Belo, ao propor, naquele deslocamento decisivo da atenção do poético, a matéria de caráter jornalístico e prosaico, a experiência existencial somada ao gosto pelo trivial cotidiano, a mistura entre gêneros. Aliás, na crônica «Cendrars daquele tempo», Bandeira confessa ter ficado “violentamente impressionado” pela liga entre o épico e o lírico conseguida naquela poesia: “ao mesmo tempo que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos do seu autor” (Bandeira, 1990: 695). Já Ruy Belo, que traduziu *Moravagine*, destaca o ritmo original de Cendrars: “tudo, para ele, era ritmo, era voz; possuía uma sensibilidade extraordinária”, capaz de “contornar, cingir, devassar a constituição do real ou os meandros do sonho” (Belo, 1984: 457 e 460), escreve no prefácio para o livro¹⁶⁴.
Naquela altura,

A linguagem poética passava a incorporar, em arranjos incomuns, lugares-comuns da língua falada. Mas implicava também uma quebra de convenções mais amplas da literatura, como a dos gêneros, uma vez que trazia para o universo da lírica, reino da subjetividade, o mandamento da objetividade épica, determinando, pela nova relação entre sujeito e objeto, mudanças da zona de percepção de valores, na forma de apresentação no que diz respeito ao público, do tipo de imaginação e da própria posição em face da realidade (Arrigucci Jr., 2003: 92 e 93).

Além disso, quando pensamos na poética de Bandeira, não podemos esquecer que o “alumbramento” propõe que a inspiração faça parte de um movimento de abertura para o mundo, de um sujeito que não está voltado apenas para si próprio. De modo tal que, naquele poeta, não esmorece a ideia romântica de que a imaginação criativa está intimamente ligada a um *insight* peculiar, que parte das coisas visíveis em direção à ordem invisível que supostamente escondem. O que leva Ruy Belo (2002: 223) a questionar, em «Manuel Bandeira ou como um poeta se faz», “se com a poesia e a arte moderna nos não encontramos ainda na linha de uma reivindicação de liberdades designadamente formais que o romantismo chamou para si”. Segundo Emanuel de

¹⁶⁴ Em uma carta para Gastão Cruz, assinada a 11 agosto de 1965, em Lisboa, Ruy Belo vai ainda dizer: “Ando a ler, outra vez entusiasmadíssimo, o Blaise Cendrars e vejo que eu, a fazer alguma coisa que valha, só posso fazer o contrário: quanto menos biografia, melhor; sempre são menos coisas de que tenho de arrepender. A simplicidade, na vida, sempre me atraiu, talvez por ser tão complicado”.

Moraes, citando Carlos Bousoño – numa passagem que Ruy Belo reproduz naquele seu ensaio sobre Bandeira –, o movimento modernista, no Brasil, “voltando-se para a terra, para o seu povo, para a lírica folclórica” (Moraes, 1962: 132), constituiu uma das mais evidentes afirmações de que “a lírica moderna aparece quando os poetas levam ao seu extremo prático os postulados do romantismo” (Bousoño *apud* Moraes 1962: 132 e 133).

IV

Para Ruy Belo, talvez tentando situar a sua própria poesia, parece fazer sentido perscrutar, no cenário da modernidade, essas relações do romantismo¹⁶⁵ com o modernismo a partir de poesias como a de António Nobre e a de Manuel Bandeira – desde a imagem do poeta que escreve de jato à luz da lua à do poeta cosmonauta. Vejamos quando afirma, com refinada ironia: “Teixeira de Pascoaes teria sido um grande poeta, entre outras coisas, por ter escrito poemas longos numa só noite, à luz da lua, essa lua agora calcada pelos cosmonautas” (Belo, 2002: 107). Ora, se nos voltarmos para a poesia de Nobre, observamos que a lua exerce ainda aqui um notável domínio místico, sendo inclusive duas seções do *Só* intituladas de «Lua-Cheia» e de «Lua Quarto-Minguante»¹⁶⁶. Neste caso, o que predomina é uma dimensão neo-romântica que liga a lua ao “sagrado” (palavra a que Ruy Belo recorre muitas vezes na marginália daquele livro), ao passo que o poeta com ela se identifica ou se confunde (“‘Só’ é o poeta-nato, o *lua*”), como se fosse emissário de um mundo astral. O que pode mesmo representar, não obstante, o duplo perfil que carrega, entre a face que expõe e a outra que permanece na escuridão, naquele sujeito poético que é desde sempre “só”, fadado à obscuridade da memória, de um passado que não volta.

Já Manuel Bandeira, no tratamento de uma “poética das coisas, como por exemplo a lua”, conforme o próprio Ruy Belo (2002: 238) enuncia, e “tão amigo da desmistificação” (*idem*: 220), desconstrói a simbologia em torno do astro exaltado pelo

¹⁶⁵ Parece-nos bastante significativo o conjunto de obras de autores brasileiros do romantismo que encontramos na biblioteca de Ruy Belo (ver Anexo I): *Poesias Completas*, de Álvares de Azevedo; *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves; *Poesias Completas*, de Fagundes Varela; *Poesias Completas*, de Gonçalves Dias; *Iracema*, de José de Alencar; e as antologias *Poetas Românticos Brasileiros*, sem autor, e *Líricas Brasileiras – Séculos XIX e XX*, organizada por José Osório de Oliveira. Um projeto futuro que se atenha a este *corpus* pode em muito vir a somar às análises aqui apresentadas.

¹⁶⁶ Recordemos certos versos de Ruy Belo, em «Sim um dia decerto», de *Toda a Terra*, que incorporam elementos vitais dessa “poética dos astros” de Nobre, que de fato entendia a poesia – como muitos críticos têm ressaltado – como qualquer coisa de origem astral: “Um dia conhecerei o número que liga os homens aos astros os astros aos homens”, “e pelo *quarto crescente* terei um cuidado constante com a *tuberculose*” (Belo, 2009: 673; itálico nosso).

romantismo, e que acabou se tornando mesmo representativo do que é a emoção do poeta no lugar do que deveria ser a emoção do poema (como diria Eliot). No conhecido poema «Satélite», de *Estrela da Tarde*, também marcado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, Manuel Bandeira coloca em confronto as suas raízes românticas, as quais se apega afetivamente, e o seu fazer poético modernista. Ao introduzir na poética moderna novas soluções metafóricas, problematiza, afinal, a imaginação criadora a partir da relação entre o denotativo e o conotativo, naquela “utilização consciente do significante” que tem “em vista o significado perseguido”, conforme assinala Jean Cohen¹⁶⁷ (1976). Assim, Bandeira propõe uma lua que deixa de ser “O astro dos loucos e dos enamorados” e que passa a pairar “Muito cosmograficamente / Satélite. // Desmetaforizada, Desmitificada”. Ou, como ainda sublinha Ruy Belo, agora em «Desesperança»: “Quando a vida acabar e, astro apagado, / Rodar sobre si mesma estéril e vazia”. Quer dizer, de maneira magistral, Bandeira consegue perpetuar a noção, iniciada no romantismo, da lua enquanto representação do estado emocional do poeta e que, no entanto, já não é apenas fruto de uma subjetividade individual, mas de uma subjetividade que projeta a vida moderna sendo dela resultado, a partir de um sentimento de desolação que se vê entre os homens.

Neste sentido, a perspectiva poética de Ruy Belo, se em muito assimilou da teoria de T. S. Eliot, não menos deve ao que aprendeu com a arte poética de Manuel Bandeira: “O poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes [imagem que teria sido alimentada pelo romantismo]. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo quotidiano” (Belo, 2002: 237). Se a ideia de que o poeta precisa sujar as mãos com os problemas do seu tempo já encontrava refúgio em Eliot, com a poética bandeiriana ganha ênfase com a noção de que é preciso opor à poesia-orvalho – aquela que se condensa em temas superficiais, que falseiam a “vida real” – a estética do poeta sórdido, que não se mantém alheio à sujidade do mundo nem às nódoas do cotidiano (como quereria Baudelaire), em nome de uma fidelidade à vida. O poeta só consegue ser fiel à poesia porque ela é inseparável da sua experiência humana, e daí a transfiguração poética da realidade ser fomentada por uma intensa atividade reflexiva. Aqui, a libertação humana não deve se satisfazer apenas como uma fuga dos momentos

¹⁶⁷ Em *Estrutura da Linguagem Poética*, este teórico estruturalista apresenta um estudo sobre o emprego da palavra “lua” em poetas classicistas, românticos e simbolistas, trabalho para o qual Ruy Belo chama a atenção na *Antologia Poética*, escrevendo na marginalia do poema «Satélite»: “vide Jean Cohen”.

angustiantes da existência, mas um movimento em direção à “marca suja da vida”, um apelo ao seu lado mais tortuoso, mais enviesado, menos cômodo.

Não por acaso lemos em «Nova poética»: “Vou lançar a teoria do poeta sórdido. / Poeta sórdido: / Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida”, conforme sublinha Ruy Belo no poema de Bandeira. Assinala ainda, com um traço vertical: “O poema deve ser como a nódoa no brim: / Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero. // Sei que a poesia é também orvalho. / Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelhecem sem maldade” (Bandeira, 1961: 152). Também para Ruy Belo o poeta é “esta coisa que escreve e tem uma nódoa na camisa” (Belo, 2009: 656), como diz em «Tu estás aqui». É aquele que assume prontamente: “O duche de água fria lava em mim a poesia / e sabe-me a sabão se sabe a alguma coisa / coisa tão suja como o é a poesia” (*idem*: 718), em «Meditação anciã», de *Toda a Terra*.

Neste poema, aliás, conforme nota Eduardo Jorge (cf. 2014: 09), há uma breve aproximação entre os versos “é o avião o meio mais discreto de partida / para quem deixou a vida mais do que a cidade” e o poema «Lua Nova», de Bandeira, mais precisamente quando diz: “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”. Em outro poema daquele mesmo livro, «Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526», esta alusão se repete, mais claramente até. A relação do poeta com a sua musa, entre encontros e desencontros, assemelha-se ao movimento de aviões naquele aeroporto proposto por Bandeira: “o avião chegava o avião partia”, diz Ruy Belo de início. Mais adiante a ideia ressurgue em “Avião que trouxera avião que levava / a que era para conhecer em aeroportos / a que eu conheci nem sei bem onde”, culminando no desfecho da musa que parte “num súbito avião” e no poeta que, resignado, já parecia de pronto saber: “Vi-a chegar vi-a depois partir”. O poeta parece reservar um certo tom baudelairiano para aquela musa “passante”, numa poética marcada, como vamos já ver, por um outro que está sempre ausente ou ausentando-se, como que no mesmo ritmo contínuo dos dias e das noites em que a própria vida se esvai.

Em «Lua Nova» (que, como já era de se prever, também está assinalado na *Antologia Poética*), Manuel Bandeira tenta refletir como esse “aeroporto” – que pode mesmo ser aludido à vida, em sua mais cotidiana face – nos ensina dia a dia a “morrer”, conforme Ruy Belo escreve na marginália. O aeroporto que “dá lições de partir” como só a lua nova o sabe dar, com a promessa do recomeço cíclico, que é o mesmo que dizer

de um aprendizado sobre a morte sempre renovado, e que a lua cheia, com a sua mistificação (romântica), não pode propiciar.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.

Hei de aprender com ele morte
a partir de uma vez
– sem medo,
sem remorso,
sem saudade.

Não pensem que estou aguardando a lua cheia
– esse sol da demência
vaga e noctâmbula.
O que mais quero,
o de que preciso
é de lua nova.

(Belo, 1961: 167; sublinhado por Ruy Belo)

«Lua Nova» é um bom exemplo de poema que mostra como o raciocínio consecutivo de Manuel Bandeira avança de imagens particulares para termos gerais, como várias vezes observou Ruy Belo. A própria singularidade com que Bandeira vivencia a morte, sua grande obsessão, propicia concebê-la tão humanamente que a experiência mais individual faz com que o tópico da morte seja ampliado ou refundido para abranger o que há de fundamental na existência humana. É o que podemos ver também em «Consoada», outro poema assinalado por Ruy Belo.

Quando a Indesejada das gentes chegar “a morte”
(Não sei se dura ou caroável),
talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer. |
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

(Bandeira, 1961: 166; sublinhado por Ruy Belo)

Para David Arrigucci Jr., trata-se de um significativo poema sobre “o singular e o geral” na poética bandeiriana. Aqui, a cena narrativa é introduzida pela figura da Morte, então personificada como “a Indesejada das gentes”, revelando a tendência para o discurso alegorizante no qual se sobressai “um conteúdo latente, abstrato e geral, sob a forma singular da imagem que nele se expande” (Arrigucci Jr., 2009: 265). Verifica-se o

aproveitamento poético das variações de uma expressão popular já então encontrada na Bíblia – e bem sabemos o interesse de Ruy Belo por essas expressões, vistas como indícios da palavra poética acamada pela palavra prática. No *Livro de Ageu*, do Antigo Testamento, “o DESEJADO de todas as gentes” e “o Desejado de todas as Nações” aparecem como perífrases referentes ao Messias. António Nobre também se aproveita da expressão para dar título ao poema «O Desejado», que deixou incompleto e que foi publicado postumamente, em *Despedidas*. A alusão também ocorre no conto «A Desejada das Gentes», no qual Machado de Assis narra a história de uma dama da sociedade que passou grande parte da vida a adiar o cotejo para os pedidos de noivado e, quando finalmente se casa, morre dois dias depois, tendo recebido já morta o único abraço de seu marido. Há no conto machadiano uma reflexão sobre o adiamento da vida e a inevitabilidade da morte que, decerto, Bandeira recupera em seu poema, tendo ainda a prefixação “*in*”, quando assume a versão “a Indesejada das gentes”, invertido o sentido bíblico, sem perder a ressonância conhecida.

Por um lado, a inversão provoca um efeito de estranhamento dentro do esperado, forçando a concentração sobre o próprio signo; por outro, porém, faz rebater a estranheza sobre o fundo em que se apóia, realçando a generalidade comum desse fundo. Isto é: o procedimento tanto singulariza quanto generaliza a figura assim nomeada (Arrigucci Jr., 2009: 264 e 265).

Neste processo de singularização e generalização simultâneas, o emprego da maiúscula em “Indesejada” se torna importante na personificação da Morte, “dotando de vida a idéia abstrata do que é precisamente sua negação: individualizada como um ente humano, a Morte se aproxima da generalidade das gentes (que a abominam)” (Arrigucci Jr., 2009: 265). Recai sobre o “Indesejado”, enquanto adjetivo transformado em substantivo, o sentimento de comunhão, recoberto de particularidades que resultam de como cada um lida com a morte, e daí a personificação surtir tanto efeito no poema. A morte, pois, é tão Indesejada quanto podíamos supor fervorosamente desejado o “DESEJADO de todas as gentes”, grafado desta mesma forma na Bíblia (*Ageu II*: 8), com todas as letras em maiúsculo.

Ora, um poeta como Ruy Belo, para quem se tornou imprescindível pensar a natureza universal da palavra de arte, não poderia ser menos sensível à problemática dos nomes próprios e comuns. É sabido, como dissemos em outro momento, que ele passará a grafar em minúsculo todos os semantemas, a partir da segunda edição de *AGRE*, em 1972, justificando se tratar de uma posição ideológica que consente todas as palavras

em pé de igualdade, por maior que seja o sentido sagrado que possam ter. Para o autor de «Poesia nova», o nome comum representa a dimensão democrática da palavra poética, enquanto o nome próprio, mais do que palavra, seria gesto, e as palavras menos próprias à poesia são precisamente as que se aproximam do gesto porque resultam em uma linguagem que exprime, e não que sugere. “É um desafogo e a palavra expressiva é essencialmente transitória, é filha de uma situação e morre com ela. Não pode ser compreendida e comunicada fora desse momento. É dita na presença de uma coisa e desaparece com ela” (Belo, 1958: 135). Ou seja, o nome próprio não tem a capacidade de substituir as coisas, tem que ser dito na presença delas, o que o torna, em arte, sempre uma palavra retórica. “Palavra de um poeta e não de um poema. Manifestação de uma individualidade, e não evasão de personalidade”, conclui (*ibid.*).

Em vista disto, passamos a compreender melhor aquela supracitada atenção que Ruy Belo vai conceder aos topônimos e antropônimos e o quanto observa atentamente a maneira como António Nobre e Manuel Bandeira lidam com os nomes próprios. Como, a partir dos nomes próprios, aqueles dois escritores conseguem alcançar “a particular universalidade da palavra de arte”, conforme escreve ao lado dos versos “Depois, cansados da viagem, / Repoisávamos na estalagem / (Que era em Casais, mesmo ao dobrar ...) / Vinha a Sr^a Ana das Dores / «Que hão-de querer os meus Senhores? / Há pão e carne para assar...»”, de Nobre. Neste trecho do poema «Viagens na Minha Terra», sublinha “Ana das Dores” e anota em seguida: “singular”. Será este, aliás, um movimento constante da leitura de Ruy Belo, no *Só*, assinalando “singular” para aludir àquele “vocabulário individualizante” (como escreve na marginália ao lado de «Memória – À minha mãe ao meu pai», logo no início do livro) que atinge a “universalidade” (tal como se refere na passagem “Qual de vós não teve na Vida / Uma jornada parecida, / Ou assim, como eu, uma Avó?”, também de «Viagens na Minha Terra»). Assim, através desse recurso, o nome próprio retorna, seguindo as reflexões de Ruy Belo, à sua condição original de palavra poética e, portanto, de nome comum – comum, em sua origem, a todos os homens. Eis o *singular universal* em que se torna o Zé da Ponte entre “as pequenas a encher e a rir”, “Um pouco torto, quase a cair”. Ou a Sr.^a Rosa, “Quando fecha a lojinha”, e o Sr. João, “Quando vem das sachas”, anunciando “Que paz pelo Mundo, nessa hora saudosa”.

Muitos dos poemas que Ruy Belo irá marcar na *Antologia Poética* de Bandeira, não obstante, revelam esse mesmo recurso de escrita, em que se sobressai o nome próprio (como os próprios títulos muitas vezes já indiciam). Além dos já citados «José

Cláudio», «Poema só para Jaime Ovalle», «A Mário de Andrade ausente», «Elegia de Londres», assinala ainda «Mangue», «Evocação do Recife», «Maçã», «Escusa», «Antônia», «A Afonso». Se em António Nobre há o prenúncio do que viria a ser uma profunda alteração na atitude estética do poeta, o autor de *Belo Belo*, como é sabido, confere novos movimentos ao *singular universal*, ensinando que o poema pode ser “a profunda alteração que teve que sofrer a fala comum¹⁶⁸ para nos dar ali a impressão da mais límpida e espontânea simplicidade” (Arrigucci, 2009: 175). Está aqui implicada aquela lição de *apaixonada escuta* ou de *escuta atenta* ao cotidiano, também continuada por Ruy Belo.

O que podemos dizer é que ambos conseguiram reconhecer em António Nobre o poeta que “tomou alternadamente o velho ademã lírico da confiança e uma moderníssima atitude de anotação do quotidiano” (Simões, 1959:). Quer dizer, cada um à sua maneira, soube tornar sua “essa lírica da abertura íntima, que intencionalmente identifica a autenticidade com a pretensa transparência natural, e ganha por isso o carácter global de narrativa de uma história modelar”, como observa José Carlos Seabra Pereira (1993: 31 e 32). Muitos dos poemas de Nobre são uma espécie de solilóquio pessoal que se desenvolve como um diálogo, por vezes íntimo, outrora apostrofico, em busca de um movimento dialógico que, também nas poesias de Ruy Belo e de Bandeira, pode ser entendido como reiterada vocação ou dedicatória e eterna despedida. Para quem assume que “Nada mais resta amigos li até o livro do / teu poeta carlota li-o e reli-o eu fi-lo meu” (Belo, 2009: 772), a poética nobreana pode funcionar “para dar intensidade e modulações à sua inquietação por entre as palavras de outros tornadas agora as suas palavras”, como assinala Cristina Firmino (2015: 38). O carácter polifacetado da voz poética de Ruy Belo, tal como em Nobre, “assume um ‘drama dos afectos’ que, no registo de ‘monólogo dramático’ ou de poesia conversada, adopta grande diversidade de tons” (*idem*: 39), alternando entre o lamento e a dúvida, o reconhecimento de equívocos, a pontuação de máximas.

Assim, lembremos d’«O poeta num eléctrico», que “alinha uns versos no papel da embalagem do remédio” (Belo, 2009: 453) e faz da sua viagem no eléctrico – como sabemos, um dos mais significativos símbolos do progresso tecnológico da

¹⁶⁸ Quanto a isto, recordemos que Ruy Belo irá ainda alertar: “a poesia é logo uma linguagem distante da fala que se usa para dizer qualquer coisa, mas essa distância não pode ser tão grande que uma qualquer referência à realidade sem remédio se perca e a literatura se venha de tal modo substituir à vida. Daí a quebra de temperamento que não será difícil observar em passagens mais ou menos extensas da maior parte dos poemas longos. Para obviar a esses inconvenientes, há a necessidade de submeter o poema a um substrato organizador que o poema breve, mais intenso e certo, de si dispensa” (Belo, 1984: 417).

modernidade, impondo-se nas cidades, com a chegada da energia elétrica, ainda no século XIX – o seu percurso pela escrita do poema. O poema é toda “esta conversa mais do que fiada” a que o poeta “já não sabia como pôr ponto final”, e por isso continuaria, como afirma numa modelação auto-irônica, “alheio lírico sentado” (*ibid.*). É essa “conversa *fiada*” que sustenta a artesanaria do poema entre as trivialidades do cotidiano e a penosa condição trivial da vida, entre a condição de inanição da existência e a insistência sobre o desejo de permanência. Em composições como esta, “a gente não vê a poesia ser feita: vê o poeta fazê-la. *Psicopoesia experimental. Poesia em estado nascente*”, como diria o próprio Ruy Belo (1984: 193) a propósito de Bandeira. O poeta, assim, não se imiscui «Da poesia que posso»,

É o dia em que segundo alguns jornais
john hoare e david johnstone iniciam
a travessia do atlântico num barco a remos
É o dia das grandes travessias
o mar a vida isso que importa?

(Belo, 2009: 339)

e, mais uma vez, testemunhamos o registro metalinguístico se distender numa conversa, irônica ou comovente, intermitente e inacabada, que se ergue da solidão, como que num solilóquio em que, mais do que redimir-se dessa solidão, procura o poeta partilhá-la conosco, confidenciando-a.

Não por acaso o poeta, que muitas vezes convoca o leitor como seu interlocutor, está sempre evocando um outro que, mais do que ausente, está sempre se ausentando. Tal como na “poética da ausência”, em Bandeira. “Ao figurar o ausente, o que foi perdido ressurgiu no espaço literário”, afirma Yudith Rosenbaum (2002: 81), e as mesmas imagens que evocam aquele que se foi amparam o poeta em sua solidão, somente através da qual consegue chegar ou falar ao outro. Quer dizer, o poeta “morre com aquilo que morre” e, ao mesmo tempo, a partir de outra face complementar e também oposta, busca “vivificar e mesmo eternizar o que foi perdido” (*ibid.*), acentuando constantes presentificações. Aqui não olvidemos a importância de entender que “o objeto subjacente a todas as culturas históricas, historicamente específicas”, como ressalta Hans Ulrich Gumbrecht (2010: 153), “seria a *presentificação do passado*, ou seja, a possibilidade de ‘falar’ com os mortos ou de ‘tocar’ os objetos dos seus mundos”. O que, diríamos, ser curiosamente observável com o uso dos nomes próprios naquelas três poéticas. Se em Nobre os nomes próprios universalizam a imagem poética

na tentativa de fazer com que o leitor dela se torne íntimo, e em Bandeira eles passam a ser parte fundamental da confessada dimensão de solilóquio que alcança sentido ecumênico, em Ruy Belo esse solilóquio vai ganhando cada vez mais o despojamento de uma conversa banal, cotidiana, na qual, inclusive com a adoção definitiva dos semantemas em minúsculo, a conquista dessa universalidade se torna não só poética mas ideológica também, conforme vimos o próprio autor declarar.

Enfim, podemos dizer que aquela nomeação de personagens, mais distantes ou mais próximas no tempo ou no espaço, dá consistência humana e afetiva àqueles mundos, sendo sintoma de uma poesia conversada marcada por um *topos* como o *ubi sunt*, no qual a evocação de um outro ausente ou que se ausenta alimenta continuamente a relação do poeta com o seu passado. Neste sentido, a presença do real ocorre não propriamente pela imposição do passado no presente, mas pela consciência de que o presente é irremediavelmente diferente do passado e de que “é a própria irrecuperabilidade do passado que emerge e se torna palpável, que torna dilacerante o momento presente da sua recordação”, como observa Fernando Cabral Martins (2001: 69).

Se o Ruy Belo da primeira fase já reiterava “o poeta solitário [que] escolhe igreja pra casar” (Belo, 2009: 263), por exemplo, quando partimos para os poemas torrenciais da segunda fase, aquele momento em que “Os noivos vão casar-se [...] / e abrem de abalada as mãos cheias de confeitos sobre as testas dos miúdos” (*idem*: 746) não deixa de ser também episódio frequente, agora como lembrança do matrimônio consumado movida pela angústia de que, se é certeza que “tudo passa, tudo passará”, não menos plena é a consciência de que “tudo passa e tudo fica!”, de que “Tudo ficou, tudo passou...”, como diria Nobre (1959: 182). O passado, entendido como constante recriação, dá tangibilidade ao presente e nele impõe a presença do real. Tal como se vê em um poema de Ruy Belo como «Estudo», no qual a incidência na temática do “dia do casamento¹⁶⁹” também se estende por um solilóquio e a sua profusão de imagens:

Que será feito de tanta gente que eu vi,
não dessa gente agora, mas de quando e como a vi?
Onde é que tudo isso ficará essencialmente?
Ou tudo passará como quando na festa se começa a cantar

¹⁶⁹ Ruy Belo escreve a expressão “dia do casamento” ao lado da seguinte estrofe de «Purinha»: “E no dia do meu recebimento! / Manhã cedo, com luar ainda no Firmamento, / Quando ainda no céu não bole uma asa, / A minha Noiva sairá de casa” (Nobre, 1959: 44). Um pouco mais adiante, ainda no mesmo poema, registra “o casamento” na marginália junto aos versos: “Mas o Anjo assomará, à porta da capela, / E eu branco e trémulo hei-de ir ter com ela.” (*idem*: 46).

e o noivo é feliz olha o relógio – três e meia – e recita:
“Se eu não morresse nunca e eternamente
buscasse e conseguisse a perfeição das coisas?”

(Belo, 2009: 306)

Aqui, o contraponto para esse noivo *feliz*, que recita versos de «O Sentimento dum Ocidental», são os próprios versos que recita, visto que há um sujeito poético que se vê aflito entre a necessidade de permanecer através dos momentos salutares da existência (e o casamento é um deles) e o desejo de procurar e conseguir a finitude, onde só afinal estaria o descanso eterno – perseguido, aliás, como a perfeição, como um ideal, que só existe na permanente procura. Talvez por isso Ruy Belo tenha associado a Cesário Verde o poema «Canção da felicidade – Ideal de um parisiense», que assim sublinha, mais precisamente na passagem em que Nobre canta:

Felicidade! Felicidade!
Ai quem ma dera na minha mão!
Não passar nunca da mesma idade,
Dos 25, do quarteirão.

cf. Cesário Verde, nou-
tro contexto
Lamartine

(Nobre, 1959: 51)

Curiosamente, podemos ver ecos desta passagem no soneto de evocação «A Afonso», de Bandeira, no qual também ressoam os “Altos pinheiros septuagenários” do «Soneto 11», de Nobre (1959: 157). No desfecho, assinalado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, lemos: “Sou apenas um setentão / Adido à estranha legação / Dos pinheiros septuagenários” (Bandeira, 1961: 220). Tal como na poesia nobreana, há aqui a ideia da passagem do tempo pela dita idade assinalada, em tom coloquial, marcado pelo aumentativo (“quarteirão”, “setentão”) como recurso enfático, criando proximidade com o leitor. A árvore é o parâmetro animista de medição da vida, com os seus estratos sob estratos que tornam o tempo visível em seu tronco, acumulando em si diferentes períodos, que é o mesmo que dizer, diversas memórias.

Além disso, também Ruy Belo parece fazer alusão a «Canção da felicidade felicidade – Ideal de um parisiense» no poema «Ode do homem de pé», na marginalia do qual ele anota, naquele seu exemplar pessoal de *AGRE*:

Não disponho de corda para muitos anos.
Sinto-me velho: nasci em 33, estamos em 60
Vou fazer vinte anos. Quem nunca foi à tropa, António Nobre,
como que fica sempre à espera da maioridade.
É tempo de assistir aos funerais dos amigos
começo a estar bom para fazer

(Belo, 1961: 112 e 113; registro de Ruy Belo)

Ao final do poema, registra ainda na marginália: “Cfr. António Nobre, Só... “Não o quiseram para soldado” (*sic*). // Superação do subjectivismo.”¹⁷⁰. Observa, assim, o modo como o autor do *Só* consegue superar o subjectivismo ao incorporar na poesia situações do “real cotidiano”, dando-lhes nova linguagem. Recordemos que se trata de um *facto* correntemente mencionado na poesia nobreana, como em «Lusitânia no Bairro Latino I», na sublinhada passagem “Que triste foi o seu fado! / Antes fosse pra soldado, / Antes fosse prò Brasil...”, e ainda mais evidente em «D. Enguiço», “Um dia, em Maio, no mês das flores, / Chamou-o a Pátria pra tê-lo ao lado: / Vieram vê-lo cinco doutores, / Não no quiseram para soldado!” (Nobre, 1959: 27 e 94). É notável, em Nobre, o prenúncio daquela “magia sugestiva” de que falava Baudelaire sobre a obra de arte moderna, que ao mesmo tempo deve conter o sujeito e o objeto, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Fica ali, naquele trecho do poema de Ruy Belo, o vocativo a António Nobre, como que uma cicatriz textual invisível, em uma passagem que será toda ela alterada na versão publicada na segunda edição de *AGRE*, dando lugar a:

Não disponho de alento para muitos anos
Sinto-me velho: nasci em 33 estamos em 60
vou fazer vinte anos. Isento do serviço militar
incapaz de lutar mandar obedecer
como que fiquei sempre à espera da maioridade

(Belo, 1972: 114 e 115)

Neste sentido, quer nos parecer que a própria insistência na temática do casamento funciona como essa forma de medir a temperatura poética em favor da “superação do subjectivismo”, naquele “sentido lamuriento” ao qual já vimos Ruy Belo se referir. De modo que façamos notar, ainda, o trecho de «Um dia uma vida»:

a orla do vestido roça no rocío depois do
baile breve na praia iluminada pela lua
muito mais tua do que do planeta

¹⁷⁰ Ver «Fig. 46», em Anexo II.

onde vivemos pois à tua volta
é que descreve a lua a sua órbita perfeita
A noiva tem no seu vestido branco óptima mortalha
e tem escovas de dentes iminente vida conjugal
dias de sol inúteis como logo este jornal
por trás do rosto imóvel que prospecta ao espelho
uma última vez antes de à casa sobrepor a igreja
O tempo não parou ó noiva é esse o mal
se hoje és imortal oxalá amanhã
leve a terra te seja

(Belo, 2009: 739)

Persistem aqui certos elementos partilhados de esferas comuns a António Nobre, tais como a imagem da noiva amortalhada no seu vestido branco, o passar do tempo que irrompe na morte da amada, a lua que dá conta dessa passagem do tempo, a interjeição que anuncia a inevitabilidade da morte, o casamento subsumível ao cotidiano, a igreja que dá lugar à casa modulada pela vida conjugal. Aliás, essa casa, se em Nobre é “O nosso Lar!”, em Ruy Belo não chega sequer a ser um sítio de conforto. É o que o próprio poeta comenta na marginalia do poema «Purinha», advertindo que Nobre “não diz ‘casa’” e, sim, “o lar” – em *A Margem da Alegria*, aliás, Ruy Belo vai dizer das “palavras vazias como deus ou lar” (Belo, 2009: 577), que de alguma forma remetem para uma ordem social de mundo que o poeta recusa. O que parece ainda dizê-lo, de outra maneira, ao escrever, naquela mesma página de «Purinha», na parte superior da folha: “António Nobre, questão que temos connosco próprios”. Está aqui implicado o problema de um sujeito poético que se sente desconfortável na sua condição urbana de vida moderna, e que muito embora traga em si o sentimento de *pax rustica*, não regressou a terra ou à aldeia familiar, numa crise de consciência, de carácter romântico, que é também uma crise de consciência burguesa (cf. França, 1993).

No início do *Só*, na marginalia do primeiro poema, «Memória», Ruy Belo já anunciava esse seu conflito com Nobre, que é o mesmo que dizer consigo próprio: “Há um tempo para amar António Nobre e um tempo para o detestar”, registra na parte superior da página¹⁷¹, como que revelando a temperança que marcará toda a sua leitura daquela obra. Fernando J. B. Martinho observa que

a presença palimpséstica de Nobre, mais da ordem do estilo, pela digressiva vivacidade do discurso, e das semelhanças dos mundos representados no texto, conjuga-se, em Ruy Belo, com alusões ou expressas referências literárias, dentro de um jeito muito seu de, deambulatoriamente, mobilizar a

¹⁷¹ Ver «Fig. 47», em Anexo II.

rede intertextual de múltiplas direcções que é a memória literária (Martinho, 2001: 109).

Na segunda fase da poesia de Ruy Belo, com o seu prolongamento discursivo, é notório o aumento das evocações, que assim como a própria transmutação da linguagem, permitem, ao mesmo tempo, “referir o mundo (dar expressão a uma vivência) e convocar um mundo outro (dar expressão a uma vidência)” (Fazenda Lourenço, 2010: 241). São muitas as passagens assinaláveis, nos mais distintos poemas: “Que importa depois disso malen minha amiga / o olhar triste de um homem maduro?”; “foi isso bem me lembro sérgio o que te disse certa vez”; “Hernán urrutia meu amigo austral”; “(o Jaime conheci-o em Madrid muito mais tarde)”; “e amanhã vivo apenas nesse livro do zé gomes que os evoca” (Belo, 2009: 721, 710, 703, 547, 453). É assim que o poeta tenta devolver, à consciência e ao corpo, a materialidade ou a *coisidade* de mundo, no júbilo que triunfa sobre a culpa ou a morte. A minuciosa exaltação das coisas e a persistente nomeação de pessoas, objetos, atos cotidianos denunciam um poeta que assumiu a experiência das palavras como, mais do que forma de existir, maneira de *presentificar* o mundo.

V

Em se tratando de três poetas obsessivos com a morte, a impossibilidade de recuperar tal qual os lugares, os amigos ou um rosto desencadeia naquelas obras a imaginação sobre diversos momentos vividos, o insistente dizer do que não se consegue representar ou o regresso daquilo que não pode mais voltar (cf. Gusmão, 2010: 423). Em outras palavras, se as pequenas mortes do cotidiano parecem requerer um investimento do mundo íntimo do poeta mais do que preocupações em torno da “morte maior”, infinitamente absoluta, é bem verdade que a forma enternecedora e empenhada no cotidiano de recobrar o passado é uma maneira de tentar torná-lo parte da indagação metafísica da existência. Afinal, tudo recairá na pergunta suspensa e irrespondível: “Como enfrentar a ausência definitiva?” (cf. Rosenbaum, 2002: 95), que acaba sendo atenuada ou disfarçada pelas imagens poderosíssimas da solidão cotidiana e pela ausência do outro.

A confissão coloquial de um narcisismo pessimista que distinguirá o *Só*, como vários críticos têm assinalado, não se traduz num prazer súbito do poeta de se confessar, mas na confissão como produto da necessidade de se reintegrar a um passado em que

constantemente renasce e expande o desejo de ilimitação do finito. O derrame confessional redimensionado por Nobre dará lugar ao planejado ou projetado desabafo bandeiriano e, em Ruy Belo, à conversa multímoda, não precisando, tanto um como o outro, recalcar o que há de fictividade e de composição na poesia. Dessa forma, quer nos parecer que, em vez dessas poéticas se assentarem na lógica de contradição, de raiz hegeliana, entre poeta inspirado e poeta artífice, o que buscam é dirimir a própria antinomia. O que nos permite dizer que se em Nobre já coexiste, como bem observou João Gaspar Simões (1959), um artista consciente e um artista inspirado, encontramos Ruy Belo e Bandeira entre os poetas que sustentarão, no século XX, uma “refletida espontaneidade” (para recuperarmos a expressão de Jorge de Sena), fundamentada numa constante atitude meditativa do poeta perante a sua criação poética.

Em António Nobre – aquele que pede “Deixai o Poeta trabalhar” (Nobre, 1959: 15), como Ruy Belo grifa no *Só* –, já há o prenúncio da noção, desenvolvida na poesia moderna, de que “a espontaneidade era, por assim se dizer, qualquer coisa incompatível com a própria espontaneidade”, tendo em vista que “ser espontâneo não era abandonar-se às palavras, às emoções, à inspiração” (Simões, 1959: 43). Nesta perspectiva, a espontaneidade não poderia deixar de ser, como muitas vezes já foi dito, uma construção progressiva que resulta de uma longa educação e que implica todo o esforço consciente e inconsciente que será empregado “na obra, no artefacto, na poesia – coisa feita” (cf. Belo, 2009: 107). De modo que, sendo Nobre responsável por uma poética que incide sobre o solilóquio – que desde o romantismo está no cerne do confronto entre a intimidade recolhida e as manifestações da exterioridade, entre o transbordamento do sentimento do poeta e a poesia enquanto expressão em si mesma –, diríamos que o que ganha desenvolvimentos outros no desabafo bandeiriano e na conversa beliana é a dimensão de testemunho.

Aqui, como já se deve imaginar pela discussão que travamos no capítulo anterior, não se trata de um testemunho documental, como queriam os neo-realistas, privilegiando a literatura como veículo de comunicação e a denúncia de aspectos da realidade por meio de representações facilmente descodificáveis pelo público leitor. O que existe naquelas duas poesias é um *testemunho de linguagem*, em que a transformação da linguagem implica tirá-la do seu domínio prático como forma de “praticar o mundo”. Ora, praticar o mundo significa “não só viver a presença do objecto através da linguagem, como, concomitantemente, viver a presença do objecto linguagem”, como observa Jorge Fazenda Lourenço (2010: 421). Recordemos que, para

Ruy Belo, ao refletir sobre sinceridade em poesia, é “obrigação do poeta ser fiel à realidade, de falar do que viu, de *dar testemunho* do seu meio e do seu tempo”, mas “a experiência, a fidelidade à vida não terão maior importância que garantir a intensidade da expressão” (Belo, 2002: 321; *italico* nosso). Logo, esse dar testemunho implica fundamentalmente aquela transformação da linguagem, quando o “homem estiver liberto da palavra ociosa” e conceder lugar ao poeta para, “em plena disponibilidade, dar testemunho da verdade” (Belo, 1984: 349), como escreve em seu ensaio «Presença e testemunho».

Aliás, se pensarmos na origem cristã do testemunho, veremos que uma de suas implicações é contribuir para que se encontre a verdade, para que se faça luz sobre certos acontecimentos e a verdade apareça. Por isso, não há testemunho sem uma paixão pela verdade, como já reconhecia Derrida. Acontece, no entanto, que “só na medida em que o testemunho pode ser mentira e ficção, é que ele pode ser também atestação discursiva da verdade – isto é, dos factos” (Coelho, 2000: 38), o que está sempre a exigir uma negociação permanente e interminável com o mundo. Se consentirmos que a verdade só existe sob forma de ficção, e que, assim, testemunhar implica também ascender à ficção, então é a ficção que estrutura a experiência do real que há no testemunho, e por isso essa estruturação não deixa de ser uma fratura desestruturante, como reflete Eduardo Prado Coelho, em «Literatura e Testemunho». Daí que o testemunho poético, aquele que não abdica de perseguir a linguagem, pressupõe a busca de uma verdade que a poesia não tem por finalidade achar, como diria Jorge de Sena, mas testemunhar que insatisfatoriamente ela é buscada. Digamos que, assim como em Bandeira, em Ruy Belo a passagem do fingimento para o testemunho de linguagem implica fingir admitindo a condição de fingimento (é o “como se” de que fala Manuel Gusmão), o que, afinal, significa a própria desarticulação do artifício, e o poeta confessa: “Digo a verdade e todos se convencem / de que tudo o que digo é fingimento / a verdade é difícil de se suportar” (Belo, 2009: 769).

O testemunho de linguagem, não sendo uma aceitação passiva do mundo, é, assim, uma meditação que é especulação de mundo, um permanente questionar e dialogar, um permanente confrontar-se com os seres contraditórios que somos, numa demanda de uma condição liberta do peso da sua própria historicidade, que será, no limite, a pertinaz perseguição de uma condição divina, mas terrena, ou (lembrando Hegel) uma tentativa de redescoberta de uma humana divindade [...]. E daí também essa alteridade intrínseca a uma linguagem que se sabe “humanidade pressentida” e intersubjectividade (Lourenço, 2010: 240).

Essa “humanidade pressentida” atesta o caráter humanista do testemunho, no qual os valores universais, que não se traduzem em um mundo uniforme, reconhecem a diversidade como a dinâmica de autoconstituição do humano no mundo. Afinal, como diz ainda Fazenda Lourenço (2010: 421), “dar testemunho é dar sentido, atribuir significação, ao mundo, na sua diversidade”. Para Ruy Belo (1984: 351), o testemunho “é o caminho de um humanismo terreno”, e nesse sentido não parece despiçando que o autor de *Toda a Terra* vá buscar – quer em Nobre, quer em Bandeira – uma poesia que “é vária e resume compaixão ternura” (Belo, 2009: 681). Se “toda a condição do testemunho implica a passagem do instante à instância, isto é, àquilo que no instante permanece em suspenso sem que ele deixe de ser agudamente instante e *só assim o testemunho passa do singular ao universalizável*” (Coelho, 2000: 39; itálico nosso), faz sentido, enfim, que Ruy Belo encontre naqueles dois poetas essa tal “colina do instante”, para utilizarmos uma expressão recorrente em alguns poemas seus. Não por acaso, vai atentamente observar, por exemplo, como Nobre empreende na “humanização” de certos elementos da natureza, como escreve em várias marginálias do *Só*, ao lado de versos como “Os meus cabelos são os pinheirais sombrios / E veias do meu corpo os azulados Rios.” (Nobre, 1959: 111). Assinala que essa “humanização das coisas” (expressão que escreve na marginália dos versos a seguir) muitas vezes envolve, naquela poesia, aspectos animistas que se referem a árvores, conforme se vê ainda numa passagem como “Ó choupo magro e velhinho, / Corcundinha, todo aos nós, / És tal qual meu Avôzinho: / Falta-te apenas a voz.” (*idem*: 53).

A propósito destes versos, notemos que outra forma da poesia nobreana exprimir afeto, em tom ternurento, consiste na recorrência às figuras do Avô e da Avó. Quando não surgem elas próprias no diminutivo, muitas vezes aparecem associadas a palavras neste mesmo grau (“quietinho”, “alminha”, “velhinha”, por exemplo¹⁷²). Desperta a atenção também o fato de estarem sempre gravadas em maiúsculo, o que atinge aquela forma de universalidade já vista no romantismo: ao passo que são substantivos comuns, o que decerto provoca mais facilmente empatia junto ao leitor, que pode identificar no seu próprio universo aquelas figuras, ao gravá-los como se fossem nomes próprios também lhe é concedida particularidade, tornando tais figuras singulares ao universo do poeta. Manuel Bandeira, inclusive, presta uma de suas homenagens ao seu poeta de

¹⁷² Ruy Belo associa o grau diminutivo ao “realismo” que aquela poesia consegue atingir a partir da própria subjetividade, conforme escreve na marginália de «Purinha», ao lado do verso “« Não te aflijas...» dirá, baixinho...”.

eleição com o poema «Portugal, meu avôzinho», no qual declara que aquele país lhe dera “Grande mundo de ternura”. Não poderia ter escolhido figura – o avôzinho – mais representativa do universo nobreano para fazê-lo. Em Nobre, a ternura se espria “no sublime que nele é humilde, no orgulho ingênuo e no sabor de infância triste que há no mais adulto horror do seu tédio e das suas desesperanças”, como bem viu Pessoa (cf. 1980: 115).

Essa lição de *poesia humanizada* também se torna, em Bandeira, como observa Ruy Belo (2002: 230), “ternura expressamente afirmada”, que naquela obra está sempre a fortalecer a relação entre poesia e vida, a avivar essa “Poesia, / Minha vida verdadeira.”, como sublinha Ruy Belo no seu exemplar de *Estrêla da Vida Inteira – Poesias reunidas*¹⁷³, publicado em homenagem aos 80 anos do poeta. Um dos textos introdutórios é assinado por Raquel de Queiroz:

Acho antes que esse dom que ele tem de se fazer amado, essa ternura que desencadeia nos peitos mais ásperos e menos amadores, decorre propriamente da sua poesia, é elemento da sua poesia, vem daquela força que ele tem de descobrir o coração da gente o segurar na sua mão. Em Manuel pessoa com poesia se confundem, na realidade ele é a poesia. O amigo que o abraça, a mulher que ele ama ou amou, o leitor que se comove com um verso, será que não obedecem todos à mesma emoção [...]? (Queiroz, 1966: xx; sublinhado por Ruy Belo).

Como se lê em outro estudo publicado naquela edição, desta vez de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (1966: liii): “Pode ser que o segredo dessa poesia condensada e fraterna esteja na capacidade de redução ao essencial – tanto no plano dos temas quanto no das palavras. Essenciais são a emoção direta da carne e a espontaneidade da ternura”. Na obra de Bandeira, tal como na beliana, o lirismo caminha sempre no sentido da fraternidade humana e no desejo de comunhão, somados a uma dimensão irônica que curiosamente não perde de vista uma visão terna de mundo. Apesar da persistência do “tema da morte e do desalento” (s/a, 1966: xiv), como sublinha Ruy Belo na supracitada obra, eis um poeta que se volta “Para o sagrado labor da vida...” (Bandeira, 1961: 21), grifa ainda em «Desalento», na *Antologia Poética*. A observação da vida em suas trivialidades permite ao poeta, enfim, como diz em

¹⁷³ José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1966.

«Neologismo», “invent[ar] palavras / Que traduzem a ternura mais funda / E mais cotidiana.” (*idem*: 148)¹⁷⁴.

Desse modo, o que se observa é que tanto na poesia de Bandeira quanto na de Nobre, Ruy Belo (2009: 757) parece se sentir, de alguma forma, acolhido no “restrito recanto da ternura”, ao passo que também sabemos a “imensa ternura que a sua memória nos provoca”, como diria Eduardo Prado Coelho (2013: 40). Essa ternura, afinal, não deixa de assinalar, em todas aquelas três poéticas, em tons distintos, é certo, as tentativas de confrontar acontecimentos de ordem íntima com a perspectiva do outro e de tornar a experiência alheia uma dimensão da intimidade solitária. A ternura é também uma espécie de consolo naquelas obras, que regeneram constantemente o signo temático do *ubi sunt?*, com o seu papel decisivo em uma poesia conversada. Esse sentimento afável, que chega à compaixão, envolve a memória de um poeta que passeia por entre os seus mortos, tentando encontrar caminhos que o permitam existir entre as perdas, e daí a própria lengalenga dos nomes. Por isso, quando Ruy Belo identifica Bandeira, por exemplo, como “um poeta do Natal”, poderia estar perfeitamente falando de si próprio, sendo o Natal, com as memórias de família que evoca¹⁷⁵, um assinalado momento em que vem à tona a pergunta sem resposta: “Onde estão aqueles que se foram antes de nós?”.

Manuel Bandeira poderia nunca ter confessado que o Natal entra nos seus versos “senão como um pretexto para uma declaração de ternura” (Bandeira, 1990: 699), como escreve na crônica «Meus poemas de Natal», e ainda sim saberíamos que representa notavelmente essa poesia repleta de humanidade. Tanto nesta obra quanto na de Ruy Belo, o período natalino está associado, de alguma forma, a uma visão humanista da poesia, com a sua capacidade de transmitir compaixão e compreensão universal, essa poesia que deve, em última instância, “servir um ideal de comunhão humana” (Belo, 2002: 23). De resto, como o próprio Natal. Além disso, é este o símbolo de outra face do humanismo que encontramos naquelas duas poesias: a denúncia de uma sociedade

¹⁷⁴ Não restam dúvidas de que esse poeta que se volta para a ternura é um dos aspectos que mais desperta o interesse de Ruy Belo na obra de Bandeira, que tal como naquelas passagens, ainda assinala muitas outras: “Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo / Quero apenas contar-te a minha ternura”, em «O impossível carinho»; “O veio, o remanso / Da escusa ternura.”, em «Retrato»; “– Meu bem, minha ternura é um fato, mas não gosta de se mostrar”, em «Poema para Santa Rosa»; “Assim eu queria o meu último poema / Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais”, em «O último poema».

¹⁷⁵ Recordemos versos de Ruy Belo que prolongam a insistência do tema em toda a sua obra: “sabor de não estar só, natal antigo”; de «Ácidos e Óxidos», “Era depois da morte sobre a plana infância / o primeiro natal o cheiro do jornal”, de «Vat 69»; “Quero de novo fundir ao lume os soldados de chumbo que no natal me punham no sapatinho”, de «Quero só isso nem isso quero», por exemplo.

comercial e industrial cada vez mais desumanizada. Na crônica «Reflexões sobre o Natal», Ruy Belo denuncia que o Natal tem perdido o seu propósito, que é o de refletir sobre o renascimento todos os anos dos votos cristãos, com os seus valores, para se tornar mais “municipal” do que nunca, a festa da família que movimenta todo o comércio. Em «Poema de Natal», fala de “um elevado dignatário da hierarquia / para quem o mistério do natal não sei bem que mistério e que natal / encerra o verdadeiro humanismo novo” (Belo, 2009: 474). Já em «Um rosto no natal», diz que, em um “mundo onde o homem é um lobo para o homem” (em alusão à noção desenvolvida por Thomas Hobbes, em sua teoria sobre o contrato social), nem no Natal “o rosto da justiça” volta a face para os “homens humilhados” (*idem*: 476).

Mas o texto de Ruy Belo que faz a mais notável síntese de tais aspectos é um inédito que deixou em prosa¹⁷⁶, a que já nos referimos no capítulo anterior. Nele – em que logo de início lemos: “No comboio, a sombra envolvente aproximava-me dos homens e do Natal, comércio para alguns” –, a partir das férias de Natal, vemos evocados os tempos de infância, a missa e a igreja, o casamento, os pensamentos de morte, a morte do cão, as “tantas coisas que *eram*”.

Estou de novo na casa antiga, onde ainda este verão convivi com reformadores e humanistas. Recordo a frase de um deles, talvez sublinhada no livro entre areias e sargaços: “la peste de l’homme c’est l’opinion de savoir”. Talvez escrito num erro de aproximação etimológica tão cultivado na época. O sino da igreja matriz atira de meia em meia hora o som contra a parede do fundo. ~~No último livro que publiquei, esqueci-me de incluir dois versos onde se falava em sinos. O sino é um objecto alheio a estes dias.~~ Leio os meus poetas e sinto-me momentaneamente reconciliado com tudo. [...] As ruas da vila, desde a vizinhança do estaleiro até junto da ermida donde certos dias um dos meus poetas assistiria ao pôr-do-sol, despertam hoje em mim mil e uma recordações. As coisas passaram a estar sujeitas à doença de serem outras coisas. [...] Que fizemos nessa noite? Já não sei bem. Houve muitas coisas que morreram. Talvez tenhamos seguido pelo molhe ao longo

¹⁷⁶ Em uma carta ao professor e amigo Lindley Cintra, enviada de Vila do Conde, a 27 de dezembro de 1966, encontramos preciosas revelações de como este texto surgiu e de como Ruy Belo tinha o desejo de seguir o caminho da prosa: “Não sei se é do frio, se da quadra, deste período de revisão da actividade, a verdade é que me tenho sentido um pouco falhado. Não fiz grande coisa desde que, há cerca de dois meses, acabei os exames e a verdade, o certo é que, nesta altura da vida, os exames já não justificam grande coisa. No comboio para cá, talvez a leitura do livro do Almeida Faria, talvez a vista dos campos, talvez a necessidade de escrever um artigo sobre qualquer coisa para qualquer sítio levaram-me a pensar emocionalmente que eu podia escrever prosa, qualquer coisa vivida e não simples crítica. E já julgava que se teria tratado de um acesso passageiro quando hoje, num dia de sol, sentado à mesa do café, com os pés quentes ou com o pensamento longe do frio deles, escrevi cinco páginas de prosa e com perspectivas de continuação. Fiquei cheio de entusiasmo e talvez cheio de Deus, porque o entusiasmo vence o temor e não há coisa que mais me afaste de Deus do que o temor, temor do futuro, temor do dia-a-dia, temor dos outros. Dei, sózinho, um passeio de volta pela praia. Talvez a poesia não seja simplesmente a preguiça da prosa mas eu, que não escrevo para ser lido, não deixaria de gostar que um maior número de pessoas me compreendesse. Enfim, depois de três livros de poesia publicados, de um livro de ensaios em publicação, talvez se me abram outros caminhos, em que há muito tempo não pensava”.

da fila de luzes que identificam o rio para quem chega de carro e olha lá de cima, donde já assisti a um pôr-do-sol memorável. A princípio, na pensão, perguntavam-se donde vinha. Um dia tive de dizer que vinha de Paris. Acabava de atravessar a longa noite da Espanha, numa promiscuidade deliciosa com emigrantes. Nada nos distinguiu, nem sequer o sítio onde entrávamos para comer. Se o último deles insistiu em me trazer a mala carregada de livros e eu consenti foi em homenagem à amizade. Que será feito desse homem? Falava-me da vindima, da matança, da família. Perdi-o, como tanta coisa pela vida fora. De que me serve ser anterior à última coisa de que me lembro?

O curioso nesta passagem é que o sino é um dos notáveis elementos que denunciam a atmosfera humanista na qual o texto se desenvolve. Tal como na poesia, em que Ruy Belo está sempre a lembrar “as terras onde os sinos andam pelas ruas” ou a reparar “à hora do meio-dia quando o antigo som dos sinos soar nos recantos recônditos da memória” (Belo, 2009: 502 e 674), naquele texto em prosa o sino também alude à aldeia da infância, que é o mesmo que dizer aquelas pequenas terras em que o tempo é ainda marcado pelo som dos sinos da “igreja matriz” (aquela a que se refere em «O Portugal futuro»). Além disso, o sino se torna metonímia para a morte, como denuncia a própria rasura (que só vemos no autógrafo, tendo sido eliminada no datiloscrito). O sino ressoa que a morte de uma pessoa pode abalar mundos, ou mesmo que diminui a existência de outra, ou dobra sinos, como diria John Donne, com o seu “ask not for whom the bell tolls; it tolls for thee”¹⁷⁷, cuja noção humanista de que os sinos dobram por cada um de nós foi largamente explorada por Ruy Belo¹⁷⁸. É por isso que talvez o sino não seja, tanto quanto quer o poeta, com a sua exposta rasura, um “objecto alheio a estes dias”, ou como diria em sua poesia: “sino objecto inútil / única coisa a mais sobre estes dias” (Belo, 2009: 261), contra o qual se revolta como quem se revolta contra a morte.

Afinal, trata-se sempre da morte. O sino, assim como o Natal – não obstante altura do ano marcada pelo badalar dos sinos, anunciando a chegada do “deus menino” –, também faz parte daquela remoída cantiga do *ubi sunt?*, com “uma interrogação que

¹⁷⁷ Recordemos que a conhecida expressão “*for whom the bell tolls*”, de «Meditation 17», baseada na ideia de que “quando morre um homem, morremos todos, pois somos parte da humanidade”, teve grande repercussão em diversos meios artísticos em meados do século XX, que buscavam falar sobre a condição humana no cenário mundial marcado pela guerra. Ernest Hemingway, em 1940, adotou a expressão como título do seu quinto romance, que alguns anos depois foi adaptado para o cinema por Sam Wood, em um filme que tem como protagonistas Gary Cooper e Ingrid Bergman. *Por quem os sinos dobram* é também o nome do nono álbum de Raul Seixas, lançado em 1979.

¹⁷⁸ Basta vermos poemas como «Na morte de georges braque» (“E os sinos ao dobrar por ti”), «No aniversário de libertação de Paris» (“E tu ó homem livre de qualquer país / podes ainda hoje ouvir esse dobrar do sino”), «Discurso branco sobre fundo negro» (“é tudo tão confuso que ninguém conhece ninguém / e os sinos dobram desconhece-se por quem”).

na verdade não espera resposta alguma, e apenas se ouve ao longe, velada de uma serena surdina de entressonho”, como diria Augusto Meyer (1986: 85), no ensaio «Pergunta sem resposta». Basta lembrarmos a importância do sino na poesia de Nobre, naquela atmosfera elegíaca de um poeta que pergunta “Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?”, ao mesmo tempo que se lembra dos “sinos das aldeias”, em um acentuado movimento evocatório de imagens diversas que estrutura «Lusitânica no bairro latino». Ou que, não sem ternura, recorda, em «António», que “O sino da Igreja tocava, à tardinha: / Que tristes seus dobres!”. Ao ouvir os sinos de Santa Clara, o poeta pergunta: “Por quem dobrais, quem morreu?”, como em «Para as raparigas de Coimbra», ou sentencia, em «Os sinos»: “E os sinos dobram a defuntos, / Dlim! dlão! dlim! dlom!”.

Em «Os sinos», desta vez de Manuel Bandeira, tal recurso onomatopéico também é explorado: “bate bão-bão-bão” e “bate bem-bem-bem” são sentenças repetidas ao longo de toda a composição. Nela, o poeta *brinca* com a capacidade aliterativa do ressoar, construindo então um poema anafórico (tão repetitivo quanto o tilintar da campana), baseado nas três expressões populares a que foi buscar a caracterização dos sinos: “Sino de Belém”, “Sino da Paixão” e “Sino do Bomfim”. É notável, a propósito, que a modalização do *ubi sunt?* em muito se aproprie da riqueza popular de provérbios ou frases feitas, visto que “o grande mistério da morte”, que soa nessa *cadeia de perguntas sem respostas*, é aquele que permanece impassivelmente entre todos os povos, ao longo dos tempos.

Outro poema, que tal como aquele, se encontra assinalado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, e que recupera esse *topos* retórico, é «Natal sem sinos»:

No pátio a noite é sem silêncio.
E que é a noite sem silêncio?
A noite é sem silêncio e no entanto onde os sinos
Do meu Natal sem sinos?

Ah meninos sinos
De quando eu menino!

Sinos da Boa Vista e de Santo António.
Sinos do Poço, do Monteiro e da Igreja de Boa Viagem.

Outros sinos
Sinos
Quantos sinos

No noturno pátio
Sem silêncio, ó sinos

É quando eu menino,
Bimbalhai meninos,
Pelos sinos (sinos
Que não ouço), os sinos de
Santa Luzia.

(Bandeira, 1961: 162 e 163)

Aqui, podemos observar como sutilmente se anuncia aquela forma bastante original de Bandeira de desenvolver o *ubi sunt?*, apontada por Augusto Meyer (1986)¹⁷⁹ no poema «Profundamente». Em ambos os poemas, há a passagem de uma experiência recente para a recordação de uma experiência de infância, na qual o poeta está sempre a questionar onde estão todos os outros. A correlação que Meyer detecta entre o sono e a morte, em «Profundamente», irrompida do fundo da consciência e que abre caminho para uma intuição simbólica que leva à presentificação do passado, em «Natal dos Sinos» é mantida pelo silêncio e pela morte. Os sinos, desta forma, mais uma vez funcionam como um metônimo do Natal, o mote que liga o passado ao presente, como o é o São João em «Profundamente», sugerindo a inevitável ausência de todas as coisas: *omnia praetereunt, omnia praeteribunt*, ou *tudo passa, tudo passará*. O desfecho dos dois poemas acaba, então, impondo o silêncio. Em «Profundamente», o advérbio que dá nome ao poema confere resposta à pergunta que parecia ser irrespondível, explicitando que o sono é a morte: “Onde estão todos eles? // – Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente.”. Já em «Natal sem Sinos», os sinos, mesmo em bimbalhada, não conseguem ser ouvidos porque aqueles meninos de outrora parecem estar, também, todos dormindo.

Curiosamente, esse “pensamento de terna nostalgia”, para utilizarmos um verso de Ruy Belo (2009: 829), lembra-nos de uma carta que ele escreveu para uma antiga colega de liceu, e que acaba se transformando quase que noutro texto em prosa, por sinal com atmosfera semelhante à daquele que há pouco citamos. Talvez por isso a carta nunca tenha sido enviada. Depois de falar brevemente das paixões de infância e daqueles tempos, o poeta questiona, evocando aquele tramado motivo retórico: “Que é feito desse tempo? ‘Estão todos dormindo / dormindo profundamente’ – cito Manuel Bandeira de cor e talvez o cite mal. Mas tenho os meus livros no Cacém e estou a

¹⁷⁹ Manuel Bandeira, em resposta à leitura que Augusto Meyer fez do poema «Profundamente», no ensaio «Pergunta sem Resposta», escreve o poema «Antônia» e dedica ao amigo e ensaísta. O seguinte trecho, que encerra o poema, encontra-se assinalado por Ruy Belo na *Antologia Poética*: “Aliás, previno, que isto não é crônica nem poema. / É apenas, / Uma nova versão, a mais recente, do tema *ubi sunt*. / Que dedico, ofereço e consagro / A meu dileto amigo Augusto Meyer”.

escrever-lhe em Lisboa”. Nesta carta, datada então na capital portuguesa, a 06 de junho de 1968, também se refere aos tempos de infância, às férias de Natal e à morte que não perdoa, e que quando mata a um mata a todos (naquele sentido donneano de que já falamos). Vejamos um trecho:

Eu tenho montes de coisas para escrever, mas o quotidiano absorve-me, passo o dia através de papéis num universo de Kafka ou de Ionesco e além disso falta-me coragem. Ah se eu tivesse coragem para dizer a verdade, sem caridade, como quer S. Paulo, num arranjo impossível. Eu lhe conto. Outro dia fui ao funeral de um tio meu, ao Crato. “Um homem destes não devia morrer” – disseram ao meu lado. E era verdade. A morte do meu tio foi a morte da minha adolescência, quando lá no segundo ano fui passar as férias do Natal e fazia um frio seco e cortante como eu não conhecia. Desculpe este desalinhavo e esta falta de estilo, mas às vezes é escrevendo mal que se escreve bem, como creio que diz Montesquieu.

A morte do meu tio foi a morte da minha adolescência, quando eu lá ia passar o verão e passava até altas horas da noite a recortar no *Século Ilustrado* mulheres em fato de banho. O meu tio não dizia nada, mas no outro dia as fotografias apareciam no canapé da sala de jantar, numa acusação muda. O mesmo com os cigarros. Ficavam lá vários dias, sem eu querer dar o braço a torcer.

VI

Visto o que dissemos até aqui, certamente entendemos melhor agora por que Ruy Belo sugere, em relação ao poema «José Cláudio»¹⁸⁰: “relacionar com a minha poesia”, conforme escreve na marginália, ao lado do título.

relacionar com minha poesia José Cláudio

Da outra vida,
Moreno,
Olha-me de face,
Com o bonito sorriso Pontual
Adoçado pela bondade do nosso avô Costa Ribeiro.
Olha-me de face,
Bem de face,
Com os olhos leais,
Moreno.

Conta-me o que tens visto,
Que músicas ouves agora.
Lembra-te ainda do cheiro dos bangüês de Pernambuco?
Das tuas correrias de menino pelos descampados da Gávea?
Lembras-te ainda da ponte que construístes sobre o Paraguaí?
Do pastoril do Cícero?
Lembras-te ainda das pescarias de Cabo Frio?
(Elas te deram não sei que ar salino e veleiro,
Moreno.)

¹⁸⁰ Ver «Fig. 48», em Anexo II.

O espanto que nos deixaste!
Como fizeste crescer em nós o mistério augusto da morte!

Todavia,
Não te lamento não:
A vida,
Esta vida,
Carlos já disse,
Não presta.
Mas o vazio de quem
Eras marido e filho?
– Filho único, Moreno.

(Bandeira, 1961: 151; sublinhado e anotação por Ruy Belo)

Também aqui o poema é um solilóquio, de evocação e despedida, que se desenvolve como que um diálogo, no qual há um interlocutor íntimo com quem se conversa tanto, mas que está sempre ausente ou se ausentando. A morte é isto, afinal, uma forma de se ausentar, sendo encarada como mais uma trivialidade para não impedir que a vida seja vivida na sua integridade. Por isso, se torna tão curioso o início do poema: longe de criar certa esperança em torno do “mistério augusto da morte” acreditando na existência de uma outra vida, o que interessa ao sujeito poético é descredibilizar a morte nessa sua posição augusta, fazendo-a perder sua grandeza solene, excelsa, e uma certa imponência sobre a vida. Por ironia, é na descrença da continuidade (da vida na morte, da morte na vida) que se firma o poema, e por isso a familiarização com a ideia de morrer prolonga o movimento de acolhimento de emoções vividas, com imagens interiores que, se ligam o poeta ao seu interlocutor ausente, também tornam estreita a ligação entre morte e memória.

De certa maneira, poderíamos ver essa acomodação da morte em Bandeira como um desdobramento, por vias do seu modernismo premente, do que outrora era crise espiritual em um poeta marcado pelo decadentismo como Antônio Nobre, cuja recusa agnóstica levou a enfrentar a morte “com irônica familiaridade, quase com soberana displicência” (Pereira, 2004: 183). Salvaguardadas todas as distâncias, e considerando que o espaço decadentista em Nobre seja ainda o de uma modernidade estética de matriz baudelairiana¹⁸¹, também no *Só* se verifica a afirmação de uma “Outra-Vida” para, através de um “deslaçamento irônico da sensibilidade”, nunca antes atingido no nosso idioma (cf. Lopes, 2004: 208), negá-la. É o que percebemos no poema «Ao canto do lume», cuja passagem reproduzida abaixo foi assinalada por aquele outro poeta que

¹⁸¹ Logo no primeiro verso de «Ao canto do lume», o poeta diz: “Novembro. Só! Meu Deus, que insuportável Mundo!”, como sublinha Ruy Belo, observando uma atmosfera de desânimo e melancolia identificada com o “*spleen*” baudelairiano, como ainda anota na marginália.

chega à conclusão (que exploraremos mais adiante) de que “tudo é esta terra / que outra terra que houver é desta terra / [...] / que é escusado que não há saída” (Belo, 2009: 726).

Não me tortura mais a Dor. Sou feliz. Creio
Em Deus, numa Outra-Vida, além do Ar.
Vendi meus livros, meu Filósofo queimei-o.
Agora, trago uma medalha sobre o seio
Com a qual falo, às noites, ao deitar.

(Nobre, 1959: 117; sublinhado por Ruy Belo)

É oportuno considerar que essa requintada ironia surge enquanto efeito de um “querer crer” que, segundo Óscar Lopes (cf. 2004: 208), terá sido as primícias daquela noção de fingimento conceituada mais tarde por Pessoa. “Querer crer” que se é feliz e que a dor não mais tortura é, por revés irônico, a tortura de não acreditar em mais nada para além de que tudo na terra *jaz* ou que nela *jazerá*. O que, de alguma forma, também ocorre em «José Cláudio», em que toda aquela indiferença do sujeito poético é forjada (ou fingida, se quisermos) para se reafirmar o absurdo da morte, que está sempre ali, mas que, diferentemente do que ocorre em Nobre, é remediado pela experiência da vida, irrompida enquanto imagens recortadas do fluxo do tempo e do pensamento. A crescente intimidade com as dimensões da morte caracteriza o amadurecimento da lírica bandeiriana, e o que virá distingui-la da sua fase mais jovem é precisamente a passagem do espanto e do lamento, tal como em Nobre persiste, para a evocação dos mortos e da morte sem sombra de ressentimento. “Não há mais luta, não há mais confronto. Há, sim, um espaço de convivência” (Rosenbaum, 2002: 80).

Esse certo apaziguamento com a morte, muitas vezes apontado pela crítica, entretanto, só é passível de ser entendido, a nosso ver, enquanto presente alentador, quando o consideramos uma forma de o poeta se antecipar à “esperada surpresa”, de modo que acabará por fazê-lo através daquele “deslaçamento irônico da sensibilidade”. Tal artifício, já observado em Nobre, encontra notável desenvolvimento com a poesia bandeiriana, como vemos no próprio poema «José Cláudio»: os versos finais “Todavia, / Não te lamento não: / A vida, / Esta vida, / Carlos já disse, / Não presta” atuam com sutil ironia face ao início do poema, em que o sujeito poético, sem acreditar numa outra vida, pede para que aquele que morreu, mas que continua vivo em evocação, olhe de face, “bem de face”. Neste poema, manifesta-se a ideia, também presente na poesia final

de Ruy Belo, de que “a vida acaba em morte e nós deixamos / para sempre na terra quanto fomos” (Belo, 2009: 768) – sabendo-se “terra”, a partir do efeito gerado pela adoção geral da grafia em minúsculo, o chão em que tudo se encerra ou, noutra viés, a Terra, este mundo *terrestre* em que vivemos.

Esta leitura, aliás, também pode ser estendida a «A Mário de Andrade ausente», no qual dirá Manuel Bandeira (1961: 145), na última quadra: “você ausentou-se. Para outra vida? / A vida é uma só. A sua continua / Na vida que você viveu”. Há aqui um curioso *enjambement*¹⁸², criado de tal forma por Bandeira que nos permite, segundo Yudith Rosenbaum (2002: 94), questionar: “se a vida é uma só, o que foi interrompido de um verso para o outro? Uma vida de fato continua na outra, como quer a semântica do verso, ou a ruptura entre vida e morte é inevitável (como se vê pelo recurso estilístico utilizado)?”. Ruy Belo, sempre tão atento à relação entre forma e sentido, como já era de se prever, é bastante sensível a este recurso de linguagem. Como revela, por exemplo, o seu olhar sobre outro poema de Bandeira, «Boi morto», no qual assinala – ao lado dos versos “Boi espantosamente, boi / Morto, sem forma ou sentido” – a ocorrência do “TRANSPORTE”, conforme escreve na marginália, assim, com letras maiúsculas. Nestes versos apontados, a desconfiguração da figura repetitiva, o “boi morto”, dá-se com o segundo verso, que representa a descontinuidade “sem forma ou sentido”, contribuindo para o hermetismo de que o poema se vale. O que se nota é que a relação entre o desalinhamento métrico e o encadeamento sintático entre um verso e outro se torna fundamental para o entendimento de muitos poemas bandeirianos, gerando a plurissignificação bastante peculiar daquela poética.

Aliás, Ruy Belo também se mostra bastante atento ao transporte ao analisar a obra de António Nobre, inclusive anotando características deste fenômeno a partir de versos como “Ó olhos pretos! Olhos pretos! Olhos cor / Da capa d’Hamlet, das gangrenas do Senhor”, de «A vida», e “Hoje, mais nada tenho que esta / Vida claustal, bacharelática, funesta,” de «Carta a Manuel». O poeta observa como é possível, a partir do transporte, a convocação de mundos possíveis de linguagem e a estruturação de hipóteses de sentido, permitindo que a criação da linguagem seja o corolário da capacidade para imaginar a realidade. É nesse sentido que o transporte pode ser associado à já anunciada tese de Ruy Belo de que o verso, munido pelo retorno à

¹⁸² Em um caderno de estudos, Ruy Belo anota: “A este fenômeno poético chama-se *transporte*. Os franceses chamam-lhe *enjambement*, designação também muito usada entre nós, e os espanhóis *encabalgamiento*. O verso onde se verifica o *transporte* chama-se *verso corrido*”.

palavra poética, é realmente “a violência organizada que se faz à linguagem”. O autor comenta, num de seus ensaios, que “o transporte por vezes é tão violento” (Belo, 1984: 164) que fraciona uma palavra em dois ou mais elementos, sempre com valor expressivo. Sabendo-se uma técnica muito utilizada por renascentistas e maneiristas, como alternativa ao paralelismo tradicional, e que só mesmo com a poesia modernista é que se vulgarizou, Ruy Belo dá como exemplo o poema «Lugar último» (“terrível/mente”, “Atra-/ves-/sava”), de Herberto Helder, e se refere também a Frei Luís de Léon, com a sua ode «Vida Retirada», do século XVI: “Y mientras miserablemente se están los otros abrasando...”, assentindo que, neste caso, o transporte tenta produzir uma imagem mental do desassossego.

Na poesia de Ruy Belo, a violência da linguagem explicitada por esta técnica também ganha nuances radicais em passagens como “Detesto essas vezes o antro que transporto dentro / mas nada fora encontro digno de intro- / duzir em toda esta vida de nada” (Belo, 2009: 687), em que “intro”, enquanto prefixo (do latim, “dentro”, “para dentro”, “no seu interior”), reitera a dificuldade do sujeito poético em transportar aquilo que diz ter “por dentro”, ao passo que “introduzir” salienta que, mesmo difícil de suportar ser quem se é, não há nada no mundo exterior, no entanto, que possa alterar essa condição. No soneto «Mas que sei eu», encontramos um outro exemplo de transporte numa inscrição mais abrupta, desta vez não na quebra da palavra, mas na passagem entre os dois tercetos. Em “a dor de assim passar que me atormenta / e me ergue no ar como outra folha // qualquer. Mas eu que sei destas manhãs?” (*idem*: 381), a colocação das palavras “folha” e “qualquer” não só em versos distintos mas em estrofes diferentes potencializa a ideia de anonimato desse sujeito poético, que sofre por sentir que passa pela vida assim como – anônima, inexorável, delatora da passagem do tempo – uma folha qualquer que cai (e, diríamos, que o pronome indefinido “cai” para a estrofe seguinte).

Se “o transporte é quase sempre abrupto, visto que o sentido condensado num verso é prolongado para o seguinte ou seguintes e depois acaba por quebrar subitamente a meio de um verso” (Belo, 1984: 165), certo é que Ruy Belo também desenvolve uma forma menos brusca desse recurso de natureza acutilante. Partindo, então, dessa ideia de prolongamento do verso no(s) verso(s) subsequente(s), o poeta esclarece que o transporte é um precioso recurso que auxilia a anáfora e a perífrase e que ressalta, afinal, um ritmo de inquietação, de procura. Recordemos o desfecho do poema «Muriel», observando que as anáforas criadas a partir do conectivo “que” permitem

uma perspicaz rede de plurissignificação, com a combinação possível de vários versos, e a consequente diversificação de leituras. Os dois primeiros versos iniciados por “que” estão condicionados à evocação de um interlocutor (“tu”) nos dois versos anteriores, mas a partir de “e que resiste ao tempo como a pedra”, o “que” pode ser visto, na mesma, em referência ao sujeito em segunda pessoa do singular, podendo também se referir imediatamente ao termo com que foi encerrado imediatamente o verso anterior. Tanto a “pedra”, com a sua natureza passível mineral, é “que vê passar os dias um por um”, quanto o interlocutor; tanto a “lua” é “que transfigura em luxo o próprio lixo”, quanto o interlocutor, criando, assim, linhas sucessórias precisamente a partir de tênues rupturas e registrando estilisticamente aquele movimento constante do outro que se ausenta, que neste caso se traduz no poeta que diz “vai-te embora” como que pedindo que o outro permaneça, quando, na verdade, ele já nem ali mais está.

Nada penses ou faças vai-te embora
tu serás nessa altura jovem como agora
tu serás sempre a mesma fresca jovem pura
que alaga de luz todos os olhos
que exhibe o sossego dos antigos templos
e que resiste ao tempo como a pedra
que vê passar os dias um por um
que contempla a sucessão da escuridão e luz
e assiste ao assalto pelo sol
daquele poder que pertencia à lua
que transfigura em luxo o próprio lixo
que tão de leve vive que nem dão por ela
as parcas implacáveis para os outros
que embora tudo mude nunca muda
ou se mudar que se não lembre de morrer
ou que enfim morra mas que não me desiluda

(Belo, 2009: 752)

Ruy Belo chegará mesmo a dizer que o transporte é um dos verdadeiros definidores da poesia, até porque se torna um importante recurso na “criação de ambientes onde tudo vai sendo abolido até à poesia” (Belo, 1984: 165). Para ele, as experiências de pontuação, os cortes, a aglutinação de palavras são processos não substancialmente diferentes do transporte. De modo que as “quebras” não devem ser vistas como arbitrárias, pois implicam a suspensão de sentido que se verifica na passagem de um verso para o seguinte, influenciando decisivamente no significado quer pela introdução da pausa, que deve sempre haver na leitura, quer por chamar a atenção para a primeira palavra do verso. O transporte, portanto, tem importantes implicações na melodia, isto é, na sequência dos tons, em que a repetição de sons na sucessão de

palavras assume valor significativo. Estamos diante, afinal, de um recurso poético que manifesta não só fascínio na prática de poesia que interessa a Ruy Belo, na sua obra e na de outros autores, mas que encarna a sua própria visão teórica sobre poesia. Avancemos, então, neste capítulo, observando mais de perto fenômenos como este, que nos permitem pensar melhor o exercício poético tanto em Ruy Belo quanto em Manuel Bandeira, e perceber outros pontos de contato entre aquelas duas obras.

3.3 Obsessões formais, obsessões temáticas

I

A esta altura, já não parecem restar dúvidas de que Manuel Bandeira é o poeta brasileiro com quem Ruy Belo estabelece as mais significativas ligações, quer na formação do seu discurso poético, quer na sua perspectiva crítica sobre poesia. Recordemos a homenagem que lhe presta com o poema «In memoriam», que chegou a ser intitulado de «Vates 68»¹⁸³. O poema é também dedicado a Cristovam Pavia, que demonstra, da mesma forma, notável admiração pelo *mestre*: “Régio é sem dúvida o maior poeta depois (desde) Pessoa. Mas Bandeira! Bandeira é para mim um dos maiores poetas do mundo!” (Pavia *apud* Martinho, 2003: 198). Coincidentemente, ambos vieram a falecer no mesmo dia, e daí o mote do poema de Ruy Belo.

Todos os anos são anos de morte
Os anos morrem por partes dia a dia
O poeta pode ser fraco pode ser forte
por vezes vai dar uma volta e demora
A treze do mês de outubro foram-se embora
manuel bandeira e cristovam pavia
Todas as mortes nos matam um pouco
seja a de um santo seja a de um louco
Na irmã morte viva a poesia:
Viva bandeira viva pavia

(Belo, 2009: 304; itálico nosso)

Reparemos, antes de mais, que a discussão sobre poeta maior e menor ganha aqui a configuração de poeta forte e fraco¹⁸⁴, assinalada pela ideia de que a morte inevitavelmente a todos levará. O cariz é humanista: independentemente de fraco ou forte, esse poeta, esse homem que morre *custa* a toda humanidade, mais não seja por perpetuar o mistério da morte – e mais uma vez observamos a evocação do pensamento de John Donne. Há uma preocupação metalinguística, em «In memoriam», que se manifesta na ideia de que fazer poesia é também uma forma de se morrer lentamente, e que por isso a morte é irmã da poesia, anda lado a lado com ela, como lemos. Ou

¹⁸³ Ver «Figs. 49, 50», em Anexo II. Tendo «Vates 68» vindo a surgir antes de «Vat 69», assumimos que a explicação que o poeta dá ao título deste poema é corolário da criação daquele primeiro título, que seria então “não só inocente brincadeira com a figura ultrapassada do ‘vate’”, mas também por a composição datar de 1969” (Belo, 1984: 252). Além disso, queremos crer que Ruy Belo alterou aquele primeiro título, também visto no ensaio «Vat 68 – Um ano de poesia», por optar manter a ideia no poema «Vat 69», publicado em *Homem de Palavra[s]*, tal como «In memoriam».

¹⁸⁴ Que, algum tempo depois, terá notabilidade na crítica ao ser proposta, nesses termos, por Harold Bloom, com a sua noção de *agon*, em *The Anxiety of Influence*, de 1973.

melhor, “a morte se dilui nas pequenas mortes da escrita” (Jorge, 2014: 07). Em contrapartida, o poema está radicado em certa leveza e familiaridade que nos remetem, inclusive, a cantigas populares, com versos curtos e a predominância de rimas externas emparelhadas, espalhando-se numa atmosfera de despojamento criada pelo estado interjetivo marcado pela aclamação do “viva”. Tal como se observa, aliás, nas «Sextilhas românticas» de Bandeira, em que Ruy Belo sublinha: “Sou romântico? Concedo. / Exibo, sem evasiva, / A alma ruim que Deus me deu. / Decorei ‘Amor e medo’, / ‘No lar’, ‘Meus oito anos’... Viva / José Casimiro Abreu!” (Bandeira, 1961: 141).

Não obstante, se em «In memoriam» a evocação a Bandeira é direta, em outros poemas de *Homem de Palavra[s]* encontramos diálogos ainda mais produtivos, e que não estão na superfície intertextual. Como veremos, *HP* é um livro que reúne características que muito interessam para a nossa investigação. Avancemos, então, com outros dois poemas, «Na praia» e «O valor do vento», transcritos na íntegra, respectivamente.

Na praia

Raça de marinheiros que outra coisa vos chamar
senhoras que com tanta dignidade
à hora que o calor mais apertar
coroadas de graça e majestade
entraís pela água dentro e fazeis chichi no mar?

(Belo, 2009: 344)

O valor do vento

Está hoje um dia de vento e eu gosto do vento
O vento tem entrado nos meus versos de todas as maneiras e
só entram nos meus versos as coisas de que gosto
O vento das árvores o vento dos cabelos
o vento do inverno o vento do verão
O vento é o melhor veículo que conheço
Só ele traz o perfume das flores só ele traz
a música que jaz à beira-mar em agosto
Mas só hoje soube o verdadeiro valor do vento
O vento actualmente vale oitenta escudos
Partiu-se o vidro grande da janela do meu quarto

(Belo, 2009: 324)

É possível observar que em ambas as composições Ruy Belo emprega uma das técnicas mais utilizadas por Manuel Bandeira, que é a de estabelecer a divisão do verso

“sempre que surge uma nuance da idéia, uma imagem ou um detalhe a destacar, obedecendo assim o poeta ‘à certains conditions physiologiques de rythme’ (Marcel Jousse), de acôrdo com ‘une image physique suggestive de la danse des sentiments et des idées dans notre moi sensible e intellectuel’ (André Spire)” (Moraes, 1962: 188; sublinhado por Ruy Belo). Recordando ter sido Bandeira “quem, pela primeira vez entre nós, empregou o verdadeiro verso livre” (Holanda, 1990: 13), é nesse desdobramento de ritmo, associado à composição da imagem poética, que há o que Ruy Belo – que sempre demonstrou um incansável exercício de versificação, daí o ritmo ser a sua grande obsessão formal – reconhece por “proposições”, quer dizer, imagens geralmente retiradas de cenas do cotidiano que funcionam como “unidades aglutinadoras” em sua poesia¹⁸⁵. Há aqui “toda uma nova experiência de descontinuidade da linguagem, de utilização da elipse, de fricção entre núcleos semânticos: é ver, por exemplo, a técnica de justaposição de frases aparentemente desligadas umas das outras, originando um discurso cheio de silêncios, flutuações e surpresas”, reflete Gastão Cruz (1999: 107).

Assim como na poesia bandeiriana, em Ruy Belo, em poemas como «Na praia» e «O valor do vento», essas cenas ou situações do cotidiano (por vezes marcadas pela linguagem coloquial) são revolvidas pelo humor perspicaz, pela ironia ou pelo afloramento anedótico ou paródico. É deixada ao leitor a tarefa de preencher as elipses narrativas e entender a *história* por trás da *história* contada, como quando em «O valor do vento» o tom lírico é *quebrado* pelos dois versos finais (“O vento actualmente vale oitenta escudos / Partiu-se o vidro grande da janela do meu quarto”), em que cabe ao leitor *calcular* qual é o valor do vento. Ou então em «Requiem por um bicho», com os seus dois versos apenas: “Está tudo muito certo mas a gata / que outro mundo trará a gata que morreu?”. De modo que se trata de duas poesias que manifestam tendência à valorização do discurso “Cheio de elipses mentais”, como sublinha Ruy Belo no poema bandeiriano «Última canção do beco», muito embora essas elipses surjam na poesia beliana, na sua expressão mais geral, através de um trabalho intenso da unidade enquanto frase, com constantes “saltos de sentidos entre proposições contíguas” (Cruz,

¹⁸⁵ Como afirma no prefácio à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*, de 1978: “estou plenamente de acordo com ele [Gastão Cruz] quando, em *A Poesia Portuguesa Hoje*, se refere ao papel da proposição nos meus poemas. Claro que eu conquisto os meus poemas palavra a palavra mas sempre passo pela proposição como unidade aglutinadora” (Belo, 2009: 252). No ano anterior, em março de 1977, escreve, de Madrid, uma carta a Gastão Cruz na qual já observava: “Trouxe comigo, nesta viagem, o seu *A poesia portuguesa hoje* e tenho lido o que a mim se refere. Está tudo certo, principalmente ter reparado que a proposição é a unidade estrutural dos meus poemas ou pelo menos de alguns dos meus poemas”.

1999: 109), e em Bandeira a unidade seja o poema concebido como um todo, conforme vimos no início deste capítulo.

De forma geral, essa inclinação à proposição como unidade estrutural, tanto em Ruy Belo quanto em Bandeira, demonstrando uma incontornável referência à realidade, evidencia que a construção do poema geralmente se dá por uma relação temática elíptica, em poéticas que assumem que o efeito artístico pretendido pelo autor depende da sua capacidade de sugerir no espírito do leitor certo poder associativo. Aliás, acaba se tornando aliciante para o leitor pensar as ligações temáticas, aparentemente suprimidas, entre as proposições, atendendo mesmo à ideia do poeta moderno entendido também como leitor e a interpretação do leitor, como um ato de criação, de co-autoria, até. É assim que, naqueles dois poetas, “o poema busca a adesão do leitor, ferindo sua sensibilidade e imaginação, tendendo a gravar-se em sua memória. Na verdade, busca incorporar-se à própria experiência do leitor, pedindo-lhe resposta compreensiva, como algo que agora lhe pertence ou diz respeito à sua intimidade pessoal”, para utilizarmos as palavras de Arrigucci Jr (2009: 90 e 91).

A propósito, observemos que esse lirismo voltado para um humor irônico ou refinado, caracterizado pela iminência de uma situação inesperada ou pela surpresa, e que confere importância crucial ao remate a partir de uma *brincadeira* com a própria forma de composição lírica, é uma das características presentes não só em Manuel Bandeira, mas em vários outros poetas modernistas brasileiros, levada ao extremo pela Primeira Geração, numa altura assinalada pela estética de ruptura, como vimos no início desta tese. Basta lembrarmos um poema de Oswald de Andrade como «A laçada», publicado em seu primeiro livro, *Pau-Brasil*: “O Bento caiu como um touro / No terreiro / E o médico veio de Chevrolé¹⁸⁶ / Trazendo o prognóstico / E toda a minha infância nos olhos” (Andrade, 1966: 93). Não deixa de ser uma daquelas inusitadas formas que Ruy Belo também vai “testar” na diversificação formal que procura com *Homem de Palavra[s]*. «Um prato de sopa» é um desses poemas: “Um prato de sopa

¹⁸⁶ A palavra “chevrolé” encontra-se escrita da maneira como é pronunciada em português, assinalando a importância da coloquialidade na composição poética. Lembremos que, três anos depois de Oswald ter publicado este poema, Fernando Pessoa escreveria, sob o pseudônimo de Álvaro de Campos, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra, / Ao luar e ao sonho, na estrada deserta, / Sozinho guio, guio quase devagar”. E em ressonância a este poema, por sua vez, ainda encontramos, em *Homem de Palavra[s]*, no poema «A autêntica estação», os versos: “É verão. Vou pela estrada de sintra / por sinal pouco misteriosa à luz do dia / ao volante de um carro que não é um Chevrolet”. Nos dois primeiros casos, o metônimo Chevrolet cria a particularidade de infiltrar o cotidiano no tecido poético através da popularização recente, na época, de uma marca de automóveis; já em Ruy Belo, o que vemos é certamente uma reação à leitura do poema pessoano.

um humilde prato de sopa / comovo-me ao vê-lo no dia de festa / e entro dentro da sopa / e sou comido por mim próprio com lágrimas nos olhos” (Belo, 2009: 278). Como se nota, as duas composições emergem de uma situação inusitada e toda uma tradição lírica voltada para o apelo emocional vai sendo desmontada com a estranheza e a desfamiliarização, que não obstante acabam por ser atenuadas pelo verso final, em que o próprio tom lírico é apelativo (“infância nos olhos”, “lágrimas nos olhos”). Aqui, a metonímia não funciona como causa, nem a metáfora, como efeito: a metáfora é o fim e a metonímia, o meio para esse fim. Tanto é que muitos desses poemas, nesse viés, retratam *pedaços de vida*, que delineiam recortes no tempo e vidas fragmentadas, gotejadas dia a dia sem que se consiga ver mais do que os seus bocados.

II

Dito isto, quer nos parecer que se *Boca Bilingue* é o livro no qual os ecos de um modernismo vanguardista, com o seu experimentalismo, se fizeram evidentes, *Homem de Palavra[s]*, sobre o qual o poeta sublinha “ter escrito poemas, introduzido processos, buscado formas que nunca escrevera, introduzira ou buscara até então” (Belo, 2009: 245), é o livro no qual podemos reconhecer mais largamente a têtora de um modernismo à Bandeira, “mestre incomparável na arte da diversidade estilística e de formas” (Martinho, 2003: 190). Ruy Belo parece em muito se interessar pelo Bandeira que ensina o que Adolfo Casais Monteiro (1968: XVI) chama de “a lição da simplicidade” ou “a vacina anti-retórica”. De modo que, se aquele cotidiano, que surge em fasquias de memória embrulhadas pelo tom irônico ou chistoso ou pelo humor enternecido, ganha uma forma “mais sã e gratuita” (*idem*: XXV), em Bandeira, com *Libertinagem* – livro com que definitivamente afirma a sua autêntica e completa mensagem de poeta modernista –, em Ruy Belo ele está presente desde o início de sua produção poética, mas ganha *ar de liberto* em *Homem de Palavra[s]*. Por isso, talvez possamos mesmo dizer que *Homem de Palavra[s]* está para a obra de Ruy Belo como *Libertinagem*, para a obra de Manuel Bandeira.

Em poemas de *Libertinagem* como «Pneumotórax», «Porquinho-da-índia», «Pensão familiar» e «Poema tirado de uma notícia de jornal», por exemplo, a poesia é depositada em pequenos núcleos, como uma observação, como uma sugestão, onde grande importância é concedida ao desfecho ou ao arrebatamento do poema, conforme reconhecemos também naquela faceta de Ruy Belo.

Aí está inteira a simplicidade máxima da poesia totalmente desadornada, que raramente está na beleza isolada de um verso, mas quase sempre na “construção” emocional e mental que se vai erguendo em nós à medida que os versos se vão acrescentando aos versos, e o contraponto das imagens subindo à tona da memória do poeta se vai traduzindo para nós na visão dum mundo ignorado (Monteiro, 1968: XXVI).

Como podemos ver, tais poemas estão para além da pura notação, em se tratando de poetas exímios da *quotidianidade*¹⁸⁷, que não fizeram da descoberta do cotidiano um simples processo. E como “nunca será de mais repetir que poesia é imediatamente linguagem, é estilo e, se o for, só mediatamente é vivência” (Belo, 2002: 286), o sentido do cotidiano não é propriamente um esquecimento do essencial por este nem sempre estar na *essencialidade* dos temas. “O cotidiano pode ser, para os verdadeiros poetas, tão rico de ressonâncias eternas e intemporais como o tema mais alheio ao cotidiano” (Monteiro, 1968: XXVI). Quer dizer, uma poesia assentada no corriqueiro, na vida diária não significa uma poesia que não saiba olhar para o intemporal, para o essencial, para o eterno, e problematizá-los. Recordemos, por exemplo, um poema como «Exercício», uma vez mais de *HP*. Nele, intitulado inicialmente «À memória de Manuel Bandeira»¹⁸⁸, conforme vemos no manuscrito, chama a atenção a referência direta a um verso de Bandeira.

Exercício

Nos dias em que o vento anima a roupa
suspensa desta ou daquela janela
o meu olhar perdido não a poupa
e vai seguindo os movimentos dela

Aqui estou tristezas alegrias
Nesta colina do instante canto
esta vida indecisa de maresias
ó vida ameaçada enquanto

a minha grande esperança é o café
Agora que o tomei
com pressa e frenesim até
o que vai ser a vida ainda não sei

Mosteiro dos jerónimos fachada
impassível ao vão vaivém humano
aqui ando eu perdido de ano em ano
ó vida nove fora nada

¹⁸⁷ A essa vida tão cotidiana, Manuel Bandeira vai atribuir a expressão “vida besta”, sublinhada algumas vezes por Ruy Belo, no livro de Emanuel de Moraes. Tal “pasmaceira lírica” se torna um mote temático para outros autores, como Drummond, como a sua «Cidadezinha qualquer».

¹⁸⁸ Ver «Fig. 51», em Anexo II.

Nos dúbios dias da destruição do verão
quando tudo parece ir acabar
regresso então à versificação
e encontro nos papéis o meu segundo mar

(Belo, 2009: 309)

“ó vida noves fora nada” é uma menção explícita ao conhecido verso de Bandeira “Vida noves fora zero”, com que encerra o poema «Belo Belo II». Tal verso faz alusão à prova dos noves¹⁸⁹ – expressão popularmente utilizada quando se quer tirar conclusões de algo –, que acaba, em Bandeira, associada a uma vida *zerada* por suas impossibilidades, na qual a imaginação supre o que o sujeito poético, doente físico, está impossibilitado de realizar. Isto é, uma vida que não resiste à prova dos nove, porque então condenada à partida. Já no poema de Ruy Belo, o *nada*, aquilo que resta depois de feita a prova dos nove, que pode ser então metáfora para a própria vida, parece estar vinculado à observação da vida em sua insignificância e inutilidade, da vida que irremediavelmente passa e acaba em nada, essa morte sem volta, e da qual o devido exercício de versificação tenta dar conta (o título do poema não poderia ser mais sugestivo). Em «Pequeno périplo no fim do ano fim do mundo», de *Transporte no Tempo*, Ruy Belo vai ainda dizer: “E assim termina este ano de setenta e dois / sete e dois nove noves fora nada / tem razão ó milu que vida complicada” (Belo, 2009: 490). Aqui, para se referir à passagem do tempo, o poeta cria intimidade com o leitor, utilizando aquele recurso do nome próprio universalizado (apoiado, neste caso, pela coloquialidade da expressão “que vida complicada”) para assinalar um certo drama da existência.

Em *Toda a Terra*, deparamo-nos também com um poema como «Quero só isso nem isso quero», que se constrói com a anáfora, do mesmo modo que «Belo Belo» e «Belo Belo II», a partir do verbo “querer”.

Quero fazer pequeninos adobes e construir casas pelo quintal
ver chegar o verão e comermos todos lá fora na varanda de tijolo
quero só isso nem isso quero
[...]
Quero escrever fatais cartas de amor à rapariga dos meus oito anos
rasgar essas cartas deixá-las pra sempre dentro do tronco oco da oliveira
quero só isso nem isso quero

(Belo, 2009: 639)

¹⁸⁹ Esta expressão surge de um método matemático que permite verificar se uma conta está correta, qualquer que seja a operação básica (soma, subtração, multiplicação, divisão).

Como podemos observar, Ruy Belo se interessa por “uma lição de infância”¹⁹⁰ que se manifesta na poesia de Bandeira, e da qual aqueles dois poemas são bastante representativos. «Belo Belo II», por exemplo, é tomado por um ar pueril, parece mesmo uma lengalenga de criança, mas na qual existe uma ingenuidade atenta, como quem, adulto que se sabe criança, depois de descobrir o mundo, coloca limites entre o que quer e o que não quer dele. Já «Belo Belo» é um poema que parece sintetizar – como se observa no verso final “– Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples” – traços daquela poesia que desperta a atenção de Ruy Belo, como vimos, pela simplicidade e naturalidade. Aliás, características que Ruy Belo, que gostava “acima de tudo de coisas simples” (Belo, 2009: 651), procura desenvolver em sua própria poesia, sabendo que são resultado de longos anos de aprendizagem.

III

Temos, assim, nesses dois “*Belos Belos*” – o primeiro de *Lira dos Cinquent’anos* (1940) e o segundo de *Belo Belo* (1948) –, um temperamento lírico que já se anunciava em «Vou-me embora pra Pasárgada», um dos últimos poemas de *Libertinagem*. A verdade é que, na fase pós-*Libertinagem*, a “revolta contra a primitiva atitude [hermética, lúgubre, amargurada] do poeta” (Belo, 2002: 234) é bastante atenuada. Dilui-se a atmosfera regente naquela obra de 1930, em que o quarto fechado deu lugar às cortinas abertas e o cheiro de casa envelhecida foi dispersado por uma nova arrumação, na qual o poeta se despertara “para tudo o que até aí olhava como fruto proibido” (*ibid.*). Em suma, passou aquela alegria entusiasta e interveniente, de quem queria cravar o seu lugar com o *lirismo de libertação* e a transposição da própria realidade sentida. O que volta a aflorar é aquele outro lirismo, enternecido e desconsolado – mas desta vez não mais desolado, como nas primeiras obras de Bandeira –, e que também se observa em Ruy Belo, desde o início de sua obra. Com distintas implicações estilísticas, tal lirismo pode ser visto naquelas duas poéticas sobretudo em poemas nos quais há a perseguição obsedante pela morte e pela alegria fugaz ou fantasiada e o apelo às memórias de infância.

Neste sentido, um dos casos mais curiosos envolve mais uma vez aquele exemplar da primeira edição de *AGRE*. A propósito de «Saudades de Melquisedeque», Ruy Belo escreve na marginalia¹⁹¹:

¹⁹⁰ Expressão que sublinha no livro de Emanuel de Moraes (cf. 1962: 162).

¹⁹¹ Ver «Fig. 52», em Anexo II.

Esta manhã gostaria de ter dado ontem
um grande passeio àquela praia
onde ontem por sinal passei o dia.
É difícil a vida dos homens, Senhor.
Os anjos tinham outras possibilidades
e alguns deles foi o que tu sabes.
Esta terra não está feita para nós.
Mesmo que ela fosse diferente
nós quereríamos talvez outra terra,
talvez esta onde estamos agora.
Não achas, meu Senhor, que temos braços a mais,
dias a mais, complicações a mais?
– p’ra nascer e morrer seria necessário tanto?
Falhamos tantas vezes... (Como os judeus que juraram
não comer nem beber até matar Paulo
e apesar disso não o fizeram).
É difícil a vida, difícil a morte.
Por vezes os homens juntam-se todos
ou quase todos e organizam
grandes manifestações. Mas nada disso os dispensa
da grande solidão da morte,
de termos de morrer cada um por nossa conta
Todos tivemos pai e mãe,
nenhum de nós – que eu saiba – veio de Salém.

No “Vou-me embora p’ra Pasárgada”, Manuel Bandeira

diz isto com outra temperatura poética

(Belo, 1961: 47; sublinhado¹⁹² e anotação por Ruy Belo)

Se Melquisedeque, rei de Salém, pode mesmo ser visto como deus na forma humana, uma figura do próprio messias, que “instruiu os povos e lhes deu a civilização” (cf. *Hebreus* 7:1-3), homem sem genealogia, sem filhos ou parentes conhecidos, o mesmo não pode ser dito do poeta. Homem comum, que é, ainda que possa ser “amigo do rei”, como diria Bandeira, está fadado a ter mãe, a ter pai (e aqui vemos uma alusão, no poema de Ruy Belo, ao «Cântico Negro» de Régio), a ter antepassados e a deixar descendentes, nessa terra de onde todos vieram e para onde todos voltarão. Enfim, terá que enfrentar a evanescência das coisas e nem a alegoria do paraíso, como no caso da Pasárgada¹⁹³ de Bandeira, espanta do poeta o assombro da morte – afinal, mesmo em Pasárgada, o poeta não consegue não ficar “triste de não ter jeito”, e a vontade de se matar permanece. Assim, com *temperaturas poéticas* distintas, ambos os poemas refundem novas maneiras de evocar o *ubi sunt?*, associando-o à noção de que vamos morrer sós. No caso do poema de Bandeira, o *topos* chega mesmo a ser invertido, uma

¹⁹² As duas passagens sublinhadas são as únicas alteradas, para além da pontuação, evidentemente, na versão publicada na segunda edição de *AGRE*, de modo que “onde estamos agora.” dá lugar a “de que agora dispomos”, e “não o fizeram” se torna “não o mataram”, enfatizando o verbo *matar*, já visto no verso anterior.

¹⁹³ “‘Vou-me Embora pra Pasárgada’ foi o poema de mais longa gestação em tôda a minha obra!”, diz Manuel Bandeira (*apud* Moraes, 1962: 158), em *Itinerário de Pasárgada*, noutra passagem sublinhada por Ruy Belo, que, no seu ensaio «As influências em poesia», curiosamente vai dizer: “quanto mais de jacto tiver saído [um poema], mais anos de vida haverá custado” (Belo, 2002: 286).

vez que em Pasárgada os mortos dão lugar aos vivos ideais, aqueles que não conhecem “a grande solidão da morte”, como diria Ruy Belo. E, no entanto, tudo parece ao poeta perguntar: “Onde estão? Onde estão?”, já que tudo não passa de realidade irrompida de uma certa ilusão, de um certo desespero, do qual o poema de Ruy Belo, por outro lado, parece dar plenamente conta. Os homens, que nunca estão satisfeitos com a terra que têm, com *essa terra* que, nunca feita para nós, não passa de um ideal, levam o poeta a querer “outra civilização”, esta sim, onde “tem tudo”, evocação definitiva de um ideal face ao mundo trágico¹⁹⁴.

Outro poema de Ruy Belo com um curioso exercício de estilo, e que nos faz lembrar Bandeira, é «To helena»¹⁹⁵, no qual a última palavra de cada verso é terminada em *-mente*, como podemos observar no excerto abaixo:

Acabo de inventar um novo advérbio: helenamente
A maneira mais triste de se estar contente
a de estar mais sozinho em meio de mais gente
de mais tarde saber alguma coisa antecipadamente
Emotiva atitude de quem age friamente
inalterável forma de se ser sempre diferente
maneira mais complexa de viver mais simplesmente
de ser-se o mesmo sempre e ser surpreendente
de estar num sítio tanto mais se mais ausente

(Belo, 2009: 427)

Ainda na obra de Emanuel de Moraes, o autor de *Transporte no Tempo* assinala: “Êsse é um dos recursos poéticos mais sensíveis de Manuel Bandeira: o advérbio de modo terminado em *mente*. [...] o certo é que êsse sufixo adverbial dá uma valorização poética extraordinária à frase, transmitindo-lhe tôda a musicalidade” (Moraes, 1962: 27). Conferindo uma riqueza sintática ao atribuir às palavras, muitas delas consideradas gramaticalmente invariáveis, um *valor musical evocativo*, Ruy Belo consegue criar uma

¹⁹⁴ Lembremos a aproximação que Sofia de Sousa Silva faz entre «Vou-me embora pra Pasárgada» e outro poema de Ruy Belo, neste caso «O português futuro»: “O processo usado por Bandeira na *Evocação do Recife*, onde se constrói uma imagem supostamente privada do Recife, em oposição a um Recife histórico (que seria portanto coletivo) cria paradoxalmente uma maior proximidade entre o leitor e a experiência que é descrita. O ‘Recife sem história nem literatura’, o Recife ‘da minha infância’, é um Recife de que qualquer leitor se pode apropriar. Mais até do que do Recife das revoluções libertárias. *O português futuro*, parece-nos, é uma construção que se quer semelhante a essa. Ele é um misto de recordações que podem ser pessoais, de imagens de infância, e de uma tradição. Fica difícil definir nele o limite entre testemunho e fingimento” (Silva, 2012: 124).

¹⁹⁵ É possível que o título «To helena» seja uma espécie de paranomásia estabelecida a partir do conhecido poema «To Helen», de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez em *Poems of Edgar A. Poe*, em 1831, e numa segunda versão em 1845. Nessa composição, Poe, que vai procurar falar sobre o complexo poder maternal, utiliza como imagem principal a Helena de Troia, manifestando várias referências à cultura clássica.

suspeição, ou mesmo algo inesperado, pela própria recursividade dos modalizadores. Eles acabam por “suspender” o verso, não só ocasionando estranheza, mas como também sutilmente indicando as intenções ou os interesses da enunciação, que são manifestadas no poema e, ao mesmo tempo, nele veladas.

Usam, magnificamente, êsse recurso prosadores como Machado de Assis, Ruy Barbosa e Euclides da Cunha. E, pela coincidência sonora com o francês, podemos exemplificar ainda com Baudelaire e Mallarmé.

A respeito dos efeitos poéticos desses advérbios em mente, tendo em vista êsses dois poetas, escreve Jacques Scherer: “Mallarmé aime les longs et lourds adverbes de manière; il en emploie, ou il en crée, d’assez imprévus...

Dans Baudelaire également, le jeune Maurice Barrès évoquait, le 5 novembre 1884, ‘l’angoisse des adverbes très longs qui suspendent la phrase’. Chez Mallarmé ces adverbes sont intéressants, non seulement par leur fréquence et leur forme parfois étrange, mais aussi parce qu’ils sont chargés d’intentions. Il donne souvent à ces lourdes adverbes un sens plus riche e plus nuancé qu’il n’appartient d’ordinaire à un mot invariable. On sent toute la valeur évocatrice et musicale à la fois de l’adverbe...”.

São êsses também os efeitos que Manuel Bandeira tira dos advérbios em *mente* (Moraes, 1962: 27 e 28).

O poeta, que noutro poema irá ainda confessar que exhibe o “advérbio ou adjetivo depois empregado metaforicamente / no sentido talvez de vida e vida exuberante” (Belo, 2009: 694), utiliza a técnica com a consciência de que os modalizadores terminados em *-mente* não são elementos textuais ligados estritamente a um ou outro termo, mas sim a toda uma sentença. Por isso, estão associados à semântica, tornando-se mais difícil distinguir categoricamente um advérbio de um adjetivo, como bem se nota em «To helena», tendo em vista que muitas vezes o advérbio terminado em *-mente* serve como qualificador de algo, da mesma forma que um adjetivo qualifica um substantivo. Como tanto um quanto o outro, em sua função discursiva, tem o poder de incidir o seu significado sobre todo o verso, muito do efeito do modalizador se encontra no seu próprio processo de formação, e daí a relevância dos neologismos – reparemos que o poeta explora atentamente este aspecto começando por anunciar “Acabo de inventar um novo advérbio: helenamente”. Nesta composição, o significante não sobrevive daquele ludismo que sustenta a si próprio, e sim de uma relação intensa entre poesia e versificação que, espreado-se pela retórica e pela prosódia, está distante dos efeitos de um racionalismo austero ou do minimalismo de um modernismo tardio.

Estamos diante de um daqueles poemas que mostram a capacidade de incorporar inovações em certos discursos de uma poesia tradicional, o que acabou sendo intuído

por Vincenzo Russo, em *Suspeita do Averso*, ao considerar «To helena» como um dos maiores manifestos barroquistas de toda a poética de Ruy Belo. Aqui, todos os meios expressivos são evocados pelo poeta para reter no verso a síntese oximórica, ao passo que o jogo de contrastes está carregado de uma ritmicidade que, apesar da repetição, não dá lugar à monotonia, uma vez que “o brilho do advérbio inicial («To helena» aparece quase como canto adverbial), ‘helenamente’, acaba por manter sempre inalterada a tensão métrica” (Russo, 2008: 276). Recordemos, neste sentido, a entrevista em que Ruy Belo vai declarar que “é sabido que a poética actual tem lutado contra os adjectivos e os advérbios, vocábulos respectivamente secundários e terciários, na classificação de Jespersen” (Belo, 2002: 24), o que curiosamente nos leva ainda a pensar como este poeta consegue reverter tal perspectiva ao tornar imprescindível o que seria tendencialmente periférico. Diríamos que se trata de um convite àquela insurreição da palavra sobre a qual falávamos outrora, em que o que parece secundário ou mesmo a parte mais fraca, mais frágil pode se tornar de grande relevo nesse processo de *abalo sísmico* da realidade provocado pela linguagem poética, conforme diz o próprio autor naquela entrevista.

De maneira que, poemas como este, mais uma vez evidenciam que Ruy Belo soube *ler* Manuel Bandeira como um poeta que, longe de ser moderno a qualquer custo, mesmo sendo o “São João Baptista do modernismo brasileiro”, como o chamou Mário de Andrade, retomou legados do passado a partir das aquisições do presente. Manteve, assim, a sua atualidade por meio dos recursos expressivos de linguagem que adotou ao seu tempo, enquanto assinalava relutância em se empenhar na tática totalmente destrutiva do passado. As suas anotações modernistas, com as suas novas vocações e os seus novos valores, conviviam com as formas buscadas à tradição, longe da exaustiva combatividade que imperou no Brasil da década de 1920. Na poesia bandeiriana, os elementos populares subjacentes em sua *dicção* poética convivem com aquela tendência modernista de reabilitar as formas coloquiais da linguagem (intensificando a relação entre palavra prática e palavra poética), pois o compromisso maior da sua poesia é para com a vida comum de todos nós. É indissociável a experiência poética da sua trajetória existencial, criando uma realidade imanente à sua obra que nos ensina a descobrir, no caos diário do mundo, os mitos que configuram a infância originária do homem, lição que reconhecidamente interessou, e muito, a Ruy Belo.

4. «DE LIMA DE ANDRADE DE MELO NETO», OU DEPOIS DE UMA RASURA

No início deste quarto e último capítulo¹⁹⁶, regressemos a uma carta que vimos no começo desta tese. Sem destinatário indicado ou data, o mais provável é que teria como destino um editor, com quem Ruy Belo comentava as possibilidades de publicação de um livro, que julgamos se tratar, pelas referências, de *Homem de Palavra[s]*.

Considero urgente a publicação deste livro, numa altura em que se joga o futuro da poesia de língua portuguesa. Não é que eu pretenda ser um mestre ou exercer influências. Pretendo simplesmente estar presente, com a minha crença no poder das palavras, apesar de tudo. Tenho 35 anos e cheguei a pensar que a poesia morreria. E ela efectivamente morreu, levada por onde a levaram alguns. Um novo parnasianismo se apoderou das nossas letras [quer aqui parecer que está a se referir ao concretismo]. A nossa tradição temos de ir buscá-la ao modernismo. E os poetas modernos são poucos. ~~Cito, além de Pessoa, alguns. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Brasileiros, sim. Peço desculpas, mas não distingo. E embora admire muito João Cabral de Melo Neto, não o cito. João Cabral é um contra-revolucionário. Em Portugal, a Sophia, o António Ramos Rosa, o Herberto Helder parecem-me poetas do presente e do futuro.~~

É a partir de uma rasura – que acaba, então, por evidenciar a cicatriz textual – que este capítulo surge. Se já conjecturávamos sobre possíveis ligações entre a poesia de Ruy Belo e a obra daqueles quatro poetas brasileiros, com a carta fica patente que o próprio poeta o reconhece. O nosso intuito, desse modo, passa a ser procurar entender quais os motivos que levam Ruy Belo a ir buscar parte da sua tradição modernista nos trabalhos poético e crítico daqueles autores. Para tanto, se já fizemos uma longa excursão pelas possibilidades de leitura da poesia beliana orientadas por pontos fundamentais que a poesia de Manuel Bandeira nos coloca – como sabemos, um dos poetas mais importantes na construção do discurso poético não só de Ruy Belo, mas também de Drummond, João Cabral e Jorge de Lima, inclusive pela sua condição de

¹⁹⁶ No título “«de lima de andrade de melo neto»”, optamos por esta ordem dos apelidos/sobrenomes dos autores em razão da sonoridade, e não em função da organização do capítulo, como se pode notar.

precursor da poesia modernista no Brasil –, agora nos parece do mesmo modo pertinente lançar hipóteses interpretativas em relação aos outros três poetas brasileiros. Este capítulo, se existe como resultado de uma intuição confirmada pela condição documental com que trabalhamos, mais do que a análise crítica dessa conjunção material, é já agora consequência dessa leitura que viemos fazendo até aqui. De modo que tentamos olhar para as relações possíveis entre a poesia de Ruy Belo e aquelas outras três obras levando em consideração todo o conhecimento que foi sendo acumulado no exercício proposto ao longo desta tese.

A ordem de trabalho adotada na investigação que se segue está orientada pelo próprio desenvolvimento da poesia de Ruy Belo. Assim, elegemos focos temáticos e estilísticos que nos parecessem importantes para compreender as transformações daquela poesia, ao passo que pudessem também ser associados a aspectos que se fazem pertinentes nas obras poéticas de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima. Tentamos criar, dessa forma, um conjunto de reflexões que se valesse precisamente das diferenças entre aqueles três poetas para pensar em pontos decisivos ou fundamentais da poesia beliana, procurando arrematar certas questões que, afinal, foram sendo colocadas ao longo do nosso trabalho. Procuramos ainda coadunar questões holísticas com a atenção dada à leitura de texto, confrontando Ruy Belo com cada uma daquelas artesanias poéticas para perceber como alguns de seus poemas partilham de determinadas técnicas ou núcleos simbólicos, que por fim nos ajudam a entender a própria visão de Ruy Belo sobre a poesia. Por isso, analisar certos planos sintagmáticos de composição nos levou a pensar naqueles prismas que envolvem diferentes fases da poética beliana e do processo criativo do poeta, tais como possíveis tensões entre lirismo e função social da poesia, o espaço de criação visto enquanto espaço catacrésico, as transformações temáticas a partir de uma “religiosidade torturada”, e o primitivismo artístico potencialmente crítico.

Começemos, então, por ouvir o que Helder Macedo nos diz no ensaio «O Drummond Português», de *Trinta Leituras*:

[...] se os romancistas brasileiros foram leitura obrigatória, os poetas eram leitura preferencial. A hoje assaz esquecida *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, circulava nas mesas dos nossos cafés. Manuel Bandeira era citado de memória, viesse ou não a propósito dizer trinta e três ou implorar o pneumotórax. E havia os outros: Murilo, Cecília, o Vinícius pré-bossa-nova, persistentemente João Cabral até ter ficado quase o único, estranhamente Oswald e Mário de Andrade sempre muito menos. Mas o mestre secreto ou assumido tanto dos surrealistas quanto dos neo-realistas (e, por via deles,

também de muitos da minha geração) foi o Carlos Drummond de Andrade. Creio mesmo que terá sido o poeta mais influente em Portugal desde meados dos anos 40 até ao início dos anos 60 (Macedo, 2007: 166 e 167).

Ora, Helder Macedo vai argumentar que é a Carlos Drummond de Andrade que se deve a existência do que chama de “segundo modernismo em Portugal” – ao qual associa escritores tão diversos como Carlos de Oliveira, Alexandre O’Neill, António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, José Cardoso Pires e Mário Cesariny. Segundo o ensaísta, tratava-se do autor “que estávamos necessitando” naquela altura: “era, simultaneamente, um homem de esquerda e um modernista, coisas que sabíamos serem urgentemente compatíveis mas que ninguém nos tinha mostrado como podiam ser” (Macedo, 2007: 170). Quer dizer, Drummond conjugava “a modernidade experimentalista de Pessoa [...], os deslocamentos explosivos dos surrealistas e a frontalidade política que nenhum neo-realista teria podido tornar explícita em Portugal” (*ibid.*). É com estas noções que avançamos agora para a primeira parte deste capítulo.

4.1 A máquina do mundo em Ruy Belo e em Carlos Drummond de Andrade

I

Uma jovem, com asas de pássaro, cai no telhado de um escritor, no Chile. Ele passa a cuidar dessa “criatura alada”, que então começa a atrair várias pessoas que acreditam nos seus poderes milagrosos. Até que um dia é sequestrada e levada para Londres, onde passam a ganhar dinheiro apresentando a *freak* como um anjo. A “mulher-anjo”, a partir de então, atravessa um longo caminho infernal, marcado pela *violência* e pela *desumanização*. Aqui, mais uma vez observamos Charlie Chaplin colocar-se e colocar-nos numa posição empática para com uma personagem à margem da sociedade. Recorre ao estranhamento para provocar mais estranhamento, pondo em xeque os valores de um mundo tomado por injustiças, preconceitos e crueldades, e se mostrando completamente solidário com os que não têm voz, como aquela protagonista sem nome de *The Freak*. É a este filme, precisamente, que Ruy Belo se refere em «Uma árvore na minha vida», no início de um dos mais longos poemas de *Toda a Terra*:

Fora uma pessoa despreocupada ao longo de toda
a vida um dia porém conheci a mulher alada
por charlie chaplin somente em the freak conhecida e transfigurada
conheci-a e desde esse dia nunca mais fui *nada*

(Belo, 2009: 676 e 677; itálico nosso)

À partida, a nossa conjectura é a de que esse *nada* pode potenciar, de maneira bastante sintomática, como já veremos, a convergência entre aspectos que encontramos na modernidade de Ruy Belo e, também, na obra daquele que sabe o «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin»:

Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
onde nem sempre se usa gravatas mas todos são extremamente polidos
e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,

era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,
preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,
viesses recompô-los e, homem maduro, te visitasse
para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.

(Andrade, 1988: 178)

Neste poema, depois destas três primeiras estrofes, Carlos Drummond de Andrade revisita cenas dos filmes protagonizados por Carlitos (ou Charlot)¹⁹⁷, o mais conhecido personagem de Chaplin. Sem obedecer a uma ordenação cronológica ou a um levantamento exaustivo, o nosso *gauche* leva para o seu universo poético, num profundo gesto de identificação, uma série de elementos temáticos, estilísticos e retóricos encontrados na arte cinematográfica daquele ícone do cinema mudo. É significativo reparar que enquanto Drummond mobiliza as lembranças em torno desses filmes estrelados pelo personagem-mito, a película de Chaplin a que Ruy Belo recorre é precisamente a que ficou inacabada, aquela de que se sabe muito pouco e que não cumpriu o seu caminho prometido¹⁹⁸.

Se considerarmos que ambos são poetas que atingem estados *outonais*, digamos que Ruy Belo é aquele para o qual tudo se fica inacabado – como evidenciam as suas despedidas, sempre a encenar o fim –, o que não poderia deixar de se refletir na estrutura dos seus poemas longos, enquanto “um modo de se dedicar como quem procura uma forma para o seu destino” (Gusmão, 2010: 453). Quer dizer, “o alongamento dos versos tem o objecto correlativo no ‘caminhar da vida’, verificando-se assim uma afinção entre representação formal e representação temática” (Serra, 2003: 70). Desse modo, com um poema longo narrativo constituído por partes processuais, que escandem a duração do poema pelas tensões muitas vezes concentradas na sensação de incompletude ou inconcretude, ou mesmo de impossibilidade, Ruy Belo é um poeta que parece amadurecer sem, no entanto, envelhecer, estando sempre exposto a “uma experiência acumulada que se pode(ria) repetir” (*idem*: 15). Por isso, o caminho em direção à morte não é bem o caminho em que se envelhece, é sempre um retorno à infância e à juventude ficcionadas, na impossibilidade de apreendê-las novamente. Como afirma Clara Rowland, “aqui, é a caducidade do tempo que faz do homem um tronco ‘vergado’” (Rowland, 2015: 262).

¹⁹⁷ Recordemos: *Para Ganhar a Vida* (1914), *O Emigrante* (1917), *Vida de Cachorro* (1918), *O Garoto* (1921), *A Corrida do Ouro* (1925), *O Circo* (1929), *Luzes da Cidade* (1931), *Tempos Modernos* (1936) e *O Ditador* (1940).

¹⁹⁸ Em 2015, o escritor Pierre Smolik lança o livro *The Freak – Chaplin’s Last Film* (Call Me Edouard, Genebra), tentando investigar alguns aspectos do mistério que até hoje ronda este último projeto de Chaplin, pois ao longo de todo esse tempo nunca se esclareceu o motivo pelo qual o filme acabou não sendo concluído e por que a maior parte do material existente não veio a público. O que se sabe é que o projeto começou a ser realizado em 1969 e assim seguiu por dois anos. O roteiro foi finalizado e existem passagens de áudio de Charlie Chaplin a ler o *script*; algumas faixas de música foram gravadas, inclusive o tema principal «You are the song» (melodia de Chaplin e letra de Glen Anthony); há cenas de Victoria, filha de Chaplin, então a protagonista do filme, já com o figurino (inclusive com as asas feitas de penas de cisne); *footages* estão listados no BFI National Archive; ensaios para os efeitos especiais foram realizados e *storyboards* chegaram a ser feitos.

Já Carlos Drummond de Andrade seria, nesses pressupostos, um poeta que envelheceu ao amadurecer (o que é a velhice, se os seus ombros suportam o mundo?), reconhecendo de maneira consciente e resoluta as fatalidades ou os obstáculos do caminho – a pedra, a Coisa, o embrulho, a carta, a chave, a máquina do mundo. Em Drummond, a especulação da palavra é tida como especulação para o desenvolvimento do poema, e a enunciação sempre feita a partir da palavra é validada para logo em seguida invalidar a palavra. No poema «Carta», de *Claro Enigma*, por exemplo, a carta vai sendo escrita à medida que o poema é escrito negando a possibilidade de escrita dessa carta. A carta é o rápido sonho “que se vai, de mandar / notícias amorosas / quando não há amor / a dar ou receber; / Quando só há lembrança / ainda menos, pó” (Andrade, 1988: 236). “Contudo, esta é uma carta”, afirma o último verso, resgatando aquela concretude, por assim se dizer, que há também na “estrada de pó e de esperança” que se lê no verso derradeiro de «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin».

Aliás, os últimos versos deste poema (“ó Carlito¹⁹⁹, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode / caminham numa estrada de pó e de esperança”), memorando as várias vezes que Chaplin encerra as aventuras de Carlitos fazendo-o caminhar pelas brumas de uma estrada sem fim, são representativos de uma estrutura típica, a partir de uma situação paradigmática, que se repete na poesia drummondiana. Nela, “o poema se fecha, como a linha de uma circunferência [...], que depois de percorrer outras áreas retorna sobre o ponto de partida, sem que, dubiamente, o trajeto e a experiência tenham contado, embora afinal eles contem” (Santiago, 1966: 24). A linha de condução do seu poema geralmente se insinua reta no início e se revela circular no fim, como se organizasse as etapas de um ciclo vital que está inserido no círculo da vida. Aqui, se sobressai a evolução do símbolo em enigma, sempre um objeto que intercepta os passos do poeta, que então pára para investigar e refletir sobre o que se coloca à sua frente. Esse enigma obscuro “zomba da tentativa de interpretação”, como diz Drummond em «O enigma», evocando o funcionamento retórico para se pensar a própria poesia, com toda a sua impossibilidade e a sua condição de não decifrável, como sustenta o oxímoro no próprio título daquela sua sétima obra, *Claro Enigma*. A irresolução não é um problema, é a solução. Por isso, mesmo ao ser subitamente interceptado por um objeto ao longo do percurso, por fim o poeta vai sempre seguir rente o seu caminho.

¹⁹⁹ Drummond adota a versão “Carlito” para o original “Charlot”, o que poderíamos aludir, com efeito, ao próprio alter-ego que cria a partir daquele personagem (“Carlito”, de alguma forma, estaria mais próximo de um diminutivo de “Carlos” do que “Carlitos”).

Diríamos, portanto, tendo em vista este poeta do impasse, do bloqueio, da interrupção, que estamos diante de uma poesia marcada pela impossibilidade de um destinatário e pelo bloqueio da possibilidade de leitura, ou que inviabiliza a forma de leitura programada no início. O que nos leva a pensar se Drummond não seria, assim, tão “preso à pantomima”, a que alude em «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin», quanto o é a versão do Chaplin que ele mais admira. O gesto de escrita do poeta, nesta perspectiva, não acabaria por pressupor um movimento *pantomímico*²⁰⁰, uma vez que várias palavras vão sendo escritas na tentativa de se acertar a palavra, e as palavras escritas nunca chegarão para dizê-la? O enigma não passa também por essa descrição que denuncia o indizível?

A natureza desse movimento, na qual a palavra é despoletada para reiterar a sua impossibilidade de leitura, parece ser, afinal, a catacrese. O mais curioso é que este mecanismo também é fundamental para o espaço de criação de Ruy Belo, assinalando “ao mesmo tempo a insuficiência da linguagem e a natureza da correção”, como evidencia Clara Rowland (2015: 260). Do mesmo modo, para Manuel Gusmão (2010: 415), a catacrese é um dos principais mecanismos desenvolvidos por aquele poeta que ao longo de sua obra vai tratar de “reconduzir o Próprio ao comum”. A poesia beliana, de maneira insistente, ou mesmo *incorrigivelmente*, troca coisa por coisa, numa substituíbilidade ou convertibilidade contínua, de modo que uma mesma palavra serve muitas vezes para falar de *coisas* diferentes (cf. *ibid.*, *ibid.*). Assim, na obra poética de Ruy Belo, o poeta se inscreve na sua impossibilidade (o poema é uma tentativa de), enquanto na poesia de Carlos Drummond de Andrade o poema é que é escrito na sua impossibilidade (o poema é uma tentativa). “Tudo é possível, só eu impossível”, diz Drummond (1988: 50), em «Segredo», indicando uma poesia que viria ser capaz de circular sem poeta (cf. Saraiva, 1989: 05). Quer dizer, esta poesia vai se tornando, como diria Manuel Bandeira, “pura poesia, profundamente”, consequência, queremos crer, de uma obra exposta às tensões de uma existência conformada ao estado de catacrese.

Se recuperarmos o objeto *carta*, agora na poesia de Ruy Belo (2009: 306 e 307), assistiremos ao poeta que, “ao esperar uma carta”, declara essa sua “incorrigível mania de trocar coisa por coisa / que faz com que eu repita a mesma palavra / para falar de realidades diferentes [...]”. Talvez por isso mesmo Ruy Belo apresente o poema como

²⁰⁰ Não obstante, recordemos os seguintes versos de Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, acentuando a natureza racional e, ao mesmo tempo, intuitiva do *pantomimo*, que tanto nesta poesia quanto na de Drummond pode ser visto como uma forma de aludir ao exercício de escrita poética: “Convictamente é tudo em potencial / [...] / Mímico racional. Ah! o pantomimo, / – esse intuitivo. [...]” (Lima, 1958: 677).

«Estudo», sugerindo que todo poema é, na verdade, um “estudo” que resulta dessa “mania” superveniente de trocar coisa por coisa. O que fica patente quando ainda questiona: “Quantas vezes terei falado da morte pensando na carta / ou noutra qualquer forma de ameaça?”. Aqui, o destinatário se confunde com o remetente, ao passo que “não é a carta a funcionar como figura da morte, e sim a morte a ser apresentada como figura da carta e de ‘qualquer outra forma de ameaça’” (Rowland, 2015: 259). Se considerarmos que também para Drummond “pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la”, como diz ainda em «O enigma», a ameaça pode ser lida, então, tanto num como noutra poeta, como a criação daquele movimento catacrésico de compensação que resulta no poema que está desde logo ameaçado ao ser dito, porque condenado a ser outra coisa dentro em pouco, assinalando desde logo a condição irreduzivelmente *bilingue* da linguagem.

O resultado é um poema que, apesar de dado por terminado, continua incompleto, inacabado, no qual os elementos se identificam para se diferenciarem ou se descaracterizarem. O jogo pantomímico, decerto, é motivado por um gesto catacrésico de criação, e o que poderia ser apenas mais um recurso se torna, enfim, condição de criação poética naquelas duas poesias.

II

Se a natureza da catacrese é a mesma, em ambas as obras poéticas, então é preciso investigar agora se os efeitos provocados também são os mesmos. Não há dúvidas de que aqueles dois autores concebem a poesia como uma linguagem com um fim em si mesma. É na sua criação e consistência verbal, e não na sua intencionalidade ideológica, que a poesia se afirma e se configura. Acontece, no entanto, que se a obra poética de Ruy Belo “provoca um pequeno sismo vivificante no senso comum da realidade” (Lopes *apud* Belo, 2002: 24), a mensagem poética, na poesia drummondiana, é uma “visão deformadora da realidade” (Teles, 1970: 27). Por cingir muito de perto a realidade, Ruy Belo acaba por humanizá-la, enquanto Drummond, do alto de sua poesia cética e de sua reflexão crítica, e por mais humanidade que tenha o seu gesto poético, acaba sempre por lembrar que o homem é o obstáculo do universo. O autor de «Figura jacente», confrontando-se com a sua própria face, reconhece: “Meu rosto nasce desta condição horizontal” (Belo, 2009: 167), ao passo que o poeta de «Não se mate», num embate constante com a maneira como vê a si mesmo, e que se manifesta na luta com o

seu próprio nome, admite: “Entretanto você caminha / melancólico e vertical” (Andrade, 1988: 50). Como observa Júlia Studart,

Há no poeta brasileiro uma certa verticalização impositiva da ausência, do que não se sabe nem se pode saber, muito próximo de sua poesia ambivalente e filosoficamente vigorosa [...]. Em Ruy Belo, de outra maneira, há uma convicção estrita da horizontalidade a partir das coisas que continuam exatamente como estão e que se perdem no erro e na derrota do homem [...]. Tanto é que algumas das questões mais interessantes de toda a sua poesia são como sair da catástrofe, como escrever numa linguagem viva e “quanto mais poeta mais responsável” (Studart, 2013: 08).

Se atentarmos para a noção de “criador de palavras-realidades” de que fala Mário Faustino (2003: 212 e 213), em Ruy Belo prevalece uma “linguagem poética de criação”, que tem por base uma linguagem mais sugestiva e reconstrutiva, tal como em Jorge de Lima, por exemplo, na qual sujeito e objeto se identificam numa enumeração recriadora ou numa sintaxe organizadora do caos. Já na obra do poeta mineiro há uma “linguagem poética de expressão”, portanto mais aproximativa e metafórica (chegando inclusive à metáfora do próprio poema em formação), na qual o objeto é apresentado ao sujeito ou então a poesia “elide sujeito e objeto”, como diz o próprio Drummond (1988: 96). Como recorda António Ramos Rosa, sobre o início da “poesia mais moderna”,

[...] só Rimbaud e Mallarmé teriam a audácia de identificar [sujeito e objeto], inaugurando uma poética impessoal e *objectiva*. A partir de então o poema deixa de assinalar uma exterioridade para se constituir como criação autónoma em que a linguagem se torna independente e como que absoluta. [...] A distância entre sujeito e objecto aboliu-se: os objectos ganham um valor absoluto e, da mesma maneira, as palavras se tornam objectos absolutos (Rosa, 1986: 44).

Aquele que é apontado como o principal autor da experiência moderna no Brasil²⁰¹ nos faz perceber, com a *justeza* das palavras ao objeto expresso, que tudo ali “existe antes de mais nada como palavra” (Candido, 2004: 92), reivindicando o importante legado de Mallarmé. Uma *poesia-poesia* ou *poesia-para*: “a consideração do poema como objeto de palavras” (Campos, 2013: 53). Quer dizer, se há aquela narrativa da interrupção, é porque, em Drummond, “o pensamento se encarna – e se interrompe – na palavra” (Sterzi, 2002: 85). É nessa ecologia que surge o acentuado valor estilístico da repetição de palavras como um dos seus principais processos expressivos, que, aliás, encoraja o raciocínio que viemos desenvolvendo desde o princípio: se a catacrese se

²⁰¹ O crítico Tristão de Athayde, no ensaio «O Poeta Brinca», chega mesmo a considerar Carlos Drummond de Andrade “uma espécie de Baudelaire da nossa poesia moderna”.

torna condição de criação poética, podemos então afirmar que o mecanismo com que ela se manifesta na obra drummondiana é a repetição, explorada pelo autor de tal maneira que faz dele um caso bastante singular na literatura de língua portuguesa. Em *Drummond – A Estilística da Repetição*, Gilberto Mendonça Teles (1970: 186) chega à conclusão de que “tôda a poesia de CDA se projeta como resultado de uma luta contínua para exprimir mais e mais, sendo que a repetição parece ter origem nessa ânsia de superação do indizível”. Ora, não poderíamos dizer que é exatamente a essa “ânsia” que atende a modulação de uma poesia em estado de catacrese? Tanto é que a repetição “comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes” (*idem*: 183).

Neste caso, o poema se abre a todo tipo de pesquisa, incorporando novos valores e significados, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida. O poeta sabe que poderia dizer muito além das palavras, tanto quanto sabe que estará sempre a elas condicionado.

Repetindo a mesma palavra, está criando outro vocábulo, um vocábulo bem maior de que a língua não dispõe nos dicionários (embora o pré-disponha nas suas estruturas), conseguindo portanto outras fôrças de sugestão e estabelecendo também associações misteriosas e estranhos apelos, além de fugir a uma pretensa riqueza lexical e sinonímica, mais diluidora que intensificadora da linguagem poética (Teles, 1970: 183).

Assim, numa poesia gerada em estado de catacrese, que se reverbera na exploração dos mais distintos tipos de repetição, portanto, e que *fia* a sua metalinguagem partindo sempre da palavra, diríamos que seria inevitável recair sobre outra problemática anunciada pela “voz dispersa” do poeta: “manténs vivas as coisas / nomeadas” (Andrade, 1988: 301), como lemos no poema «A palavra e a terra». A poesia seria, então, no seu núcleo mais elementar, as coisas nomeadas pelo poeta, na condição de saber que “O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa, / coisa livre de coisa, circulando” (*idem*: 302). Aqui já estamos no décimo livro de Carlos Drummond de Andrade, que elege, logo a partir do título, a problemática que lhe fez valer a alcunha de “Drummond, mestre de coisas”, como intitulou Haroldo de Campos uma crítica que escreveu sobre *Lição de Coisas*²⁰². É com este livro que “Drummond

²⁰² É interessante observar que no livro *Baudelaire – Par lui-même*, de Pascal Pia (Bourges, Aux Éditions du Seuil, 1959), Ruy Belo vai associar a “Drummond”, como escreve na marginalia, a expressão “leçons de choses”, que Baudelaire previa como título para um álbum de pintura, como se vê na passagem assinalada: “Il avait également dessiné tout un album de ‘leçons de choses’ dont, sexagénaire, il se servait pour illustrer les premiers éléments de latin qu’il s’efforçait d’inculquer à son petit garçon” (p. 12).

atinge o mais puro fio de sua filosofia existencial e estética” (Teles, 1970: 181), em se tratando de uma obra na qual vai largamente explorar a relação entre o poeta e a confiança que imprime no nome (“Tudo é seu, que enuncias”, diz também em «A palavra e a terra»), revendo inclusive o caminho que até então percorrera, em que muitas coisas “feneceram em sigilo”, como acusa naquele mesmo poema.

Do mesmo modo, essa problemática “palavra – nome – coisa”, como vimos ao longo desta tese, também é uma constante em Ruy Belo e, agora acrescentaríamos, motivada pelo mesmo espaço em catacrese e sob o efeito da repetição, outro notável traço estilístico daquela poética. A anáfora se destaca nesse processo, como podemos ver, por exemplo, no poema «Um quarto as coisas a cabeça».

E ter eu de passar a vida à procura da chave
e procurar abrir e não saber da chave
e não existir nunca porta ou chave
e chave ser palavra ambígua ter sentido
e haver muitas palavras e muitíssimos sentidos
e a vida ser só uma e ser a vida
e haver mãos para as coisas gestos para as mãos
e não haver que porra uma saída
E esta cara esta cabeça susceptível de ser vista
e tudo quanto faço interpretado e comentado
e haver nomes e eu ser isto e não aquilo
e eu sentir-me em nomes encerrado
Quero dormir não ter esta doença de pensar
estender-me sob o céu o mais possível ao comprido
e que bastante terra cubra o meu comprido corpo
e eu seja terra apenas e a terra *nada* seja

(Belo, 2009: 468; itálico nosso)

Afinal, esse *nada*, em Ruy Belo, que aparece frequentemente em sua poesia, quer nos parecer originário da mesma matéria que o *nada* invocado por Drummond, que desde o início de sua obra declara: “Minha matéria é o nada”, diz em «Mãos dadas», de *Sentimento do Mundo*. Podemos assumir, desse modo, que esse “flerte com o nada pode ser um flerte com a morte, de que nada é *eufemismo*”, denunciando a “afinidade com o mundo dos mortos que Drummond [e também Ruy Belo, incluiríamos] está sempre a confessar” (Sterzi, 2002: 69). Afinal, naquelas duas obras, a poesia é uma espécie de “morte secreta” (Andrade, 1988: 204), de modo que os dois poetas podem ser vistos como “Poeta[s] do finito e da matéria” (*idem*: 94). Recordemos quando Manuel Gusmão (2010: 416), ainda comentando sobre os efeitos da catacrese na poesia de Ruy Belo, anuncia que há ali “coisas de um mundo finito que a poesia pode entretanto ilimitar sem, para tal, precisar de pressupor uma transcendência originária ou essencial”. Do

mesmo modo, a noção transcendental existe em Drummond “como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e infinitas” (Holanda, 1996: 502). Podemos dizer, afinal, que em ambos os autores a adesão a uma poesia participativa não chegaria neles a abolir “a preocupação constante do mundo finito e das coisas do tempo” (*ibid.*).

Esse *nada*, não obstante, associado a tal “morte secreta”, leva-nos à “poesia mais caracteristicamente moderna”, como diria António Ramos Rosa, em que a única realidade passa a ser a própria linguagem, a partir da destituição da sua natureza funcional, que privilegiava a comunicação, e da destruição da categoria do real. Assim, “as palavras já não obedecem às relações gramaticais, mas condensam em si as múltiplas virtualidades significativas”. A partir de Mallarmé, “é a própria ausência do objecto que se pretende dar” (Rosa, 1986: 45), e por isso passamos a estar diante da “ontologia do nada”, em que “o nada é a verdade” e o poeta profere “a palavra para volver e fundi-la na sua inanidade, desvinculando-a, assim, de todo o seu significado para passar a ser apenas a expressão do silêncio e do nada, uma pura vibração” (cf. *ibid.*). Nesta nova apreensão estética, a noção de significação, que se esgotava na visão monocular ou numa perspectiva única, é preterida pela infinita potencialidade da linguagem, pautada por uma “pura liberdade criadora”, de modo que o conteúdo do poema deixou de depender do assunto ou do argumento que o estruturava. Assim, a poesia não se configuraria mais como a arte do objeto, mas do nome do objeto, somente desse modo podendo constituir uma nova realidade.

A arte moderna, segundo o autor de *Poesia, Liberdade Livre*, “nasceu de um movimento íntimo de reacção contra a hegemonia dos falsos valores que pretendem reger o mundo e que, de facto, ainda o comprimem e o sufocam” (*idem*: 47). Para Gilberto Mendonça Teles, não obstante, esse movimento de profunda liberdade

se, por um lado, podemos dizer que tem sido sempre a vitória estética da energia criadora do homem sobre as estruturas da língua, por outro, não se pode ignorar que se trata de uma vitória incompleta, uma vez que grande parte da vitalidade de seu mundo poético deve ter continuado prês, sufocada na garganta [...]. O próprio Drummond – que sempre introduz modificações em seus poemas – não esconde o seu pessimismo diante dos problemas expressivos e, noutra indício de modernidade, possui em todos os livros poemas cujo conteúdo é a representação de uma concepção poética ou poemática, ou a referência angustiosa à luta pela expressão (Teles, 1970: 179).

Podemos observar essa “luta pela expressão”, em Drummond, situando a temporalidade da sua leitura, a propósito de Roland Barthes (1987), entre o “clássico” e

o “moderno”. Digamos que a poesia drummondiana vive entre o regime *confortável* da leitura e a exigência de *produtividade* da leitura. Do texto clássico, apresenta a fluência, a agilidade, o baixo grau de resistência; do texto moderno, a eficácia, a capacidade de estar aberto a um plural ilimitado. É nesse sentido que aquela obra poética proporciona uma leitura próxima e, ao mesmo tempo, evoca o distanciamento necessário para que o desencadeamento de significantes resulte em um texto concentrado, mas que dilata a leitura. Os textos clássicos, segundo o autor de *O Prazer do Texto*, têm uma origem ambivalente ou polissêmica, desdobrando-se a partir da multiplicação justaposta de sentidos, enquanto os textos modernos, porque a significação não é dada, não oferecem imediatamente o sentido, o leitor é que vai optando a todo tempo pelo sentido do texto, que não apresenta referências estáveis. Enquanto um intensifica a parte do sentido posto, o outro, portanto, de maneira indecível, radicaliza a parte do sentido retirado. “A significação de um poema especificamente moderno depende tanto dele quanto de nós e é precisamente desta colaboração profunda entre criador e leitor que uma significação pode surgir e actualizar-se. Daí o fascínio particular que o poema exerce”, ressalva Ramos Rosa (1986: 47).

A poesia de Drummond, portanto, amplia ao máximo o sentido sem rompê-lo, pluralizando, sutilizando, complexificando, embora sem prescindir do sentido ou excluir o sentido de unidade, valendo-se do equilíbrio a partir de uma zona de tensão elíptica. Naquela obra, há a manutenção de uma “economia racional”, que Barthes associa à “transparência clássica”, atribuindo-lhe um valor aporético: “ela é ao mesmo tempo aquilo sobre o que não há nada a dizer, e aquilo sobre o que há o máximo a dizer” (Barthes *apud* Bosco, 2004: 47). Para Silviano Santiago, Drummond não é desde o início um clássico, ele vai se tornando um clássico, e claro está, a linguagem clássica é tida, aos olhos de Barthes, mais como uma arte de expressão do que de invenção, organizada em função de uma linha contínua de significações que integra uma estrutura narrativa.

Drummond aspirou a ser um clássico só depois de ter atingido a idade madura, outonal [...]. Ser clássico não é uma atitude artística, mas uma atitude existencial. Esboça-se aqui a diferença essencial entre a sua obra madura e a geração de 45. Ele queria domar uma explosão dentro da sua própria poesia, da sua poesia passada, enquanto os outros freavam uma fase anterior da poesia e começavam a sua obra com uma atitude pensada, medida, clássica (Santiago, 1966: 18).

A passagem do símbolo para enigma, nesse trajeto em que supostamente Drummond “domaria uma explosão dentro da sua própria poesia”, pode ser vista ainda como outro indício dos efeitos autorreflexivos provocados por uma poesia que está, ao fim e ao cabo, sempre em busca de outra poesia, ou que constantemente se desmente ao trocar coisa por coisa. A continuidade ontológica entre formas diversas, afinal, resulta numa poesia que se desenvolve por metamorfose²⁰³, à qual podemos associar a *mimese progressiva*: “o poeta sabe que a vida não se repete (ou que não passa tudo de repetição, na velha forma *Eclesiastes*), e que a arte deve ser compreendida como uma mimese progressiva, porquanto o artista está sempre deformando o real” (Teles, 1970: 35). Nessa deformação do real, portanto, a metamorfose, em Drummond, manifesta a tendência à correção do olhar ou da nomeação (cf. Sterzi, 2002: 84). O nome, em certa medida, está subordinado à palavra: nomear é uma tentativa de encontrar a palavra. Essa tentativa implica, ainda, que metamorfosear seja também sintoma de nomear, na justa medida em que tanto um como o outro representam uma ruptura com os constrangimentos das leis da natureza, com as *correspondances*, como diria Baudelaire.

III

Neste sentido, se retomarmos o poema «A palavra e a terra»,

se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para vos ressuscitar a todos, mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios?

(Andrade, 1988: 301)

veremos que o nome é um “segredo egípcio” que, na sua condição hieroglífica, exige que se procure desvendá-lo ou decifrá-lo, o que revela mais um gesto catacrésico daquela poesia. A escrita egípcia, ideográfica, não tenta representar a imagem real das coisas, como a pictografia, mas sugere o seu nome, entendido, então, como uma forma de tornar presente o mundo dos mortos, de “tocar” o mundo dos mortos. Basta lembrarmos que o *Livro dos Mortos* orientava o destino dos que morriam, mostrando como fazer para se atingir a imortalidade no reino de Osíris, após um julgamento que

²⁰³ Não nos referimos, neste caso, a uma “metamorfose de linguagem” própria da poesia, da sua propriedade de distorcer a linguagem cotidiana. A metamorfose aqui é um esquema lógico utilizado para se pensar como uma coisa se torna outra coisa na poesia de Drummond, dentro dos próprios limites da linguagem poética.

girava em torno da *palavra*, que deveria servir, desse modo, para provar a justiça praticada sobre a terra. Desse julgamento, nem o grandioso deus Rá, deus do sol, poderia fugir.

Agora reparemos que, se em Drummond, esse segredo vai sempre culminar na forma como a palavra funda e gere o mundo (não por acaso «A palavra e a terra» é o primeiro poema de *Lição de Coisas*, na parte intitulada «Origem»), em Ruy Belo chegamos mesmo a presenciar encenações desse momento fundador, como se observa em «Em cima de meus dias»:

Muita gente me tem falado a meu respeito
como quem me chamasse pelo nome e eu me voltasse
e nesse nome dito nessa boca fosse toda a minha vida
e eu morresse quando entre pinhais quem me chamara a fechasse

(Belo, 2009: 195)

Nesta primeira estrofe, já se anuncia àquela “morte secreta” de que falávamos. Essa grande boca de deus, que continha a palavra, fecha-se, tal como em «Última vontade», de *Aquele Grande Rio Eufrates* (“Fechem-se-te agora os lábios / sobre a palavra que somos”). Ruy Belo encena aqui a morte de deus²⁰⁴, sendo esta, aliás, uma daquelas «Sete coisas verdadeiras» que enumera na seção assim intitulada, da qual justamente «Em cima de meus dias» é o primeiro poema, em *Boca Bilingue*. Está declarada, dessa maneira, a condição irredutivelmente bilingue da linguagem, que prevê que mesmo que o homem esteja condenado a tentar alcançar a palavra original, tudo o que disser será irremediavelmente outra coisa já. Notemos, ainda, que logo depois de anunciar aquela boca que se fecha (ou a morte de deus), o poeta assume que “Ninguém sabe o meu nome”, e mais adiante revela: “E sabem mesmo que o meu nome é Rá”. O poeta, privilegiado pela consciência de seu bilinguismo – “Bilingue é toda a poesia” (Belo, 2002: 31) –, ocupou o lugar de deus. Teria sido Rá, com toda a sua divindade solar, no Antigo Egito, segundo uma das versões do mito, que criara todas as formas de vida, chamando-as à existência ao pronunciar os seus nomes secretos. De modo que o “segredo egípcio”, que acaba em palavra na “turva sintaxe”, de Drummond, é o “Precário, provisório nome” (Belo, 2009: 212) do poeta, em Ruy Belo.

²⁰⁴ Não é Ruy Belo quem vai dizer: “Sou um profissional de mortes [...]. E pronto. Senão fico sem história, sem Deus, sem homem” (Belo, 2002: 41).

[...] se esta obra parece desejar uma boca unívoca, qual seria a de Deus – “ó Deus, ó mais redonda boca para o nome das coisas” («Efeitos Secundários») –, ela acaba por se ver confrontada com a inapelável irrisão da linguagem dos homens: “És aquele que no maior número possível de palavras nada disse” («Relatório e Contas») (Silvestre, 1997: 20).

Com o passar do tempo, observamos na poesia beliana um desinvestimento na própria onipotência criativa de deus, que é o mesmo que dizer de um sujeito poético que vai deixar de emular a unicidade do verbo divino, à medida que tenta se convencer da morte de deus. Sendo a univocidade linguística um privilégio sagrado, o poeta é já o deus Rá, aquele que assume, então, o ato criador. Segundo Pedro Serra (cf. 2003: 75-84), o poeta deixa de perspectivar a origem da nomeação dos seres e das coisas em deus e de concebê-lo como Verbo (Único), de modo que já não é obrigação do poeta a multiplicação da Palavra em palavras. O sentido agora é outro: as palavras se multiplicam em palavras, trocando coisa por coisa, numa poesia que vai denunciar essas mudanças com o alongamento do verso e do poema, assumindo o estatuto de deambulatória como uma conquista da sua modernidade. Como já não há o comprometimento em tentar alcançar a palavra de deus, também sem um rumo determinado se encontra o poeta. O resultado é paradoxal: “é como se a perda de deus levasse os versos a serem repetição infinita da perda de sentido; e como se essa perda, infinitamente repetida, gerasse afinal a forma discursiva que dá sentido a essa repetição – ou seja, a poesia” (Martelo, 2012a: 164).

Afinal, se em Carlos Drummond de Andrade a repetição se revela na microestrutura – “dizer além da palavra, mas através dela mesma, repetindo-a, amplificando-a, fazendo-a vibrar em consonância com outras, e preferindo desdobrá-la a substituí-la por um sinônimo incapaz de traduzir a sua obsessão interior” (Teles, 1970: 97) –, o gesto catacrésico beliano, em direção a “uma poesia *after word*”, ou “a busca do poema para além do poema” (Serra, 2003: 83), revela-se desde a macroestrutura, a partir do que podemos chamar de uma “poética do excesso”. Ao estimular a repetição, ela acaba sendo fomentada, conforme ainda sugere Pedro Serra, pelo “*princípio de emagrecimento*”, em que a racionalidade de uma economia vocabular é resultado do fracasso da nomeação: “a nomeação falhada não garante a ontologização do ‘vazio’ originário” (Serra, 2003: 84). Desse modo, a perda de deus, que faz com que os versos sejam aquela repetição infinita da perda de sentido, pode ser concebida como a *engrenagem* de uma poesia de poucas palavras. O poeta, sem o seu *pré-suposto* rumo, sabe que o excesso de palavras conduz, paradoxalmente, à palavra que nunca poderá ser

alcançada: “És aquele que no maior número possível de palavras nada disse”, como afirma em «Relatório e contas», ou o “homem que afinal só fala por falar”, apoiado em apenas “três palavras” (Belo, 2009: 217 e 467), como diz ainda em «Um quarto as coisas a cabeça». Por isso, num livro como *Toda a Terra*, reiterando um percurso poético que assenta na consciência da perda de um “Nome Único”, o poeta chega à conclusão de que: “vi-me verbo do meu nome / inalterável indelével e impassível” (*idem*: 690), quer dizer, senhor da sua própria palavra, em que o verbo age agora sobre o nome, acabando por torná-lo fixo na sua provisoriedade.

Assim, o modo como uma “religiosidade torturada” vai transformando a relação de Ruy Belo com um deus cristão modifica também, pouco a pouco, o seu gesto criador: se em *Homem de Palavra[s]*, como vimos, o poeta sustenta a sua “incorrigível mania de trocar coisa por coisa”, em *Toda a Terra* a dimensão das inquietações é já outra, num poeta mais cansado e, por isso mesmo, mais resolutivo: “Como dizer-te que não há coisas por detrás das coisas?” (*idem*: 727), questiona como quem afirma que a “morte secreta” é a morte absoluta, do corpo que regressa à terra, cumprindo o seu ciclo de retorno à natureza. «A força das coisas» reside precisamente naquele “súbito desejo de ficar na noite / dormindo o sono íntimo da terra” (*idem*: 383), ao se saber que todas as coisas se reencontram, afinal, porque são feitas da mesma matéria e acabam por se integrar antes e depois da vida – por isso, a vida poderia ser vista como o grande intervalo instaurado na morte. Desse modo, a própria morte, na sua distensão máxima, seria regida pelo princípio catacrésico, e não passaria da troca de coisa por coisa.

Tudo se passa como se um anjo improvável tivesse guiado a sua barca luminosa entre os destroços infernais da Modernidade – como num filme de Bergman às avessas – e o tivesse trazido, com toda a consciência disso, para outra Modernidade, modernidade sem ressentimento, aceitando a morte de Deus como uma outra espécie de iniciação e não glosa interminável do desespero (Lourenço, 2002: 216).

Assim, diríamos que enquanto Ruy Belo constrói a sua modernidade enunciando continuamente essa morte de deus, que então reforça o mistério da vida, em Drummond, o mistério da vida não reitera o mistério de deus: naquela poesia, deus já nasceu morto, ou pelo menos ausente.

Você não pode imaginar como Deus me chateia. Eu não creio nele. [...] Não é Deus que é misterioso; é a vida que é misteriosa. Por que nós nascemos? Por que alguém nasceu e gerou outros tantos? Esse mistério não está explicado, e eu me curvo diante dele. Agora, não aceito uma explicação metafísica. A

única coisa de que estou convencido é de que nós morremos de verdade, nós morremos mortos. [...] E aí vem o problema da morte. A aceitação da morte é o máximo que o ser pode conseguir para efeito de se ajustar com a vida, de se entender com a natureza. Se todas as coisas são mortais, o homem não pode pretender à imortalidade (Andrade, 2002: s/p).

Este poeta se reconhece no “tempo em que não se diz mais: meu Deus”, ou que sabe que “Jesus já cansado de tanto pedido / dorme sonhando com outra humanidade” (Andrade, 1988: 67 e 35). As limitações humanas, ou a deformação dos indivíduos, desfiguram o próprio deus, que parece não existir em meio a tantos absurdos – o que pode ser visto, inclusive, na economia de meios daquela poesia, representando a própria escassez da realidade. Por isso, a obra poética de Drummond, que tão bem soube praticar a violação e a desintegração da palavra, consegue muitas vezes aparentar a ausência de artifício literário, num “prosaísmo cru” (cf. Cruz, 2008: 377) que intensifica o poético pela força do contraste ou prevê a criação de lirismo pelo impacto de formas não-líricas, chegando mesmo a recusar, no limite, certas medidas e acentuações reconhecíveis do verso ou a propor a quase rejeição do próprio ritmo, naquele poeta que soube cultivar desde a forma fixa “ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir” (cf. Coutinho, 1967: 27). De modo que os caminhos formais escolhidos também manifestam aquele lugar vazio de deus, que vai sendo preenchido pelo amor resiliente e solidário ao sofrimento humano, e pela compaixão que desmilitariza o olhar diante dos humilhados e olvidados pela sociedade, num cenário marcado pela “antinomia entre o Homem e o Mundo”.

Antinomia, aliás, que João Gaspar Simões (1999a: 447) diz não detectar no primeiro livro de Ruy Belo, ao passo que vai ainda argumentar: “na sua poesia confundem-se inextricavelmente todos os elementos presentes no Mundo. O próprio Deus ‘olha finitamente a sua obra’ pelos olhos da criatura” (*idem*: 447 e 448). Ora, é aqui que questionamos se não seria esse ato de “confundir inextricavelmente todos os elementos presentes no Mundo” um indício de que existe o que poderíamos chamar de motor catacrésico desde o início daquela poesia. Não se revela, desta forma, um poeta para o qual deus vai se tornar cada vez mais humano, um poeta que vai se assumir mais crente no homem do que em deus? Não nos parece que o delineado movimento em catacrese resulte de um poeta que, tomado pelo desengano diante da inelutável transitoriedade da vida e da precariedade do mundo, tente a todo custo preencher aquele “lugar deixado vazio”? O sujeito poético, portanto, consciente de que a palavra divina já não coincide com o mundo, compreende que as suas palavras serão sempre imperfeitas,

e admite, assim, a fratura delas com o mundo. Se as palavras mediatizam a relação com o mundo, à partida ele já se torna inalcançável, e na impossibilidade de obliterar o real, o que fica é a consciência do poeta de que não se pode devolver esse *sentido íntimo* do mundo (cf. Serra, 2003: 81 e 82).

Em um poeta que está constantemente a afirmar “Sempre entre mim e ao que chamam coisas há-de haver palavras”, como lemos em «Um quarto as coisas a cabeça», a própria noção de chave poética não poderia deixar de ser recursiva, conforme observamos naquele mesmo poema:

E ter eu de passar a vida à procura da chave
e procurar abrir e não saber da chave
e não existir nunca porta ou chave
e chave ser palavra ambígua ter sentido
e haver muitas palavras e muitíssimos sentidos

(Belo, 2009: 468)

Essa metáfora alusiva a um sujeito poético que sabe que está condenado a tentar encontrar *a* palavra, e que do mesmo modo sabe que não irá encontrá-la, também persiste em Carlos Drummond de Andrade (1988: 97), que desde logo avisa que a pergunta é retórica, sem interesse de resposta: “Trouxeste a chave?”, indaga em «Procura da Poesia». “E perguntar será para ti responder”, como diria Ruy Belo (2009: 213). Se na poesia beliana o problema da habitação será sempre não haver mais habitação, casa onde habitar, e por isso, como vimos no excerto acima, não existe “nunca porta ou chave”, para Drummond (1988: 1012), não obstante, o problema da habitação se configura como um “interior desabitado”, onde “dentro em nós [é] que as coisas são, / ferro em brasa – o ferro de uma chave”. Afinal, neste poema, «A chave», da fase final do autor, encontramos uma espécie de súplica da sua poesia: “E de repente / o resumo de tudo é uma chave. // A chave de uma porta que não abre / para o interior desabitado”, lemos no início. Perguntar é um exercício de repetição meramente retórico porque, afinal, a “porta [é] sem fechadura”, tal como a “esperança é a palavra que a vida não alcança” (*idem*: 1011), como já assegurava o poeta trinta anos antes, em «Viver».

Desse modo, prescindir da chave não tem a ver com o sentimento de renúncia à intervenção poética na realidade, mas sim com a consciência de que “os instrumentos fracassam frente à complexidade e à inapreensibilidade do real” (Sterzi, 2002: 58). Quer dizer, “o movimento do poeta em direção à realidade é um movimento essencialmente frustrado, impedido não apenas pela dificuldade ou impossibilidade de apreensão do

real [...], mas sobretudo pelo imperativo ético de não escamotear essa inapreensibilidade, ou, antes, de expô-la às claras” (*idem*: 64). Afinal, o *nunca achar a chave por não haver chave* tem a ver com o fim de uma visão unilateral em razão da multiplicidade dos pontos de vista, naquele manancial de plurissignificações suscitado pela modernidade. Se a aventura da liberdade criadora já não se limita ao Criador, da mesma forma já não se limita ao criador enquanto poeta ou artista. “Estende-se agora a todos os homens, pois que é de cada um de nós que dependem os possíveis significados que pudermos ou soubermos extrair da obra que lermos, ouvirmos ou contemplarmos” (Rosa, 1986: 46 e 47). Como sabemos, na modernidade, o leitor, ao experimentar uma série de possibilidades, passa a ter também uma “chave”, “uma intuição recriadora que o leve a identificar-se com o poema, aproximando-se o mais possível do ato criador” (Teles, 1970: 181).

IV

Podemos sem prejuízo dizer, nesse sentido, que a condição de uma escrita em estado de catacrese, essa “mudez desatada na linguagem”, como o poeta diz ainda em «A Chave», se desponta em tais autores em razão de suas afiançadas modernidades, a bem dizer, aponta também para uma humanidade marcada pela perda do nome, pelo anonimato. É a esta observação que o gesto catacrésico nos leva, com essa troca de coisa por coisa que se transforma em busca e, conseqüentemente, no próprio espaço de criação da escrita. Basta lembrarmos um poema, de Drummond (1988: 88), como «José», em que esse anônimo-com-nome tem a chave na mão e quer abrir a porta, mas a porta não existe (Com a chave na mão / quer abrir a porta, / não existe porta) – e que desde o início questiona: “você que é sem nome, / que zomba dos outros, / você que faz versos, / que ama, protesta? / e agora, José?”. Esse canto de José também está presente, não obstante, no poema de Ruy Belo «José o homem dos sonhos», tornando-se geral porque é, ao mesmo tempo, profundamente particular, na medida em que se assume José inclusive como poeta. Assim, observamos mais uma vez a problemática do nome surgir como eixo fundador do poema.

Que nome dar ao poeta
esse ser dos espantos medonhos?
Um só encontro próprio e justo:
o de José o homem dos sonhos

Eu canto os pássaros e as árvores
Mas uns e outros nos versos ponho-os

Quem é que canta sem condição?
É José o homem dos sonhos

Deus põe e o homem dispõe
E aquele que ao longo da vereda vem
homem sem pai e sem mãe

homem a quem a própria dor não dói
bíblico no nome e a comer medronhos
só pode ser José o homem dos sonhos

(Belo, 2009: 334)

É interessante observar que este poema faz parte do livro *Homem de Palavra[s]*, precisamente aquele em que, como vimos, o poeta passa a assumir de maneira mais resoluta um deus que “como um homem se deita como um homem se levanta” (Belo, 2009: 321), um deus – parafraseando Ruy Belo – que se tornou a mais redonda boca para o homem do homem. Assim, parece haver em «José o homem dos sonhos» um núcleo simbólico possível de se reconhecer também no poema de Drummond. Do José bíblico, nome de vários personagens importantes do livro sagrado, ao José nome popular, nome de homem comum, que de tão comum não dificilmente representa a perda de individualidade. O *Zé*. O *Zé da esquina*, o *Zé ninguém*, o *Zé mané*. “homem sem pai e sem mãe”, como diz Ruy Belo. O José por ele criado, senão “o homem dos sonhos”, não deixa de ser uma resposta, um tanto esperançada, queremos crer, ao José de Drummond, para o qual “tudo acabou / e tudo fugiu / e tudo mofou”. Se ambos marcham sem saber para onde, a verdade é que um e outro continuam a cantar mesmo sem condição, como o próprio sujeito poético de «José o homem dos sonhos» se mostra consciente. Segundo Affonso Romano Sant’anna, numa análise que podemos distender àqueles dois “Josés”,

José está a meio caminho entre o poeta e o leitor. Principalmente, José não tem lastro familiar. Não tem sobrenome, não se sabe de onde veio nem para onde vai. [...] Suas alternativas não passam de hipóteses seguidas de reticências. Até a morte lhe é estranha. José é essencialmente o ser aporético. É uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos (Sant’anna, 1972: 57).

José – que dá título ao quarto livro de Carlos Drummond de Andrade – encarna esse homem moderno, acuado na multidão, na qual se vê sempre sozinho. Todas as expressões negativas presentes no poema (“Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho”; “o dia não veio, / o bonde não veio, / o riso não veio”) acabam por ser uma forma de negar a sua própria “vida funcionária”, que reduz o sujeito a relatórios e

contas, a fichas e cadastros, a compromissos profissionais e vida doméstica. Nesse mundo burocratizado, afinal, em que estamos sendo sempre despersonalizados por um paradoxal processo de *customização*, “Somos todos funcionários”, como afirma Drummond, em «Canção Funcionária Mineira». Tal mote temático, aliás, é recuperado por Ruy Belo e largamente explorado ao longo de toda a sua obra. Em «Relatório e contas», por exemplo, assume: “Podes tentar ainda alguns expedientes respeitáveis / multiplicar diversas diligências nos ameaçados cumes dos outeiros / ser e não ser fugir do rótulo aceitar e esquivar o nome fixo” (Belo, 2009: 217). Já em «Ácidos e óxidos», também de *Boca Bilingue*, o poeta (que já no título parece sugerir uma certa vida corrosiva) vai anunciando inevitáveis “formas de morrermos dia a dia / como quem cumpre escrupulosamente o seu horário de trabalho” (*idem*: 211). Na «Meditação anciã», de *Toda a Terra*, o tema regressa como “esta gente que regressa nos seus carros / à cidade na tarde de domingo / Toda essa gente tem mulher e filhos / tem um emprego à espera tem vizinhos / um pôr do sol de que lhes serviria?” (*idem*: 722).

Esse mesmo incômodo do poeta, face a uma vida automatizada e massificada, que não contempla o exercício de *ver* (do qual o “pôr do sol”, naquele verso, é metônimo), pode também ser observado em «O Boi», outro poema do livro *José*. Aqui, a figura do boi expressa notavelmente esse desajuste do poeta com o mundo, dado que o sujeito poético se sabe consciente de que as principais práticas da poesia estão ameaçadas: o ruminar do pensamento, a paciência diante do tempo, o tempo para ver as coisas são prescindidos por uma vida exigentemente veloz, descartável, obsolescente. Conhecido por toda a simbologia associada ao rebanho, o boi aqui aparece sempre sozinho – como ainda dá conta outro poema de Drummond, «Um boi vê os homens» –, encurralado na sua solidão, naquele “modernismo antipastoral” de que fala Baudelaire, entendendo que o dito progresso leva à decadência. Se o «Boi morto» de Bandeira, como vimos no capítulo anterior, com o seu hermetismo, já se encontrava “Entre destroços do presente”, «O Boi» criado por Drummond (1988: 79) parece constatar o estraçalhamento da identidade pessoal nas grandes cidades modernas: “Ó solidão do boi no campo, / ó solidão do homem na rua! / Entre carros, trens, telefones, / entre gritos, o ermo profundo”. Como se sabe, o boi simboliza a calma e a força pacificadora, a capacidade de trabalho e o sacrifício, o que pode mesmo, naquele poema, apontar para esse mundo moderno de conciliações necessárias à existência de um homem sacrificado, refém do desejo de mudança e do terror que essa mudança possa vir a provocar.

O mais interessante é que o boi tanto pode representar o poeta, que se sente solitário, distante dessa multidão na qual se insere – e que de alguma forma ainda vê no campo o refúgio diante do caos que associa à cidade –, como também pode ser a representação de qualquer homem que, nos choques e estranhezas constantes provocados por essa vida urbana, desaparece na multidão e se torna apático diante do mundo, naturalizando a pobreza, a violência e a precariedade, tornando-as óbvios invisíveis. O homem moderno, afinal, não conseguiria ter momentos de “calma e deleite” e mais pareceria uma anomalia da natureza, incapaz de viver em comunhão com ela, aos olhos do boi que o observa tranquilamente da sua pastagem, sem problemas (cf. Candido, 2004: 69). A questão fulcral, entretanto, é que o poeta não deixaria de ser, na mesma, esse homem, o que nos leva à contradição fundadora e dialética do movimento crítico da modernidade, que sobrevive porque se autodestrói, que critica porque é crítica de si mesma, que é moderna porque profundamente antimoderna. Esse boi avança como símbolo de tudo o que a cidade não é porque justamente também a encarna – afinal, a sua solidão equivale à solidão do homem, essa solidão tão vasta que nem os mais novos aparatos modernos de comunicação e de transporte conseguem atenuar (“carros, trens, telefones”).

É esse boi contraditório, então, como o é a própria modernidade, que Ruy Belo evoca em um de seus poemas de *Toda a Terra*. Ao falar de uma “noite negra caótica”, o poeta clama: “ó boi ápio do ópio que me dói num arrepio / tenho no movimento o meu sustento” (Belo, 2009: 691). Nesse jogo lúdico de significantes, “ó boi” lembra o chamamento que os intervenientes de uma tourada fazem ao boi, *encarando-o* – o que nos faz recordar, por um lado, de um verso como “Ó boi negro entre as capas vermelhas!”, na «Lusitânia no Bairro Latino 1», de António Nobre, ou noutra viés, do poema «O boi da paciência», de *O Grito Claro*, de António Ramos Rosa (1997: 11-14), notadamente um dos poetas portugueses que mais dialogou com a obra drummondiana. “Ó boi da paciência que fazes tu aqui?”, repete algumas vezes o poeta, “cansado de recomeçar”, naquele mundo em que “A fadiga substituiu-lhe o coração” e no qual se torna “familiar do absurdo”. Ao *encarar* esse mundo, “que me dói num arrepio”, como diria então Ruy Belo, é que o poeta confessa: “Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”, nas palavras de Drummond (1988: 57).

Além do mais, há sempre nesse mundo uma “bovina normalidade da vida familiar”, como afirma ainda Ruy Belo (2009: 795), noutra poema de *Toda a Terra*,

referindo-se à “incorrigível paciência” de quem consegue suportar aquela vida regida pelas modelações normalizadoras da sociedade, que na altura salazarista era mesmo sustentada pela ideia de “Deus, Pátria, Família”. É notável a forma como esse autor de «Breve iniciação ao canto» se dedica à ideia de que

Numa sociedade onde quase todos, pertencentes a quase todos os sectores, procuram afinal instalar-se o mais cedo possível, permanecer fiéis à imagem que se si próprios criaram pessoalmente ou por interpostas pessoas, o poeta denuncia-se e denuncia, introduz a inquietude nas consciências, na ordem pública, nas organizações patrióticas ou nas patrióticas organizações (Belo, 2009: 367).

Neste mesmo texto, que serve de introdução a *Transporte no Tempo*, o poeta vai ainda dizer: “Altero uma ordem, uma harmonia, uma paz que, mais do que a paz invocada como instrumento de opressão, mais que a paz dos cemitérios, é a paz, a harmonia das repartições públicas, dos desfiles militares, da concórdia doméstica, das instituições de benemerência” (Belo, 2009: 367). É naquele livro, a propósito, que se encontra o poema «Um quarto as coisas a cabeça», que há pouco citamos, em razão de sua construção anafórica, e que agora novamente nos interessa por se tratar de uma das composições mais icônicas dessa angústia de quem não anseia cumprir o papel social regularizador das vidas pública e privada. Deparamo-nos ali com o pai que “horrorosamente se apresenta como pai profissional”, o profissional qualificado, o que tem a vida privada devassada por vizinhos e companheiros de trabalho, aquele que consegue até não usar gravata²⁰⁵ “e tem outras pessoas e tem horas e tem ruas ó meu deus” (Belo, 2009: 467). De modo que é precisamente por ter se aberto para as ruas, e até ironicamente reparar “Numa árvore do passeio público / (melhoramento da atual administração)”, que “o poeta fecha-se no quarto”, como observa Drummond (1988: 18 e 19).

Não por acaso, se recordarmos outro poema do livro *José*, neste caso, «A Bruxa» – aquele em que o poeta diz: “Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América. // Estarei mesmo sozinho?” (*idem*: 78) –, podemos decerto pensar no curto poema «Necrologia», de *Homem de Palavra[s]*:

²⁰⁵ Estamos diante do poeta “Provinciano que nunca soube / Escolher bem uma gravata”, para utilizarmos versos de Manuel Bandeira (1961: 216), sublinhados por Ruy Belo naquela *Antologia Poética*. Reparemos que tanto em Ruy Belo quanto em Bandeira e Drummond há uma certa recorrência à palavra *gravata*, objeto bastante representativo desse mundo asfíxiante e burocratizado.

Portugal tem nove milhões de habitantes
Lisboa talvez tenha um milhão
Nada disto me pode consolar bem sei
Morreu antónio gião
Eu não o conhecia nunca o conhecerei

(Belo, 2009: 277)

Como podemos ver, Ruy Belo começa por igualmente indicar uma localização espacial e logo em seguida a caracteriza demograficamente, utilizando o número de habitantes para provocar uma sensação de amplitude, não obstante logo em seguida afunilada por aquele sentimento de “solidão assegurada pela multidão” (Belo, 2009: 416), como diz noutro poema. É evidenciada, assim, a necrologia das grandes cidades, em que tudo se torna impessoal, e por isso mesmo a morte desse *anônimo*, que o poeta faz questão de lembrar que tem nome²⁰⁶, pode muito bem aqui funcionar como deslocamento metonímico da imagem obituária que ele reserva à metrópole – esta, então, tomada pela banalização da morte, que tanto pode ser apenas mais uma breve notícia de jornal ou simplesmente um mote para conversa de café. De modo que haveria, portanto, uma espécie de sentença de morte para “estas nossas mecânicas cidades” – nelas, o sujeito poético gostaria de inaugurar “o dia o vasto espaço / das coisas sem gravata” (*idem*: 465). Ruy Belo partilha do mesmo sentimento daquele poeta que, em meio a milhões de habitantes, “Precisava de um amigo”, como admite Drummond, em «A Bruxa». E tanto um quanto o outro inevitavelmente nos fazem pensar naquelas “Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?)”, já anunciadas por Álvaro de Campos (1993: 252), na sua «Tabacaria».

Desse modo, a cidade se torna, naquelas poesias, uma “protagonista coadjuvante”, marcada por uma série de desencontros a que o poeta está fatalmente

²⁰⁶ Curiosamente, uma das imagens atribuídas a António Gião (1906-1969), que parece ter vindo a se acentuar com o tempo, é a de um “eremita científico”, um “físico isolado”, que quase sempre desenvolveu os seus projetos sozinho e que “não conseguiu fazer discípulos”, nas palavras de Carlos Fiolhais (*Gazeta de Física*, Vol. 31, n. 3, 2008). Professor catedrático da Universidade de Lisboa e diretor do Centro de Cálculo da Fundação Gulbenkian, iniciou os seus estudos superiores na Universidade de Coimbra, seguindo depois para Estrasburgo, onde se formou em Engenharia Geofísica e Física (Meteorologia), e depois ainda para Bergen e Paris. Ganhou notoriedade internacional publicando nas mais importantes revistas científicas (inclusive terá sido o primeiro português a publicar na *Nature*), interessando-se sobretudo pela física de partículas e pela cosmologia. Apesar disso, acabou por ser “um cientista olvidado”, como começa por dizer José Carlos Tiago Oliveira na tese de doutoramento *A Personalidade Científica de António Gião*, de 2012. É no mínimo curioso podermos associar essa dimensão de esquecimento à própria condição levantada pelo poema de Ruy Belo. Talvez seja o caso de António Gião apenas um exemplo da relação conflituosa que o homem estabelece com a sua memória na modernidade.

fadado na “selva de pedra”, enquanto se reconhece, enfim, deambulador, naquele sentido *flanêur*²⁰⁷ instaurado por Baudelaire. “Deambulo nem triste nem alegre deambulo / deixo passos deambulantes em cidades cintilantes” (Belo, 2009: 572), lemos em *A Margem da Alegria*. Em vários momentos daquela poesia encontramos passagens que nos levam a rememorar o poeta francês, com a sua *mulher que passa*: “sorrisos de mulheres que eu amei toda a manhã / vendo-as assim sentadas em esplanadas / para não mais as ver em minha vida” (*idem*: 805); “[...] o brilho nos olhos de uma mulher / que passa e passa decididamente decerto para sempre [...]” (*idem*: 629). Também em Drummond (1988: 122) essa temática é recorrente, desfazendo «O Mito» da idealização feminina ao dar lugar a essa mulher comum, anônima, distraída, que anda pelas ruas da cidade: “Sequer conheço Fulana, / [...] / Fulana jamais me vê, / Mas como eu amo Fulana”, são os versos iniciais daquele poema, em que o grifo maiúsculo de uma palavra tão prosaica quanto *fulana*, como se fosse nome próprio, já aponta para a ideia de que somos todos “indivíduos quaisquer” em meio à multidão. Por isso, a “musa” é feita da mesma matéria trivial do poeta: “Já não sofro, já não brilhas, / Mas somos a mesma coisa”, conclui.

Sobre Baudelaire e o seu «*A une passante*», diz-nos Alfonso Berardinelli:

No soneto “A une passante”, que o comentário de Benjamin tornou célebre, a cidade é protagonista absoluta e invisível, que só comparece acusticamente no primeiro verso (“*La rue assourdissante autour de moi hurlait*”). Mas, sem *aquele* lugar, aquele encontro – e o choque violento, extático e histérico que ele provoca –, isso seria impossível. A própria cidade é um lugar de estranhamento (“para o *flâneur*, sua cidade – ainda que ele tenha nascido nela, como Baudelaire – não é mais a sua pátria”): é o lugar da melancolia, da perda contínua, da passagem e da “irremediável caducidade” (Berardinelli, 2007: 145).

Esse “mundo caduco”, tão referido pelo autor de «Mãos Dadas», é construído, portanto, por homens que se encontram enrodilhados na solidão e na incomunicabilidade (a solidão leva a que os homens desaprendam a linguagem com que

²⁰⁷ Observemos que “o *flanêur* não tem mais nada em comum com a figura tradicional ‘do filósofo que passeia’, mas ‘adquire os traços do licantropo inquieto na selva social’, como no ‘Homem da multidão’ de Edgar A. Poe” (Berardinelli, 2007: 145). Na poesia de Ruy Belo, o poeta deambula por “caminho estreito perda dos meus passos / desse filósofo que estava a mais / quando já na verdade nada se produz” (Belo, 2009: 579), como diz em *A Margem da Alegria*. E ainda em «Nau dos corvos»: “aqui estou eu sozinho todos os demais ficaram para trás / Aqui nada decorre e nada permanece / aqui os corvos são a solidão multiplicada” (*idem*: 450). Em Drummond, essas esferas são também auscultadas, como vemos no já citado «Canto ao homem do povo Charles Chaplin», em que a alusão ao corvo de Poe se repete: “Assim, noturno cidadão de uma república / enlutada, surges a nossos olhos / pessimistas, que te inspecionam e meditam: / Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado, / o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde / a um mundo muito velho” (Andrade, 1988: 180).

se comunicam), e se esbatem contra o cansaço, naquelas suas pequenas alienações diárias²⁰⁸. O medo os afunda nesse isolamento, de modo que tudo tende a retroalimentar aquela “irremediável caducidade”, a partir da qual o poeta “indaga e experimenta a modernidade como inferno ou paraíso artificial, guiado por um sistema infalível de idiosincrasias hiper-seletivas” (Berardinelli, 2007: 149). Tanto é que a noção de “*fleurs du mal*” é sugestivamente explorada por Ruy Belo através da insurreição do anonimato: “flor vagabunda ausente mesmo se presente / a meu lado na cadeira de um café” (Belo, 2009: 693). Mais adiante, neste «Nem sequer não», o poeta ainda diz: “flor sempre para mim quase sem nome / ou tão mudável sempre que de instante para instante / eu tinha que lhe dar nome diferente” (*idem*: 694). Essa flor fica, então, “sob a pedra anónima” (*idem*: 695), inevitavelmente distante da romântica “*Langage des Fleurs*” e bem próxima daquele que vai propor “A linguagem da flor e das coisas sem voz!” (Baudelaire, 2012: 89), encontrando beleza onde ela parece não existir – “E muita flor exala a medo / Seu perfume como um segredo / Na mais profunda solidão” (*idem*: 124). Em Drummond (1988: 97), também a flor “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, como diz naquele seu conhecido poema «A flor e a náusea».

V

Em vista disso, podemos dizer que esse mundo “prosaico e moderno, um mundo que aparenta ser cada vez mais apoiético, com suas metrópoles, sua multidão e suas máquinas” (Pagoto, 2008: 72), é que permite, decerto, que aquele espaço catacrésico de criação, que temos vindo a propor, tanto em Ruy Belo quanto em Drummond, seja então resultado do que poderíamos chamar de “a máquina do mundo”²⁰⁹. Talvez as ambiguidades possíveis na leitura dessa máquina enquanto recompensa dos homens por suas conquistas terrenas, pelos seus feitos heróicos, como a que temos no canto camoniano (suportaríamos mesmo que todo o Conhecimento nos fosse revelado?), seja

²⁰⁸ Recordemos o poema «Sim um dia decerto», no qual o sujeito poético, manifestando o seu cansaço e a dificuldade de se ver sozinho na multidão, leva-nos a entender que nunca aprendeu a “[...] estar à vontade na vida / a ser como alguém que desempenha um cargo e só faz as coisas que condizem com esse cargo / e não pensa que pode haver outras coisas que não sejam as coisas desse cargo” (Belo, 2009: 675).

²⁰⁹ A “máquina do mundo” tem sido um dos motes temáticos mais discutidos da poesia drummondiana. Para tanto, para entender outros pontos de análise que não serão aqui trabalhados ou mesmo as perspectivas que a fortuna crítica tem consolidado ao longo de décadas, sugerimos os trabalhos: *Verso Universo em Drummond*, de José Guilherme Merquior (José Olympio Editora, 1976); *Carlos Drummond de Andrade: Análise da Obra*, de Affonso Romano de Sant’Anna (Editora Documentário, 1977); *A Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos (Ateliê Editorial, 2000); *Camões e a poesia brasileira – E o mito camoniano na língua portuguesa*, de Gilberto Mendonça Teles (Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2001).

já naqueles dois poetas a sublinhada empatia pelos anti-heróis, aqueles destroçados pela guerra, os humilhados, os excluídos²¹⁰. Passemos a supor que a “máquina do mundo”, naquelas duas obras, afinal, atua em *Tempos Modernos*, e muito próxima parece estar da que encontramos no filme de Charles Chaplin. Ali, Carlitos, o eterno insubmisso, vai lutar para não ser apenas mais um elo nas engrenagens sociais, e quando absorvido pelo sistema (recordemos a antológica cena em que entra na máquina), acaba por encravar todo o mecanismo, minuciosamente organizado em seriações. “Charlot vai esforçar-se para fugir à lei da comunidade, vai esforçar-se para não se dissolver na massa anónima” (Lephohon, s/d: 202).

A “máquina do mundo”, esta que agora *elaboramos*, dentre tantas outras possíveis, fundamenta e estimula a repetição do nome, construindo um mundo repetitivo, num processo de saturação da palavra que se torna necessário àquele espaço catacrésico de criação. Assim, José, que em hebraico significa “aquele que acrescenta”, é também o que se multiplica, garantindo a pluralidade uniformizada da multidão. Se bem repararmos, são vários josés-sem-nome que se proliferam e fomentam a obra de Chaplin, o que muitas vezes se manifesta pela substituição do nome próprio por um metônimo: o operário, o maquinista, o emigrante, o varredor, o artista, o caixeiro, o doceiro. De modo que “O canto não é o movimento das máquinas” (Andrade, 1988: 96), e sim o canto dos excluídos, do artista que se vê à margem tanto quanto aqueles sobre os quais fala, tentando dar voz a esses “vagabundos que o mundo repeliu” (*idem*: 179) (e o próprio Drummond, por sua vez, não acaba por dar voz à representação “muda” de Carlitos?). Podemos observar que Chaplin atende a uma multiplicidade de personagens que, na verdade, convergem na estranha unidade de uma personalidade “apenas sempre entretanto [ele] mesmo”, como vai ainda dizer o autor de «Canto ao homem do povo Charles Chaplin». O que nos lembra do legado de Baudelaire (1995: 41): “o poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro”.

Em meio a inúmeras máquinas, que ao mesmo tempo que tanto produzem parecem nada produzir – e tal como Carlitos consegue, apesar de tudo, livrar-se da máquina, mesmo tendo se tornado parte dela –, Ruy Belo e Carlos Drummond de Andrade demonstram crer que o poeta, se é o que podemos chamar de espírito livre, é-o não por ser capaz de se libertar da sociedade, mas porque consegue expressar a

²¹⁰ No Canto X, de *Os Lusíadas*, a deusa Tétis revela a Vasco da Gama a “Máquina do Mundo”, que então a recebe dos deuses como recompensa pelas suas conquistas terrenas e os seus feitos heróicos. O Conhecimento acaba sendo revelado, então, através do funcionamento do Universo.

consciência da coletividade por sofrer daqueles mesmos males como qualquer outro homem, por ser profundamente individualista, tendo, entretanto, consciência disto, uma consciência que se alarga, inclusive, à medida que se espraia no trabalho poético. Reparemos, por exemplo, que a “máquina do mundo”, em Ruy Belo, *emaranha* o sujeito poético: “Sopra sobre os meus dias forte o vento do norte / mata-me o mesmo sol que me dá vida / emaranha-me a máquina do mundo / e tudo era no fundo simples era nada mais do que passar” (Belo, 2009: 711), como diz em «Discurso branco sobre fundo negro»²¹¹. O verbo utilizado é bastante sintomático, levando-nos a pensar em teia ou rede, noções fundamentais para o mundo conectado a que chegamos, com as suas solidões somatizadas. O poeta está tomado por tudo aquilo que esse mundo é, e que constitui inseparavelmente a sua subjetividade.

Em Drummond, «A Máquina do Mundo», em vez de permanecer fechada, contraída sobre si própria – como vimos, naquela poesia predominam “mil coisas aparentemente fechadas”, que “quanto mais obscur[a]s mais falam”, como lemos ainda em «Canto ao homem do povo Charles Chaplin» – abre-se, “majestosa e circunspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável” (Andrade, 1988: 242). Acontece que, ainda assim, ela não vai conseguir chocar ou mesmo perturbar os sentidos e as intuições do poeta, que segue, “incurioso, lasso”, o seu caminho. Diante de tantos absurdos familiarizados, não há como gastar ainda mais as já tão fatigadas retinas do poeta, que não vê propósito em se comunicar, em tempos de gente de “ouvidos moucos”. A curiosidade exige entusiasmo, tudo o que um mundo marcado pela pobreza, violência e alienação não pode oferecer. A máquina é recusada, então, com todo o seu aliciante sistema, diríamos, porque desde sempre enguiçada, pois tudo ali funciona para, condenado à partida, não funcionar – e por isso o poeta segue, “vagaroso, de mãos pensas”, o seu caminho.

Quanto a este final do poema, que lembra aquele já citado desfecho dos filmes de Chaplin, em que Carlitos segue se afastando ao longo de uma estrada, notemos que, frequentes na obra drummondiana, as mãos “aparecem como algo que se completa, se estende ao semelhante e deseja redimi-lo” e, neste caso, “a redenção do outro seria como a redenção dele próprio [poeta], justificado por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada” (Candido, 2004: 79). Em Ruy Belo (2009: 437), persiste, do mesmo modo, a ideia das “mãos feitas para o pão e para a paz / mãos

²¹¹ Curioso também é esse título do poema, que decerto faz referência ao suprematismo de Malevich, criado numa altura tomada pela guerra, quando então o artista alega: “sentia apenas noite dentro de mim”.

medida do homem não da máquina”, e naquele próprio «Discurso branco sobre fundo negro», vemo-lo falar do “medo [que] tantos movimentos mobiliza”, ao passo que se questiona: “E que fazer de objectos como as minhas duas mãos [...]?” (*idem*: 709). São ambos poetas que seguem “de mãos dadas” com a “vida presente”, nas palavras de Drummond (1988: 68), na medida em que sabem que todos estão de “mãos dadas a esta geração destrutora vida ameaçada”, como diria Ruy Belo (2009: 680). Em momento algum, quer num quer noutro poeta, é atenuado o desencanto diante do mundo ou a impotência de um destino que julgam falhado, pois a esperança não deixa de ser uma forma de consolo para o desespero. Permanece sempre o sentimento de um mundo equivocado, com a sua bizarra maquinaria, a pequenez dos ofícios ou a variedade das coisas (cf. Campos, 2002: 147). “Estou na cidade grande e sou um homem / na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer”, afirma Drummond (1988: 139), ao fazer um paralelo metafórico entre a «Morte no Avião» e aquela “morte particular e restrita do indivíduo” (cf. *idem*: 140), que nos assalta e nos faz “cair verticalmente”, dia após dia.

Por isso mesmo podemos entender que, ainda que tomem atitudes contrárias diante da “máquina do mundo”, quando esta lhes surge enquanto objeto, Ruy Belo e Drummond vão, do mesmo modo, demonstrar que a experiência do cotidiano se expande através de uma ação ética na unidade entre o poeta e o homem. Daí que seja difícil pensar numa separação entre visão social e lirismo, naquelas duas obras, que entendem que a função social da poesia é se preocupar em dar a *ver* o mundo que aí está, e não “salvá-lo”. Reparemos, aliás, que

Para quem o lia em Portugal, Drummond tinha conseguido realizar algo que, do lado de cá do Atlântico, era encarado com cepticismo e preconceito: a possibilidade de produzir uma poesia social e política que, não recuando ante a verberação e a denúncia indignada das hipocrisias, das injustiças, das monstruosidades, que nessa esfera se situam, o fizessem sem perda de qualidade artística. [...] O nosso neo-realismo, afinal bem mais sucedido na poesia lírica que na social, nunca nos havia dado nada equivalente – e tivemos de esperar pela década de 60 para ver poetas como Sophia de Mello Breyner Andresen. Ruy Belo ou Luiza Neto Jorge, entre outros, enveredarem por uma escrita altamente qualificada de poesia política (Cruz, 2008: 378 e 379).

As modulações de uma poesia participativa, em tais obras, se têm algo de comum, é que se revelam sob pequenas histórias ou certos dramas corriqueiros que, através da existência de cada um de nós, vão dando conta dos aspectos e das inquietações da sociedade moderna. Partindo da ideia de que “Camões viveu no momento da epopeia e a única epopeia hoje possível é a que Fernando Pessoa nos deu

na *Mensagem*”, como já vimos Ruy Belo (2002: 32) afirmar, diríamos que estamos diante de outros dois poetas que conseguem nos oferecer a única epopeia possível aos nossos dias, a epopeia da vida moderna, que só poderia ser conseguida, afinal, por autores com tamanha envergadura. Para Eduardo Lourenço (2002: 217), a respeito da poesia de Ruy Belo, “a sua ‘epopeia’ não está ao serviço de nada, é intrinsecamente poética, confronto com os escolhos absolutos do Destino”, naquela “aventura assumidamente desesperada e épica que é a sua quotidiana vida”. Já nas palavras de Gastão Cruz (2008: 382), desta vez sobre Drummond, “teremos, creio, de remontar a Camões, se quisermos encontrar um poeta que nos fale tão directamente e sem disfarce dos seus (?) sentimentos, sem que a poesia perca (pelo contrário, só ganhe) com isso”. São poesias que, no seu individualismo, são ainda mais humanas, porque precarizadas pela própria condição do mundo em que o sujeito poético vive.

Assim, essas preocupações de cunho participante, tanto em Ruy Belo quanto em Drummond, enriquecem a fundamentação lírica de suas obras, podendo ser mesmo concebidas como “poesias maiores” numa perspectiva que contraria aquela visão que desagrega poesia social e poesia lírica. Por meio de uma acentuada consciência artística, que é também uma consciência social e política, portanto, aqueles autores atingem

a plenitude, a cristalização, a humanização, sob uma forma suave e terna, em que cada um mergulha no lençol profundo de sua província e de seus antepassados para melhor compreender “a máquina do mundo”, a angústia de seu tempo, o desarvoramento do homem contemporâneo, com um largo sentimento de fraternidade (Coutinho, 1967: 11).

Se a beleza de um filme como *Tempos Modernos*, segundo Pierre Lephoron (s/d: 204), resulta “da ternura capaz de ligar duas pessoas numa sociedade inumana, no meio de um mundo hostil”, diríamos que é também essa mesma ternura um dos mais marcantes traços de resistência na poesia de Ruy Belo e na de Carlos Drummond de Andrade. Defendendo acima de tudo a dignidade humana, e se compadecendo diante da alienação desses “homens-máquinas de coração mecânico”, como se diz naquele filme, deparamo-nos com obras nas quais a flor, para a ela regressarmos, ainda persiste – apesar de feia e com o seu nome provisório. A flor. Apanhada do cesto de uma jovem cega vendedora de flores, como vemos em Chaplin, ou aquela que brota do asfalto, em Drummond, ou ainda, em Ruy Belo, a que cresce no centro da cidade tumultuosa. Despertos para a dor do mundo, individual e coletiva, aqueles autores sabem o quão os tempos de crise refratam a crise dos tempos.

4.2 Encontro refratário: Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto

I

O confronto entre a poesia e o pensamento crítico de Ruy Belo e os de João Cabral de Melo Neto²¹² nos leva, de início, a regressar ao problema da espontaneidade, tentando perceber, nos pontos em que aqueles autores convergem, o sentido refratário que os define. São bastante distintas as compreensões que cada um apresenta a respeito da *práxis* poética na modernidade. A começar pelas reflexões evidenciadas em *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*, em razão das duas linhas possíveis, segundo João Cabral (2003: 06), de se “conceber modernamente um poema”. Para ele, “o domínio técnico tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o carácter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras” (*idem*: 09). Desse modo, os poetas da composição, para os quais a preocupação formal é uma condição de existência, seriam capazes de “provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador”. Noutro sentido, estariam os poetas espontâneos, com ascendência no romantismo, nos quais “o trabalho de organizar as impressões prejudicaria a autenticidade de sua poesia” (*idem*: 14), uma vez que o poema tenderia a se tornar um depoimento por não conseguir se desvencilhar de uma experiência direta. “O autor é tudo para os poetas espontâneos” (*ibid.*), sentencia o poeta pernambucano, assinalando também que

[...] o tom [na poesia espontânea] é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras, é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar, das palavras, a música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (Melo Neto, 2003: 15).

²¹² «Ver Figs. 53, 54, 55, 56», em Anexo II. Recordemos que Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto se conheceram na homenagem feita a João Cabral, em Castelo Branco, nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1968, por ocasião do 22º aniversário do *Jornal do Fundão*. Ruy Belo e Arnaldo Saraiva foram os responsáveis pela leitura dos poemas durante a confraternização. Os exemplares de Ruy Belo de *Terceira Feira e A Educação Pela Pedra* possuem as seguintes dedicatórias, respectivamente: (1) “A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”; (2) *A Educação pela Pedra*: “Ao Ruy Belo, homenagem muito cordial do confrade, // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”.

João Cabral repetiu várias e várias vezes que não tinha qualquer apreço ou gosto pela música – arte do tempo, por excelência –, e que por isso nunca foi de seu interesse estratégias rítmicas e métricas que tornassem os seus versos mais fluentes ou musicais, pelo que seriam assim “assonantados”. O poeta repetirá ao longo de toda a vida que o que lhe importa “é que o leitor não leia como quem canta, não deslize” (Melo Neto, 2014: 68). Em vários momentos afirma que a poesia espontânea, aquela poesia preocupada com o tom, “embala” o leitor e dificulta que se possa prestar atenção ao poema: “se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai” (*ibid.*). A poesia espontânea daria origem, assim, a uma poesia melódica, enquanto a poesia plástica (e João Cabral nunca escondeu o seu fascínio pelas artes plásticas, sobretudo pela pintura construtivista) seria o resultado alcançado pela poesia da composição, que se encontraria muito mais preocupada com o espaço do que com o tempo. “Para o poeta, como para alguns filósofos e físicos, incluindo o seu contemporâneo Ilya Prigogine, o tempo é uma corrente, irreversível e vária, que todavia pode confundir-se com o espaço”, afirma Arnaldo Saraiva (2014: 39).

Por outro lado, se pensarmos essas categorizações a partir da óptica ensaística de Ruy Belo, diríamos que, ironicamente, os pressupostos críticos cabralinos reproduzem o que o poeta português verifica como uma visão latente desde o romantismo: “no fundo, nesta matéria, nada teremos avançado desde a época do romantismo” (Belo, 2002: 106). Assim sendo, o conceito de poeta espontâneo, ainda que aos olhos críticos de um autor como João Cabral, sobreviveria nas esferas de sentido orientadas pelos próprios poetas românticos, para os quais a criação literária estava subordinada ao não premeditado, ao desartificial, ao instintivo. O poeta pernambucano, ao sustentar uma cisão maniqueísta recriminando a postura estética de saturação subjetiva, estaria, na verdade, a reforçar o pensamento de índole romântica. Neste viés, embora entendesse que o estudo é uma condição da criação literária e criticasse a resistência ao método e à técnica, ainda assim não considerou, em sua análise, que o poeta espontâneo pudesse ser aquele cuja espontaneidade é o produto de uma reflexão profunda.

Como vimos, para Ruy Belo, só se consegue ser espontâneo através de uma longa educação, “e educar é tirar progressivamente a espontaneidade” (Belo, 2002: 106). Quer dizer, o poeta espontâneo é aquele capaz de *construir* com maior rigor essa sua espontaneidade, e por mais próximo que esteja da tradição romântica ou por maior que sejam as suas “pequenas digressões sentimentais” (Belo, 2009: 782), já não consegue se entender como “o senhor da inspiração” (Belo, 2002: 108). Ou seja,

prescinde da unidade entre a obra e a pessoa empírica e de uma “composição directa e imediata, [com] reconhecimento popular ou pelo menos fácil” (*ibid.*). Enquanto João Cabral (2003: 09) insiste que “é inegável que existem autores fáceis, cujo interesse estará sempre em identificar facilidade com inspiração, e autores difíceis, pouco espontâneos e mais obscuros”, para o autor de *Toda a Terra*, reavendo a discussão do obscurantismo da poesia moderna proposta por Hugo Friedrich²¹³, nem sequer é possível “advog[ar] a causa da poesia obscura” porque “nunca poeta autêntico algum terá escrito versos para se fazer entender” (Belo, 2002: 323). Todos os poetas modernos, afinal, seriam difíceis e obscuros, a partir de uma obscuridade relacionada à perda de uma função representacional da poesia, ou perda da realidade representacional (o *Entrealisierung*, de Friedrich), que encontra paralelo na perda de um sentido do *eu*, uma poesia que já não se preocupa com o leitor ou que resiste a um conjunto de significados definitivos.

Além disso, Ruy Belo considera que todo poeta moderno é “poeta do gênio”, entendendo que, se no romantismo a ideia de inspiração subjugou o gênio, na poesia moderna o poeta terá “exercitado devidamente a sua *capacidade de composição*, [para] que tudo se articule, se mantenha, se ligue coerentemente” (*idem*: 107; itálico nosso). É por isso que o autor defende que mesmo Mallarmé pode ser considerado um poeta espontâneo, tendo em vista que a espontaneidade a todo poeta custa tempo e esforço. Aliás, quanto mais de jato um poema tenha sido escrito, mais anos de vida custou ao poeta, e “para esse aparente acto criador [a escrita em jato], não terão porventura contribuído a neurose, a educação, os lapsos da memória, a preparação linguística do poeta?” (*idem*: 107). Desse modo, o entendimento crítico de Ruy Belo de que, para qualquer poeta moderno, o “trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, é uma conquista e não um dado gratuito dos deuses” (Belo, 2009: 247) contraria ao de João Cabral de Melo Neto, para quem é irrevogável a ideia de que, na composição literária, “uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, e a outra é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens” (Melo Neto, 2003: 08). Para Ruy Belo, portanto, toda poesia de inspiração seria, também, uma poesia de composição.

²¹³ Discussão que, como podemos ver, João Cabral parece ignorar, tornando mais rente a questão do obscurantismo ao reduzi-la ao binômio poesia fácil / poesia difícil, que contribuiu, diga-se, para uma crítica ligeira que se contentou em apontar a poesia de João Cabral, assim como a dos seus descendentes concretistas, como “obscura” e “hermética”.

II

O que João Cabral de Melo Neto designa por “poesia objetiva”, amplamente arquitetada, como caracteriza a sua própria obra, distancia-se da visão sincrética de um sujeito poético que está no centro da discursividade. Neste caso, o sujeito poético não é sequer passível de ser confundido com aquele que escreve o poema: o sujeito poético é reduzido a objeto, e todos os objetos recebem o mesmo tratamento enquanto elementos aplainados num terreno pleno em construção. Estamos a falar de uma “poesia de reificação alegórica” (Man, 1999: 196), na qual a intuição é transformada em revelação e que surpreende por conseguir uma irrepresentabilidade do que é declaradamente exibido: “a lógica das relações que existem entre os diversos objectos no poema já não se baseia na lógica da natureza ou da representação, mas numa lógica puramente intelectual ou alegórica decretada e sustentada pelo poeta ao arrepio completo de todos os acontecimentos naturais” (*ibid.*). Enquanto na alegoria tradicional a função da imagem concreta era a de realçar nitidamente o significado, naquela poética o retorno ao objeto está longe de aumentar o nosso sentido da realidade ou de uma linguagem que representa *adequadamente* o objeto. Como a unidade atingida pelo objeto já não pode mais ser representada, é precisamente essa “constelação irreal” que se quer enquanto produto da atividade poética.

Assim, se a modernidade de João Cabral requer a impessoalidade de uma dicção alegórica, não-representacional e liberta de um sujeito, o que se observa é que, em suma, os aspectos temáticos e as associações imagéticas passam a não ter como finalidade a significação. O texto que surge na tão recursiva “página branca” de João Cabral possui um sentido que só no próprio poema é que pode ser estruturado, o que é o mesmo que dizer que, “dentro do poema, o espaço não é um universo representado porque antes representa, porque se transforma em processo de significação” (Martelo, 1988: 60). Os objetos são submetidos, portanto, a um processo de *tematização* (cf. Barbosa, 1972; Martelo, 1988), no qual a escrita vai se perfazendo na própria reflexão sobre a linguagem, que se quer operante a partir de uma *objetiva* construtivista. E é já nesse gesto de *tematizar*, então, que os objetos se tornam “amostras do mundo” (cf. Martelo, 2000), compreendidos como uma manifestação do mundo revelada enquanto “coisa” pelas mãos do poeta. Em síntese, é este o poeta que “transforma em textura discursiva o mundo que a sua poesia simultaneamente tematiza, fazendo-a funcionar como amostra dele” (*idem*: 246).

O que nos leva a pensar, por exemplo, em um poema como «Canção do cavador», que talvez seja o poema de Ruy Belo que mais se aproxima desse universo perceptivo cabralino. Em tal composição, realizada de maneira invulgar para a obra beliana, não há a reiteração do sujeito poético que sofre com as injustiças do mundo, ou mesmo anotações de saliência subjetiva na denúncia de uma sociedade desumana. O *cavador*²¹⁴ e a sua dor, a terra e a enxada são *planificados* a um mesmo nível no poema – inclusive a mesma terra que o trabalhador rural cava é aquela que receberá “o seu corpo velho” –, o que resulta de uma atitude analítica do poeta, naquele sentido de objetificação do poema em que João Cabral a concebe. Aliás, se não se trata de um recurso de forma alguma preponderante na poesia beliana, é curioso que se encontre em um livro torrencial como *Toda a Terra*.

Não há cavador só do exterior
Desgastou-o a terra tornou-se terra
fechou-lhe a boca gretou-lhe a pele
não há cavador só do exterior

Não há cavador só do exterior
Da fome é a sua cor é tão pobre que não conhece o calor
a vida mirrou-o o senhor usou-o
não há cavador só do exterior

[...]

Não há cavador só do exterior
Ele a cuspir nas mãos e a cavar a chuva a cair o sol a queimar
em casa a mulher foi casar e fiar parir e chorar
não há cavador só do exterior

Não há cavador só do exterior
A terra deixou de dar teve de emigrar
e embora estar fora lhe doa a tudo ele se afeiçoa
não há cavador só do exterior

²¹⁴ Na linguagem popular, o “cavador” corresponde ao trabalhador de enxada, o que trabalha na lida. Neste sentido, parece-nos oportuno lembrar o livro, que encontramos na biblioteca de Ruy Belo, *Versos dum Cavador* (Anadia, Edição Cisial, 5ª edição, 1956). Organizado por Tomás da Fonseca, a obra reúne os poemas de Manuel Alves (1843-1901), conhecido como o “poeta cavador”, que trabalhava na lavoura e era analfabeto. “Cavador e poeta, entre a enxada e a lira”, costumava ir às feiras coimbrãs dizer as suas “trovas, que eram, na verdade, a síntese de toda a sua vida. Diziam como fôra criado e vivera depois, sofrendo e lutando, em meio da ignorância e da miséria”, relata Tomás da Fonseca (1956: 11). Além disso, tenhamos em atenção que, em 1967, o cantor português José Afonso, conhecido por suas canções de intervenção, lança a música «Ó Cavador do Alentejo». À luz do canto alentejano, nessa composição de sua autoria – escrita em quadras, como sobremaneira na lírica popular – deparamo-nos com versos como “O povo Catarina o povo / Sem ter pão para comer / E o grão do teu trigo novo / Baleizão a apodrecer”. Em «Canção do cavador», podemos observar que também há “o campo de grão [que] floresce” pelas mãos do *cavador*, enquanto tudo ao redor apodrece, inclusive “o seu corpo velho”, que “é já de terra” (Belo, 2009: 650).

Não há cavador só do exterior
Cava tudo a eito arranca uma pedra tem uma pedra no peito
uma lasca de pedra num olho e é já de terra o seu corpo velho
não há cavador só do exterior

Não há cavador só do exterior
A enxada sobe a enxada desce e o campo de grão floresce
sai de casa quando o dia nasce volta quando a noite desce
não há cavador só do exterior

[...]

Não há cavador só do exterior
A courela dá a água a flor mas o cavador dá apenas dor
vem de volta da vida só traz uma enxada
não há cavador só do exterior

Não há cavador só do exterior
Só tem pele e osso deixou as palavras nos dias de moço
foi moço e foi forte mas entranhou-se-lhe no corpo a morte
não há cavador só do exterior

(Belo, 2009: 649 e 650)

Em *Toda a Terra*, este é o único poema em que se suspende a torrencialidade a favor de uma organização em quadras, que é a estrofação largamente predominante na poesia de João Cabral e também na literatura popular (as chamadas quadras populares). Podemos apontar, em «Canção do cavador», aspectos que também encontramos no longo poema cabralino *Morte e Vida Severina*, inclusive a aproximação à lírica popular. Aqueles dois poemas *tematizam* a história de um *cavador* que deixa “a terra e a enxada” em busca de outro lugar que pudesse propiciar-lhe melhores condições de vida. O *cavador* criado por Ruy Belo, tal como o Severino de João Cabral, parecem cumprir todo o ciclo de uma vida e de uma morte *severinas*, naquela “idéia de *severidade* ou de *severinidade* que na vida e na morte compõe” (Nunes, 1971: 84).

Patronímico dos mais frequentes no Nordeste, o nome do personagem dêsse Auto, Severino, passa de substantivo próprio a comum. São severinos todos os retirantes que a sêca escorraça do sertão e que o latifúndio escorraça da terra. A palavra perde então o seu caráter de substantivo, e o ser que ela designa a sua substância: “severino” adjetivo qualifica a existência negada. Essa mudança de categoria gramatical [...] corresponde, enfim, a uma mudança de categoria na existência social (Nunes, 1971: 82).

Se tanto um como outro chegaram a ansiar por tempos melhores na “cidade grande” (no poema de João Cabral) ou no “exterior” (no poema de Ruy Belo), diríamos que rapidamente se tornaram apenas mais um *Fabiano*, assim como na obra de Graciliano Ramos, com o fim “sem saída” que enfrentam os seus retirantes. Afinal, se

“Não há cavador só do exterior”, como repete várias vezes Ruy Belo, é porque o *cavador* continuará sempre a ser, esteja onde estiver, filho da terra que o rejeitou. O fim do *cavador* emigrante, no poema beliano, não será muito diferente daquele reservado a Severino.

– Nunca esperei muita coisa,
é preciso que eu repita.
Sabia que no rosário
de cidades e de vilas,
e mesmo aqui no Recife
ao acabar minha descida,
não seria diferente
a vida de cada dia:
que sempre pás e enxadas
foices de corte e capina,
ferros de cova, estrovengas
o meu braço esperariam.
Mas que se este não mudasse
seu uso de toda vida,
esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha,
o algodãozinho da camisa,
ou meu aluguel com a vida.
E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.

(Melo Neto, 1997: 168 e 169)

Vejamos: se na poesia cabralina a “fome, sede, privação” (Melo Neto, 1997: 152) não são suplantadas, se persiste toda a pauperização de um Nordeste sofrido, todavia esse Nordeste é submetido àquele processo de *tematização* que nos interessa aqui observar, a partir de reflexões de índole metapoética.

Enxergo daqui a planura
que é a vida do *homem de ofício*,
bem mais sadia que os mangues,
tenha embora precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é *graxa de sua máquina*,
coisa mais limpa que a lama
[...]

– Sua formosura
deixai-me que cante:
é um menino guenzo
como todos os desses mangues,

*mas a máquina de homem
já bate nele, incessante.*

(Melo Neto, 1997: 177 e 178; itálico nosso)

Essa “máquina de homem” pode sugerir o jogo duplo que há na metalinguagem desenvolvida por João Cabral: o poeta é encarado, no seu gesto lapidar, como “homem de ofício”, que explora incessantemente a manufatura poética em composições que, tal como *Morte e Vida Severina*, expõem o percurso do poeta pela escrita; mas, ao mesmo tempo, é também “homem de ofício”, que vive “aquela vida que é menos / vivida que defendida” (Melo Neto, 1997: 153). O homem em sua condição *severina*, condição severa e árdua de subsistência, revelada com uma certa *asepsia* que não encontramos em poetas como Ruy Belo ou Drummond. A componente social na poesia cabralina está longe de objetivar a construção de uma síntese entre busca estética e poesia comprometida, entre poder de intervenção de novas técnicas expressivas e poesia social. A notável coerência na obra de João Cabral existe, em grande parte, porque “até na poesia social dele, a gente sente que a sua preocupação principal é a construção” (Candido *in* Vasconcelos, 2009: 153).

Se, por um lado, não podemos deixar de notar o que Gilberto Mendonça Teles (cf. 1985: 64) vai chamar de “intromissão enfática” de temas sociais na poesia cabralina, por outro é preciso perceber que “entender a obra de João Cabral como uma obra empenhada, no sentido militante do termo, é desentendê-la: o Nordeste não é, quando incorporado na obra, apenas uma região do Brasil; é uma forma de estar no mundo, ou melhor, o próprio ser mas em esqueleto, a sua forma esquemática”, como ressalva Rosa Maria Martelo (1988: 50). Por isso, não nos parece que a poesia cabralina, assim como o Romance de 30, “procurou denunciar uma terra e um homem duramente castigados” (Carvalho, 2009: 277), uma vez que esse sentido de denúncia não é procurado pelo poeta. João Cabral teve precisamente como uma de suas preocupações centrais tentar universalizar a experiência local ou regional a partir de um apurado trabalho formal, e “nesse sentido, acrescentaríamos à afirmação de Haroldo de Campos, ‘João Cabral de Melo Neto dá categoria estética a muito daquilo que, no chamado romance nordestino, é apenas categoria indumentária’, que este poeta dá dimensão ética e universal ao que no romance nordestino era regional e particular” (Martelo, 1988: 57).

III

Assim, partindo dessa ideia de que “o homem não chega ao geral sem sair do particular, ou ao universal sem ser regional” (cf. Melo Neto *in* Athayde, 1998: 86), parece-nos oportuno olhar com atenção para um poema como «Tecendo a manhã», de *Educação pela Pedra*, um dos mais representativos poemas da artesanaria poética ou do fazer metalinguístico de João Cabral.

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entreendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(Melo Neto, 1997: 15)

Como se pode notar, estamos diante de um poeta que, como propõe Rosa Maria Martelo (2000: 253), “permite que os poemas revelem uma espécie de território comum a domínios aparentemente díspares, descrevendo um espaço de partilha entre mundos diversos”, numa poesia que prima pela imagem sobre a mensagem, pelo plástico sobre o discursivo. Nesse sentido,

“fazer poesia com coisas” consiste em conduzir o leitor num processo de asserção e de retrospectão através do qual constrói imagens perceptivas que lhe permitem ver as ‘coisas’ a funcionar como símbolos exemplificativos numa rede de relações de co-exemplificação. Nesse processo, as “coisas” ganham relações inusitadas, mas simultaneamente tornam-se legíveis em sistema (Martelo, 2000: 251).

Se na poesia de João Cabral de Melo Neto “as ‘coisas’ podem funcionar como símbolos (mas no conceito goodmaniano de *estarem por*)”, enquanto “partes de um todo que referem por exemplificação” (*ibid.*), a poesia de Ruy Belo, diríamos, está muito

mais próxima do sentido do mundo de que fala Baudelaire a partir da “floresta de símbolos”, e a descoberta do seu sentido oculto. Nesta “alegoria mística” (cf. Raymond, 1997: 19), que compreende que as coisas são sempre apenas uma parte do que significam, a natureza exterior não é uma realidade que existe por si mesma e para si mesma. A criação deve ser encarada como um conjunto de figuras a se decifrar, permitindo que o poeta se movimente na esfera espiritual do universo visível: “todo o universo visível não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”, afirma Baudelaire (*apud ibid.*). A obra cabralina, portanto, afasta-se dessa matriz baudelairiana ao propor uma “óptica da imanência”, idealmente mais próxima de Mallarmé, numa via que “conduz à apresentação do mundo como um texto que se deixa ler, sem nada guardar da atitude simbolista para além da possibilidade de essa leitura se fazer” (Martelo, 2000: 251).

Com efeito, sabendo que certos planos sintagmáticos de «Tecendo a manhã» também se encontram no poema «Os galos», de *Transporte no Tempo*, observamos que em tal composição de Ruy Belo o investimento metalinguístico não está no poema, como se quer antes de mais no poema cabralino, mas no sujeito poético, enquanto aquele “que tem na garganta a música difícil / que precede o abrir do novo dia” e está submetido ao “ritual restrito da destruição” (Belo, 2009: 447), ao fazer da sua *ars poetica* a sua *ars vivendi*. Ao invés da desmontagem contínua do poético, afinal, o que há é o registro de uma certa *inevitabilidade da vida*, em um poema que não deixa de evocar a *quotidianidade* dos dias que passam. Em suma, enquanto em «Tecendo a manhã» o artesanato poético se revela na disposição sintática apoiada em mecanismos variados de coesão e remontagem de estruturas, residindo aqui o carácter cíclico explorado por João Cabral²¹⁵, no poema de Ruy Belo, entretanto, a própria condição do poeta é o tecido para o poema.

Já os galos tilintam na manhã
numa múltipla voz aonde vibra a voz de dedos em cristais
mais que dedais de dedos na mais fina porcelana
Já os galos tilintam na manhã
há já pão mole e lombo assado nas primeiras lojas
se voltamos dos touros e sentimos fome
e mais que o pão nos sabe o pão quebrar nos dentes
em vendas novas era ainda vivo o carlos

²¹⁵ Ruy Belo parece detectar esse movimento cíclico na obra de João Cabral, enquanto forma de série, ao escrever: “Outra série: conta o mesmo de antes de outra maneira. João Cabral”, registra na marginália do poema «Memória», naquele exemplar de *Só*, de António Nobre (Ver «Fig. 47», em Anexo II).

vivo agora na voz que a madrugada envia
às dunas deste dia mais que o tempo se escondia nos revela
talvez timidamente mas decerto sabiamente
Já os galos à beira do mais puro amanhecer
que touca o céu da mais fina das fímbrias
pouco antes de acender os máximos o sol
esse infractor do código da estrada que nem mesuro em cima
de nós procede à mutação da luz
já os galos que são o símbolo da voz
que abre e logo quebra numa abóbada de ânfora
moem os nós da voz na fímbria da manhã
A esta hora de equilíbrio luminar
os galos são os rígidos e estritos observantes
do ritual restrito da destruição
quando de crista erguida uns aos outros passam
a vida única vítima afinal a imolar
Só quando se consome a vida se mantém
e sei agora como o sabem bem
esses tenores sapientes saborosos exigentes
que têm na garganta a música difícil
que precede o abrir do novo dia
Madrugai galos madrigais de madrugadas
Ó galos ó manhã ó vida ó nada

(Belo, 2009: 447; itálico nosso)

Como se nota, o poema está estruturado a partir da repetição, numa espécie de “anáfora espaçada” que, como reconhece Ruy Belo, conforme já assinalamos, é “um importante princípio de organização do poema”.

[...] mais salientemente no estrato das “unidades de sentido”, não deixa [a anáfora], como repetição de qualidades fónicas idênticas ou afins que são, de vir a afectar o ritmo, tornando-o como que sincopado, marcado por um periódico começo e recomeço. Nem nos deve compreender que de tal maneira se relacionem esquemas sonoros com a organização sintáctica, porque o contexto e os significados são indispensáveis para converter os sons linguísticos em factos artísticos (Belo, 1984: 164).

A repetição pode ser associada ao próprio movimento cíclico da vida, que então o galo representa, com o seu canto repetitivo, diário e premonitório em relação à manhã, em se tratando de um símbolo solar ligado à revelação e à ressurreição, na cultura cristã (assim como o cordeiro e a águia, o galo é também um emblema de Cristo). De modo que, em «Os galos», a inserção gradual desse carácter cíclico da vida se dá como “assunto” do poema, na medida em que o poeta evoca vários fragmentos do próprio cotidiano para construir a imagem dos galos como “símbolo da voz”. Como sabemos, a “voz”, na poesia beliana, está relacionada com a noção de “darmos a palavra aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetidos” (Belo, 2009: 398), ou de “devolvermos a voz ao povo emudecido / pela ignorância forma extrema e eleita de

opressão” (*idem*: 439), como lemos ainda em outros dois poemas daquele mesmo livro, no qual tal ideia é insistente. O tecer coletivo, dessa forma, acaba sendo um esforço individual, manifestado no grito ou no tilintar que tenta despertar um e outro galo: o uso do verbo *tilintar*, geralmente associado aos sinos, e do substantivo *grito* em vez de *canto* sugerem a noção de alerta, que de uma forma ou de outra, no entanto, coincide com o gesto daqueles que “moem os nós da voz” (Ruy Belo), “para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo” (João Cabral).

No desfecho de «Tecendo a manhã», a esperança se encerra e se renova, pois há uma abertura para a luz, que mesmo “luz balão”, luz que *voa* para longe, existe enquanto fissura que permite que a manhã sempre rompa e propicie um novo dia. Se observarmos os versos em torno do sintagma “sol”, que surge em ambos os poemas, veremos que, no poema de Ruy Belo, o sol é um “infractor”, e mesmo assim não consegue “proceder à mutação da luz”. “O abrir do novo dia”, portanto, não implica “mutação” e não existe senão como uma “música difícil”. Em «Tecendo a Manhã», contudo, os gritos dos galos são “fios de sol”, que se *entrelaçam* uns aos outros para construir aquela “teia tênue”, podendo vir a se tornar “toldo para todos”, com os galos unidos na composição solidária e gradativa da manhã. Os esforços metalinguísticos assumem, desse modo, como de resto em toda *A Educação pela Pedra*, os valores regionais presentes ao longo da obra cabralina, fazendo com que dependam, entretanto, tão só das próprias articulações linguísticas que os sustentam. Os galos não fazem alusão a um cenário específico; o que o poema evoca é a possibilidade de os “galos” anônimos do mundo, unindo os seus gritos, conseguirem erguer uma tenda para todos, onde todos entrem, apontando decerto para uma possível comunhão humana, o que no canto solitário de «Os galos» não chega a ocorrer.

Afinal, nesta composição de Ruy Belo, os galos são os poetas, mas também os galos são toda a gente, e por isso o sujeito poético se sente tão impotente como qualquer outro na multidão – recordemos aqui a lição baudelairiana de um poeta que é ele mesmo e um outro. Aliás, é o aprofundamento desta noção que vemos no poema «O urogalo», também de *Transporte no Tempo*. Se “os galos”, como indica a própria formação plural, não deixam de fazer referência ao coletivo, “o urogalo” representa a ave rara, que vive “solitária e livre”, “solitária e triste”. Eis aqui aquele que “morre se não canta”, tal como o poeta, que “quando canta leva a cabeça erguida / e apenas o perigo dá sentido à vida” (Belo, 2009: 469). O poema, com as suas dimensões metafóricas, denuncia uma sociedade na qual o poeta se sente censurado e vê o seu canto ameaçado, e ao

transformar o seu grito de solidão em canto, evidencia aquela solidão coletiva, em que cada um canta, na multidão, a sua própria solidão – o canto do poeta se torna, assim, tão solitário quanto os indivíduos numa cidade.

Apesar de o núcleo simbólico de «O urogalo» se encontrar mais afastado de «Tecendo a manhã» do que o de «Os galos», o desfecho daquele poema, no entanto, bem como o do poema de João Cabral, parece trazer algum laivo de esperança de que o poeta consiga a todos dar voz: “e que o seu coração seja capaz da solidão / e que levante o canto em liberdade / e que ao cantar a solidão seja cidade” (*idem*: 470). Para Ruy Belo (cf. 1984: 156), esse poeta, “perante as coisas a cantar, é sempre um primitivo”, uma vez que o canto desperta o que de mais primevo possa existir na natureza humana.

Essa recursiva ideia de “canto” ou de “canção”, notável em *Transporte no Tempo*, emerge ainda em outro poema daquele livro, «Espaço para a canção». Logo no início, versos apoiados pela repetição em polissíndeto – como também ocorre no verso final de «Os galos» – recordam núcleos sintagmáticos (águas/pedras, galos/manhã, alegria/agreste) frequentes na poesia cabralina: “ó limpidez das águas sobre as pedras / ó inúmeros galos da manhã / ó tempestade agreste de alegria” (*idem*: 385). Ao longo de toda a composição, o poeta “anuncia a definitiva solidão”, com a chegada do outono, estação do recolhimento, passada a extasia do verão, e conclui: “Eu te saúdo outono punitivo / sinal desse silêncio que me não permite / desistir de cantar enquanto vivo” (*idem*: 385). O silêncio, naquele poeta, revela-se como um canto que, distanciado da resignação, representa a resistência de um sujeito poético que luta até ao fim pelo espaço da sua canção, inclusive através da *amplificatio* dos poemas, regida então por aquele *princípio de emagrecimento* (cf. Serra, 2003: 77):

“hoje tenho quatro palavras para fazer um poema”

“pura pura negação da vida três palavras onde
se apoia há muito o homem que afinal só fala por falar”

“bem vistas as coisas disponho somente de duas palavras
desde a primeira manhã do mundo / para nomear só duas coisas”

“umas três quando muito palavras inúteis alguns gestos fúteis
segredam-me então que me segregam ou desagregam”

“O meu desporto é a versificação
e troco o próprio verão por três ou quatro palavras
dessas a que é alheio o coração”

(Belo, 2009: 275, 467, 667, 687 e 855)

IV

Se o *princípio de emagrecimento*, como vimos, produz na poesia beliana uma poética do excesso, no entanto, na obra poética de João Cabral de Melo Neto o princípio é o mesmo, mas as causas e os efeitos são diferentes. Estamos diante de uma “poética de privação e exiguidade”, como afirma Rosa Maria Martelo (1988: 48), na qual consistem, como “formas do pouco”, “a sintaxe elíptica usada por João Cabral, a rima voluntariamente empobrecida, o efeito de constante retorno a que são sujeitos os temas nessa poesia” (Martelo, 1990, 117). Antonio Carlos Secchin (1972: 13) vai falar em “poesia do menos”, explicando que “os processos de formalização dos textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como um portador de um transbordamento de significado”. Por isso mesmo a poesia cabralina pode ser entendida como uma “máquina de sentidos”, “capaz de triturar, moer e transformar a condição do signo estigmatizado, ‘encoberto no objeto que o porta’, além de encoberto pelos olhos sociais dos homens que enunciam, para transmitirem seus restritos universos pessoais” (Gonçalves, 1990: 91). Talvez não haja outra poesia, senão esta, que se encontre diametralmente oposta à poética beliana partindo de um mesmo princípio.

No “poeta do pouco” sobrevive também a busca pelas tais “[...] certas palavras, / abelhas domésticas” (Melo Neto, 1997: 62), numa indisfarçada fixação sobre “as mesmas coisas e loisas / que me fazem escrever / tanto e de tão poucas coisas:” (*idem*: 205). Em «A lição de poesia», concluirá: “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar” (*idem*: 44), recuperando essas “vinte palavras” em «Graciliano Ramos:»: “Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca:” (*idem*: 302). Há aqui, afinal, a lição aprendida com o autor de *Vidas Secas* e a descrição das lavadeiras de sua terra, que somente depois de lavarem, enxaguarem e torcerem as peças de roupa, “pelo menos três vezes”, é que as penduram na corda ou no varal, para secar: “Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (Ramos, 1962: 14). Também em João Cabral encontramos paralelos metalingüísticos dessa natureza, em poemas como «Catar feijão» (“Catar feijão se limita com escrever:”) e «Num monumento à aspirina» (“o acabamento esmerado desse cristal, / polido a esmeril e repolido a lima”).

Esse poeta da concisão e da secura de linguagem vai ainda dizer, em *Morte e Vida Severina*, nas mesmas esferas metapoéticas: “– E a língua seca de esponja / que tem o vento terral / veio enxugar a umidade / do encharcado lamaçal.” (Melo Neto, 1997: 173). Não por acaso o protagonista Severino é conhecido como Severino Lavrador, tal como se quer o próprio poeta: um e outro, “[...] sempre lavrador, / lavrador de terra má; / não há espécie de terra / que eu não possa cultivar” (*idem*: 154). Aliás, também Ruy Belo – para quem, como vimos, o poeta tem que empunhar a palavra como o homem empunha a enxada na terra – associa a escrita ao trabalho de lavar: “Poeta não escrevas lavra”, anuncia no último verso de «Canção do lavrador».

Meus versos lavro-os ao rubro
nesta página de terra
que abro em lábios. Descubro-
-lhe a voz que no fundo encerra

Os versos que faço sou-os
a relha rasga-me a vida
e amarra os sonhos de voos
que eu tinha à terra ferida

Poema que mais que escrevo
devo-te em vida. *No húmus*
a rego simples eu levo
os meus desvairados rumos

Mas mais que poema meu
(que eu nunca soube palavra)
isto que dispo sou eu
Poeta não escrevas lavra

(Belo, 2009: 62; itálico nosso)

Segundo Pedro Serra, é a consciência do sujeito poético de que possui “uma voz própria, ou *singular*” que o conduz, na poesia beliana, ao *princípio de emagrecimento*: “Se Deus é um ser supra-sígnico, o sujeito poético nada mais é do que signos – se quisermos: ‘Os versos que faço sou-os’” (Serra, 2003: 77). Afinal, essa outra “canção”, desta vez de *Aquele Grande Rio Eufrates*, revela aquela “morte secreta” de que falávamos: os “lábios abertos” do poeta coadunam com a voz divina “que no fundo encerra”. É bastante significativo que a ideia da morte como o retorno do corpo ao “húmus” já se encontre naquele livro inicial, no qual “o monograma *AGRE* fixa um sintomático sinal agreste entre o alto e o baixo, o divino e o humano” (Silveira, 2015: 64) e a «Canção do lavrador» se torna prenúncio de que a terra agreste triunfaria naquela poesia. Tanto é que no prefácio para a segunda edição de *AGRE*, Ruy Belo

(2009: 22) perscruta por que um poema não pode significar, “aos olhos de um homem realmente do nosso tempo, a atribuição de uma sua filiação a um deus que, por mais divino que seja, não pode ser tanto seu pai como o homem ou a terra?”. E vai ainda dizer:

a minha suprema ambição [...] é a de um simples mineral, com a sua impassibilidade e a sua adesão à terra, a que acabarei por voltar não só por condição como por desejo profundamente, longamente sentido e só satisfeito no dia em que a minha voz passar a ser a voz da terra, mais importante, no fundo, do que todas as palavras que me houve sido dado a proferir à sua superfície (Belo, 2009: 16).

Essa “humana condição” (cf. Belo, 2009: 401), na poesia beliana, virá acompanhada de uma consciência cada vez maior sobre a sua “existência mineral” (*ibid.*), lembrando que tudo o que é vivo provém, antes de mais, do inanimado, e para ele regressará: “[...] sons silêncio voz que poisa / nesta página pedaço de papel única vida / se não já mineral ao menos vegetal vida contida”, escreve Ruy Belo (2009: 729), em *Toda a Terra*. Aqui, a noção mineral está associada ao fluxo mortal da existência, em sua dimensão cíclica, e a morte acaba por ser reconhecida, com efeito, como a mudança necessária para que na natureza tudo permaneça como está: “«Mudança possui tudo»? Nada muda” (Belo, 2009: 321), diz o poeta de «Orla marítima». Assim, enquanto o que há em Ruy Belo é essa “existência mineral”, na poesia de João Cabral poderíamos falar de uma “mineralização da existência”, para utilizarmos a expressão conseguida por Secchin (1972: 95). Na poética cabralina, não é propriamente a palavra do sujeito poético que é mineral, como na obra de Ruy Belo, mas o poema, encarado como um corpo, é que é mineral. O poema é apenas mais uma coisa *do* mundo (estamos a falar de uma poesia fundamentada em “amostras do mundo”, como vimos), que o poeta expõe no seu estado de palavra.

O que em Ruy Belo (2009: 274) é a procura por «Cinco palavras cinco pedras», em João Cabral (1997: 49; *italico nosso*) é o esforço de quem “Procura a ordem / que vês na pedra: / *nada se gasta / mas permanece.*”, como lemos em «Pequena ode mineral». A propósito, o próprio núcleo semântico da palavra mineral – que já na geologia é difícil de ser definida com exatidão – aponta para a matéria e o inorgânico, um corpo sólido formado pela interação de vários elementos fragmentários, provenientes de diversas composições. De modo que poderíamos pensar, então, que a “mineralidade” da estética cabralina associa os minerais à materialidade das palavras, entendendo que as palavras ganham significado no corpo do poema na medida em que

as coisas do mundo se rematerializam na poesia enquanto significantes. Como diz o poeta em «Psicologia da composição»,

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas e os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

(Melo Neto, 1997: 63 e 64)

Se os poemas de João Cabral demandam o mesmo “percurso vagaroso que exigem os enigmas e os obstáculos”, como alega Arnaldo Saraiva (2014: 36 e 37), entendemos também que, para o autor de *A Educação pela Pedra*, “o poeta nem sequer é um decifrador” (Martelo, 2000: 251), e também não pretende que o leitor o seja, pois a poesia seria precisamente polissêmica para permitir sempre a torção de sentido, quando as coisas se encontram naquele estado de poesia. Em outras palavras, a poesia “coisifica” o mundo não verbal, tornando mineral qualquer sentido, o que consegue ao violentar radicalmente a sintaxe e a semântica partindo do antidiscursivismo. Desse modo, se a *dicção* de Drummond, com toda aquela sua economia vocabular, de que falamos há pouco, tornou-se fundamental para a pesquisa poética e a experimentação estética de João Cabral, é então o próprio João Cabral quem leva a consequências mais radicais as distorções e os desvios da linguagem, acabando por se tonar o antecessor crucial para o surgimento da poesia concreta no Brasil. Talvez tenha sido por isso que, naquela carta, Ruy Belo o denominou de “contra-revolucionário”²¹⁶. Para ele, o que João Cabral chamou de “trabalho de arte” acabou ganhando rumos nos quais se esgotou “em experiências que em si mesmo se compraziam” (Belo, 2002: 318).

Ainda nas esferas de linguagem propostas por João Cabral, reparemos também que “a memória deixa de ser o depósito de evocações subjetivas para transformar-se em

²¹⁶ Recordemos que, ainda assim, para Ruy Belo, João Cabral faz parte de um “circuito de autores” a que se possa atribuir a “qualidade de marginal” (Belo, 1984: 253), naquele mesmo sentido em que reconhece também a si próprio: “marginal, profundamente marginal” (*idem*: 277), alegando que “o poder não [lhe] interessa, não [tem] mentalidade de chefe”.

fator de articulação entre referências externas desvinculadas espaço-temporalmente, mas atadas pela retenção de seus traços comuns” (Secchin, 1985: 97). Naquela poética, a “impura umidade” ou a “rarefação do natural” garante que a “irreversibilidade da desintegração derrote uma espécie de movimento vital” (*ibid.*) – e o curioso é que, partindo desses mesmos elementos, o movimento proposto pela poesia beliana é precisamente o oposto, pois ela prevê uma revitalização cíclica nas coisas, que por isso deixam de ser tão somente coisas. Em outras palavras, “a poética de João Cabral constitui um esforço de despojamento em que a falta de língua [...] consiste numa forma de despojar a ‘coisa’, de ir além da sua visão primeira e depois da sua visão segunda, num desvestir incessante que certamente não terminará antes do poema que fechar esta obra” (Martelo, 1990: 118).

Em consequência, naquela poesia, mediante uma tática de contenção e o controle do fluxo de escrita, “a morte é despojada de toda encenação, desprovida de qualquer prolixidade que retarde ou impeça a integração final do homem a terra” (Secchin, 1985: 99). Aqui, a morte é “a morte social”, como aquela “do miserável na seca, no mangue” (Melo Neto, 2014: 69), e por isso é *mineralizada* no poema para “exorcizar o medo que o poeta tem da morte” (*ibid.*), como o próprio autor reconhece. Em uma poesia que rejeita as anotações subjetivas, a morte é sempre a “dos outros”, e é ontologicamente nivelada aos objetos que a acompanha, quer seja um avião, uma cama ou um caixão. Já na poesia de Ruy Belo, o poeta é que está sempre a introduzir naquela “morte social” uma morte rilkeana. Nesse sentido, é notável que, na parte final daquela poesia, como observa Clara Rowland, a morte, pelo fim arbitrário que impõe à obra, recolha a sua unidade dispersa e liberte o sujeito, de uma só vez, das inúmeras mortes ou ficções do fim.

[...] a poesia final de Ruy Belo, ainda que tão marcada por imagens da morte e da sua iminência, parece prescindir das elaboradas encenações do fim que marcam a construção estrutural dos livros iniciais: no lugar da cláusula, ou de um efeito *closure*, estes poemas parecem definir-se pela interrupção, ou, mais precisamente, pela morte como possibilidade de interrupção (Rowland, 2015: 270).

Tal “possibilidade de interrupção”, afinal, pode ser vista num poema em prosa de *Transporte no Tempo*, «Canto vespéral», em que a melodia da música se confunde com a melodia da escrita, em composições *minerais* que o poeta *orquestra*. Com esse canto de véspera, o poema, na sua impossibilidade de antecipar ou adiar a morte, simplesmente a antecede.

Ouvia dia a dia a comovente *melodia da música* de um órgão mas não era nem só a música das árvores ao vento [...] nem sequer era música de missa mas sim música de messa essa prosaica marca duma máquina lá onde tecla a tecla a tecla vou tecendo e orquestrando *os minerais dos meus poemas*. Bem pouco decerto ficará de nós e para já jamais a *juventude* [...] (Belo, 2009: 389; itálico nosso).

A associação dos minerais a essa “imorredoura juventude” (Belo, 2009: 434), implicando uma espécie de noção cíclica da eternidade – afinal, os minerais são muitas vezes associados às pedras, às rochas, que de alguma maneira evocam a resistência ao tempo – é já anunciada no primeiro poema de *Transporte no Tempo*, «Enterro sob o sol», evidenciando “as duas mortes”, a metafísica e a do corpo: “Ela era semelhante a uma manhã / teria a juventude de um mineral [...] / Era o cume da esperança: eternizava / cada uma das coisas que tocava” (*idem*: 375). Ruy Belo vai ainda escrever, num poema sem título e publicado postumamente, “e durmo o sono das coisas convivo com minerais preparo a minha juventude definitiva” (*idem*: 868), em que essa “juventude definitiva” pode mesmo funcionar como uma imagem que antecipa o que sempre permanece, apesar da morte. Se bem repararmos, a música *anamorfiza* a morte (cf. Serra, 2003: 84), sendo assumida como uma espera, na sua condição irrefragável de tempo preparatório que, mais do que uma alusão ao que vai morrer, impõe a noção de que tudo finda e renasce continuamente. A musicalidade resulta, então, de um suceder contínuo de palavras, que denuncia um poeta que, dialogicamente, quanto mais nomeia, mais se sente fracassado ao nomear.

O discursivismo e expressivismo líricos consistem na produção de um excedente: uma Música, precisamente. Esta musicalidade [...] brota de uma “atração vocabular” que fracassa com a nomeação. É neste sentido que entendo a excedência. E isto porque na nomeação falhada não se garante a ontologização do “vazio” originário. [...] Que esta Música seja uma espera da Morte significa que a Morte como real exterior à Música – e já agora: toda a realidade exterior à Música – é uma ficção. A Música produz a sua contingência e a sua transcendência, sem as solver numa síntese. A continuidade da Música – o polir contínuo do poema, a poesia como essa continuação – é uma metástase: nem antecipa nem protraí a Morte. O poema difere (d)a Morte (Serra, 2003: 84).

A este homem moderno – “que é um homem sem mitos: perdeu Deus, perdeu o ideal de cruzada, perdeu a pátria, perdeu o próprio homem” (Belo, 1984: 268) – o que resta, portanto, é a “[...] surdez de sons sonoros / ó música esquecida e repetida / e recobrada e redobrada e destruída ó obsessão / de quem senhor da solidão que é seu senhor” (Belo, 2009: 735). E é assim que a música acaba sendo os intervalos do

silêncio, num poeta que sabe – como também o sabe João Cabral, noutra tipo de tom, é verdade, com os seus “peixes surdos-mudos do mar” – que não há silêncio maior do que o ruído absoluto.

4.3 Ruy Belo, Jorge de Lima e um deus desencontrado

I

Na introdução à publicação de uma carta de Jorge de Lima, até então inédita, escreve Arnaldo Saraiva:

Está por fazer a história das relações de Jorge de Lima com Portugal ou com a cultura portuguesa. E ela de modo algum se afigura desprovida de interesse, quer para portugueses, quer para brasileiros, quer para africanos de língua portuguesa; porque, além do mais, Jorge de Lima influenciou decisivamente, tal como Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a poesia portuguesa, cabo-verdiana, são-tomense e angolana dos anos 30 e 40; que essa influência não cessou nos anos posteriores, quando passaram a ouvir-se mais as vozes de Drummond e de João Cabral, prova-o abundantemente a poesia de Ruy Belo (Saraiva, 1979: 61).

Se seguirmos nesta direção, observaremos que no Ruy Belo de *Aquele Grande Rio Eufrates* ou de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos* há um viés metafísico-religioso e uma atmosfera bíblica que se aproximam de certos aspectos que encontramos em Jorge de Lima a partir do livro *Tempo e Eternidade*, escrito em parceria com Murilo Mendes, após terem se convertido ao catolicismo, em meados da década de 1930. De fato, tendo tanto Ruy Belo quanto Jorge de Lima estado de alguma forma ligados à experiência cultural e espiritual de sensibilidade católica²¹⁷, e se aproximado de movimentos que previam um cristianismo politizado²¹⁸, não seria de se estranhar que naquele primeiro momento da poesia beliana ocorressem problemáticas também frequentes na poesia de Jorge de Lima a partir de sua conversão e de seu interesse pela Bíblia.

Acontece, no entanto, que com o avançar daquelas duas obras – enquanto Ruy Belo, com a sua crise de fé²¹⁹, caminha para o distanciamento de uma ordem católica de

²¹⁷ Ver «Fig. 57», no Anexo II. Em uma carta de 03 de agosto de 1973, João Bénard da Costa, então editor da revista *O Tempo e O Modo*, refere-se a um dossiê que Ruy Belo pretendia organizar em homenagem a Jorge de Lima, passada uma década da morte deste autor, projeto que não veio, afinal, concretizar-se. Recordemos que *O Tempo e O Modo* foi fundada por uma geração não-conformista vinda de diversas frentes de movimentos católicos, dentre os quais o I Congresso da Juventude Universitária Católica e o *Jornal Encontro*, que rompera com o regime.

²¹⁸ Ver *Os Vencidos do Catolicismo: Militâncias e Atitudes Críticas (1958-1974)*, de Jorge Revez (Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2009). Do mesmo autor, ver também o ensaio “Os Vencidos do Catolicismo: Do poema de Ruy Belo, Nós os vencidos do Catolicismo (1970), ao problema do ‘vendicismo’ católico” (*Lusitanias Sacra*, 2ª série, n. 19-20, 2007-2008, pp. 399-424).

²¹⁹ Jorge Revez (cf. 2007-2008: 423) vai propor como uma das hipóteses de trabalho situar o “*vencidismo católico*” não só como “uma quebra de confiança na Igreja enquanto estrutura hierárquica que convergia em grande medida com a Ditadura, mas sobretudo uma expressão de um processo mais vasto e profundo”, com “a mutação religiosa das sociedades contemporâneas”, a partir de um “diálogo com os

mundo, Jorge de Lima vai assimilar a criação de uma arte cristã combativa (inclusive com o propósito de “restaurar a poesia em Cristo”) –, este movimento contrário não parece impedir que ambas as poesias acabem por se manifestar numa direção em que partilham, no projeto estético da modernidade, a crescente estetização da vida, a dessacralização do processo criador e, especialmente, o primitivismo artístico potencialmente crítico (cf. Andrade, 1997). O que quer dizer que quando Ruy Belo perde, ou melhor, coloca em causa um deus cristão e quando Jorge de Lima o encontra, vão ambos caminhar para uma expressão formulativa, recriadora, reificadora (cf. Faustino, 2003: 223), marcada por uma poética da invenção na qual, viabilizada pelo ideário da modernidade, o poeta assume o lugar do deus criador.

Diante de uma obra de arte tida como um mundo autônomo, que não aponta para além de si mesma, que não quer ser sobre coisa alguma mas apenas ser, *coisa-em-si*, o poeta alinhava essa sua dimensão de “pequeno deus” (que, como vimos no capítulo anterior, tem início com o renascimento e acaba por ganhar novas e complexas nuances a partir do romantismo) a uma, digamos, amplitude panteísta dos temas ligada a um certo entusiasmo biográfico. Como bem assinalou Ruy Belo em seu exemplar de *A Nova Poesia Portuguesa*, Pessoa já ressaltava que a poesia moderna, sendo ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, é marcada pela “espiritualização da Natureza” e pela “materialização do Espírito” (Pessoa, s/d: 78 e 79). Ou seja, é “1) panteísta; 2) não-materialista; 3) diversa de qualquer poesia pròpriamente espiritualista, mas contendo elementos característicos do espiritualismo” (*idem*: 81). Uma poesia que, sendo “da alma e da natureza”, em que alma e natureza se inter cruzam, “produz essa estranha e nítida originalidade” a partir da “sua comunhão humilde no Todo” (*idem*: 79).

No caso de Jorge de Lima – que assume: “Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria” (1958: 425) –, a conversão ao catolicismo só veio acentuar os assuntos de natureza mística ou de ascendência panteísta e aquele cenário reconhecidamente moderno de disputa entre o poeta e o criador, notadamente um deus em escala menor. Recordemos que esse panteísmo²²⁰, que evoca a natureza bruta e primitiva enquanto

não crentes, opções políticas heterodoxas ou uma fé crítica na qual emergem novas formas de espiritualidade na qual se destaca a reformulação da relação com a Bíblia e a exegese dos textos sagrados”. Recordemos, inclusive, aquela carta publicada na revista *Inimigo Rumor*, em que Ruy Belo afirma: “Quem o soube ler [refere-se a *Boca Bilingue*], verificou em que medida a perspectiva do catolicismo era errada enquanto aplicada a mim. É claro que se trata de outra ordem de problemas: mas se eu visse que o cristianismo me afastava do homem, imediatamente deixava de ser cristão, <quanto mais católico, especialmente, se volte>”.

²²⁰ Um dos eixos que podem ser tomados como comum às diversas perspectivas sobre o panteísmo diz respeito à ideia de que “Dios es immanente y en definitiva idéntico al mundo. En el mundo vivimos los

energia criadora (e que deflagra a palavra poética, se quisermos pensar nos termos da «Poesia nova»), pode ser associado a uma força teológica que resulta das próprias *coisas criadas*, em um mundo inanimado que passa a ganhar vida ao constituir esse corpo de *theos*. Tal como se vê em versos de *A Túnica Inconsútil*, que anuncia “E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente / e investido pelas próprias mãos do Senhor” (1958: 428), ou mesmo que “O poeta nunca repousa quando penetra o Templo: / [...] / Êle fala palavras que são palavras do Pai. / Êle fala palavras que são palavras do Filho. / Todos os seus pensamentos são pensamentos do Espírito.” (*idem*: 431). Ou mesmo no derradeiro *Invenção de Orfeu*, em que o poeta continua a aferir:

Teus e meus. Voz litúrgica do poema,
sempre em nós, mesmo quando falo em mim
que não sou eu por essas ilhas vossas,
nem ilha singular, porém plural,
porém comuna de ilhas, arquipélago,
federação de Deus, louvando Deus.

(Lima, 1958: 864)

Acontece que se outrora a religiosidade se constituiu em fonte positiva de certezas, conciliações e confiança afirmativa no destino do homem, a crise moderna da fé leva um poeta como Jorge de Lima a trabalhar em novo patamar de complexidade, cuja problemática se apresenta não apenas na convivência entre o laico e o sagrado, mas também na determinação do sentido do sacro, sobretudo em um cenário de acentuado sincretismo religioso (cf. Andrade, 1997: 132). Não obstante, Murilo Mendes vai dizer que

A distinção, por muitos adotada ao seu respeito [de Jorge de Lima] entre poesia profana e poesia religiosa, entre poesia nordestina e poesia litúrgica, é arbitrária aos olhos de um católico. Tal atitude provém em geral de um conhecimento vago do catolicismo. Ora, esse implica necessariamente um humanismo universalista. E não nos esqueçamos de que o próprio pecado, segundo a teologia, entra no plano de Deus (Mendes, 1952: 418).

A inovação e eficácia lírica na poesia de Jorge de Lima estão justamente no fato de o catolicismo que assumiu ser condicionado pela força poética resultante da aproximação de realidades bastante distintas, de modo que “a criação divina e poética se confundem e o cristianismo assume alguns elementos do orfismo arcaico” (Andrade,

hombres y de él formamos parte, de manera que el panteísmo afirma que somos en último término parte de Dios, si no Dios mismo. Pero, por otra parte, Dios aparece como lo infinito, lo incognoscible, lo absolutamente desbordante”, como afirma Juan Arana (1998: 173), partindo da obra de Jorge Luis Borges.

1997: 61). A instauração desse “orfismo arcaico” desestabiliza o espaço religioso assumido por Jorge de Lima, inclusive por implicar que a morte seja concebida, como diria Maurice Blanchot (1987: 92), como “um fato brutal sem verdade”, em que se transforma a inexorabilidade da morte, essa certeza verdadeira, em pensamento que se deteriora na dúvida, desintegra-se no não-certo (no sistema religioso, é na relação com o “outro mundo” que surge o caminho da verdade, “e se lhe falta a caução das certezas apreensíveis que são as nossas aqui embaixo, possui a garantia das certezas inacessíveis mas inabaláveis do eterno” [*ibid.*]). No espaço órfico, tal como o caracteriza Blanchot a partir da obra de Rilke, a fuga perpétua do poeta perante a morte leva a que ele se dissimule diante dela ou mesmo nela, acabando por se tornar um dos seus objetivos a procura pelas possibilidades da morte – o poeta moderno “transforma o mundo do exterior em um punhado pleno de interior” (*idem*: 157). É inclusive nos modos de um poeta moderno que se autoneia demiurgo, iniciado, vidente, tradutor, alquimista, profeta, vate²²¹, e que tem na figura de Orfeu o seu protótipo, que se avança para o pensamento órfico moderno: “Lede além / do que existe / na impressão. // E daquilo / Que está aquém / Da expressão” (Lima, 1958: 791), declara o poeta, em *Invenção de Orfeu*.

Orfeu, afinal, longe de representar a eternidade e a imutabilidade da esfera poética, pode ser visto como aquele que morre e não permanece; não é o que vence a morte, mas o que morre sempre. Orfeu vincula o poema à noção de desaparecimento: “é [o poema] um apelo para se morrer mais profundamente”, “é preciso que a minha morte se me torne cada vez mais interior” (cf. Blanchot, 1987: 155 e 123). Tal desaparecimento, nesta perspectiva, pode ser identificado, então, com o “Deus perdido”, “a ausência de Deus”, “o vazio original” (cf. *idem*: 156), proposto por Nietzsche, partindo da ideia de que deus está morto enquanto verdade eterna, como um ser que controla e conduz o mundo ou a quem todos devem obediência, ou mesmo como sentido último da existência. Assim, deus já não é mais a pergunta para a qual procuramos resposta, mas a pergunta da pergunta, ou a resposta da resposta, e por isso “a Modernidade – a nossa, de ocidentais – é, na sua essência, a morte de Deus” (Lourenço, 2002: 216). Por essa razão, Orfeu simboliza também a obra como origem, e a origem do poema; o ponto sacrificial que já não é a reconciliação entre vida e morte,

²²¹ Recordemos os versos, da parte 58, de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*: “Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte, / somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal, / porque nos transformamos a nós próprios / em périplos verdadeiros e imperecíveis” (Lima, 1958: 554).

nem a reconciliação entre o deus perdido e o traço infinito de sua ausência, mas “a boca sem entendimento”, aquela que Blanchot evoca para analisar o espaço órfico em Rilke²²², perscrutando a abertura e imanência da temporalidade e a efemeridade e mutabilidade da vida. Neste sentido, mais uma vez as observações de Murilo Mendes sobre Jorge de Lima podem nos ajudar a também pensar parte considerável da poesia de Ruy Belo.

Como se apresentará a um poeta cristão o imenso universo da matéria informe, contendo a tradição do pecado, povoado de elementos separatistas, isto é elementos que parecem nos isolar do Criador?... pois que mesmo ao espírito de um poeta não-cristão como Rilke, *o problema do conflito entre o mundo e a graça divina surgiu violentamente*. Fora da solução cristã ele procurou saída na adoção de uma *forma pessoal de panteísmo*, à qual tendem, de resto, muitos poetas modernos. Conclusão lógica do processo cultural à margem do cristianismo, que outro não é senão o sistema imanentista. Jorge de Lima não evitou o problema, antes atacou-o de frente, revestindo-se tal operação de particular coragem, dado o *fundo pagão da sua natureza*. Assim agindo manifestou um dos aspectos mais profundos da teologia paulina, quando ensina que o elemento terrestre precede o celeste no simples plano da criação natural (Mendes, 1952: 418).

Tal como Jorge de Lima, é para uma “forma pessoal de panteísmo” que, diríamos, também se volta Ruy Belo, visto que nos seus três últimos livros vamos encontrar uma poesia que se encaminha “frenética mas ática mesmo para qualquer óptica caótica / mágica enérgica demiúrgica e por vezes órgica” (Belo, 2009: 689). Não por acaso, ainda no livro *Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária*, o poeta vai assinalar o seguinte trecho, escrevendo ao lado, na marginalia, “HERMETISMO”: “O que teria sido objetivado na construção obscura não foi o fingimento da obscuridade. Foi em consequência da adoção de uma técnica visando fugir ao prosaico, dar maior mistério à poesia, proporcionando-lhe um ritmo nôvo, visando à aproximação, muitas vezes ilógica, mas bela, de palavras, que levou à poesia a obscuridade” (Moraes, 1962: 246). O que pressupomos é que Ruy Belo, que por vezes se vale dessa técnica formal e semântica, avança em busca de uma linguagem de profundidade elementar, e de um poema tido enquanto realidade originária, orientado para o espaço órfico, como se tudo retornasse para o ser profundo e se precipitassem todos os mundos como que para a sua

²²² Na segunda fase da poesia de Ruy Belo as referências a Nietzsche e, sobretudo, a Rilke se tornam recorrentes. O seu interesse pelo autor de *As Elegias de Duíno* também pode ser visto em correspondências. Numa carta, enviada de Lisboa, para Helena Abreu, a 18 de março de 1971, o poeta vai dizer: “A data dos meus anos passou e, por razões várias, passei o dia fechado em casa, desanimado, a ler vagamente textos do Rilke, poeta que ando a ler em profundidade”. Já num postal para Gastão Cruz, assinado em Ronda, a 10 de dezembro de 1972, assinala: “Conheci finalmente essa terra de eleição para Rilke”.

realidade mais próxima e mais verdadeira. O espaço poético é visto como espaço sucessivo de transfiguração e transformação.

[...] no mundo, as coisas são *transformadas* em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, *transformadas* no inapreensível, fora de uso e de usura, não a nossa possessão mas o movimento da despossessão, que nos despoja delas e de nós próprios, onde nem elas nem nós estamos já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva onde nada nos retém (Blanchot, 1987: 139).

Se a lógica da criação envolve a separação à força do que era uno e indistinto em vários e complexo, a imagem órfica da poesia voltada para o tema da criação, tanto em Jorge de Lima quanto em Ruy Belo, assume a noção da reunião de todos os elementos dispersos e divididos, implícita na ideia de origem e do fim dos tempos. Não nos falará Jorge de Lima (1958: 425) que “Os milênios passados e os futuros / não me aturdem, porque nasço e nascerei, / porque sou uno com todas as criaturas, / com todos os seres, com todas as coisas”? Da mesma forma, para Ruy Belo (2009: 651), “Habitávamos todos no princípio de tudo onde todas as coisas se nimbam de novidade / e são naturais e não têm muito mais que a inocência de haverem nascido”. Segundo António Ramos Rosa, o espaço órfico se configura no encontro desse ponto extremo no qual se superam as antinomias da consciência segregada. O poeta logra atingir esse espaço uno em que interior e exterior não estão divididos, em que o espírito, as coisas e os seres se comunicam: “todas as coisas ressoam a profundidade infinita, todos os elementos se reúnem como resultado da união do espírito com o Mundo. O espaço órfico é o espaço terrestre revelado como espaço interior, como o espaço da unidade essencial do espírito que a si mesmo se encontra no Mundo e pelo Mundo” (Rosa, 1962: 151).

II

Um dos mais notáveis indícios desse espaço órfico, configurado por uma forma pessoal de panteísmo, na obra final de Ruy Belo e de Jorge de Lima, é a modificação na relação de cada um dos poetas com a noite e com o sono²²³. Podemos mesmo falar do surgimento de uma “luminosidade nocturna”, pela qual “a obscuridade elementar se torna visível e transparente sem perder o seu carácter de profundidade e obscuridade”

²²³ É interessante observar que no prefácio à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*, Ruy Belo (2009: 249) vai enfatizar que o *Livro de Sonetos* se trata do livro “que Jorge de Lima trouxe, já completamente elaborado, de uma clínica do Rio de Janeiro onde dera entrada para uma cura de sono”. Como se sabe, também Ruy Belo sofria de perturbações do sono, sendo recorrente em sua poesia a referência à insônia.

(idem: 154). Não por acaso Fábio de Souza Andrade (cf. 1997: 136) vai identificar, na lírica final de Jorge de Lima, a imagem do poeta criador com a de um “engenheiro noturno” e a sua exaltação do “lado obscuro das coisas que alimenta a insegurança do homem (a noite, o sono)”. Tal relação com o sono, naquela poesia, irrompe a partir de *Tempo e Eternidade*, no qual encontramos poemas como «O sono antecedente» e «Sono e despertar do poeta», e se torna recorrente até *Invenção de Orfeu*, em que logo no canto primeiro o poeta diz:

Não são paisagens lógicas nem minas
nem singularidades nem desígnios,
mas o dom da aventura desgraçada,
a lágrima, a saudade, o canto triste.
Porém a noite e o medo, porém tudo

(Lima, 1958: 653)

Em Jorge de Lima,

[...] o ato de criação aparece como processo cindido entre a construção racional, calculada, dura, simétrica e emagrecida, e o sonho, associado ao ambiente noturno, fértil em correspondências insuspeitas, alimentado pela memória da infância, anotado pelos “sentidos simultâneos” (referência simultaneamente baudelairiana e rimbauldiana), como mostram a poética do poema XXIII e os dísticos em que o criar é comparado à colocação da pedra obscura e fundadora da imaginação noturna sob a vigilância da “clara insônia verdadeira” (Andrade, 1997: 149).

Retomando essa noção “da pedra obscura e fundadora da imaginação noturna sob a vigilância da ‘clara insônia verdadeira’”, o sono passa a figurar como um elemento que “transforma a noite em possibilidade” (Blanchot, 1987: 266): o sono enquanto vigilância revela que não permanecer sempre vigilante é sinal de que, a contrapelo, já se está continuamente em estado de alerta. Aliás, vemos inclusive Jorge de Lima (1958: 630) declarar que *Invenção de Orfeu* é mesmo “A história mal-dormida de uma viagem”, como diz no canto primeiro.

Na leitura de Niraldo de Farias (cf. 2003: 92), o sono está associado a uma “força surrealizante” que acompanha todas essas transformações na poética limiana. O poeta que canta longe das “paisagens lógicas” é aquele que anuncia: “e depois da janela esse esperado / postigo, esse último portão que eu abro / para a fuga completa da razão” (Lima, 1958: 582). Não obstante, é o sono o elemento que, ao passo que enfatiza a alienação do homem no mundo de guerras, crises e instabilidades que constrói –

“Convivemos o mundo, sonambúlicos, / sem conseguir convencionar os passos, / Complementamos vidas já dormidas / ou que virão de noite ou noutras noites” (*idem*: 894) –, por outro lado, consente que o sonho seja alcançado. O sonho permite, afinal, que se desvincule o espírito da ideia de tempo, ao se entender que “o mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da ideia de tempo” (Mendes, 1996: 48). Desse modo, passa o sonho a ser associado ao que Murilo Mendes chama de “ciência da vida”, que deve ser alicerçada pelo “valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, [que] é o trazido pelo Cristo” (*ibid.*). Não por acaso, afinal, Jorge de Lima (1958: 637) entende que “O dom do sono representa a vida”.

O que nos mostram poemas que começam a surgir a partir de *Tempo e Eternidade*, como o abaixo transcrito, «Sono antecedente», é que o sono, mais do que uma maneira de se estar perto de deus (como, aliás, já acreditavam os gregos), proporciona o reencontro *em deus*. Ou seja, “o sono como estado que permite às portas do inconsciente se abrirem, através da atividade onírica, possibilitando a experiencialização de um momento adâmico, de pura indiferenciação” (Farias, 1994: 219).

Parai tudo que me impede de dormir:
esses guindastes dentro da noite,
esse vento violento,
o último pensamento desses suicidas.
Parai tudo o que me impede de dormir:
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,
esse bate-bate de meu coração,
esse ressonar das coisas desertas e mudas.
Parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado
que Deus me deu
antes de me criar.

(Lima, 1958: 394)

Na introdução ao *Livro de Sonetos*, Fausto Cunha revela: “Um dos fatores que determinaram a construção desse monumento neobarroco que é a *Invenção de Orfeu* não terá sido a ‘descoberta’ do onírico? Em conversa com Jorge [de Lima], pouco antes do lançamento do livro, ele próprio sugeriu essa aproximação” (Cunha *in* Lima, 1958: 563). De modo que, nessa “descoberta do onírico”, portanto, “sonhar conduz a um retorno à origem, espaço primordial, anterior ao pecado, à queda” (Farias, 1994: 220), tal como no surrealismo, e a contínua busca do poeta por esse instante intensifica o

desejo de transcendência, de total libertação do espírito e sua reunião final a um deus abrangente e imanente. Ao corresponder à natureza, esse deus tem assim justificada a sua integração ao movimento da passagem do tempo e tem em si o reencontro de todas as *coisas*, indicando essa variação onde tudo acaba por se reencontrar porque, na verdade, é feito da mesma matéria. Se pensarmos que o panteísmo tende “a restablecer la unidad perdida”,

En Occidente, [...] acostumbra a presentarse ante todo como una teoría (con repercusiones prácticas) que trata de suturar una ontología escindida entre el tiempo y la eternidad, lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo material, lo universal y lo particular, el género y el individuo, etc., etc. Reducidos a su mínima expresión, los elementos que intervienen en esta polifacética ruptura de la presunta unidad subyacente son tres: Dios, el mundo y el hombre – que como tal forma parte del mundo, pero con características tan especiales, que es aconsejable considerarlo aparte de la naturaleza (Arana, 1998: 174).

Também a poesia de Ruy Belo faz alusão ao encontro de todos os seres no mesmo *pó* necessário para a regeneração e restauração da vida – cuja ideia, aliás, está presente em distintas teosofias e em várias passagens bíblicas, dentre as quais “do pó vieste, ao pó regressarás”, do *Livro de Gêneses*. João Gaspar Simões (1999:447) vai inclusive dizer que, mesmo em *Aquele Grande Rio Eufrates*, no qual se detectaria mais claramente um “poeta espiritualista cristão”, essa “comunhão do natural com o conceptual”, que permanece em certos “poetas posteriores ao surrealismo”, confere àquele livro o seu “carácter mais original”, uma vez que tal concepção do mundo “não repele distinções entre o espírito e a natureza”, e assim “um panteísmo intrínseco anima essa mentalidade”.

Para Ruy Belo, afinal, “Os átomos são simples sementes das coisas / reconduz-se a palavra à primitiva coisa / não sei mas sei de confusas ideias sobre a morte / e sobre a vida vã dos meteoros” (Belo, 2009: 579), como diz em *A Margem da Alegria*. Se bem repararmos, tal passagem dialoga com o excerto “um dia a dança dos átomos nas minhas células vivas / obedecerá fielmente ao movimento lento da terra das estrelas dos mundos astrais” (*idem*: 672), de «Sim um dia decerto», de *Toda a Terra*. Ou ainda com os versos de *Despeço-me da Terra da Alegria*: “e sem ser o átomo modelo de indivíduo autónomo / nem mesmo serem estranhamente livres os deuses de epicuro / tão breves tão discretos como cortesãos de um deus seja o deus que for” (*idem*: 810), em que o poeta se refere ao filósofo grego para o qual o fim do corpo, entendido como carne e

alma, ocorreria com a desintegração completa dos átomos que o constituem, átomos eternos e indestrutíveis que estariam livres para constituir outros corpos.

De modo que, se em um poeta como Carlos Drummond de Andrade “o movimento da imagem e da palavra é percebido no contido isolamento de uma linguagem, às vezes retraída, em Ruy Belo essa incursão imagética se encaminha, em alguns poemas, para um escape que se revela em uma linguagem onírica por onde se filtra um traço de surrealismo²²⁴” (Menezes, 2006: 88). Tanto é que na poesia final beliana não dificilmente encontramos “animadas figuras do meu sonho / abismo de ameaças nalguns olhos / regiões insondáveis e inacessíveis” (Belo, 2009: 825). Se desde o início de sua obra Ruy Belo associou o sono (que permite o estado da mente que o poeta teme por considerá-lo o mais próximo da morte) à dificuldade de dormir e à “paz dos comprimidos” (*idem*: 801), na sua segunda fase, o sono também ganha novas dimensões através do sonho ou da “descoberta do onírico”. O poeta agora é aquele que sabe “a superfície lúcida dos sonhos” quando “já nada significam as palavras / neste deserto onde vigilo e estou desperto / terrivelmente só dentro da noite” (*idem*: 825). Ele vai reafirmar, constantemente, o “poder inacessível a palavras” (*idem*: 819), em um caminho de palavras que, como vimos, afastado das verdades trazidas pela crença religiosa e fomentado pela perda do Nome Único, naquele já estudado espaço de criação em catacrese, tenderá ao inefável.

Em *Toda a Terra*, afinal, encontramos

o homem abafado pelo alvo algodão do sono
transforma-se num peixe e devora esse peixe
sem pressentir sequer que a si mesmo se devora
Outras vezes o homem sempre vítima do sono
afaga na almofada um vulto imaginado
e dá-lhe mesmo um nome sem saber
que nomear as coisas é criá-las
Entretanto a sereia sulca o nevoeiro
nas masmorras erguidas na orla do sonho
depois de o naufrago nadar nu nos lençóis do leito
sob a noite cerrada sobre a cru cruel
concordia do convênio conjugal
E há sonhos e segredos vislumbrados véus
nos que dormem nas casas onde o mar mergulha

(Belo, 2009: 736)

²²⁴ Parece-nos oportuno lembrar que, quer na poesia de Ruy Belo, quer na de Jorge de Lima, não é possível falar de uma escrita automática, no sentido em que ela é associada ao surrealismo, e sim de uma escrita que não prescinde do cuidado artesanal na construção do poema e da preocupação com a sonoridade e o ritmo. “Não nos parece haver aqui intromissão alguma do inconsciente e, se automatismo existe, está em o poeta reproduzir o que viu” (Belo, 1984: 163), para utilizarmos palavras de Ruy Belo sobre outro poeta e que, neste caso, parecem também se aplicar à sua poesia e a de Jorge de Lima.

É este mesmo poeta de «Um dia uma vida», conforme vemos no excerto acima, que em *Despeço-me da Terra da Alegria* se reconhecerá «Fugitivo da catástrofe», diante de “deliciosos peixes das insónias”:

Se um único nome alguém teve alguma vez
e que com dignidade o transportou até morrer
e num estado de alucinada lucidez
conheceu os deliciosos peixes das insónias
no inútil costume de dormir
na fidelidade sua eterna à vida
realidade tão reconfortante
como este deslumbrante esplendor da alegria

(Belo, 2009: 834)

O poeta, que se vê no lugar onde outrora deus era o senhor absoluto da Palavra e, por isso, do Nome, reconhece que tem em si todos os nomes – o que, com o vazio da existência divina, significa dizer que já não traz em si nome algum. “Ruy Belo convoca para esse lugar deixado vazio, pela ocultação virtual de Deus, a realidade inteira, da mais trivial à mais sublime. Do poema faz uma odisséia, um romance-poema, um diário onde o efémero se eterniza, um discurso. Mundo onde tudo comparece, certo e imprevisível”, afirma Eduardo Lourenço (2002: 217). Por isso, por mais longo que se torne o poema, naquele movimento catacrésico que assinala a perda de deus, há sempre de persistir “um animal feliz um artesão sem nome” (Belo, 2009: 834), diante da criação e da morte, da transformação e da reversibilidade das coisas que não cessam na “noite do excesso”, ou na “Nacht aus Übermass” por Rilke ensinada: “Pois, perto da morte, não se vê mais a morte / e olha-se fixamente para fora, / talvez com um grande olhar de animal” (Rilke *apud* Blanchot, 1987: 145). Essa «Elegia Oitava», com as suas imagens da inexorabilidade da morte, leva-nos a lembrar “o sentido e o símbolo dos sonhos / Os peixes negros e dourados das recordações / olhos brilhantes de animais desconhecidos / pequeníssimas flores da memória”, em Ruy Belo (2009: 821 e 825).

Estes versos aparecem em «A fonte da arte» e também em «Despeço-me da terra da alegria», com breves alterações, o que mais uma vez nos mostra, aliás, o trabalho de artesanaria poética de Ruy Belo, a partir da repetição de fragmentos. A visão transfiguradora desse poeta, a propósito, sobrevive da circular perspectiva da repetição: as coisas passam a se equivaler e se deixam aproximar e confundir pelas palavras, e as palavras se repetem na busca por outras palavras, e assim também os versos “*solve et coagula*”, consentindo que os próprios poemas repitam aquele espaço de transfiguração

que não cessa, no qual o poeta entrevê o eterno no transitório e evoca o múltiplo e o incerto. Estamos, certamente, diante dos efeitos daquela “religiosidade torturada” (Magalhães, 1990a: 228 / Mendonça, 1996: 14), naquele que vai se tornando cada vez mais um “poeta terreno”, conforme defende João Gaspar Simões (1999b: 238), na crítica de *A Margem da Alegria*. Nas palavras de Ruy Belo: “Se ao menos por morrer conseguiste saber / do confronto contigo ou com um deus qualquer / as coisas que por trás de cada coisa havia” (*idem*: 758).

Novalis, no primeiro fragmento de *Bluetenstaub*, afirmava: “Procuramos por todo o lado o absoluto e apenas encontramos sempre coisas”. Talvez esteja condensado nesta frase o problema mais profundo da religiosidade na poesia do nosso tempo. O confronto com o mundo, a trágica aparição do real interpõem-se à nossa busca da divindade. A crença deixa de ser uma tarefa linear da alma.

Contudo, também o contrário dessa frase de Novalis faz sentido para o homem contemporâneo: a procura contínua das coisas acaba por nos pôr sempre perante a necessidade do absoluto.

E estes dois sentidos não deixam de atravessar a poesia de Ruy Belo, continuamente interrogando o humano a partir de premissas aprendidas na religião cristã, continuamente questionando essa religião a partir de evidências adquiridas pela partilha humana. A sua descrença nunca deixa de pressupor a crença, assim como esta, por assim dizer, se redime humanamente na própria possibilidade de duvidar (Magalhães, 1990a: 229).

Como se sabe, também na segunda fase da poesia de Jorge de Lima, “o poeta é aquele que provoca a fragmentação dos objetos para reconduzi-los a uma nova presença no mundo. Tal procedimento visa à desintegração da realidade para melhor ‘abarcá-la’: ‘Sou o que torpedeia a Arca e a Barca’ [diz Jorge de Lima, em *A Túnica Inconsútil*]” (Farias, 2003: 92). Observemos, inclusive, que “Orfeu será estraçalhado pelas mulheres da Trácia e seu corpo repartido, numa alegoria também possível quando se leva em conta a fragmentariedade de *Invenção de Orfeu*” (Teles, 1985: 167), incluindo a sua multiplicidade de registros formais. Talvez possamos mesmo pensar que na poesia de Jorge de Lima, tal como na de Ruy Belo, há uma impassível continuidade que sofreu a sua transformação:

Foi-se tornando descontínua e fragmentária à medida que se ia aperfeiçoando o processo técnico de que se valia o poeta. Uma des/continuidade, porquanto se podem perceber nitidamente na sua poesia a continuidade dos temas e das formas e, ao mesmo tempo, a descontinuidade dos procedimentos na produção da poesia. No fundo, a continuidade de uma Unidade metafísica e poética; e mais ou menos superficialmente a descontinuidade dos recursos destinados à apreensão dessa Unidade (Teles, 1985: 171).

O que se pode observar, notavelmente, nos poemas-livros *A Margem da Alegria* e *Invenção de Orfeu*, que manifestam uma “simbiose altamente criadora” enquanto “epopeias líricas”, sabendo-se que “as palavras epopeia e lírica se completam para a expressão de uma nova ideia, de um género superior ainda não denominado” (Teles, 1985: 159). O que tanto Ruy Belo quanto Jorge de Lima nos mostram é que a dualidade entre o épico e o lírico, utilizada como fonte de criação, acaba sendo o ponto de encontro de outras dualidades ou outras situações dialéticas, que à medida que vão sendo expostas, dão continuidade ao mundo evidenciando as suas mais profundas descontinuidades.

O poema *A Margem da Alegria* é inspirado na singular paixão de Pedro e Inês, paixão que o poeta canta à sua maneira mais nova – à sua maneira “novíssima” – que é aquela assumida pela poesia desde que um Jorge de Lima, no Brasil, escreveu a sua *Invenção de Orfeu*. De facto, ainda não tínhamos lido, em Portugal, obra de um poeta português, poema que tão sensivelmente nos fizesse lembrar, como acontece com este, esse testamento épico-lírico de um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos (Gaspar Simões, 1999b: 237).

Daí que uma das simbologias mais recorrentes na fase final daquelas duas poesias, a figura do peixe, surja ocupando uma espécie de Zênite, o ponto de passagem entre o contínuo e o descontínuo, entre o tempo terrestre ou a vida na Terra e a eternidade, demarcando o começo e o fim da existência, e a ligação entre ambos os tempos. O peixe representa o movimento da vida manifestada no tempo, sugerindo o eterno como cessação de toda forma de vida indissolivelmente ligada ao recomeço. Como se sabe, Ruy Belo (2009: 398) não cansará de anunciar: “[...] nós os que dos peixes somos / os que com a tormenta afinal todos nos perdemos”, enquanto Jorge de Lima (1958: 631 e 581) “esper[a] que a Constelação do Peixe / volte a brilhar depois das águas, como / antes delas brilhou inicialmente”. Trata-se, afinal, de um símbolo bastante enigmático, associado desde ao primitivismo cristão, representando o que Jesus anunciou como a abundância do Reino de Deus²²⁵, como uma figura importante para os surrealistas, relacionada à necessidade de se explorar zonas mais profundas da consciência. Tal como se observa, por exemplo, com aquele ser estranho criado por

²²⁵ Nos três primeiros séculos depois de Cristo, quando ainda eram perseguidos, os cristãos muitas vezes identificavam-se pelo símbolo do peixe, recordando a provisão de deus. A palavra peixe, em grego, *Ichthys*, formava um acróstico com as palavras *Iesous Christos Theous uios Soter* (Jesus Cristo Filho de Deus Salvador). Recordemos que o próprio apóstolo Pedro, que ficou encarregado da fundação da Igreja do Senhor, era pescador. Além disso, Jesus usou a figura do pescador e da pesca para exemplificar o discipulado e a abrangência do Reino de Deus – os seus ministros são “pescadores” que procuram conquistar os homens para Cristo e para o Reino.

René Magritte, com corpo de mulher e cabeça de peixe, no quadro *Invenção Coletiva*, que surge dez anos depois de o *Manifesto do Surrealismo* ser anunciado por André Breton, em 1924: “PEIXE SOLÚVEL, não serei eu o peixe solúvel, nasci sob o signo de Peixes e o homem é solúvel em seu pensamento!”, escreve o precursor do movimento.

III

Talvez possamos mesmo dizer que em Jorge de Lima o sono é uma forma de restauração dos valores a partir de um deus cristão, nos moldes carismáticos do catolicismo – afinal, haverá aqui “Sempre a sobrevivência da face perdida”, como o autor escreve, em nota, no início do Canto II, de *Invenção de Orfeu* (cf. 1958: 679). Em Ruy Belo, a noite contínua, entretanto, instaura-se e perpetua-se na fase final de Ruy Belo, um poeta que não consegue mais se rever em dogmas religiosos ou mesmo “um homem para quem Deus morreu” (Belo, 1984: 285), embora a cicatriz tenha sempre permanecido. Estamos diante daquele que, já em *Transporte no Tempo*, anuncia: “Cada dia se torna mais difícil ser deus / e eu sozinho aqui à noite suicido-me de sono” (Belo, 2009: 397). O sono e a noite se tornam um *leitmotiv*, e vão pouco a pouco dando uma tonalidade mais taciturna àquela poesia, em contraste com as luzes do verão. Passamos, então, a ver um poeta que está sempre a reiterar: “é noite sim é sem remédio noite”, e que também alude: “Sonâmbulas as flores / conservam pelo dia / as noites” ou “Há sombras ocultando a luz solar” (*idem*: 785, 650 e 571). Na segunda parte de *Toda a Terra*, intitulada «Terras de Espanha», encontramos uma das mais representativas alturas desse movimento derradeiro, em que “A noite agora continua o dia” (*idem*: 727). Logo no primeiro poema, «Discurso branco sobre fundo negro», lemos:

É minha a noite aos demais deixo o dia
Só o sonho trucidada o merecido sono
onde precariamente morre a nossa vida
e que por fim suporte a morte quem se acostumou
ao sono morte repetida e abolida

(Belo, 2009: 713)

No entanto, quer nos parecer que, antes mesmo, é a partir de *A Margem da Alegria* que essa atmosfera noturna passa a ser mais intensamente explorada.

Aquela noite escura foi mais escura para inês
noite de sobressaltos vis e sombras vãs
noite escura que a ela a escurecia
e já julgava a noite que há depois da vida
e não acreditava já no dia

(Belo, 2009: 602)

Tal atmosfera de *A Margem da Alegria* também se verifica nos poemas «Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526» e «Ao regressar episodicamente a espanha, em agosto de 1534, garcilaso de la vega tem conhecimento da morte de dona isabel freire», precisamente daquela segunda parte de *Toda a Terra*. O poeta, que se confunde com Garcilaso ou com Pedro, é já aqui aquele que não se escusa de afirmar e reafirmar “mas deus é só um nome”, “nessa noite única noite em lisboa / maior mesmo que um deus afinal nunca maior que eu” (Belo, 2009: 753). É este o poeta que claramente anuncia que, se “as noites são da dimensão de deus”, “as coisas abandonam-me uma a uma / e eu sinto-me sozinho nessa escuridão” (*idem*: 805 e 757). Estamos diante, afinal, de «Ruy Belo ou a Noite de Deus», como afirma Eduardo Lourenço (2015: 338), ao assim intitular um ensaio seu, no qual argumenta que terá sido Ruy Belo o poeta que “converteu a noite pessoana, que era já a ausência virtual de Deus, ou melhor, um Deus como ausência original, em confronto, discussão e travessia de uma realidade como absoluta presença”. Significativa parte dessa realidade, não obstante, seria marcada “pela referência ao Deus bíblico, evangelicamente evocado não tanto como luz redentora mas como o enigma dos enigmas” (*ibid.*).

Como se assim ele mesmo [Ruy Belo], misteriosamente abandonado do Deus como Cristo do Pai Celeste na agonia, vivesse decidido a acolher-se como *místico de um novo género*, à sombra dos *vestigium dei* que são para ele o vento, as folhas, o mar, os naufragos, os falhados da vida, *a única pedra de consolação que temos depois que a antiga luz de Deus se recolheu a uma noite* que está presente desde Antero a Pascoaes. A que constitui *a referência de todos que tiveram Deus sem o ter*, todos aqueles que de algum modo chegaram a pensar, ou talvez mesmo a desejar, que *não haver Deus é um Deus também*, para que a realidade objectivável e impossível de objectivar, que em qualquer perspectiva se chama Deus, não possa ser falhada porque ela é incircunscrita e impossível de atingir (Lourenço, 2015: 340 e 341; itálico nosso).

Daí emana aquele próprio traço panteísta desenvolvido pelo poeta, e que vemos inclusive em várias passagens daqueles dois poemas, como em: “Nem que viesse deus eu trocaria / por uma bocejante eternidade / a promessa da terra a alegria / de nela

confundir-me e ter serenidade” (Belo, 2009: 760). Para Lindeza Diogo, há na poesia beliana uma “torção céptica” como “tentativa de responder ao abandono de Deus pela naturalização do homem”, e diante da inevitável oposição entre a natureza e o homem, Ruy Belo recorre à “conversão: ou o escape, no instante eterno, à condição oposta ao natural, ou a expressa transformação da condição humana no seu oposto imaginadamente natural” (Diogo, 1997: 77). Se a religião postula uma vida eterna, é a partir de uma eternidade que “despova o instante”, uma vez que somente instaurada depois da vida. A poesia, pelo contrário, mostra-nos que “ser mortais não é senão uma das caras de nossa condição. A outra é: ser viventes. O nascer contém o morrer” (Paz, 1982: 188). Em outras palavras, “entre o nascer e o morrer a poesia nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, senão um viver que implica e contém o morrer, um ser isto que é também ser um aquilo” (*ibid.*).

A “Isabel” de Ruy Belo, neste sentido, naqueles poemas há pouco mencionados, revelaria a divina cicatriz ao carregar consigo o peso de deus: é “o outro como o traço ou a cicatriz da partida de Deus”, em que “a alternativa é carregar o peso de Deus e aceitar-se que a nós mesmos nos criamos, até à conversão do que somos no que desejámos ser” (Diogo, 1997: 77). É nessa conversão que o sono²²⁶ ganha importância, e se torna o maior aliado da noite prolongada. Nela, emerge um eventual erotismo que, “em vez de ser o erotismo surrealista, ‘que se propaga a todo o universo e se confunde com o ser da poesia’, é antes o erotismo de profanação de que fala Merleau-Ponty, o qual [o poeta] ‘está excessivamente ligado ao que nega para ser uma forma de liberdade’”, nas palavras de Ruy Belo (1984: 156), que ao falar sobre outros poetas, em especial sobre Herberto Helder, muito revela, a nosso ver, a respeito da sua própria poesia. Desta maneira, observemos o que Ruy Belo afirma, no ensaio «Poesia e arte poética em Herberto Helder», partindo da noção de poeta órfico que António Ramos Rosa atribui ao autor de *A Colher na Boca*:

Aquela “coisa” talvez mais indeterminada do que o “amor”, do que o “sono”, do que a “noite”, do que a “tristeza”, do que a “solidão” talvez seja o instante, a precária vitória sobre as circunstâncias e os condicionalismos humanos, aquilo a que há quem chame, abusivamente embora, o “êxtase”. É aí, *nessa*

²²⁶ Lembremos que para Sêneca, na Grécia Antiga, o sono era já um importante mediador de um sujeito que se examinava a si mesmo, tentando perceber o que foi feito e o que deveria ter sido feito, na medida em que o sujeito seria um administrador permanente de si mesmo, e não um juiz do seu passado, sustentando uma visão administrativa de vida muito mais do que a de modelo jurídico. Ter um bom sono seria ter bons sonhos e ter contato com os deuses.

ameaçada colina do instante, que Herberto Helder canta (Belo, 1984: 160; itálico nosso).

O poeta parece manifestar, nesta sua leitura, certos aspectos que também lhe interessam, como a luta pela eternização impossível do momento, que reverbera a preocupação latente com o valor da eternidade, da permanência. Quer dizer, “o instante irrepetível em que se declina a nossa mortalidade” ou as “saudades daquele momento prévio a toda a escrita, e a toda a representação, em que o instante simplesmente é, em todo o poder da sua presença; ou em que nós somos simplesmente o instante”, segundo Osvaldo Silvestre (2010: 23). Afinal, “esse momento é o grande tema da literatura moderna, ou melhor, da literatura quando moderna” (*ibid.*), ao se saber que “aquilo a que chamamos literatura é esta aporia entre o instante e a representação, entre o dentro e o fora, entre o moderno e o clássico” (*idem*: 24). Octavio Paz nos diz ainda que “a experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante em que somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. E nesse instante somos vida e morte, isso e aquilo” (Paz, 1982: 189). De modo que não nos parece despiendo que aquela “ameaçada colina do instante” apareça na poesia de Ruy Belo de maneira tão sintomática.

Em *Homem de Palavra[s]*, no poema «Exercício», escreve: “Nesta colina do instante canto / esta vida indecisa de maresias / ó vida ameaçada [...]” (Belo, 2009: 309). A morte é ameaça anunciada pelo canto, e a colina do instante (não por acaso Ruy Belo vai associá-la à “ameaça”) é sempre esse passo seguinte que, ao expressar o início do aclave, também aponta para o seu fim – seguir na travessia é também estar um pouco mais perto da morte. Nessa medida, a colina pressupõe “o tempo e a eternidade” (*idem*: 450), e se bíblicamente está associada à primeira manifestação da criação do mundo, também pode representar o seu fim. Tal, aliás, como em Jorge de Lima (1958: 775), que em *Invenção de Orfeu*, no Canto VI, anuncia: “Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo / em que até aves vêm cantar para encerrá-lo” e que “corvos te espreitarão sobre cada colina”. Não nos esqueçamos, além disso, de um poema como «A Colina», de Edgar Lee Masters, que Jorge de Lima traduziu e publicou no jornal *A Manhã*. O verso “Todos, todos estão dormindo, dormindo, dormindo na colina” se repete ao longo do poema, e se é já movido pela repetição das palavras, a sua reiteração na composição ajuda ainda mais a criar a atmosfera que evoca o *ubi sunt?*, naquele conhecido tropo em que o estado de dormir é assimilado à morte.

Diríamos que, quer numa poesia, quer noutra, em suas fases finais, vamos observar que os seus temas tendem a caminhar para um só tema ou para “um só acto de transcensão para o originário, para esse ponto de extrema violência em que se anulam os contrários e onde a eternidade se revela no instante”, manifestando um “movimento ascensional e descensional para um espaço mítico onde o nascimento e a morte ambiguamente se confundem e o eu individual se subsume na luz original” (Rosa, 1962: 155). No caso de Ruy Belo, *Transporte no Tempo* já aponta para a fragmentação e recomposição do real em uma nova ordem, mais geral e difusa, mais turva e opaca, que viríamos observar nos seus três livros finais. O poeta vai apresentar, assim como Jorge de Lima, um encadeamento cada vez mais complexo de imagens invulgares ou inusitadas, encaminhando-se para a metáfora compósita, mesclada e intrincada (cf. Andrade, 1997: 111), em detrimento de uma construção mimética das imagens e do alargamento dos assuntos poéticos voltados para o cotidiano. Assim, tomando aquela direção, “o poeta prossegue rumo à colina do instante” (Diogo, 1997: 65), como podemos observar no poema «Na colina do instante», de *Transporte no Tempo*:

Há um cheiro de absinto quando os *capricórnios*
da casca apodrecida dos carvalhos velhos
iniciam seu voo pelo mês de junho
Colhemos avelãs ao longo do *jardim*
onde as tílias ao vento espalham o aroma
A frescura da fruta vence o sol rasante
Somos quem fomos caminhamos tão de leve
temos tamanha dignidade de crianças
que nem a morte aqui de nós se lembraria

É à *celebração sagrada do acaso*
à festa da *essência mineral do mundo*
que o sol procede no segredo deste templo

A tarde é tudo e tudo são caminhos

Por instantes sou eu ninguém morreu aqui
ó minha vida esse processo que perdi

(Belo, 2009: 382; itálico nosso)

Neste sentido, “a tarde é o instante maduro de eternidade” (Diogo, 1997: 65), o que pode mesmo ser sugerido pela referência à simbologia do capricórnio, que na mitologia grega está associado ao poderoso Titã, senhor do tempo e filho de Gaia. Por isso, evoca a consciência do tempo sob o sentido do amadurecimento e está ligado a terra, o que reitera um mundo celebrado pela sua “essência mineral”. Os minerais indicam, neste caso, uma poesia que avança como “uma celebração, a glorificação do

Mundo ‘aberto’ (na acepção rilkeana), do fogo essencial, a tensão de um começo infinito, uma aproximação da eternidade” (cf. Rosa, 1962: 151 e 152). De maneira que até “a morte, sob o crivo de suas imagens, apresenta-se como volta às origens, paraíso recuperado, libertação, que não quer dizer renúncia passiva a um mundo irrecuperável, mas radical intervenção salvadora nele próprio” (Andrade, 1997: 44). Em «Cólofon ou epitáfio», de *Homem de Palavra[s]*, por exemplo, o último verso do poema, que é também o derradeiro do livro – “ruy belo, era uma vez” – pode suscitar tanto o fim como o início (do poeta, do poema, do livro), possível pela expressão “era uma vez”. Aliás, encontramos com frequência, na poesia beliana, poemas construídos “em círculo ou elipse, pelo retorno constante ao princípio ou pela rotação em torno de um eixo definido pela repetição da mesma palavra em pontos diversos do poema”, “o que faz desta poesia uma pequena cosmologia e do pequeno sistema que é o poema um universo” (Belo, 1984: 154), para utilizarmos palavras de Ruy Belo sobre a poesia herbertiana que parecem dizer muito da sua própria poesia.

Aludindo a esse caráter cíclico da manifestação da vida, a “essência mineral” acaba representando, então, na fase final daquela obra, um retorno à origem. Podemos apontar, no sentido bíblico, para um momento anterior à queda, no qual já existia o Éden Mineral, com o seu jardim feito de pedras preciosas, em vez de plantas e animais; como também para a origem evolutiva da humanidade, no seu primeiro período, denominado Idade da Pedra ou Idade Mineral, cuja última fase é o neolítico, que terá sido “a única época feliz”, “quando o momento triunfava do futuro”, como já vimos Ruy Belo (2009: 845) dizer. Depois, viria a Idade dos Metais, em que teve início a organização social em núcleos de povoamento, e onde decerto tiveram origem as disputas pelo poder orientadas pelas primeiras noções de posse. Aqui, o poeta não hesita em declarar: “se não receio deus temo os metais” (*idem*: 833), em que a palavra “metais” pode funcionar como alusão ao próprio mundo dos homens. O que nos lembra, não obstante, a formação do reino mineral na criação da ilha de *Invenção de Orfeu*, logo no canto inicial:

Quem te fez do céu o chão
Quieto reino mineral?
Quem te pôs tão taciturno?

Que gênio fez por seu turno
antes do mundo nascer:
a criação do metal,
a danação do poder?

(Lima, 1958: 636)

Desse modo, podemos dizer que estamos diante de duas poesias preocupadas com o gesto artístico da criação, que conseguem associações de ideias invulgares, construindo imagens que causam certo estranhamento e, associadas à dimensão vital poética, também se vinculam à prática de registros discursivos que renovam o ato inventivo ou inaugural. Nas esferas finais daquelas obras, a palavra tende a ser menos lógica e enumerativa, enquanto se torna mais sugestiva ou evocativa, encontrando-se na vizinhança do mito. O que se vê é o predomínio metafórico de elementos retirados de seus contextos esperados e justapostos a outros não familiares ou não coextensivos, numa prática também recorrente no surrealismo (com o encontro entre o material e concreto e o imaginário e onírico), em que são estabelecidas relações de semelhança estrutural entre elementos heterogêneos e distantes, implicando que as leituras revelem novos sentidos. As torções sintáticas se manifestam no exuberante jogo de figuras fônicas, em se tratando de um visionarismo poético que, em ambas as poesias, associa-se a uma imaginação radical, na coesão de um mundo verbal feito de “poderosas constelações de palavras-imagem”, que colidem com “o autêntico real absoluto” (Gusmão, 2010: 420). E nele, afinal, o poeta sabe: “até que um dia eu para sempre me veja disperso no vento e não passe / talvez de um secundaríssimo instrumento na complexa e simples orquestra do vento” (Belo, 2009: 633).

Considerações finais

janeiro de 70 mês de febre
um dia só que na memória sobra
(o resto vem no Ruy Belo
Ruy Belo é o poeta vivo que me interessa mais)

Gastão Cruz

Na tarde de um domingo azul

Alceu Valença

Diante de todas essas reflexões sobre o espólio ou a partir dele, esperamos ter conseguido lidar criticamente com as suas possibilidades e limites, compreendendo que as fontes documentais não guardam uma suposta verdade da obra literária, mas evidenciam o caráter construído e processual tanto do documento quanto do próprio espólio. Procuramos também ter sempre em vista a responsabilidade que confere a sua singular capacidade de produção de valores e toda a atenção criteriosa que a seleção de materiais dessa natureza exige. A metodologia adotada, com as suas recentes esferas e uma série de possibilidades que se abre, buscou permitir que intuições e hipóteses interpretativas, bem como as próprias considerações sobre os mecanismos intertextuais, passassem por uma reflexão mesma a respeito da condição material da escrita. No desenvolvimento deste trabalho, em que o espólio é então concebido como um dos elementos fundadores das conjecturas propostas, houve a total recusa de fetichizá-lo ou de compreendê-lo como um substituto literal para a realidade ou uma representação objetiva do passado. Fundado nas dimensões da espectralidade, e imerso na rasura, não pode ser reduzido, afinal, a um depósito de memórias ou a um repositório de significados, como se bastasse acioná-lo para que todas as representações viessem à superfície.

Em outras palavras, problematizar essa possível natureza do espólio foi justamente o modo encontrado para lidar criticamente com o seu fascínio. A tese aqui proposta não tinha por objetivo ser uma espécie de catálogo de documentos que diz respeito a um certo espaço “guardado” por Ruy Belo, nem tinha por intuito se tornar um acoplado de descrições dos documentos selecionados a partir de uma temática comum. O que este trabalho veio propor parte da aliança de leituras da poesia de Ruy Belo a

documentos que ajudaram a formular ou a potenciar essas leituras, tentando tornar produtivo todo o teor especulativo possível de se extrair da tensão entre trabalho filológico e exercício ensaístico. É importante ressaltar, neste sentido, que os documentos que não contribuíram para endossar o proposto trabalho acadêmico, por mais importantes que fossem a nível biográfico (embora acreditemos que parte do que nos interessou academicamente tenha enriquecido o nosso conhecimento sobre aspectos biográficos do autor), não foram integrados ao nosso *corpus*.

Em síntese, buscamos mostrar de que modo o modelo textual que adotamos também responde por determinações materiais que podem ser melhor entendidas pela vivência do espólio e pela problemática do ato arquivístico que o mobiliza. Explorar a intertextualidade nessas dimensões nos permite, certamente, trazer à discussão novos elementos referentes a um objeto de estudo que encontra já uma dada estabilidade crítica a partir de determinadas categorias e paradigmas. Em termos metodológicos, esperamos que esta investigação se encontre rigorosamente fundamentada a partir de uma análise textual associada, quando possível e necessário, a aspectos de relevo genético, possibilitando-nos “conhecer melhor os meandros de processos criativos tantas vezes complexos e árduos que, porque o são, atestam uma atitude ética [...] susceptível de levar a entender melhor a dimensão estética daquilo que o escritor legou” (Reis & Milheiro, 1989: 13).

Assim, e porque entendemos que “the record is a mediated and everchanging construction” (Ktelaar, 2001: 138), na medida em que esta tese abre certos caminhos para outros trabalhos que tenham interesse em tais domínios, a sua própria topologia já antecipa que a investigação material não encerra em si mesma a leitura feita, antes pelo contrário, pode servir como um dos pontos de partida para novos olhares que se ocupem de preocupações desta natureza. Como sabemos, toda interpretação do arquivo é, na verdade, uma extensão do próprio arquivo, e por isso as diversas análises interpretativas que partem do mesmo universo material tendem a construir intensas relações dialógicas entre si, numa rede multímota de percepções que se interligam. O espólio está sempre sujeito a desaparecer, se considerarmos que a narrativa que contamos é apenas uma projeção de muitas possíveis a partir de uma determinada documentação. Ao fixarmos as bases de seleção, convocamos elementos que levarão a outras possibilidades de leitura no futuro, com a condição de que falar sobre o espólio é sempre uma maneira de abrir tal narrativa para a possibilidade de novos arquivamentos. O ato que inscreve é também o que apaga.

Uma tese inscrita nesses âmbitos comparatistas, portanto, tem como um dos principais desafios conseguir conciliar uma vasta rede de informações, análises de texto e fundamentos teóricos, abrangendo desde a investigação no espólio, diante dos mais diversos tipos de documentos, à obra completa do autor e a sua fortuna crítica, além da própria teoria literária e, no nosso caso, da obra e fortuna crítica dos autores brasileiros que fazem parte do nosso *corpus*. A preocupação substancial era a de que intuições de leitura, textos críticos e teóricos e informações obtidas no espólio se tornassem fundamentais uns para os outros no desenvolvimento do trabalho, ao longo do qual pudéssemos amadurecer determinada capacidade de *síntese* que nos permitisse conceber uma tese articulada. Quer dizer, que atinassem em conjunto uma leitura que não fosse propriamente limitada às especificidades do recorte proposto, mas que esse recorte fosse, na verdade, um foco temático que, além de dar visibilidade a um tema bastante profícuo (que até então havia ficado num segundo plano nos estudos belianos), partisse de esferas localizadas para potenciar percursos que olhassem globalmente para aquela poesia.

Neste sentido, tentamos compreender a poesia de Ruy Belo também a partir da sua visão crítica sobre poesia, passando ainda pelo seu ensaísmo, precisamente por revelar a maneira como o poeta leu outros autores, e pela criação da sua própria teoria poética, que utilizamos não como um resumo ilustrativo do seu pensamento, e sim como uma forma de *pensarmos com* o poeta aquele foco temático proposto. Queremos crer que na própria eleição dos autores brasileiros que lhe interessam mais estão implicados parâmetros que norteiam a postura poética de Ruy Belo. A sua ligação à obra daqueles poetas e romancistas brasileiros revela questões importantes ao desenvolvimento da sua poesia, o que nos mostra que não se trata de relações que ficaram reduzidas a um viés secundário, mas que estão ligadas a uma série de reflexões centrais no discurso daquela poética. Basta vermos que o espólio evidencia o interesse de Ruy Belo – que não chegou a ir ao Brasil, embora tenha planejado – não só pela literatura brasileira, como por aspectos culturais, sociais e políticos daquele país.

Como vimos, uma das ligações mais próximas que Ruy Belo mantém é com a obra de Manuel Bandeira, que faz parte da formação do seu discurso poético e da elaboração do seu pensamento crítico sobre poesia. Acresce, ainda, que os pontos de contato com Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima são também reveladores de um poeta que vai buscar nesses autores a permanência sintomática de um discurso da tradição. O mesmo se pode dizer em relação à leitura que

Ruy Belo faz dos regionalistas modernistas brasileiros, que mostra um poeta atento àqueles que não se afastaram de um projeto modernista, apesar de predispostos a investir em uma mensagem artística de denúncia social. Desse modo, evidencia-se a importância dada a autores que, expressando relutância em se empenharem na tática totalmente destrutiva do passado, souberam retomar o passado a partir das aquisições do presente, voltando-se para a criação de processos inovadores capazes de incorporar e mesmo subverter elementos da tradição.

Esse nosso arranjo temático, não obstante, estabelece ligações entre as literaturas portuguesa e brasileira num sentido comparatista que procura, ao tentar desenvolver novas nuances, *elaborar* parte de um intrincado cenário marcado pelo “sismo cultural luso-brasileiro” (cf. Saraiva, 2003: 23), uma vez que nos movemos em um espaço interveniente de múltiplas relações dialógicas, não hierarquizadas, nas quais as experiências literárias são concitadas naqueles seus processos dinâmicos de produção e de recepção. Afinal, ao evocarmos esses domínios das materialidades, não deixamos de refletir, de maneira holística, sobre o espólio – no seu dinamismo e fluidez intrínsecos, ele próprio, no fundo, um ato de inscrição material – como uma figura epistemológica, que cresce à sobrevida cultural e literária, e a sua interação com outros tempos, outros contextos, outros leitores. Diríamos, inclusive, que esta tese está fadada a ser o seu próprio fim – que é um princípio, isto é, pré-figuração de um arquivo: não há como se pensar em espólio sem se pensar em arquivo institucional, pois o espólio está sempre na iminência do desaparecimento: ou pela possibilidade de se tornar um dia um arquivo institucional ou por, assim não ocorrendo, ser dispersado e mesmo destruído.

É por isso que esta tese não chega ao fim como algo que se conclui, mas que tão igualmente se abre para novas possibilidades de (dis)tensão. Ou como diria o poeta,

Oh as casas as casas as casas

Referências Bibliográficas

1. Bibliografia beliana

1.1 Do autor

BELO, Ruy (1958), *Ficção Literária e Censura Eclesiástica*, Tese de Doutoramento, Roma, Faculdade de Direito Canônico.

_____ (1961), *Aquele Grande Rio Eufrates*, Lisboa, Edições Ática.

_____ (1962), *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, Lisboa, Círculo de Poesia, Livraria Morais Editora.

_____ (1966), *Boca Bilingue*, Lisboa, Edições Ática.

_____ (1970), *Homem de Palavra[s]*, Lisboa, Cadernos de Poesia, Publicações D. Quixote.

_____ (1972), *Aquele Grande Rio Eufrates*, 2ª ed., Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores.

_____ (1973), *Transporte no Tempo*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores.

_____ (1974), *A Margem da Alegria*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores.

_____ (1976), *Toda a Terra*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores.

_____ (1977), *Despeço-me da Terra da Alegria*, Porto, Col. O Ouro do Dia, Editorial Inova.

_____ (1978), *Homem de Palavra[s]*, 2ª ed., Lisboa, Coleção Forma, Editorial Presença.

_____ (1984), *Obra Poética de Ruy Belo*, vol. 3, org. e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.

GUERRA, Jorge; JORGE, João Miguel Fernandes Jorge; BELO, Ruy (1984), *Os Poucos Poderes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2002 [1969]), *Na Senda da Poesia*, ed. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assírio & Alvim,

_____ (2009), *Todos os Poemas*²²⁷, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2002), *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

²²⁷ Optamos por utilizar, ao longo desta tese, sempre que possível, a edição de *Todos os Poemas* porque é nela que se encontra a mais recente fixação ou estabelecimento de texto, realizado por Gastão Cruz e Maria Teresa Belo, respeitando sempre as últimas edições de cada livro publicado em vida pelo autor.

1.2 Sobre o autor

ALVES, Ida Ferreira (2006), “‘Fugitivo da Catástrofe’: A escrita poética de Ruy Belo”, in Lélia Parreira Duarte (org.), *As Máscaras de Perséfone: Figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, Belo Horizonte, Editora PUC Minas.

AMARAL, Fernando Pinto do (2013), “Para lá do tempo e do espaço”, in Ruy Belo, *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-23.

AZEVEDO, Carlito e SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.) (2003), “Dossiê Ruy Belo”, *Inimigo Rumor*, n.º 15, 2º semestre.

BELO, Duarte (2011), *O Núcleo da Claridade – Entre as palavras de Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CAMARASA, António (2008), “Ruy Belo, lección de Portugal en Madrid”, *Revista de Filología Románica*, vol. 25, pp. 57-62.

COELHO, Eduardo Prado (2012), “Ruy Belo – A caminho da escola”, in _____, *A mecânica dos fluidos. A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp. 149-155.

_____ (2013), “Ruy Belo – Um caminho de palavras”, *Revista Ler*, n.º 121, pp. 40-42.

CRUZ, Gastão (1999), *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio d’Água.

_____ (1999), “Introdução”, in Ruy Belo, *Toda a Terra*, 4ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-17.

_____ (2008), *A Vida da Poesia – Textos críticos reunidos*, Assírio & Alvim.

_____ (2016), “Boca Bilingue: Um regresso à esplanada do Campo Pequeno”, in Ruy Belo, *Boca Bilingue*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 09-15.

DIOGO, Américo António Lindeza (1997), “Sob o signo de capricórnio”, in _____, *Companhia de Poetas. Pastoral, cepticismo, museu imaginário*, Pontevedra / Braga, Cadernos do Povo – Ensaio, pp. 35-60.

ERTHAL, Aline (2014), “‘A morte não é palavra para mim’: Deus e o outro na ética de Ruy Belo”, *pequena morte*, n.º 6, s/p.

FIRMINO, Cristina (1997), “A memória e a invenção do fim”, in Ruy Belo, *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-18.

_____ (2015), “Algumas proposições sobre um poeta «líquido»”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 35-44.

GUSMÃO, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto – Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2011), “Dedicatória e Despedida: Algumas palavras de introdução”, in _____ (org.), *Na Margem da Alegria – Poemas escolhidos por Manuel Gusmão*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-10.

JORGE, Eduardo (2014), “Absolutamente, toda a terra”, in Ruy Belo, *Toda a Terra*, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 7-11.

LIMA, Manoel Ricardo de (2013), “Um primeiro livro e seus começos”, in Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 7-11.

LOURENÇO, Eduardo (2002), “[Em louvor do vento]”, in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro, Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Cotovia / Angelus Novus, pp. 215-218.

_____ (2015), “Ruy Belo ou a noite de Deus”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 337-345.

MACHADO, Hugo Milhanas (2015), *Ruy Belo, a ver os livros – Ensaios na trajetória de uma obra poética: tensões e fracturas de forma*, Tese de doutoramento, Universidade de Salamanca.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981), *Os Dois Crepúsculos – Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.

_____ (1990a), “Posfácio ao 1º volume”, in Ruy Belo, *Obra Poética*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp. 217-236.

_____ (1990b), “Posfácio ao 2º volume”, in Ruy Belo, *Obra Poética*, vol. 2, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp. 329-342.

MARTELO, Rosa Maria (2012a), “Alegoria, fragmento e montagem nos poemas longos de Ruy Belo”, in _____, *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, pp. 151-164.

MARTINHO, Fernando J. B (2008), “Evocação de Ruy Belo na ‘Terra da Alegria’”, *Revista de Filología Románica*, vol. 25, pp. 17-29.

_____ (2011), “Ruy Belo e T. S. Eliot”, *Colóquio/Letras*, n.º 178, pp. 51-60.

MENDONÇA, José Tolentino (1996), “Ruy Belo, clandestino seguidor de Deus”, in Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*, 5ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-15.

_____ (2013), “A Praça Ruy Belo”, *Revista Ler*, n.º 121, p. 33.

MENEZES, Antonio Carlos Martins (2006), *Fotografia na Poesia de Carlos Drummond de Andrade e Ruy Belo: Transporte no Tempo*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense.

MORÃO, Paula (2015), “Relatórios, contas e testamentos, em *Boca Bilingue* e outros livros de Ruy Belo”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 45-62.

MOURA, Vasco Graça (2015), “Ruy Belo: Torrencialidade, lirismo e ironia”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 127-144.

REYNAUD, Maria João (2010), “Nos trinta anos da morte de Ruy Belo”, in _____ (org.), *Nos Trinta Anos da Morte de Ruy Belo*, Leça da Palmeira, Letras & Coisas, pp. 7-9.

REVEZ, Jorge (2007-2008), “Os Vencidos do Catolicismo: Do poema de Ruy Belo, *Nós os vencidos do catolicismo* (1970), ao problema do ‘vencidismo’ católico”, *Lusitania Sacra*, n.º 19-20, 2ª série, pp. 399-424.

RIBEIRO, Manuel António Silva (2004), *A Margem da Transcendência – Um estudo da poesia de Ruy Belo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2012), “Ruy Belo – A inocência lúdica”, *Letras com Vida – Literatura, cultura e arte*, n.º 5, pp. 202-203.

ROWLAND, Clara (2015), “*Conspiração de folhas*: Ruy Belo e o livro de poesia”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 257-272.

RUSSO, Vincenzo (2008), “Ruy Belo: Da poesia como destruição dos dias”, *Suspeita do Avesso*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 258-283.

SARAIVA, Arnaldo (1998), “O País Possível, de Ruy Belo, e a sua poesia real”, in Ruy Belo, *País Possível*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-15.

SERRA, Pedro (2003), *Um Nome para Isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus.

_____ (2009), “La habitación como problema: Entradas para una nueva lectura de la poesía de Ruy Belo”, in *El Problema de la Habitación – Algunos Aspectos*, Madrid, Sequitur, pp. 9-25.

SILVA, Sofia de Sousa (2012), “Ruy Belo: harmonia de forças opostas”, *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.º 9, pp. 118-126.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (2015), “Ruy Belo: Brasil, país possível”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 63-72.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1997), “Introdução”, in Ruy Belo, *O Problema da Habitación – Alguns Aspectos*, 4ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-20.

SIMÕES, João Gaspar (1999a), “Ruy Belo: Aquele Grande Rio Eufrates”, in _____ *Crítica II. Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999, pp. 445-449.

_____ (1999b) “Transporte no Tempo / País Possível / A Margem da Alegria”, in _____ *Crítica II. Poetas Contemporâneos 1960-1980*, Tomo III, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp. 235-239.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2012), “A Margem da Alegria e o mito inesiano na Arte Poética de Ruy Belo”, *Letras com Vida – Literatura, cultura e arte*, n.º 5, pp. 215-220.

STUDART, Júlia (2013) “Uma condição horizontal”, in Ruy Belo, *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 7-10.

2. Bibliografia geral

2.1 Modernismo brasileiro

2.1.1 Dos autores trabalhados

ALMEIDA, José Américo de (2004), *A Bagaceira*, 37ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.

AMADO, Jorge (1977), *Gabriela, Cravo e Canela*, 14ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.

_____ (s/d), *Terras do Sem Fim*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa.

ANDRADE, Carlos Drummond (1988), *Poesia e Prosa*, vol. único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

_____ (2002). *Maria Julieta entrevista Carlos* [entrevista a Maria Julieta Drummond de Andrade], CD, Rio de Janeiro, Luz da Cidade.

ANDRADE, Oswald de (1966), *Poesia Reunidas*, São Paulo, Difusão Européia do Livro.

_____ (2009), “Manifesto Antropófago”, in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 19ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, pp. 504-511.

BANDEIRA, Manuel (1961), *Antologia Poética*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora do Autor.

_____ (1966), *Estrêla da Vida Inteira – Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, José Olympio.

_____ (1975), “Poesia e Verso”, in Emanuel de Moraes (org.), *Seleção em Prosa e Verso de Manuel Bandeira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, pp. 27-39.

_____ (1990), *Poesia Completa e Prosa*, vol. único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

_____ (1958), “Poema desentranhado”, in _____ *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar.

LIMA, Jorge de (1958), *Obra Completa*, vol.1, Rio de Janeiro, José Aguilar.

MELO NETO, João Cabral (1997), *Poesia Completa*, 1 e 2 vols., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (2003), *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*, Coimbra, Angelus Novus.

_____ (2014), “Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* [1987]”, in Arnaldo Saraiva, *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 65-72.

PORTINARI, Candido (1962), *Portinari*, São Paulo, Editora Cultrix.

RAMOS, Graciliano (1962), *Linhas Tortas*, São Paulo, Martins.

_____ (1965), *Vidas Secas*, 2ª ed., Fundão, Portugália Editora.

REGO, José Lins do (s/d.a), *Banguê*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa.

_____ (s/d.b), *Pedra Bonita*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa.

_____ (s/d.c), *Usina*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa.

ROCHA, Glauber (1971), *Revision Critica del Cine Brasileño*, Madrid, Editorial Fundamento.

_____ (1981), *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme.

ROSA, Guimarães (1962), “As margens da alegria”, in _____, *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. 2-7.

2.1.2 Sobre os autores trabalhados

ALCAIDE, Víctor Manuel Nieto (1966), “La Pintura de Cándido Portinari (Entre la épica y el realismo)”, *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 17, tomo V, pp. 142-150.

ANDRADE, Carlos Drummond (1962), “O mundo nos olhos de Portinari”, in Candido Portinari, *Portinari*, São Paulo, Editora Cultrix.

ANDRADE, Fábio de Souza (1997), *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima*, São Paulo, Edusp.

ANDRADE, Mário de (1974), “A poesia em 1930”, in _____, *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, pp. 26-46.

ARRIGUCCI JR., Davi (2009), *Humildade, Paixão e Morte – A poesia de Manuel Bandeira*, 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras.

ATHAYDE, Félix de (1998), *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro / Mogi das Cruzes, Nova Fronteira / UCM.

BARBOSA, João Alexandre (1972), “Linguagem e Metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 11, pp. 93-111.

BASTIDE, Roger (1964), *Brasil, Terra de Contrastes*, 2ª ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro.

BRUNO, Haroldo (1972), “O Sentido da Terra na Obra de Jorge Amado”, in José de Barros Martins (org.), *Jorge Amado, Povo e Terra: 40 anos de literatura*, São Paulo, Editora Martins, pp. 145-157.

BUENO, Luís (2006), *Uma História do Romance de 30*, São Paulo / Campinas, Edusp / Editora Unicamp.

CALDERARO, Sérgio Massucci (2009), “La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: Intentos de divulgación”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 43, s/p.

CAMPOS, Maria do Carmo (2002), “Imagens Urbanas na Poesia de Drummond”, in Flávio Loureiro Chaves (org.), *Leituras de Drummond*, Caxias do Sul, EDUCS, pp. 133-151.

CANDIDO, Antonio; MELLO E SOUZA, Gilda de (1966), “Introdução”, in Manuel Bandeira, *Estrêla da Vida Inteira – Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. L-LXX.

CANDIDO, Antonio (1983), “Sagarana”, in Eduardo de Faria Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / INL, pp. 243-247.

_____ (1987), *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática.

_____ (2002), “Notas de Crítica Literária – Sobre poesia”, in _____, *Textos de Intervenção*, seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas, São Paulo, Editora 34, pp. 129-134.

_____ (2004), “Inquietudes na poesia de Drummond”, in _____, *Vários Escritos*, São Paulo / Rio de Janeiro, Duas Cidades / Ouro sobre Azul, pp. 67-97.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo (2012), *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo – História e Antologia*, 16ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand Editora.

CARVALHO, Ricardo Souza de (2009), “João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30”, *Estudos Avançados*, n.º 67, vol. 23, pp. 269-278.

CASTELLO, José Aderaldo (1960), “Memória e regionalismo”, in José Lins do Rego, *Menino de Engenho / Doidinho / Bangüê*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. XV-XLVIII.

CASTRO, Francisco Lyon de (1977), “[Nota]”, in Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*, 14ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.

CHIVITE, Fernando Millán (1967), “Breve introducción al Teatro brasileiro en España y mundo mental y sociológico de *O Pagador de promesas*”, *Revista de Cultura Brasileira*, n.º 22, pp. 281-284.

COUTINHO, Afrânio (1967), “Nota editorial”, in Carlos Drummond de Andrade, *Obra Completa*, vol. único, Rio de Janeiro, José Aguilar.

_____ (2001), *Introdução à Literatura no Brasil*, 17ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

CRUZ, Gastão (2008), “Carlos Drummond de Andrade lido em Portugal”, in _____, *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 377-381.

CUNHA, Fausto (1958), “Nota preliminar” [ao *Livro de Sonetos*], in Jorge de Lima, *Obra Completa*, vol.1, Rio de Janeiro, José Aguilar, pp. 559-564.

FARIAS, José Nivaldo de (1994), “O legado surrealista na poesia de Jorge de Lima”, *Organon*, n.º 22, vol. 8, pp. 217-227.

_____ (2003), *O Surrealismo na Poesia de Jorge de Lima*, Porto Alegre, Edipucrs.

FILHO, Adonias (1969), *O Romance Brasileiro de 30*, Rio de Janeiro, Edições Bloch.

_____ (1969), “A ficção de Guimarães Rosa”, in Adonias Filho *et. al.*, *Guimarães Rosa*, Lisboa, Instituto Luso-Brasileiro, pp. 11-22.

GALVÃO, Henrique (1956), “Manuel Bandeira e o modernismo”, in Manuel Bandeira, *Obras Poéticas*, Lisboa, Editorial Minerva.

GONÇALVES, Aguinaldo (1990), “João Cabral: 70 anos; 50 de uma poética”, *Revista USP*, n.º 7, pp. 91-96.

GONÇALVES, Maria da Natividade Esteves (2012), *Manuel Bandeira por Jorge de Sena – Da poesia maior e menor*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1990), “Trajetória de uma poesia”, in Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, vol. único, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 13-25.

_____ (1996), *O Espírito e a Letra: Estudos de crítica literária (1947-1958)*, vol. II, org., introd. e notas de Antonio Arnoni Prado, São Paulo, Companhia das Letras.

- HOMEM, Wagner (2009), *Histórias de Canções: Chico Buarque*, São Paulo, Leya.
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio (2008), “O regional e o universal em Guimarães Rosa”, *XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, interações, convergências*, São Paulo, USP, s/p.
- LINS, Álvaro (1967), *O Romance Brasileiro Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- LUCAS, Fabio (1970), *O Caráter Social da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Terra e Paz.
- MACEDO, Helder (2007), “O Drummond Português”, in _____, *Trinta Leituras*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 165-180.
- MARTELO, Rosa Maria (1988), “João Cabral de Melo Neto: A construção da exiguidade”, *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos Literários*, n.º 2, pp. 48-67.
- _____ (1990), *Estrutura e Transposição – Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- _____ (2000), “Amostras de mundo: Uma leitura goodmaniana da poesia de João Cabral de Melo Neto”, *Colóquio/Letras*, n.º 157-158, pp. 241-255.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2003), “Modernismo português e brasileiro: Olhares e escritas cruzadas”, *SCRIPTA*, n.º 12, vol. 6, pp. 189-208.
- MARTINS, Wilson (s/d), *A Literatura Brasileira – O Modernismo (1916-1945)*, Vol. VI, São Paulo, Editora Cultrix.
- MENDES, Murilo (1952), “A luta com o anjo”, in Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, pp. 415-431.
- _____ (1996), *Recordações de Ismael Nery*, 2ª ed., São Paulo, Edusp / Giordano.
- MENDONÇA, Fernando (1967), “O romance nordestino e o romance neo-realista”, in _____, *Três Ensaios de Literatura*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.
- MEYER, Augusto (1986), “Pergunta sem resposta”, in _____, *Textos Críticos*, sel. e introd. de João Alexandre Barbosa, São Paulo / Brasília, Perspectiva / INL, pp. 81-93.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1968), “A Poesia de Manuel Bandeira”, in Manuel Bandeira, *Poesias de Manuel Bandeira*, org. de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Portugalíia, XI-XLIII.
- NUNES, Benedito (1971), *Poetas Modernos do Brasil – João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Editora Vozes.

PAGOTO, Cristian; SOUZA, Adalberto de Oliveira (2008), “A cidade como Palco da Modernidade: De Paris, de Baudelaire, ao Rio de Janeiro, de Drummond”, *Revista Cerrados*, n.º 26, vol. 17, pp. 59-74.

PELINSER, André Tessaro (2010), “Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: Uma perspectiva de estudo”, *Antares*, n.º 4, pp. 106-120.

_____ (2015), *Guimarães Rosa e seus Precursores: Regionalismo, deslocamentos, ressignificações*, tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas.

QUEIROZ, Raquel de (1966), “Manuel”, in Manuel Bandeira, *Estrêla da Vida Inteira – Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, José Olympio, pp. XIX-XXI.

ROSENBAUM, Yudith (2002), *Manuel Bandeira: uma Poesia da Ausência*, 2ª ed., São Paulo, Edusp.

SANT’ANNA, Affonso Romano (1972), *Drummond: O gauche no tempo*, Rio de Janeiro, Lia / INI.

SANTIAGO, Silviano (1966), “Camões e Drummond: a máquina do mundo”, *Hispania*, n.º 3, v. 49, pp. 389-394.

_____ (2002), “A permanência do discurso na tradição do modernismo”, in _____, *Nas Malhas da Letra: Ensaios*, Rio de Janeiro, Rocco, pp. 108-144.

SARAIVA, Arnaldo (1979), “Carta inédita de Jorge de Lima para Adolfo Casais Monteiro”, *Colóquio/Letras*, n.º 50, pp. 61-64.

_____ (2004), *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Campinas, Editora da Unicamp.

_____ (2014), *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Edições Afrontamento.

SECCHIN, Antonio Carlos (1985), *João Cabral: A Poesia do Menos*, São Paulo, Duas Cidades.

SENA, Jorge de (1981), *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70.

SENNA, Homero (1968), *República das Letras*, Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica.

STERZI, Eduardo (2002), “Drummond e a poética da interrupção”, in Reinaldo Damazio (org.), *Drummond Revisitado*, São Paulo, Unimarco Editora, pp. 49-90.

TELES, Gilberto Mendonça (1970), *Drummond – A Estilística da Repetição*, Rio de Janeiro, José Olympio.

_____ (1985), *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Livraria Almedina.

VASCONCELOS, Selma (org.) (2009), *João Cabral de Melo Neto: Retrato falado do poeta*, Recife, Editora CEPE.

2.2 Varia

ABRAMS, M. H. (2010), *O Espelho e a Lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*, trad. de Alzira Leite Vieira Allegro, São Paulo, Editora Unesp.

ADORNO, Theodor W. (2008), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

AGUIAR E SILVA (2009), *Teoria da Literatura*, 8ª ed., vol. 1, Coimbra, Livraria Almedina.

ANDRADE, João Pedro de (2006), “Neo-Realismo: Ambições e limites”, in Carlos Reis (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*, vol. IX, Coimbra, Editorial Verbo, pp. 45-47.

ARANA, Juan (1998), “El panteísmo de Borges”, *Variaciones Borges*, n.º 6, pp. 171-188.

AUGÉ, Marc (2012), *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 3ª ed., Lisboa, Letra Livre.

BARTHES, Roland (1987), *O Prazer do Texto*, trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Editora Perspectiva.

BAUDELAIRE, Chales (1995), *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, Rio de Janeiro, Imago.

_____ (2012), *As Flores do Mal*, trad. de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BENJAMIN, Walter (2007), *Passagens*, trad. de Irene Aron e Cleonice Mourão, Belo Horizonte / São Paulo, UFMG / Imprensa Oficial.

_____ (2012), *Desemboalo mi biblioteca – El arte de coleccionar*, trad. de Fernando Ortega, Palma, Centellas.

BERARDINELLI, Alfonso (2007), *Da Poesia à Prosa*, org. de Maria Betânia amoroso, trad. de Maurício Santana Dias, São Paulo, Cosac Naify.

BERNARDES, Alessandra Sexto (2003), “Do texto pelas mãos do escritor ao texto nas mãos do leitor: Pensando a leitura e a escrita na biblioteca”, *Revista Brasileira de Educação*, n.º 22, pp. 77-88.

BIASI, Pierre-Marc de (1996), “What is a literary draft? Towards a functional typology of genetic documentation”, *Yale French Studies*, n.º 89, pp. 26-58.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.

- _____ (1987), *O Espaço Literário*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco.
- BORGES, Jorges Luis (1974), “A biblioteca de babel”, in _____, *Obras Completas – 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BOSCO, Francisco (2004), “Roland Barthes, entre o clássico e a vanguarda”, *ALEA*, n.º 1, vol. 6, pp. 43-52.
- BOSI, Alfredo (1977), *O Ser e O Tempo da Poesia*, São Paulo, Editora Cultrix.
- CAMPOS, Álvaro de (1993), *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática.
- CAMPOS, Augusto (org. e trad.) (1984), *Paul Valéry – A Serpente e o Pensar*, São Paulo, Brasiliense.
- CAMPOS, Haroldo de (2013), “Drummond: Mestre de Coisas”, in _____, *Metalinguagem & Outras Metas*, 4ª ed., São Paulo, Perspectiva, 49-56.
- COHEN, Jean (1976), *Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Dom Quixote.
- COELHO, Eduardo Prado (2000), “Literatura e testemunho”, in Isabel Allegro de Magalhães et. al., *Literatura e Pluralidade Cultural – Actas do III Congresso da Associação de Literatura Comparada*, 1998, Lisboa, Edições Colibri, pp. 37-42.
- _____ (2010), *A mecânica dos fluidos. A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- COELHO, Jacinto do Prado (1969), *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Verbo.
- COMPAGNON, Antoine (2010), *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, trad. de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry, 2ª ed., Belo Horizonte, Editora UFMG.
- DERRIDA, Jacques (2001), *Mal de Arquivo – Uma impressão freudiana*, trad. de Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos – Para uma história da poesia portuguesa recente*, Lisboa, Edições Cosmos.
- ECO, Umberto (1994), *A Biblioteca*, trad. de Maria Luísa Rodrigues de Freitas, Lisboa, Difel.
- ELIOT, T. S. (1989), “Tradição e talento individual”, in _____, *Ensaio*, trad. de Ivan Junqueira, São Paulo, Art Editora, pp. 37-62.
- _____ (1951), *Cuatro Cuartetos*, trad. de Vicente Gaos, Adonais, Madrid.

ESTIBEIRA, Maria do Céu Lucas (2008), *A Marginalia de Fernando Pessoa*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.

FAUSTINO, Mário (2003), *De Anchieta aos Concretos*, org. de Maria Eugenia Boaventura, São Paulo, Companhia das Letras.

FERRER, Daniel (2002), “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá”, in Roberto Zular (org.), *Criação em Processo: Ensaio de crítica genética*, São Paulo, Ed. Iluminuras, pp. 203-218.

_____ (2007), “Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse”, in Paul Giofford e Marion Schmid (orgs.), *La Création en Acte – Devenir de la critique génétique*, Amsterdã / Nova Iorque, Rodopi, pp. 205-216.

FOUCAULT, Michel (1983), “La Bibliothèque fantastique”, in Gérard Genette e Tzvetan Todorov (orgs.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, pp. 103-122.

_____ (2000), *As Palavras e as Coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. de Salma Tannus Muchail, 8ª ed., São Paulo, Martins Fontes.

_____ (2008), *A Arqueologia do Saber*, trad. de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.

_____ (2009), “A linguagem ao infinito”, in _____, *Michel Foucault: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, org. e sel. de Manoel Barros da Motta, trad. de Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, pp. 47-59.

_____ (2009), “Posfácio a Flaubert [*The Temptation of St. Anthony*]”, in _____, *Michel Foucault: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, org. e sel. de Manoel Barros da Motta, trad. de Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, pp. 75-109.

_____ (2013), “De outros espaços”, trad. de Ana Cristina Arantes Nasser, *Estudos Avançados*, n.º 79, vol. 27, pp. 113-122.

FRANÇA, José-Augusto (1993), *O Romantismo em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte.

GAOS, Vicente (1951), “Introducción”, in T. S. Eliot, *Cuatro Cuartetos*, Adonais, Madrid, pp. 15-63.

GRÉSILLON, Almuth; LEBRAVE, Jean-Louis (1983), “Avant-propos”, *Languages*, n.º 69, pp. 5-10.

GROYS, Boris (2008a), *Bajo Sospecha – Una fenomenología de los medios*, trad. de Manuel Fontán del Junco e Alejandro Martín Navarro, Valencia, Pre-Textos.

_____ (2008b), “On the new”, in _____, *Art Power*, Cambridge, Massachusetts / Londres, The MIT Press, pp. 23-41. // “Sobre lo nuevo”, *Artnodes: Art, Ciencia i Tecnologia*, s/n, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010), *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*, trad. de Ana Isabel Soares, Rio de Janeiro, Editora PUC Rio.

HABERMAS, Jürgen (2000), *O Discurso Filosófico da Modernidade: Doze lições*, São Paulo, Martins Fontes.

HENRIQUES, João Laranjeira (2010), *A Poesia no Neo-Realismo Português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*, tese de doutoramento, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

HETHERINGTON, Kevin (1997), *The Badlands of Modernity: Heterotopia and social ordering*, Londres / Nova Iorque, Routledge.

HULLE, Dirk Van (2014), *Modern Manuscripts – The extended mind and creative undoing from Darwin to Beckett and Beyon*, Londres / Nova Iorque, Bloomsbury.

KETELAAR, Eric (2001), “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Science*, n.º 1, pp. 131–141.

KNIGHT, Kelvin (2014), *Real Places and Impossible Spaces: Foucault’s Heterotopia in the Fiction of James Joyce, Vladimir Nabokov, and W.G. Sebald*, Tese de Doutoramento, University of East Anglia.

KRISTEVA, Julia (2005), *Introdução à Semanálise*, trad. de Lúcia Helena França Ferraz, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva.

LEPROHON, Pierre (s/d), *Charles Chaplin*, trad. de Alberto Seixas Santos, Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa.

LIMA, J. L. Araújo (1984), “A poesia dos ‘metafísicos’: Modos da expressão e o efeito de ‘awareness’”, *Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. I, pp. 247-259.

LISBOA, Eugénio (1986), *Poesia Portuguesa: Do “Orpheu” ao Neo-realismo*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

LOPES, Óscar (1987), “António Nobre e o neogarrettismo de Alberto de Oliveira”, in _____, *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp. 67-84.

_____ (1987), “Cesário Verde ou do romantismo ao modernismo”, in _____, *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp. 461-473.

_____ (2004), “O deslaçamento irónico da sensibilidade e a adesão ao popular em António Nobre”, in José Carlos Seabra Pereira (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do fim-de-século ao modernismo*, 2ª ed., Coimbra, Editorial Verbo, pp. 208-210.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (2010), *A Poesia de Jorge de Sena – Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Lisboa, Guerra e Paz.

MAN, Paul de (1979), “Autobiography as De-facement”, *Comparative Literature*, n.º 5, vol. 94, pp. 919-930.

_____ (1999), *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. de Miguel Tamen, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia.

MARTELO, Rosa Maria (2003), “Modernidade e senso comum: O lirismo nos finais do século XX”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 8-9, pp. 89-104.

_____ (2012b), “Resistência da poesia / Resistência na poesia”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18, pp. 36-47.

MARTINHO, Fernando J. B. (2001), “Heranças de Nobre”, in Paula Morão (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 101-120.

MARTINI, Marcus de (2007), “John Donne: Considerações sobre vida e obra”, *Fragmentos*, n.º 33, pp. 121-137.

MARTINS, Fernando Cabral (2001), “Notas sobre o tempo em António Nobre”, in Paula Morão (org.), *António Nobre em Contexto*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 67-72.

MORÃO, Paula (1991), *O Só de António Nobre – Uma leitura do nome*, Lisboa, Editorial Caminho.

NOBRE, António (1959 / 2ª ed), *Só*, 11ª ed., Livraria Tavares Martins, Porto.

PAZ, Octavio (1982), *O Arco e A Lira*, trad. de Olga Savary, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (1986) *Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*, trad. de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (1994), “Rupturas y restauraciones”, *Vuelta*, n.º 217, pp. 6-10.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1993), “A dúplice exemplaridade do ‘Só’”, *Colóquio/Letras*, n.º 1993, pp. 27-46.

_____ (2004), “Introdução”, in _____ (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do fim-de-século ao modernismo*, 2ª ed., Coimbra, Editorial Verbo, pp. 175-185.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2006), *Flores da Escrivanhinha*, São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1998), *Altas Temperaturas*, São Paulo, Companhia das Letras.

PESSOA, Fernando (s/d), *A Nova Poesia Portuguesa*, 2ª ed., Cadernos Culturais Inquérito, Lisboa, Editorial Inquérito.

_____ (1980), “Para a memória de António Nobre”, in _____, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.

RADFORD, Gary P.; RADFORD, Marie L.; LINGEL, Jessica (2015), “The library as heterotopia: Michel Foucault and the experience of library space”, *Journal of Documentation*, n.º 4, vol. 71, pp. 733-751.

RAYMOND, Marcel (1997), *De Baudelaire ao Surrealismo*, trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado, São Paulo, Edusp.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário (1989), *A Construção da Narrativa Queirosiana – O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

REIS, Carlos (2006), “Introdução”, in _____ (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*, vol. IX, Coimbra, Editorial Verbo, pp. 13-29.

_____ (2006), “Doutrina literária e fracturas ideológicas”, in _____ (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo*, vol. IX, Coimbra, Editorial Verbo, pp. 55-59.

ROSA, António Ramos (1962), *Poesia, liberdade livre*, Lisboa, Livraria Morais Editora.

_____ (1986), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro.

_____ (1997), *21 Poemas Escolhidos*, sel. de Maria Filipe Ramos Rosa, Lisboa, Civilização / Contexto.

SALLES, Cecília Almeida (2008), *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, 3ª ed., São Paulo, Educ.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora.

SENA, Jorge de (1988), *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2010), “O que é clássico e o que é moderno em Baltasar Lopes”, in António Apolinário Lourenço, Osvaldo Manuel Silvestre e Pires Laranjeira (ogs.), *Baltasar Lopes (1907-1989) e o Movimento da Claridade*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 23-24.

SIMÕES, João Gaspar (1959), *António Nobre – Precursor da Poesia Moderna*, 2ª ed., Cadernos Culturais Inquérito, Lisboa, Editorial Inquérito.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro (2014), “Tela desconstrucionista: Arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida”, *Revista de Filosofia Aurora*, n.º 38, vol. 26, pp. 373-389.

SULLIVAN, Hannah (2013), *The Work of Revision*, Cambridge, Massachusetts / Londres, Harvard University Press.

TALEB, Nassim Nicholas (2007), *The Black Swan – The Impact of the Highly Improbable*, Nova Iorque, Random House.

TYNIÁNOV, Yuri (1965), “De l’évolution littéraire”, in Tzvetan Todorov (org.), *Theórie de la Littérature, Textes des Formalistes Russes*, Paris, Seuil.

VERDE, Cesário (1970), *Obra Completa de Cesário Verde*, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia.

VIÇOSO, Vítor Pena (2012), “Ler hoje o neo-realismo”, *Esquerda.Net*, Dossiê n.º 172, s/p.

3. Referências extra-bibliográficas

BUARQUE, Chico; Melo Neto, João Cabral de (1966), *Morte e Vida Severina*, LP, São Paulo, Philips.

BUARQUE, Chico (1968), *Chico Buarque de Hollanda – Volume 3*, LP, São Paulo, RGE.

_____ (1971), *Construção*, LP, Rio de Janeiro, Telectra.

CENTEIO, Fernando; SANTOS, Nuno Costa (2014), *Era Uma Vez*, documentário, ZulFilmes / RTP / Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, 55 min.

CHAPLIN, Chales (1936), *Tempos Modernos*, longa-metragem, United Artists, EUA,

ROCHA, Glauber (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, longa-metragem, Copacabana Filmes, Brasil, 125 min.

_____ (1967), *Terra em Transe*, longa-metragem, Copacabana Filmes, Brasil, 115 min.

_____ (1969), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro [Antonio das Mortes]*, longa-metragem, Mapa Filmes, Brasil, 100 min.

_____ (1970), *Cabeças Cortadas*, longa-metragem, Profilmes S. A. / Mapa Filmes, Brasil / Espanha, 94 min.

ANEXO I

Obras de autores brasileiros ou sobre autores brasileiros ou sobre o Brasil encontradas na biblioteca particular de Ruy Belo²²⁸

Autor	Título	Gênero	Editora / n. edição	Local e data de edição	Observações
Adolfo Casais Monteiro (org.)	<i>Poesias de Manuel Bandeira</i>	Antologia / Poesia	Portugália	Lisboa, 1968	
Albino Forjaz de Sampaio (org.)	<i>Os Melhores Sonetos Brasileiros</i>	Antologia / Poesia	Diário de Notícias	Lisboa, 1924	
Álvares de Azevedo	<i>Poesias Completas</i>	Poesia	Edição Saraiva	São Paulo, 1957	
Álvaro Lins	<i>Literatura e Vida Literária – Diário e confissões</i>	Ensaio	Editora Civilização Brasileira,	Rio de Janeiro, 1963	
Amália Rodrigues e Vinicius de Moraes	Amália / Vinicius	Álbum LP	EMI / Valentim de Carvalho	Lisboa, 1970	
Antônio Soares Amora	<i>História da Literatura Brasileira (Séculos XVI-XX)</i>	Ensaio / Teoria Crítica	Edição Saraiva, 4ª ed.	São Paulo, 1963	

²²⁸ Indicação dos asteriscos:

* Obras que possuem sublinhados e registros nas marginais.

** Obras que foram oferecidas ao autor (pode constar na lista outros livros que também foram oferecidos, embora não saibamos porque não houve qualquer registro ou indicação).

Ariano Suassuna	<i>Auto da Compadecida</i>	Peça teatral / auto	Agir Editora, 4ª ed.	Rio de Janeiro, 1964	
Ariano Suassuna	<i>Auto da Compadecida</i>	Peça teatral / auto	Contraponto / Teatro no bolso	Lisboa, s/d	
Aroldo de Azevedo	<i>Brasil – A Terra e o Homem (Volume 1)</i>	Pesquisa geográfica	Companhia Editora Nacional	São Paulo, 1964	
Augusto de Campos & Haroldo de Campos	<i>Revisão de Sousândrade</i>	Ensaio	Edições Invenção	São Paulo, 1964	
Augusto dos Anjos	<i>**Eu e Outras Poesias</i>	Poesia	Bedeschi, 28ª ed.	Rio de Janeiro, s/d	No ensaio «Morte em Lisboa», de <i>Na Senda da Poesia</i> , Ruy Belo escreve sobre um grande amigo seu, Sérgio Pachá: “Nunca o convenci a aceitar António Nobre nem ele me levou a ler o livro de Augusto dos Anjos que me ofereceu”.
Aurélio Buarque de Holanda; Paulo Rónai	<i>Mar de Histórias (Antologia do Conto Mundial)</i>	Antologia / Conto	José Olympio Editora	Rio de Janeiro, s/d	
Benedito Nunes	<i>Poetas Modernos do Brasil – João Cabral de Melo Neto</i>	Ensaio	Editora Vozes	Petrópolis, 1971	
Cadernos D. Quixote	<i>O Brasil na Encruzilhada</i>	Ensaio	Publicações D. Quixote	Lisboa, 1970	
Candido Portinari	<i>Portinari</i>	Gravura / Ensaio	Editora Cultrix, exemplar n. 1063	São Paulo, 1962	Texto de apresentação por Carlos Drummond de Andrade
Carlos Drummond de Andrade	<i>Obra Completa (Volume Único)</i>	Poesia / Prosa	José Aguilar, 2ª ed.	São Paulo, 1967	Ruy Belo escreve em uma carta (Madrid, 20/03/1977), endereçada ao amigo Sérgio Pachá: “Recebi as <i>Obras Completas</i> de Drummond que mandaste por teus pais e que me chegou quase por milagre às mãos através da Migú na casa onde

					atualmente moramos”. No entanto, não há como identificar se o exemplar a que Ruy Belo se refere é este que encontramos em sua biblioteca particular e qual a altura em que o livro foi enviado pelo amigo, uma vez que a carta começa por mencionar que ambos mantiveram “um silêncio de sete anos”.
Carlos Drummond de Andrade	<i>Caminhos de João Brandão</i>	Crônicas	José Olympio Editora	Rio de Janeiro, 1970	
Castro Alves	<i>Espumas Flutuantes</i>	Poesia	Edições «O Livreiro»	São Paulo, 1964	
Cecilia Meireles	<i>Obra Poética (em um volume)</i>	Poesia	José Aguilar	Rio de Janeiro, 1958	
Chico Buarque	<i>Construção</i>	Álbum LP	Telectra	Rio de Janeiro, 1971	
Chico Buarque	<i>Morte e Vida Severina</i>	Álbum LP	Philips	São Paulo, 1966	Gravado ao vivo no Teatro da Universidade Católica de São Paulo
Eduardo de Noronha	<i>As Mulheres de Pernambuco – Atrocidades da guerra sertaneja com os holandeses</i>	Romance	Livraria Civilização	Porto, 1937	Assinado por Ruy Belo, no canto superior da folha de rosto: “Lisboa, 8/1/73”
Emanuel de Moraes	<i>*Manuel Bandeira: Análise e Interpretação Literária</i>	Ensaio	José Olympio	Rio de Janeiro, 1962	
Érico Veríssimo	<i>Solo de Clarineta</i>	Memórias	Edição LBL, Vol. 2	Lisboa, s/d	
Érico Veríssimo	<i>O Tempo e O Vento 1. O Continente</i>	Romance	Edição LBL, Vol. 1	Lisboa, s/d	
Fagundes Varela	<i>Poesias Completas</i>	Poesia	Edição Saraiva	São Paulo, 1956	

Gerardo Mello Mourão	<i>Tres Pavanais</i>	Poesia	Edições GRD	Rio de Janeiro, 1961	
Gilberto Freyre	<i>Atualidade de Euclides da Cunha</i>	Ensaio	CEB, 2ª ed.	Rio de Janeiro, 1943	
Gilberto Freyre	<i>Continente e Ilha</i>	Ensaio	CEB	Rio de Janeiro, 1943	
Gilberto Freyre	<i>Novo Mundo nos Trópicos</i>	Ensaio	Edição LBL	Lisboa, s/d	
Glauber Rocha	<i>Revision Critica del Cine Brasileño</i>	Ensaio	Editorial Fundamento	Madrid, 1971	Assinado por Ruy Belo, no canto superior da folha de rosto: "Madrid, 30/V/73". Dentro do livro está a ficha de encomenda, feita na Librería Universitas.
Gonçalves Dias	<i>Poesias Completas</i>	Poesia	Edição Saraiva, 2ª ed.	São Paulo, 1957	
Graciliano Ramos	<i>S. Bernardo</i>	Romance	Editora Ulisseia	Lisboa, 1957	
Graciliano Ramos	<i>Vidas Secas</i>	Romance	Portugália Editora, 2ª ed.	Fundão, 1965	
José Osório de Oliveira	<i>Líricas Brasileiras – Séculos XIX e XX</i>	Antologia / Poesia	Portugália	Lisboa, s/d	Assinado por Ruy Belo, no canto superior da folha de rosto: "Lisboa, 8/I/73"
João Cabral de Melo Neto	<i>A Educação pela Pedra</i>	Poesia	Editora do Autor	Rio de Janeiro, 1966	Com dedicatória: "Ao Ruy Belo, homenagem muito cordial do confrade, // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968" Apesar da dedicatória, não sabemos se João Cabral deu o livro de presente a Ruy Belo ou se este comprou o livro e pediu o autógrafo.
João Cabral de Melo Neto	<i>Terceira Feira (Quaderna / Dois Parlamentos / Serial)</i>	Poesia	Editora do Autor, exemplar n. 1337	Rio de Janeiro, 1961	Com dedicatória: "A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968".

					Apesar da dedicatória, não sabemos se João Cabral deu o livro de presente a Ruy Belo ou se este comprou o livro e pediu o autógrafo. Na página da dedicatória, no lado superior direito da marginália, aparece grafado a lápis o preço daquele exemplar (“36,00 // Vs”).
João de Barros	<i>Palavras ao Brasil: Discursos</i>	Ensaio / Teoria	A Noite s/a Editora	Rio de Janeiro, 1936	
João Guimarães Rosa	<i>Grande Sertão: Veredas</i>	Romance	José Olympio Editora, 3ª ed.	Rio de Janeiro, 1963	
João Guimarães Rosa	<i>Primeiras Estórias</i>	Contos	José Olympio Editora	Rio de Janeiro, 1962	
João Guimarães Rosa	<i>Sagarana</i>	Contos	Edição LBL	Lisboa, s/d	
s/a	<i>Em Memória de João Guimarães Rosa</i>	Ensaio	José Olympio Editora	Rio de Janeiro, 1968	
Jorge Amado	<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	Romance	Publicações Europa-América, 5ª ed.	Lisboa, 1977	
Jorge Amado	<i>*Gabriela, Cravo e Canela</i>	Romance	Publicações Europa-América, 14ª ed.	Lisboa, 1977	
Jorge Amado	<i>O País do Carnaval / Cacau / Suor</i>	Romance	Edição LBL	Lisboa, s/d	
Jorge Amado	<i>Os Subterrâneos da Liberdade. I – Os Ásperos Tempos</i>	Romance	Livraria Martins, 22ª ed.	São Paulo, 1971	

Jorge Amado	<i>Os Subterrâneos da Liberdade. II – Agonia da Noite</i>	Romance	Livraria Martins, 22ª ed.	São Paulo, 1971	
Jorge Amado	<i>Os Subterrâneos da Liberdade. III – A Luz no Túnel</i>	Romance	Livraria Martins, 22ª ed.	São Paulo, 1971	
Jorge Amado	<i>Os Velhos Marinheiros</i>	Romance	Livraria Martins, 17ª ed.	São Paulo, 1967	Com dedicatória: “Para Ruy Belo, cordialmente, seu admirador, // Jorge Amado // Junho 1968”
Jorge Amado	<i>Seara Vermelha</i>	Romance	Livraria Martins, 24ª ed.	São Paulo, 1971	
Jorge Amado	<i>*Terras do Sem Fim</i>	Romance	Edição LBL	Lisboa, s/d	Com dedicatória: “Para Rui Belo, agradecendo tua poesia, com um abraço, // Jorge Amado // Lisboa, 1968 // Junho”
José de Alencar	<i>Iracema</i>	Romance	Edições Ultramar Limitada	Lisboa, 1944	
Jorge de Lima	<i>Antologia Poética</i>	Antologia / Poesia	Editora Sabiá, exemplar n. 0775	Rio de Janeiro, 1969	
Jorge de Lima	<i>**Livro de Sonetos</i>	Poesia	Livros de Portugal	Rio de Janeiro, 1949	Com dedicatória de Jorge de Lima para Luís Forjaz Trigueiro, que então ofereceu o exemplar a Ruy Belo, como conta no prefácio para a segunda edição de <i>HP</i> .
Jorge de Lima	<i>Obra Completa – Volume 1</i>	Poesia e Ensaios	José Aguilar	Rio de Janeiro, 1958	
José Lins do Rego	<i>Água-Mãe / Fogo Morto</i>	Romance	José Olympio, Vol. 4	Rio de Janeiro, 1961	
José Lins do Rego	<i>*Bangüê</i>	Romance	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	

José Lins do Rego	<i>Cangaceiros</i>	Romance	José Olympio	Rio de Janeiro, 1952	Com dedicatória (1ª edição): “Para Maria Eduarda, Com a simpatia de José Lins do Rego // 1953”
José Lins do Rego	<i>Cangaceiros</i>	Romance	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	
José Lins do Rego	<i>Fogo Morto</i>	Romance	José Olympio, 11ª ed.	Rio de Janeiro, 1972	
José Lins do Rego	<i>Menino de Engenho / Doidinho / Bangüê</i>	Romance	José Olympio	Rio de Janeiro, 1960	
José Lins do Rego	<i>Moleque Ricardo / Usina</i>	Romance	José Olympio	Rio de Janeiro, 1961	
José Lins do Rego	* <i>Pedra Bonita</i>	Romance	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	Carimbo do Instituto de Cultura Brasileira, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que registra o número 1441 a 29 de abril de 1964.
José Lins do Rego	* <i>Usina</i>	Romance	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	
José Valle de Figueiredo	<i>Antologia da Poesia Brasileira</i>	Poesia	Editorial Verbo	Lisboa, s/d	
Lygia Fagundes Telles	<i>Antes do Baile Verde</i>	Conto	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	
Lygia Fagundes Telles	<i>Verão no Aquário</i>	Romance	Livraria Martins	São Paulo, 1963	
Machado de Assis	<i>Helena</i>	Romance	Edições «O Livreiro»	São Paulo, 1964	
Machado de Assis	<i>Coleção Machado de Assis</i>	Romance	Edigraf	São Paulo, s/d	Vols. individuais: 1. <i>Ressurreição</i> 2. <i>A Mão e a Luva</i> 3. <i>Helena</i> 4. <i>Iáíá Garcia</i> 5. <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> 6. <i>Relíquias da Casa Velha (Tomo I)</i>

					7. <i>Relíquias da Casa Velha (Tomo II)</i> 8. <i>Quincas Borba</i> 9. <i>Dom Casmurro</i> 10. <i>Esau e Jacó</i> 11. <i>Memorial de Aires</i>
Manuel Bandeira	<i>*Antologia Poética</i>	Poesia	Editora do Autor, 2ª ed., exemplar n. 2043	Rio de Janeiro, 1961	
Manuel Bandeira	<i>*Estrêla da Vida Inteira – Poesias Reunidas</i>	Poesia	José Olympio	Rio de Janeiro, 1966	
Manuel Bandeira	<i>Poesia Completa e Prosa – Volume Único</i>	Poesia / Prosa	José Aguilar	Rio de Janeiro, 1967	
Manuel Bandeira	<i>Mafuá do Malungo – Versos de Circunstância</i>	Poesia	Livraria São José	Rio de Janeiro, 1954	
Manuel Bandeira	<i>Obras Poéticas</i>	Poesia	Editorial Minerva	Lisboa, 1956	
Manuel Bandeira	<i>Os Reis Vagabundos e mais 50 Crônicas</i>	Crônica	Editora do Autor, exemplar n. 4234	Rio de Janeiro, 1966	
Manuel Correia de Andrade	<i>Nordeste, Espaço e Tempo</i>	Ensaio / Pesquisa geográfica	Editora Vozes	Petrópolis, 1970	
Mário da Silva Brito	<i>História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna</i>	Ensaio / Teoria Crítica	Editora Civilização Brasileira, 2ª ed., exemplar n. 0945	Rio de Janeiro, 1864	
Martinho Nobre de Mello	<i>Rumo do Brasil</i>	Ensaio / Direito / Relações Diplomáticas	Companhia Editora Nacional	São Paulo / Rio de Janeiro / Recife / Lisboa, 1935	
Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto	<i>Poesias</i>	Álbum LP	Testa Long Play	Rio de Janeiro	

Nelson Werneck Sodré	<i>História da Literatura Brasileira</i>	Ensaio / Teoria Crítica	Editora Civilização Brasileira, 4ª ed., exemplar n. 09430	Rio de Janeiro, 1964	
Odylo Costa, filho	** <i>A Faca e O Rio</i>	Novela	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	Com dedicatória: “À Maria Teresa e ao Ruy Belo, queridos do coração, lembrança de Odylo Costa, filho // Lisboa (Cacém), na clara casa, 9.4.67”
Paulo Cavalcanti	<i>Eça de Queiroz, Agitador no Brasil</i>	Ensaio / Pesquisa histórica	Edição LBL	Lisboa, s/d	
Primer Acto – Cuadernos de Investigación Teatral	<i>Dossiê “Teatro Brasileiro” (especial Dias Gomes e João Cabral)</i>	Revista	n. 75	Madrid, 1966	Carimbo da Biblioteca Universitária da Faculdade de Letras da Universidade Complutense de Madrid
Raquel de Queiroz	<i>O Quinze / João Miguel / As Três Marias</i>	Romance	Edição «LBL»	Lisboa, s/d	
Revista de Cultura Brasileira		Revista	números: 15, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 37	Madrid	Anos respectivos: dez 1965; jun 1966; mar 1967; mar 1968; jun 1968; set 1968; dez 1968; mar 1969; mai 1971 (2º sem); dez 1971; Mai 1971; jun 1974
Roger Bastide	** <i>Brasil, Terra de Contrastes</i>	Ensaio / Pesquisa sociológica	Difusão Européia do Livro, 2ª ed.	São Paulo, 1964	Encontramos dois volumes da segunda edição (julho de 1964). Um dos livros apresenta o registro «1º 2t, lote 2», o que indica que pelo menos um deles foi adquirido em leilão.
Ruth Guimarães	<i>Lendas e Fábulas do Brasil</i>	Fábula	Editora Cultrix	São Paulo, s/d	

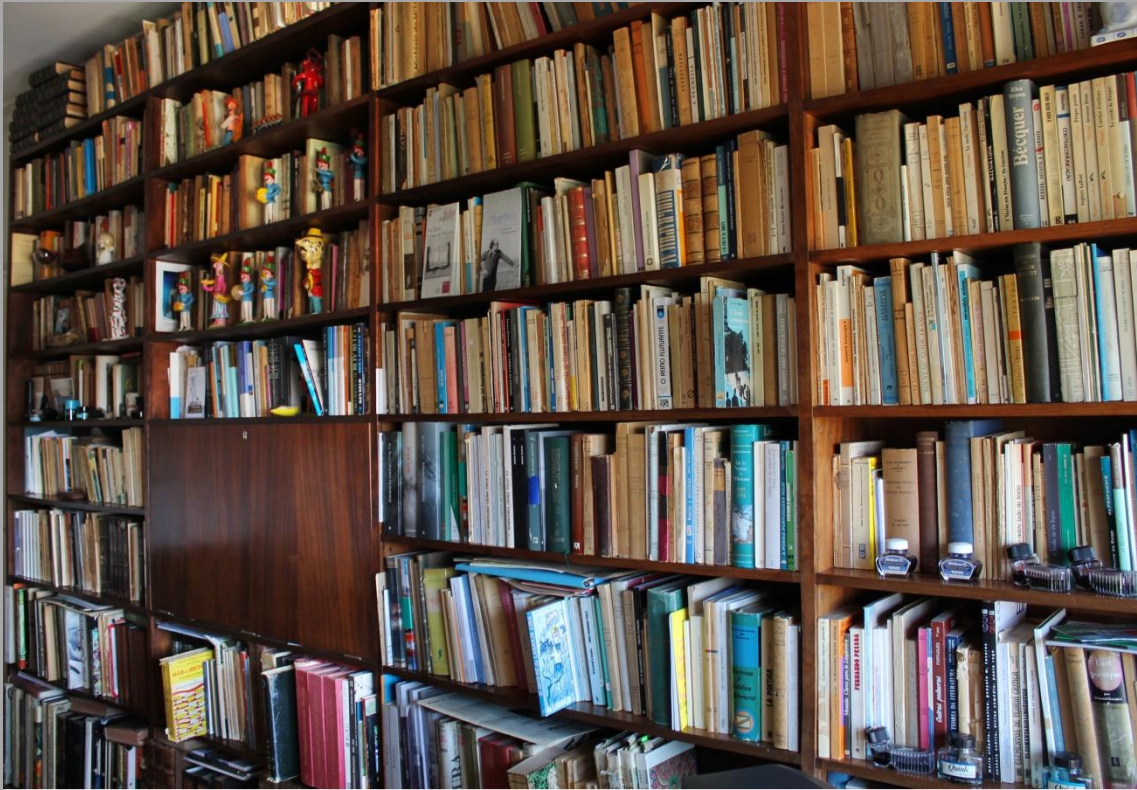
s/a	<i>Poetas Românticos Brasileiros: Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Laurindo Rabelo</i>	Antologia	Livraria do Centro, Vol. 3	São Paulo, 1963	
Stefan Baciú	<i>Manuel Bandeira de Corpo Inteiro</i>	Ensaio	José Olympio	Rio de Janeiro, 1966	
Vinicius de Moraes	<i>Livro de Sonetos</i>	Poesia	Editora Sabiá, 3ª ed., exemplar n. 2938	Rio de Janeiro, 1967	
Vinicius de Moraes	<i>Livro de Sonetos</i>	Poesia	Editora Sabiá, 4ª ed.	Rio de Janeiro, s/d	
Vinicius de Moraes	<i>Vinicius: Poesia e Canção</i>	Álbum LP	Forma, Vol. II	São Paulo 1965	Poemas de Vinicius de Moraes gravados ao vivo, no Teatro Municipal de São Paulo, na noite de 13 de dezembro de 1965, por: Paulo Autran, Edu Lobo, Baden Powell, Ciro Monteiro, Suzana Moraes, Francis Hime, Sinfônica de São Paulo
Wilson Martins	<i>*A Literatura Brasileira – O Modernismo (1916-1945)</i>	Ensaio / Teoria Crítica	Editora Cultrix, Vol. VI	São Paulo, s/d	
Zélia Barbosa	<i>Brésil: Sertão & Favelas</i>	Álbum LP	Le Chant du Monde	Paris, 1974	

ANEXO II

ACERVO ICONOGRÁFICO



Figs. 1, 2, 3, 4 Quarto de Ruy Belo na residência universitária *Casa do Brasil*, em 1971 [autoria das imagens não identificada].



Figs. 5, 6 Sala de estar do apartamento em Queluz.

CÓRDOBA LEJANA Y SOLA

*Título posto da visão de Nira e da leitura
do poema de Garcia Lorca. O autor
era: O PASSADO IMPOSSÍVEL
combrão de Hiramais para combrão
o pôr-do-sol de Jeharo*

Nesta cidade aonde fomos jovens
colhemos hoje na praça

raios do último sol. *mas ainda / nasceu em nossos olhos?*

Qual a criança que em nossos olhos nasce?

Não nos entra *mas não - ainda hoje a rua em casa*

a rua em casa como quando

eram possíveis todos os regressos.

Extingue-se na ^{nos} nossa boca a tarde.

Em que país cuvimos cair estes sons?

Vai longe o tempo em que andávamos
perto dos pássaros.

Prometiam os olhos futuras estrelas,
morriam-nos no rosto todos os poentes.

Agora só a noite virá

estender um manto sobre a nossa agitação.

E a tua palavra há-de planar na nossa alma
como qualquer folha de plátano na tarde. *Mai*

Este céu passará e então

teu riso descera dos montes pelos rios
até desaguar no nosso coração.

Fig. 7 Esta página possui todas as formas de registro que podem ser encontradas naquele exemplar pessoal de AGRE de Ruy Belo. Tais anotações à caneta rosa, azul e verde, e a lápis, correspondem à identificação de informações a partir da inscrição material.

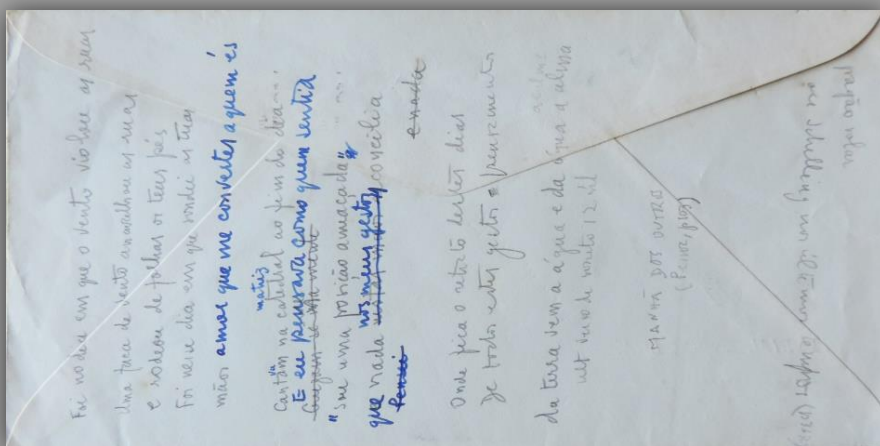
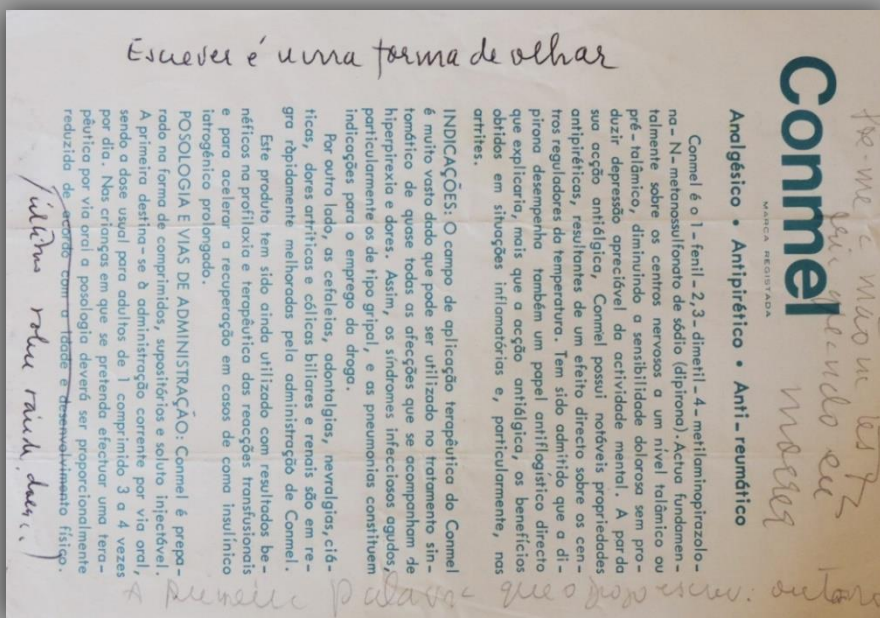
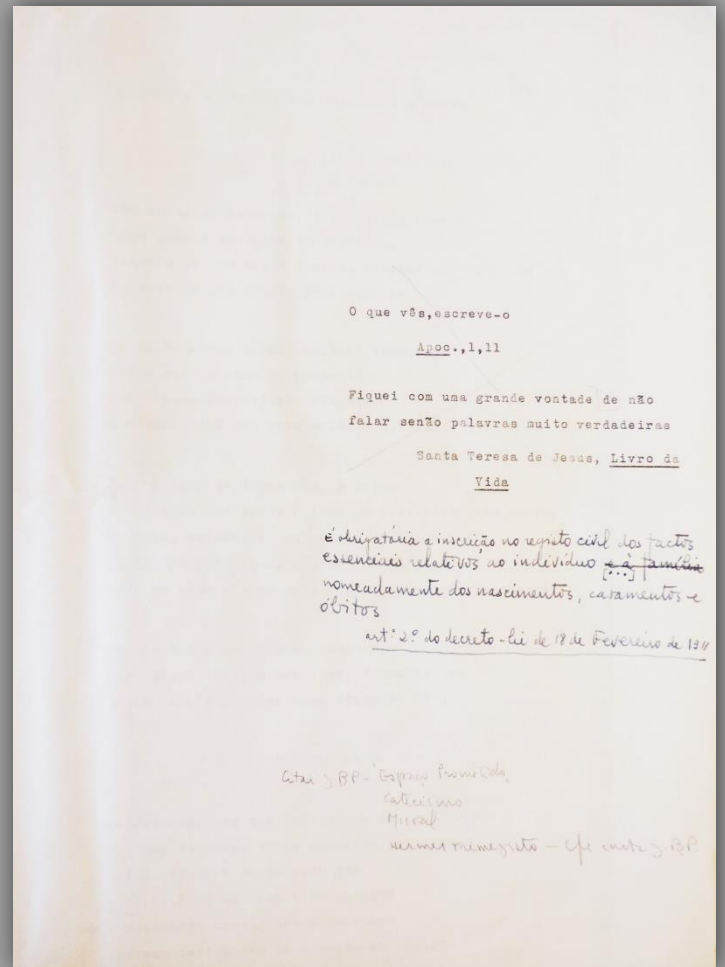
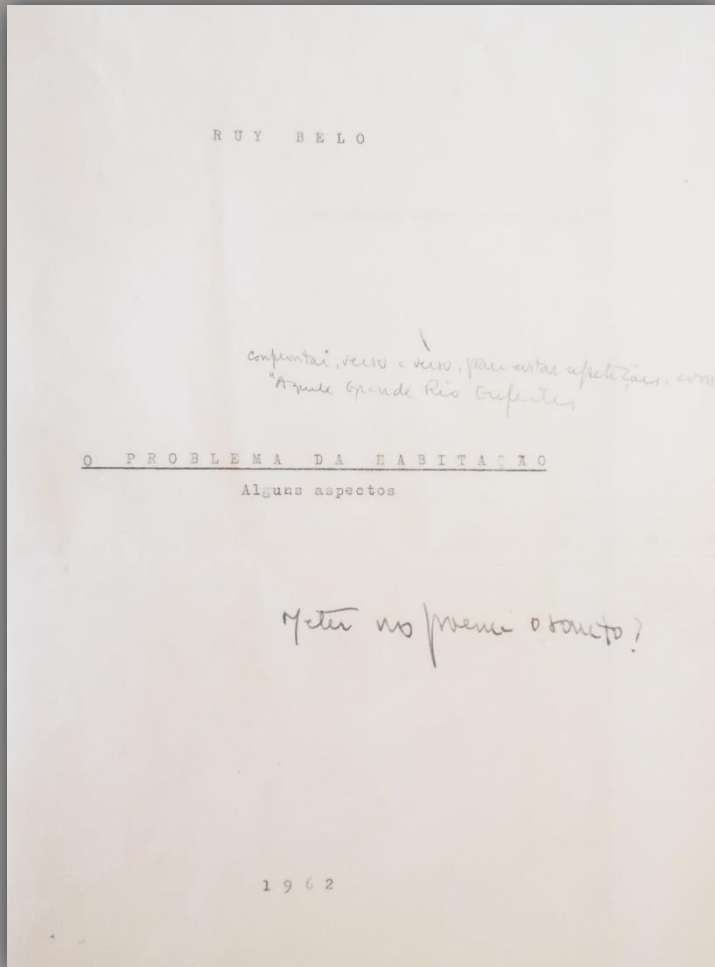


Fig. 8 Na bula de medicamento, vemos escrito: “Escrever é uma forma de olhar” e “A primeira palavra que o Diogo [filho mais velho de Ruy Belo] escreveu: outono”.

Fig. 9 Já no envelope, verificamos o início de pelo menos dois poemas. O primeiro se trata de «Cantam na Catedral», no qual podemos reconhecer os primeiros versos: “Cantam na catedral ao fim do dia / Sou uma posição ameaçada / E nada nos meus gestos concilia”. Aqui, também sobressalta o verso que não foi utilizado, mas que sugere um dos principais princípios poéticos de Ruy Belo sobre o qual tratamos nesta tese: “E eu pensava como quem sentia”. O outro poema que observamos no seu início é «Orla marítima»: “Onde fica o retrato destes dias / De todos estes gestos pensamento / da terra vem a água e da água a alma^{a calma}”, sendo este último verso indicado pelo poeta como “o último verso do soneto”, que aqui acreditamos fazer referência a Heráclito e o canto de Orfeu (frag. 226: “a terra nasce da água, e depois, a água da terra; e da água provém a alma”). Vemos ainda outras marcações intertextuais feitas pelo próprio poeta: “pagão solar // ou Schelling nos últimos tempos (p. 367)”, “MANHÃ DOS OUTROS / (Pessoa, p. 103)”.

Fig. 10 Encontramos vários versos de Ruy Belo anotados em jornais, sendo o próprio jornal um elemento recorrente naquela poesia, indicando uma certa “quotidianidade” procurada pelo poeta. Aliás, tal como indica o próprio verso na imagem que vemos: “o sabão mais gasto denunciaria”.



Figs. 11, 12 Capa e folha de epígrafe das provas do livro *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*. No documento à direita, o poeta questiona: “Meter no poema o soneto?”. Acima da página, no entanto, já havia sugerido: “Confrontar verso a verso, para evitar repetições com *Aquele Grande Rio Eufrates*”. No documento à esquerda, as epígrafes iniciais, retiradas do *Livro do Apocalipse* (“O que vês, escreve-o”) e do *Livro da Vida*, de Santa Teresa de Jesus, são substituídas pelo artigo de um decreto-lei. Em seguida, na parte inferior daquela página, o poeta faz referência a algumas “alusões culturais”: “Citar JBP [José Blanc de Portugal] – “Espaço prometido” // Catecismo // Missal // Hermes Trismegisto – Cfr. carta J.B.P.”.

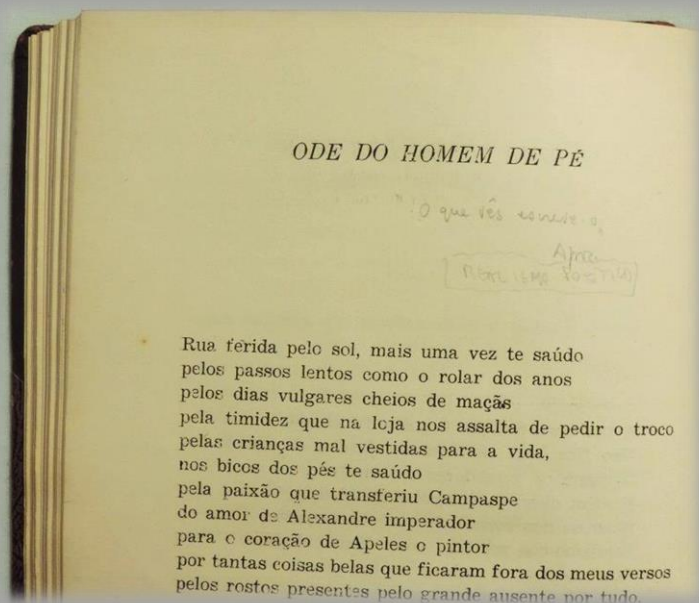


Fig. 13 A epígrafe “O que vês, escreve-o”, do *Livro do Apocalipse*, que encontramos naquela folha de epígrafe das provas de *O Problema da Habitação – Alguns Aspectos*, é registrada a lápis abaixo do título de «Ode do homem de pé», de *Aquele Grande Rio Eufrates*, no exemplar pessoal de Ruy Belo. Logo em seguida, ainda escreve: “REALISMO POÉTICO”.

A SOMBRA O SOL

E antes do anáctico sua vísseis dos deuses
 antes do começar da sombra rente às arvores
 dessa conspiração da sombra que até lube o branco das
 toalhas
 se esse céu de luz na água espessa no asfalto
 há unhas onde não há muito havia rochas
 olho as rosas recardo o teu rosto
 sem rugas sem a ameaça do tempo
 a dois passos do mar de um momento de mar
 suspenso de uns gestos constructores de criança
 de uns gestos que dizem milíssimas coisas
 onde há princípios de luz
 chamas baixas chispas de luz
 Teu rosto mais luz do que sombra
 tes dentes intensa fila de luz
 teu cabelo caído na testa
 teu olhar escuro mas luminoso
 me a face de luz desafio à luz
 Falas como um barco sai a baía
 Nas margens do mar costumava começar
 dizem-te outros um nome eu só sei
 tres ombros separados da morte

meter aquela parte?
 meter "ta"
 português
 "vício"
 meter aquela parte?
 xx

Italian
 Italian

onde somente sei que não sei nada
 o verão vem no ventos do vapor
 Quero amar quero talvez chorar
 sorriso de mulheres que eu amei toda a manhã
 vendo-as assim sentadas em esplanadas
 para não mais as ver na minha vida
 o cheiro do silêncio onde começo
 a ver somente o som dos meus errantes passos
 rosto do mundo que saí nas ruas
 de cidades estranhas e até hostis
 as tuas primeiras avozes do estio
 vagar autênticos de carne vindas nestes corpos
 o deusa imunda projectada pela água
 o imagem ignóbil e apaxo nante do amor
 no ar embalsamado do passado
 Itália é terra feita para mim
 eu ingero muito a custo após o mês de agosto
 desconheço se vivo ou se me lembrero de
 toda a simplicidade deste mundo
 música deste mundo o silêncio animal
 cábio húmido de luz fechada na baía
 o amor vencedor da lucidez
 a insónia de deus múltiplos olhos
 calém-se por favor eu rico passos

Italian

ITALIAN

Há para mim palavras proibidas
 levo escrita na fronte e tenho à minha frente
 mais vasta a fronte mais restrita a frente
 nada menos que toda uma vida
 por completo irremediavelmente proibida
 só por ter um passado e ser consequente
 E tudo isso eu levo por itália
 e só disso não fujo nestá fuga
 à vida embora eu passe por aqui
 como se há anos certa parte de mim próprio
 um pouco a não tivesse que sei eu deixado nestas ruas
 ou para além de portas que não quero gaita que não quero
 voltar alguma vez uma só vez a atravessar

Eu nunca estive em roma e muito menos hoje
 onde pressinto estar porque cá estou
 mas donde nunca estive tão ausente
 pois donde estou mais longe é sempre donde estou

Em florença uma tarde oh inaudito uma pomba comum
 plebeia-anónima indocumentada
 condenada talvez plo crime imperdoável
 de uma ingenuidade irresponsável
 uma pomba inaudita pasmen tenta entrar
 através dos vitrais em punta croce
 A névoa do crepúsculo já sobe
 ao cimo da igreja de san miniato al monte
 onde profundamente dorme o cardeal de um portugal
 onde é melhor dormir que estar de olhos abertos
 pois se a gente abre os olhos vê e ver parece mal
 não só à vizinhança como ao mundo oficial
 Inês a impossível a que às vezes se persegue
 tarde virá mas só encontrará

Fig. 14 Acima, à esquerda, encontramos a primeira página do manuscrito do poema «A sombra o sol», de *Toda a Terra*. Nele, o poeta questiona, na marginália: “Meter Italian?” e “meter aquela parte?”.

Fig. 15 Acima, à direita, observamos outra folha do manuscrito desse mesmo poema, e desta vez observamos uma seta indicando “Italian”, como que assinalando a altura em que o poema, até então constituído à parte, deveria ser inserido.

Fig. 16 Ao lado, vemos o datiloscrito de «Italian» fotocopiado pelo próprio poeta e no qual continuou o seu trabalho de gênese, numa prática que se tornou constante a partir de *Toda a Terra*. Reparemos na rasura da última estrofe, indicando aqueles versos que o poeta não queria mesmo que fossem desvendados.

Todos os anos são anos de morte
 Os anos morrem por partes dia a dia
 O poeta pode ser fraco pode ser forte
 por vezes vai dar uma volta e demora
 A treze do mês de Outubro foram-se embora
 Manuel ~~Bandeira~~ e Cristovam Pavia *16/10*
 Todas as mortes nos matam um pouco
 seja a de um santo seja a de um louco
 Na irmã morte viva a poesia:
 Viva ~~Bandeira~~ viva Pavia *16/10*

Esta rua é alegre. Não é alegre uma rua anónima
 mas a rua de ~~S. Bento~~ em Vila do Conde
 vista por mim certa manhã após a chuva
 e o nevoeiro a dissipar-se já junto de Santa Clara
 E no entanto não é a rua de ~~S. Bento~~ que é alegre.
 Alegre sou eu. E nem mesmo é que eu seja alegre
 Acontece simplesmente que me sirvo destas

[palavras
 numa manhã de chuva para falar, falar por falar,
 e não falar de mim ou de uma certa rua.

Não costumo por norma dizer o que sinto
 mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer
 [coisa.

Isto, porém, são coisas que há já algum tempo
 [se sabem

e talvez venham aqui para salvar este momento,
 para salvar românticamente este momento
 ou então para ilustrar um pouco desta vida que se
 [perde,

e não só ao viver-se mas ao pensar-se sobre ela,

Fig. 17 Num exemplar da primeira edição de *Homem de Palavra[s]*, de 1970, Ruy Belo insere, manualmente, palavra por palavra, a adoção do minúsculo estendido a todos os nomes próprios.

Aquele olhar

O senhor deus é espectador desse homem
 Encheu-lhe o regaço de dias e soprou-lhe
 nos olhos o tempo suave das árvores
 Deu-lhe e tirou-lhe uma por uma
 cada uma das quatro estações
 A primavera veio e ele árvore singular
 à beira do tempo plantada
 vestiu-se de palavras
 E foi a folha verde que deus passou
 pela terra desolada e ressequida
 Quando as palavras o deixaram de cobrir
 ficaram-lhe dois dos olhos por onde
 O senhor olha finitamente a sua obra
 Até que as chuvas lhe molharam os olhos
 e deles saíram rios que foram desaguar
 ao grande mar do princípio

Está sereno o poeta
 Desprende-se-lhe dos ombros e cai
 depois em pregas por ele abaixo a manhã
 Não pertencem ao dia os gestos que ele tem
 não morrerão na noite seus assombrosos passos
 Dizem que ele volta a pôr em movimento a roda
 de crianças de atitudes desmedidas
 que o vento varreu e parcou algum quera
 E abre os braços para deixar cair na cidade
 um ano favorável ao senhor
 E põe o rosto do senhor por trás das suas palavras
 Elas decerto o hão-de dar a quem as demandar

Fig. 18 Num exemplar da segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, de 1972, observamos alterações, inseridas a lápis pelo poeta, que levam a crer que, possivelmente numa terceira edição, Ruy Belo substituiria as palavras “deus” e “senhor”. Em «A multiplicação do cedro», por exemplo, “O senhor deus” dá lugar a “Aquele olhar”; “deus” é trocado por esse “olhar”; e “o senhor” passa a ser “um artista”. Em «Poema quase apostólico», como também vemos na imagem, o título é riscado mas nenhum outro nome é sugerido. Nele, “à justiça” substitui “ao senhor” e “do senhor” é prescindindo por “da justiça”.

CANTAM NA CATEDRAL

para Odylo Costa Filho

Cantam na catedral no fim do dia
Sou uma posição esquecida
E nada nos meus gestos concilia
o fim do dia com a madrugada

Esta chaveira faz-me companhia
Um café pode ser a solução
O vida era cheia era vazia
E falta agora o sol banhar-se a mão

Mas vem o vento acastalar as mãos
e confundir de folhas os seus pés
Agora mesmo sobre a mesa os tuos
«Mas a teinha de perguntar quem és

Dezembro dizes. Por que não outubro
é Sobellin e dos outros quarenta e três?
1512? Quase o dobro
Terra-nô-lis não. De pouco mais

É Roma é meio-tia é um bocadinho
A vida acaba a vida principia
Reconheces o livro, assim esquecido
por uma aprovadora material?

Mas cantas e o teu rosto permanece
e levam-se mais longe os compridos
Mas criança dás que se contem
Os dias começam a ser compridos

O JOGADOR DO PIÃO

à memória de Cecília Meireles

Faz rodar o pião redondo tudo em volta
Atira a primavera e recupera o verão
Terras e tempos, tudo assume esse pião
que rodopia e rouba o chão à folha solta

Rasga o espaço num gesto ríspido de vida
Reergue o braço a prumo, arrisca - nessa roda
riscada entre a parede e o tronco - a infância toda
Tudo é redondo e torna ao ponto de partida

O sol a sombra a cal os pássaros os pés
o adro a pedra o frio os plátanos... Quem és?
Voltas? rodas? regressas? rodopias? - Nada

Mão do breve pião, levanta ao céu a enxada:
que a vida arrebatada - a ser possível - seja
invisível a Deus, torrão para uma igreja

Nisa, 17 de Novembro de 1964

Fig. 19 Acima, à esquerda, datiloscrito do poema «Cantam na catedral», de *Homem de Palavra[s]*, com a seguinte dedicatória rasurada: “para Odylo Costa Filho, como quem se despede”. O último verso é acrescentado à mão: “Os dias começam a ser compridos”. Na publicação do poema em livro, a dedicatória é suprimida.

Fig. 20 Acima, à direita, datiloscrito do poema matriz da série «O jogador do pião», de *Boca Bilingue*, com a dedicatória: “à memória de Cecília Meireles”. O poema é assinado na cidade alentejana de Nisa, a 17 de novembro de 1964 (a autora havia falecido no dia 9 daquele mesmo mês).

Fig. 21 Ao lado, recorte da publicação do poema no jornal *Diário de Notícias*, a 3 de dezembro de 1964, com a respectiva dedicatória. Na publicação do poema em livro, a dedicatória é suprimida.

RECORTE Apartado 2571 Lisboa-C-Portugal Telet. 4 43 01	DIARIO DO NORTE Porto	
	DIARIO DE NOTICIAS Lisboa	-3 DEZ. 1964
	DIARIO POPULAR Lisboa	
	JORNAL DO COMERCIO Lisboa	
	JORNAL DE NOTICIAS Porto	
	JORNAL DO EXERCITO Lisboa	

O jogador do pião

à memória de Cecília Meireles

Faz rodar o pião redondo tudo em volta
Atira a primavera e recupera o verão
Terras e tempos — tudo assume esse pião
que rodopia e rouba o chão à folha solta

Rasga o espaço num gesto ríspido de vida
Reergue o braço a prumo, arrisca — nessa roda
possível da maçã ao muro — a infância toda
Tudo é redondo e torna ao ponto de partida

O sol a sombra a cal os pássaros os pés
o adro a pedra o frio os plátanos... Quem és?
voltas? rodas? regressas? rodopias? — Nada

Mão do breve pião, levanta ao céu a enxada:
que a vida arrebatada aos demais olhos seja
ao comprido coberta pelo chão da igreja

E Abril traz o Senhor e até esse esquece
o operário inútil imolado à messe

Nisa, 17 de Novembro de 1964

RUY BELO

Que coisa reles! Todos eles não passavam de uns selvagens. Estava ali Josefa apanhando como se fosse de ferro, com onze anos, dada de presente como uma cotia, um tatu. Fosse para o Inferno com esta história de livro.

Uma negra veio com um recado:
—O coroné Zé Paulino está chamando o senhô para tomá café.

Encontrei-o sôzinho à mesa. Olhou-me com uma penetração estranha, como nunca lhe tinha visto até então. E, pela primeira vez na minha vida, vi os olhos do meu avô humedecidos. Não disse nada e levantou-se.

En José Lins é uma fraqueza os homens chorarem

jóias de contos de réis. Ele dr. Luís não enchia as listas do padre Almeida, não pagava para ninguém beber, não tinha Orsine para olhar as coisas para ele. A S. Félix ficaria a grande matriz. Comera engenhos, comera usinas, o Pindoba, o Puchy e a Bom Jesus.

O povo dizia que as jibóias passavam com um boi seis meses no ventre, esperando que os chifres caíssem. A Bom Jesus lhe dera trabalho igual. Um trabalho que mobilizara todas as suas forças. Marreira estivera às suas ordens contra o dr. Carlinhos. Perdera. Noites e noites, pensando na concorrência de uma fábrica mais forte do que a sua, comendo as terras do Paraíba. Felizmente que chegara ao fim, como ele quisera chegar. Tudo era seu, desde o Pindoba, do compadre José Moura, ao velho Santa Rosa, do coronel José Paulino. Só Trombone no meio fazia aquela ilha, que ele cercava de todos os lados.

A notícia do acordo chegara à Bom Jesus, no dia mesmo do facto. Edmundo veio alarmado com a notícia. Todos sabiam que a morte era a única realidade, mas quando o monstro chegou fez alarme no meio de todos. Havia ainda a esperança da luta dos americanos com Vergara.

Em Pernambuco uma usina se achara assim naquele estado da Bom Jesus, com dois leões lutando pelas suas carnes, e no fim, as feras enfraquecidas deram ânimo à

Figs. 25, 26 À esquerda, Ruy Belo escreve na marginália de *Banguê*: “os homens não choram”, sublinhando abaixo a palavra “humedecidos” (p. 44). Em *Usina*, encontramos outra observação semelhante: “Em José Lins do Rego, é uma fraqueza os homens chorarem” (p. 262). Naquelas obras, todos os registros estão feitos a lápis.

Fig. 29 Carta destinada ao Instituto Nacional de Investigação Científica, assinada a 07 de novembro de 1977, em que Ruy Belo apresenta o seu projeto de tese de doutoramento: “intitulado provisoriamente ‘Aquilino Ribeiro, romancista de vanguarda’, pensando em autores como Robert Musil, James Joyce e Guimarães Rosa”, como lemos no documento.

Ex.^{mo} Dr. Presidente do I. N. I. C.

Eu, Rui de Menezes Ribeiro Belo, de 44 anos, casa-
do, residente na Rua Rui Gamero, lote 232, 4.º Esq., em Que-
luz Ocidental, possuidor do Bilhete de Identidade n.º 9801930,
passado pelo Arquivo de Identificação de Lisboa, venho por este meio,
requerer a minha equiparação a bolseiro ^{no país} enquanto vou dando au-
las na Escola Técnica Gama Barros, de ^{depois de ter sido diretor e professor} Madrid durante ^{por anos} a ^{aposuma} ^{reencarnada} em letras com 17.º classe,
proponho-me, dentro de um período de cerca de dois anos, a/le-
ventar uma ~~tese de doutoramento~~, na Faculdade de Letras da
Universidade da cidade de Lisboa, uma tese de doutoramento intitula-
da provisoriamente “Aquilino Ribeiro, romancista de vanguarda”,
em relação ao seu ^{próprio tempo} ^{em relação ao seu próprio tempo} pensando eu em autores como Robert Musil, James Joyce
e Guimarães Rosa. Proponho-me ^{proceder a um levantamento} ^{de obras e de p. inéditas, a morte, a estética} ^{proposta} ^{para uma}
levantamento do ^{variado} ^{leixo} do autor, seu ^{contido} ^{para uma} ^{recuperação} ^{cons-}
e levada ^{por métodos} ^{elavada} ^{temperatura} ^{informacional} do texto, seu ^{recuperação} ^{cons-}
tanto aos regionalismos, castelhanismos, galicismos, angli-
cismos e, principalmente, neologismos. Procurarei também,
através da pesquisa de inéditos do autor, designadamente ^{corres-}
pondências e obras inacabadas ou esboço de obras, ^{de me como, análise de ve-}
biografia literária do autor como estudar o seu processo de
composição. Procurarei também, ^{delectar} ^{as suas} ^{influências,}
escritores que nele influenciaram e escritores que ele influenciou, isto
de um ponto de vista estrutural. Se ele deve muito, até pelo amor
pelos manuscritos reais ou inventados, a Camilo Castelo Bran-
co, não lhe deve menos, para citar apenas um nome, Agustina

OS VELHOS MARINHEIROS

Ruy Belo,

Luís de Menezes,

seu admirador

JAB

Jul. 1968

TERRAS DO SEM FIM

Rui Belo, agrade-
cendo sua poesia,
com um abraço

JAB

Julho 1968

Amado

Figs. 27, 28 Os exemplares de Ruy Belo de *Terras do Sem Fim* e de *Os Velhos Marinheiros* se encontram autografados por Jorge Amado, que escreve, respectivamente, em cada obra: “Para Rui Belo, agradecendo sua poesia” e “Para Rui Belo, cordialmente, seu admirador”, ambas com a indicação “Lisboa, Junho 1968”.

Cine Club
Guadalupe

Madrid, 29 de Noviembre de 1974

"ANTONIO DAS MORTES"

Título Original: "O dragão da maldade contra o santo guerreiro"

Director: Glauber Rocha
Fotografía: Alfonso Beato
Argumento y Guión: Glauber Rocha
Música: Carlos Nobre
Intérpretes: Mauricio do Valle (Das Mortes), Odette Lata (Laura), Othon Bastos (Profesor) Hugo Carva (Policia), Jofre Soares (Coronel), Josa Marfa Pena (Santa).

DECLARACIONES DE GLAUBER ROCHA

Para mí "Antonio das Mortes" es un viejo personaje porque escribí el guión de "O dragão de maldade" entre "Barrauento" y "Deus e o Diabo"; en él ya existía este personaje, aunque no se llamaba así, y el personaje principal no era él, sino el profesor. Después creí que era más importante hacer "Deus e o Diabo", y transferí este personaje del "matador" al nuevo guión, transformándose en "Antonio das Mortes". Ahora he vuelto al antiguo guión porque me interesaban el personaje del profesor, el de Laura, el del "Coronel", el de la "Santa", el del negro y el de Coriana, y lo transformé en "O dragão de maldade contra o santo guerreiro". Todos estos personajes están basados en personas o hechos reales. El verdadero Antonio das Mortes existe, aparece en el documental de Paulo Gil Soares, "Memoria de Cangaço", se llama José Rufino y es el tipo que mató a Corisco y a mas de cuarenta cangaçeiros. La historia que Antonio cuenta al comienzo del film, en el bar, cuando dice que una vez encontró a Corisco y a Lampiao, es verdadera. Es el mayor "matador", aún está vivo, tiene 80 años, me contó esa historia, lo que dice Antonio son sus palabras. José Rufino ya está viejo, aunque sigue haciendo algunas cosas: hace unos diez años apareció un bandido muy famoso en el Nordeste, decía que era un nuevo "cangaçeiro", se llamaba Zé Crispim, tenía 23 años, la policía no pudo matarle y José Rufino salió de su ciudad y cogió al tipo. Existe, vive en su ciudad y cuenta historias de "cangaçeiros". Toda la segunda parte de "Deus e o Diabo" está basada en lo que él me contó. Es un personaje fascinante porque no cuenta jamás la misma historia dos veces de la misma manera. José Rufino, como Antonio, ha cambiado de campo muy frecuentemente, ha trabajado al servicio de distintos intereses.

En "O dragão de maldade" quería mostrar, precisamente, como dos personas llegan a la acción por dos caminos diferentes. El Profesor y Antonio das Mortes acaban en una masacre total dirigida contra la opresión, pero sus motivaciones son completamente diferentes. No tienen ideas teóricas, ni línea directriz. Estoy contra el proselitismo.

En la película hay una secuencia que prefiero: la del combate entre el cangaçeiro y Antonio das Mortes. No es una "mise-en-scene" que haya inventado. Digo al equipo: "Bueno, vamos a rodar el combate entre San Jorge y el dragón". Hablé con los actores y los figurantes y una vieja dijo: "¡Ah!, el combate, me acuerdo... Conozco una canción". En el momento en que comenzaba a cantar, estábamos dispuestos para ver el combate. Al mismo tiempo algunos

actores habían comenzado a moverse por efecto de la canción y vi la representación. Metí a los actores, a los personajes del film; esta ha sido mi única intervención. Era a la vez espectador y participante. Todos se encontraron su sitio natural. Se ha rodado todo en un plano, no ha sido necesario cortar, era muy verdadero incluso el momento en que Antonio das Mortes hiere al cangaçeiro lo han decidido ellos. Esto no es espontaneísmo, es un trabajo ligado a las profundas raíces de la representación. Para mí resultaba muy bien porque así reencontramos toda una tradición del "Western". Desgraciadamente no he podido lograr el mismo resultado en el final. Fue obligado a cortar un poco. Debía haberlo hecho en planos largos, pero no tenía bastantes balas. Los actores tenían miedo de Antonio, que exigía disparar con auténticas balas. Esto complicaba las cosas porque podía herir a alguno. Yo tenía otra idea, quería hacer salir de la iglesia a San Jorge, al caballo, al cura; quería hacer un plano de la iglesia viéndose salir muchas cosas. En la salida de la iglesia, con Antonio y el profesor disparando quería reencontrar el espíritu del "western" "RIDE HIGH COUNTRY" (DUELO EN LA ALTA SIERRA) de Sam Peckinpah. Tenía mucho apego a la imagen de Randolph Scott y Joel McCrea disparando juntos al final.

Puedo decir que es un film más moderno que los anteriores y con la intención de lograr una mayor comunicación, más directa, con el público. También es una experiencia nueva para mí porque lo hice llegando a la conclusión de que algunas cosas de las que había hablado en mis obras, de que ciertos testimonios y obsesiones mías, realmente no interesaban al público; y se daban en un terreno puramente literario, no estando todavía mi cine completamente maduro para la exposición de este tipo de problemas. Hice "O dragão de maldade" buscando simplificar para el gran público una serie de problemas complejos y largos en los términos más sencillos posibles; presentar un panorama más abierto, espontáneo, sin romanticismos y suprimiendo los personajes intelectuales de mis otros films.

Estas declaraciones han sido extraídas de una serie de entrevistas publicadas en "Cahiers du Cinema" - nº 214, julio-agosto 1969 -, "Hablemos de Cine" - nº 47, mayo-junio, 1969 -, "Nuestro Cine" - nº 63, julio 1967, y nº 86, junio 1969 - y "Positif" - nº 91, enero 1968.

FILMOGRAFIA:

1959.- "O PATIO" Cortometraje
1960.- "A CRUZ NA PRAÇA" Cortometraje
1962.- "BARRAVENTO"
1964.- "DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL" (Dios y el Diablo en la Tierra del Sol)
1965.- "AMAZONIA" - Cortometraje
1966.- "MARANHÃO" - Cortometraje
1967.- "TERRA EM TRANSE" (Tierra en trance)
1968.- "O CANCER"
1968.- "O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO" (Antonio das Mortes)
1969.- "DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS"
1970.- "CABEZAS CORTADAS"

LIBRERÍA UNIVERSITAS TELEFONO 449 34 09
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS. CIUDAD UNIVERSITARIA. MADRID-3

FICHA DE PEDIDO

EDITORIAL <i>Fundamentos</i>	NUM. _____ DIA _____ MES _____ AÑO _____
AUTOR <i>Glauber Rocha</i>	
TITULO <i>Revisión crítica del cine brasileño</i> EJS	
SEMINARIO DE _____	OBSERVACIONES <input type="checkbox"/> PEDIDO <input type="checkbox"/> AGOTADO <input type="checkbox"/> SERVIDO _____ Le recomendamos el uso de estas fichas para sus pedidos. Facilitarán su trabajo y le serviremos con más rapidez.
DR. <i>Ruy Belo</i>	

EDICIONES NACIONALES Y EXTRANJERAS
ARTE - FILOGIA - FILOSOFIA - HISTORIA - LINGUISTICA - LITERATURA - PEDAGOGIA - PSICOLOGIA

Figs. 30, 31 Acima, ficha do *Cine Club Guadalupe*, que indica a exibição, no dia 29 de novembro de 1974, do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (exibido ao público estrangeiro como *Antonio das Mortes*), de Glauber Rocha.

Fig. 32 Ao lado, ficha de encomenda, na Librería Universitat, do livro *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, de Glauber Rocha.

Figs. 33, 34 Abaixo, fichas indicando os LPs *Morte e Vida Severina* (1966), com poema de João Cabral de Melo Neto e música de Chico Buarque, e *Construção* (1971), de Chico Buarque.

João Cabral de Melo Neto
Morte e Vida Severina
Philips

Chico Buarque
Construção
Teletra

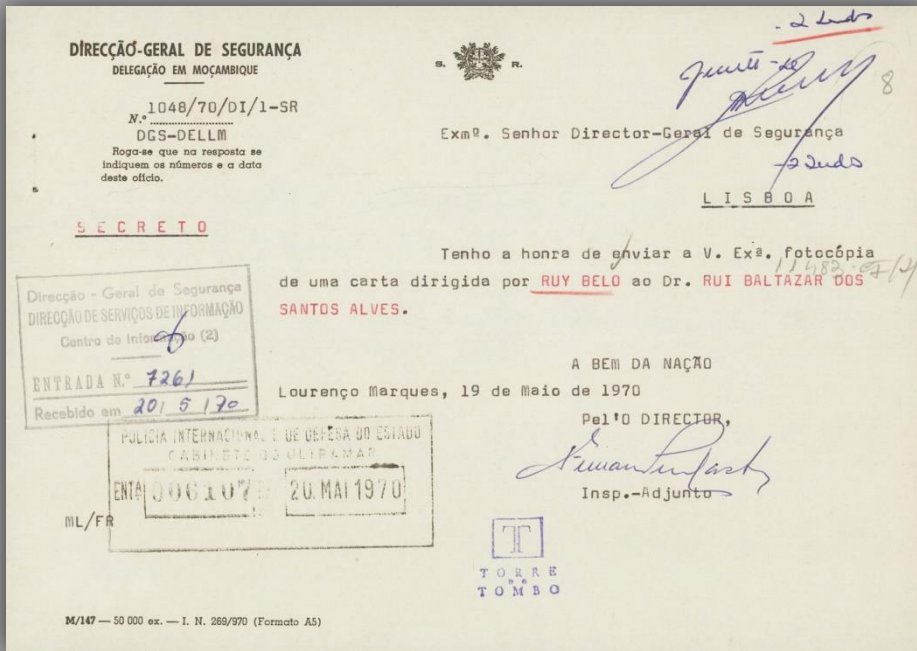
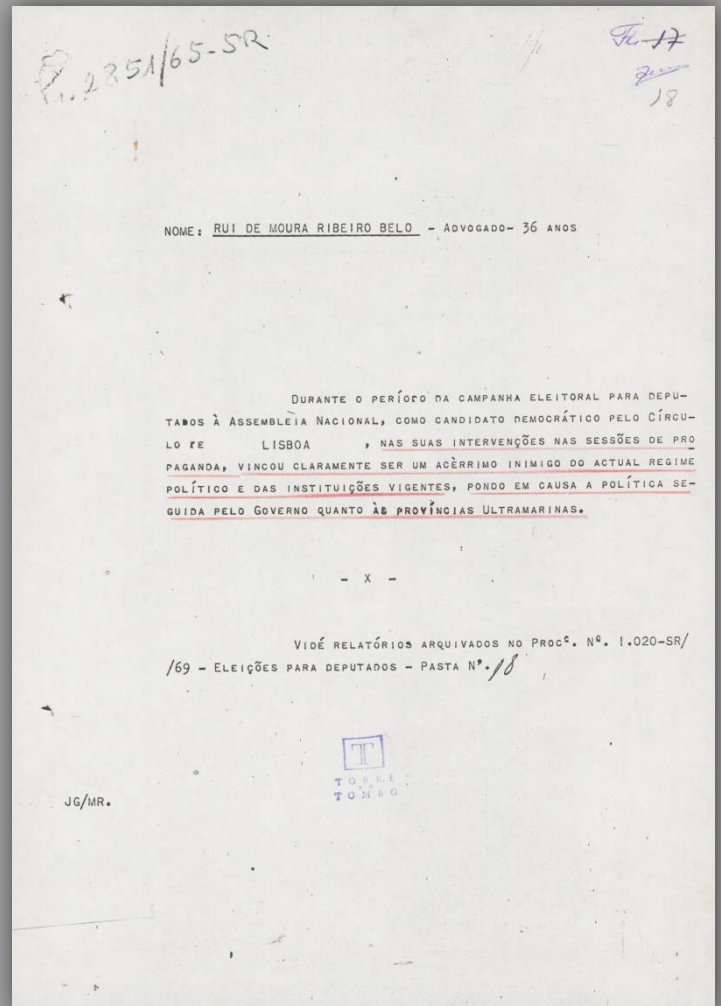
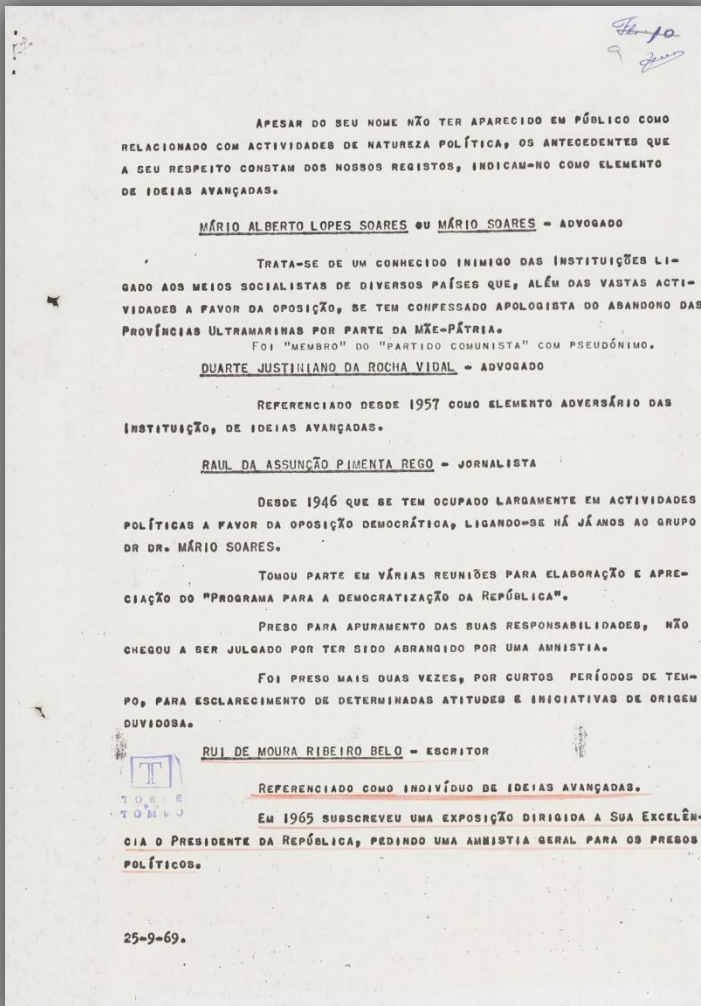


Fig. 35 Carta da Direcção Geral de Segurança, da delegação em Moçambique, de 20 de maio de 1970, encaminhada para a Direcção Geral de Segurança, em Lisboa, com a seguinte nota: "Tenho a honra de enviar a V. Ex.ª fotocópia de uma carta dirigida por Ruy Belo ao Dr. Rui Baltazar dos Santos Alves".



Figs. 36, 37 À esquerda, documento emitido pela PIDE, em 25 de setembro de 1969, na altura das eleições em que Ruy Belo concorreu a deputado, pela CEUD. Aqui, o autor é "referenciado como indivíduo de ideias avançadas". À direita, o relatório emitido pela PIDE, naquele mesmo ano (sem data específica), apresenta a conclusão de que Ruy Belo é um "acérrimo inimigo do actual regime político e das instituições vigentes, pondo em causa a política seguida pelo Governo quanto às Províncias Ultramarinas".

2851/65-19
Z

C Ó P I A

TELEGRAMA

CARIMBO:
CENTRAL TELEGRÁFICA DE LISBOA
22-FEV-1970
1.º SECTOR

CTT

Restauradores 129 22 0420
ESTACÃO DE ORIGEM - NÚMERO L.º ORDEM - QUANTIDADE DE PALAVRAS - DATA - HORA

ENDEREÇO: SENHOR PRESIDENTE CONSELHO MINISTROS
PRESIDENCIA DO CONSELHO - LISBOA
EXCELENCIA

TEXTO E ASSINATURA:

CIDADÃOS ABAIXO ASSINADOS PROTESTAM INDIGNADAMENTE PRISÃO ARBITRÁRIA FRANCISCO SALGADO ZENHA PELO QUE EXIGEM IMEDIATA LIBERTAÇÃO STP

ANGELA PESTANA = MARIA BARROSO = EMILIA PESTANA = JAIME GAMA =
JOSE LUIS NUNES = JORGE SILVESTRE = ALFREDO BARROSO = MARI*
VENTURA = JOSE JUDGE = JOÃO CESAR MONTEIRO = MARIO MESQUITA =
RAUL REGO = JOSE RIBEIRO SANTOS = TEOFILO CARVALHO SANTOS =
JOSE CARLOS MEGRE = ARNALDO MATIAS = JOSE FELICIDADE ALVES =
DIOGO AURELIO RIBEIRO TELES NUÑO MATOS = JOSE PISSARO = CARLOS
TAVARES = RUI BELO = SOUSA TAVARES = PINA CORREIA = CORTES
SIMÕES = JOAQUIM BENITE = ALBERTO ARONS = JOAQUIM JACOBETTY =
J COSTA NEVES = CATANHO MENESES = MANUEL SILVA RAMOS = MANUELA
ROSEIRO = VITOR FRIAS = JOSE MANUEL DIONISIO = MELIM MENDES =
HELENA PACHECO = DUARTE VIDAL = JOAQUIM BASTOS = JOSE MANUEL
DUARTE = FERNANDO HOMEM DE FIGUEIREDO = SANTIAGO CAMPELO =
GUSTAVO SOROMENHO = DOMINGOS MEGRE = LINO NETO = MIGUEL MAR-
QUES = LUIS SOCEKA +

TORE TOMBÓ

Fig. 38 Ao lado, o documento emitido pela PIDE, em 1965, ressalva Ruy Belo como um dos subscritores do "Abaixo-assinado para libertação de Francisco Salgado Zenha".

Fig. 39 Abaixo, à esquerda, requerimento feito por Ruy Belo, a 20 de agosto de 1971, pedindo a "revisão da sua posição política", depois de ter sido convocado a prestar esclarecimentos.

Fig. 40 Em 30 de outubro daquele mesmo ano, outro relatório emitido pela PIDE assinala Ruy Belo como subscritor do Manifesto do "Grupo de Católicos" em apoio à Oposição Democrática e aos "presos que consideram políticos mas que são apenas comunistas", como se lê no documento.

2851/65-19
Z

Nos termos da Lei não é permitido sumetar o número de linhas deste papel ou escrever nas suas margens.

POLÍCIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
SERVIÇOS DE SEGURANÇA

ENTRADA Nº 213 Ex. 1971

DIVISÃO DE INFORMAÇÃO
SECÇÃO INFORMATIVA

Director Geral de Segurança
Lisboa

Rui de Moura Ribeiro Belo, filho de Joaquim Ribeiro Belo e de Adelaide Correia de Moura, nascido em 27 de Fevereiro de 1933 em São João da Ribeira, concelho de Rio Maior, casado, licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, licenciado e doutorado em Direito Canónico pela Universidade de S. Tomás de Aquino de Roma, licenciando em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa vem requerer a V. Ex.ª se dignar autorizar a revisão da sua posição política porque não tendo nunca pertencido ao Partido Comunista Português nem a outras organizações clandestinas nem manifestado ideias marxistas não tendo nem pretendendo ter qualquer actividade política, despendendo somente o seu tempo de maneira a qualificar-se profissionalmente para sua activação pessoal, familiar e integração na política de educação que a todos os níveis o país leva a cabo e a cabo

Pede deprimimento
Lisboa, 20 de Agosto de 1971

SECRETARIA-GERAL
24 AGO 1971
ENTRADA Nº 213 Ex. 1971

TORE TOMBÓ

DIRECÇÃO-GERAL DE SEGURANÇA

INFORMAÇÃO

do que consta neste Gabinete Técnico, acerca de:

RUI DE MOURA RIBEIRO BELO

Subdelegado do Procurador da República em 1964 e Escritor

Nascido a 27-2-1933, em S. João da Ribeira

Filho de Joaquim Ribeiro Belo e de Adelaide Correia de Moura

Em 20-4-1965 - Subscreeveu com outros, nesta data, um "Apelo" a Sua Excelência o Presidente da República, para que fosse concedida uma amnistia aos presos que consideram políticos mas que são apenas comunistas.

Em 25-10-1965 - Foi um dos subscritores do "manifesto" que um "Grupo de Católicos" distribuiu ao País, no qual marca a sua posição de apoio ao "manifesto" da "OPOSIÇÃO DEMOCRÁTICA" que se propunha disputar as eleições para Deputados à Assembleia Nacional, a realizar em Novembro daquele ano.

Em 30-10-1971

O INSPECTOR,
M. J. L.

Mod. 3 - 100 000 ex. - T. R. C. P. L.

EVOCACÃO DE MANUEL BANDEIRA NUMA SESSÃO PROMOVIDA PELO CENTRO NACIONAL DE CULTURA

Promovida pelo Centro Nacional de Cultura, efectuou-se ontem na Sociedade Nacional de Belas-Artes uma sessão de homenagem a Manuel Bandeira. A propósito do 80.º aniversário do grande poeta, o Brasil já levou a efeito diversas manifestações consagradoras.

A reunião de ontem, na Sociedade de Belas-Artes, presidiu em representação do embaixador do Brasil, o dr. Odílio Costa Filho, edido cultural da Embaixada daquele país, em Lisboa, que abriu a sessão com breves palavras de referência à figura do autor de «Passaredos».

Proferiu depois a animada palestra acerca de Manuel Bandeira o poeta Rui Belo. O orador referiu-se demonstradamente aos aspectos mais científicos da obra do grande escritor, que definiu como o lirismo e a constante preocupação humana.

Seguiu-se o recital de poemas de Sophia de Mello Breyner, Odílio Costa Filho e Alexandre O'Neill, dedicados a Manuel Bandeira.

A sessão encerrou-se com a leitura de poemas do autor homenageado, por Maria Barroso, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill e Francisco Cyrne.

*Recital de poesia
22/IV/67*

Homenagem a Manuel Bandeira

Na Sociedade Nacional de Belas Artes, o Centro Nacional de Cultura promove hoje, às 21,30, uma homenagem a Manuel Bandeira. Preside o embaixador do Brasil, e falarão sobre a obra do homenageado Odílio da Costa Filho e Rui Belo.

Sophia de Mello Breyner, Odílio Costa e Alexandre O'Neill, dirão poemas da sua autoria, dedicados a Manuel Bandeira e Maria Barroso, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill e Francisco Cyrne farão um recital de poemas do homenageado.

República, 21/IV/67

Recital de poesia na S. N. B. A. para consagração de Manuel Bandeira

Por iniciativa do Centro Nacional de Cultura, realiza-se amanhã na Sociedade Nacional de Belas-Artes a anunciada sessão de homenagem ao grande poeta brasileiro Manuel Bandeira, que nesta mesma data faz 81 anos. A sessão começará às 21 e 30, sob a presidência do embaixador do Brasil em Portugal, sr. dr. Ouro Preto. O edido cultural da embaixada, escritor dr. Odílio Costa Filho, e o poeta Rui Belo, vão falar sobre a obra de Manuel Bandeira; Cyrne de Mello Breyner Andersen,

A HOMENAGEM a Manuel Bandeira na Sociedade Nacional de Belas Artes

Revestiu brilho especial a homenagem ontem promovida, na Sociedade de Belas-Artes, por iniciativa do Centro Nacional de Cultura, ao grande poeta Manuel Bandeira, cujo 80.º aniversário tem sido motivo de grandes manifestações no Brasil.

Presidiu a sessão o dr. Odílio Costa Filho, adido cultural à Embaixada do Brasil, em representação do embaixador. O dr. Odílio Costa Filho falou de Manuel Bandeira e das comemorações dos seus oitenta anos no Brasil, após o que declamou dois poemas inéditos do autor de «Cinza das Horas».

O poeta Rui Belo falou a seguir da obra e da figura do grande poeta, e referiu-se ao lirismo da sua poesia, à sua opção pelo que classificou de «libertagem lírica». Deteve-se em diversos aspectos da obra de Manuel Bandeira — o seu desprezo pela gramática dos parágrafos a tentativa de elaboração de uma «poética das coisas», à sua experiência do quotidiano.

«O poeta não vive na lua mas, ao contrário, ligado à vida, ao quotidiano».

Essa visão não implicava, porém, a adocção de Manuel Bandeira à poesia de intenção social, isto é, às escotas que reconhecem a «mensagem» como a essencial função da poesia, tese muito discutível, que Odílio Costa Filho exprime já também).

Seguiu-se o recital de poemas de Alexandre O'Neill, Sofia de Mello Breyner ditos pelos autores; e de Manuel Bandeira, ditos por Maria Barroso, Sofia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill e Francisco Cyrne.

A sessão foi encerrada com breves palavras de agradecimento pelo dr. Odílio Costa Filho.

República, 22/IV/67



HOMENAGEM A MANUEL BANDEIRA

O Centro Nacional de Cultura promove depois de amanhã, às 21 e 30, no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, uma sessão de homenagem ao grande poeta brasileiro Manuel Bandeira à qual presidirá o embaixador do Brasil, dr. Ouro Preto.

Rui Belo proferirá uma palestra, após o que Sophia de Mello Breyner, Odílio Costa Filho e Alexandre O'Neill dirão poemas da sua autoria dedicados a Manuel Bandeira.

A sessão encerrar-se-á com um recital de poemas do autor homenageado, por Maria Barroso, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill e Francisco Cyrne.

3 Repúlicas, 19/IV/67

HOMENAGEM a Manuel Bandeira

No próximo dia 21, às 21,30, realiza-se na Sociedade Nacional de Belas Artes, sob a presidência do embaixador do Brasil, uma sessão de homenagem a Manuel Bandeira, no decurso do qual falará sobre a obra do poeta Odílio Costa Filho e Rui Belo, dirão poemas de sua autoria Sophia de Mello Breyner, Odílio Costa e Alexandre O'Neill e farão um recital de poemas de Manuel Bandeira Maria Barroso, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill e Francisco Cyrne.

República, 18/IV/67

RECONQUISTA	28 DEZ 1968
Castelo Branco	
VOZ DO PASTOR (A)	
Porto	

IV Centenário da Morte de Amato Lusitano Sarau de gala no Cine-Teatro Avenida

Integrado nas festas comemorativas do IV centenário da morte do médico albiastrense «Amato Lusitano» realizou-se no passado dia 20 do corrente mês no Cine-Teatro da nossa cidade um sarau de gala que satisfaz em plenitude as aspirações dos mais exigentes.

A grande massa que ocorreu ao espectáculo, foi mais uma expressão da correspondência da nossa cidade aquilo que vale e merece apreço.

Começamos por assistir a uma evocação biográfica do grande albiastrense que foi «Amato Lusitano», feita e executada por um grupo de professores da Escola Industrial e Comercial que assumiram a sua colaboração generosa a esta festa comemorativa.

Podemos assim reviver o desenrolar duma vida que, em todas as circunstâncias, procurou descobrir a estrela do destino que lhe parecia e o seguiu de perto.

Conseguiu-se uma conjugação perfeita de fotografia, música, com e palavra, formando uma unidade harmoniosa apenas interrompida pela grande interrogação que sempre acompanhou aquele homem: «Destino do destino, onde estás?».

A segunda parte deste sarau de gala esteve a cargo dum grupo de jovens universitários brasileiros. Para a sua presença entre nós muito contribuiu a pessoa do poeta José Correia Tavares.

O Poeta Rui Belo fez uma rápida evocação da vida e da obra do grande poeta brasileiro Manuel Bandeira.

As suas poesias foram vividas por uma assembleia presa e interessada. A sua obra foi focada nos seus mais variados aspectos. Os temas elevados e espirituais da sua obra, como são estes: «treza da manhã», «saigra», «Anjo da Guarda», misturaram-se com os temas baixos e sensuais que não deixou de explorar na sua poesia. Foi toda uma poesia genuinamente brasileira que nos foi dado conhecer e viver. Foi uma comunicação de dois continentes enriquecendo-se mutuamente. Pecos apenas pela demasiada extensão, já que a deficiência de som não foi dos estudantes brasileiros.

A morte levou Manuel Bandeira em Outubro passado. Mas a sua poesia continua viva e não o deixou esquecer. Esta a verdade da última interrogação feita a todos: Manuel Bandeira morreu? Não.

A última parte foi preenchida por trechos musicais pela Orquestra Típica Albiastrense sob a regência do Maestro Carlos Dias Gama e interpretados por Júlia Maria, Nunes Fradique, Anselmo Sanchez, José Carréga, Augusta Maria, Maria de Lurdes e José Francisco.

Toda a assembleia vibrou com a actuação destes artistas albiastrenses, com que lindou este sarau artístico.

Antes, porém, destas execuções plenas duma beleza contagiante, foi-nos dado ouvir alguns fados nas vozes de Júlia Maria, Nunes Fradique e Anselmo Sanchez.

A cidade correspondeu uma vez mais a esta homenagem ao maior albiastrense de todos os tempos.

Figs. 41, 42 À esquerda, recortes de jornal guardados por Rui Belo sobre a homenagem a Manuel Bandeira, em comemoração aos seus 80 anos, realizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, a 21 de abril de 1967, em Lisboa. À direita, outro recorte, desta vez sobre o Sarau de Gala dedicado a Manuel Bandeira, que ocorreu a 20 de dezembro de 1968, em Castelo Branco. Em ambas as ocasiões, Rui Belo foi o conferencista.

Fig. 43 Ao lado, manuscrito do poema «Esta rua é alegre», intitulado inicialmente de «Para uma arte poética».

Fig. 44 Abaixo, lista de poemas de Manuel Bandeira selecionados por Ruy Belo, em que ao lado esquerdo estão elencados: «Os sapos» (efeitos fonéticos), «Os sinos», «Poética», «Mangue», «Belém do Pará», «Profundamente», «Vou-me embora...». Do lado direito da folha, Ruy Belo escreve: “LIBERTINAGEM” e logo abaixo sugere “Ver de FP a crítica AAF” e “L. Vieira”, certamente se referindo a leituras ainda pendentes (no primeiro caso, as siglas parecem aludir a Fernando Pessoa e ao crítico Álvaro Alves de Faria, e a outra, a Luandino Vieira).

Fig. 45 Lista de poemas de António Nobre selecionados por Ruy Belo, em que se encontram elencados: «Lusitânia no Bairro Latino I», «Lusitânia no Bairro Latino II», «Febre Vermelha», «Balada do Caixão», «Ladainha», «Menino e Moço», «Soneto 7», «Soneto 17», «Soneto 18».

~~PARA UMA ARTE POÉTICA~~
ESTA RUA É ALEGRE

Esta rua é alegre. Não é alegre uma rua anônima
mas a rua de S. Bento em Vila do Conde
vista por mim certa manhã após a chuva
e o nevoeiro a dissipar-se já junto de Santa Clara
E no entanto não é a rua de S. Bento que é alegre.
Alegre sou eu. E nem mesmo é que eu seja alegre.
Acontece simplesmente que me sirvo destas palavras
numa manhã de chuva para falar, falar por falar,
e não falar de mim ou de uma certa rua.
Não costumamos por norma dizer o que sinto
mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa.
~~mas~~ Isto são coisas que há já algum tempo se sabem
e talvez venham aqui para salvar este momento,
para salvar românticamente este momento
ou então para ilustrar um pouco desta vida que se perde,
e não só ao viver-se mas ao pensar-se sobre ela,
ao atribuí-la tantas vezes como condição indispensável do poema.
Mas que dizia eu? Dizia apenas “esta rua é alegre”,
O mais é só comigo e com a subjectiva forma como passo
a minha vida
ou nego a minha vida por amor da minha arte

Os sapos efeitos fonéticos
Os sinos
Poética
Mangue
Belém do Pará
Profundamente
Vou-me embora...
LIBERTINAGEM
Ver de FP crítica AAF.
L. Vieira

António Nobre	Páginas
Lusitânia no Bairro Latino I	- 27
" " " " II	- 33
Febre Vermelha	- 103
Balada do Caixão	- 101
Ladainha	- 135
Menino e moço	- 139
Soneto 7	- 153
Soneto 17	- 163
Soneto 18	- 164

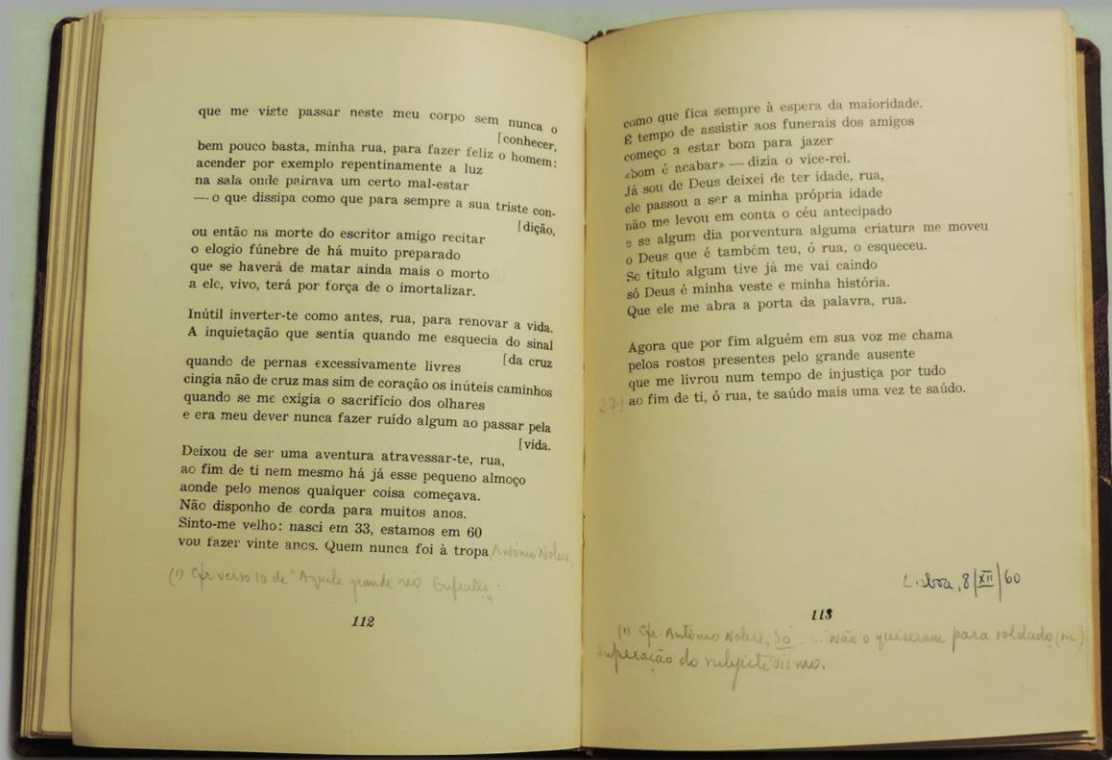


Fig. 46 Na página 112, daquele seu exemplar pessoal de *AGRE*, observamos Ruy Belo escrever, a lápis, na marginália de «Ode do homem de pé»: “Vou fazer vinte anos. Quem nunca foi à tropa, // António Nobre”. Ao final do poema, como vemos na página 113, registra ainda na marginália: “Cfr. António Nobre, Só... “Não o quiseram para soldado” (sic). // Superação do subjectivismo.”.

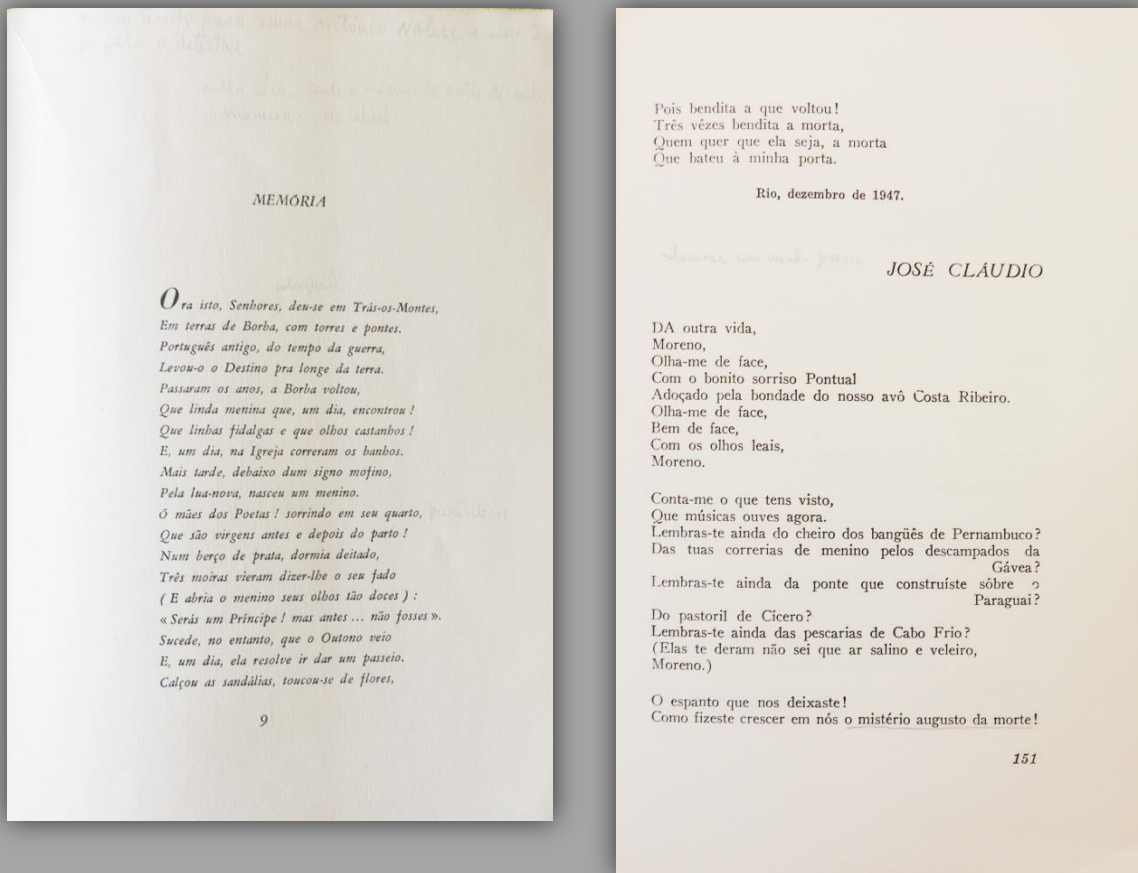
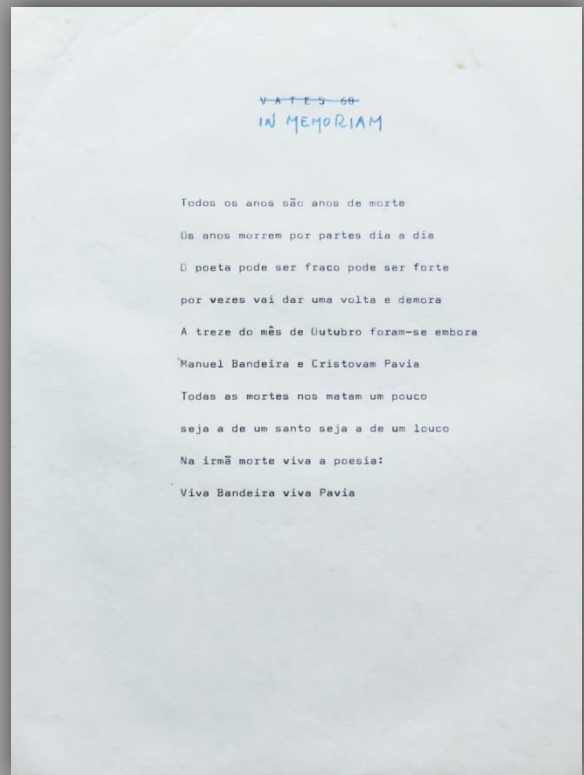
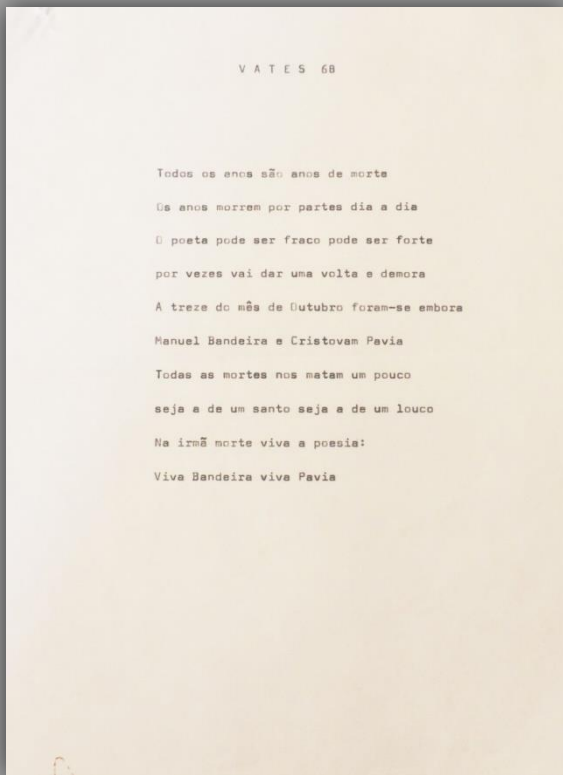


Fig. 47 No início do poema «Memória», de António Nobre, Ruy Belo anota, na parte superior da página: “Há um tempo para amar António Nobre e um tempo para o detestar”. E logo em seguida, escreve: “Outra série: conta o mesmo de antes de outra maneira. João Cabral”. Quanto ao primeiro verso do poema, observa ainda: “coloquial”.

Fig. 48 Ao lado do título do poema «José Cláudio», na *Antologia Poética*, de Manuel Bandeira, Ruy Belo escreve: “relacionar com minha poesia”.



Figs. 49, 50 Como vemos nos datiloscritos, o poeta rasurou o título do poema em homenagem a Manuel Bandeira e a Cristovam Pavia. Em vez de «Vates 68», optou, num datiloscrito posterior, por «In memoriam». O poema integra o livro *Homem de Palavra[s]*.

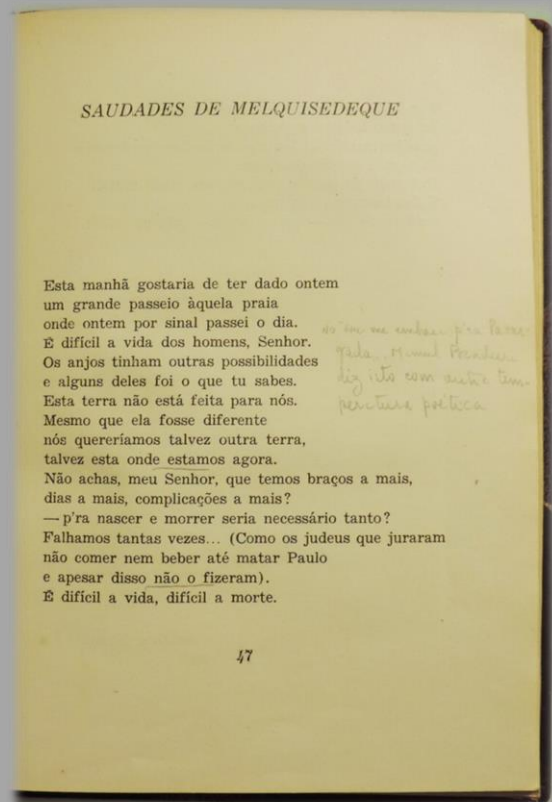
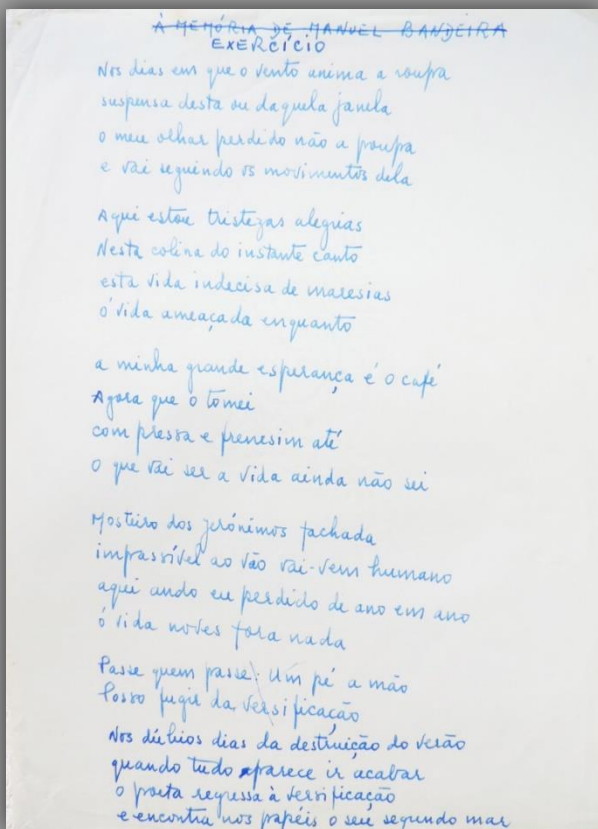


Fig. 51 Outro poema de *Homem de Palavra[s]* também teve o título rasurado: «À memória de Manuel Bandeira» passou a ser «Exercício». A ocorrência de casos como este nos ajuda a entender como *HP* é um livro importante para se pensar as ligações possíveis entre aquelas duas poesias.

Fig. 52 No seu exemplar pessoal de *AGRE*, Ruy Belo escreve, na marginália do poema «Saudades de Melquisedeque»: “No ‘Vou-me embora p’ra Pasárgada’, Manuel Bandeira diz isto com outra temperatura poética”.



Um prêmio para um dos funcionários do Jornal do Fundão — nota simpática no almoço de confraternização.

Castelo Branco, sr. dr. Raúl Moreira de Andrade.
Os poetas Rui Belo e Arnaldo Saraiva leram trechos da Obra de João Cabral, que foi a seguir o interlocutor que prendeu a atenção de todos os presentes.
Antônio Paulouro encerrou o colóquio com palavras significativas de apreço como decorreria a proveitosa reunião.

O ALMOÇO COMEMORATIVO REUNIU CERCA DE 300 CONVIVAS

Pelas 13 horas de Domingo, as



Individualidades da região e de outros pontos do País, reunidos durante o almoço comemorativo do 22.º Aniversário

22.º ANIVERSÁRIO DO «JORNAL DO FUNDÃO»

JORNADA LUSO-BRASILEIRA com a presença de João Cabral de Melo Neto



Durante o Colóquio João Cabral responde.

Preclamações durante o almoço os Homens do Ano
Dr. Délio Ferreira e a sua equipa de cirurgia cardíaca
Ma região.

O ALMOÇO DE DOMINGO
Reuniram-se o mesmo grupo de amigos do Castelo Fundão, desta vez em torno de um almoço comemorativo. A reunião foi presidida por António Paulouro, que falou sobre a importância da obra de João Cabral de Melo Neto. O almoço foi muito proveitoso e agradável. A presença de João Cabral de Melo Neto foi o ponto alto da reunião. Ele falou sobre a sua obra e a importância da literatura brasileira. O almoço terminou com um discurso de agradecimento por parte dos organizadores.



Almoço: a mesa preloquio.

Figs. 53, 54 Recortes de jornal, guardado por Ruy Belo, sobre a confraternização que aconteceu em Castelo Branco, nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1968, em homenagem a João Cabral de Melo Neto, por ocasião do 22º aniversário do *Jornal do Fundão*. Ruy Belo e Arnaldo Saraiva foram os responsáveis pela leitura dos poemas.

Figs. 55, 56 Dedicatórias nos exemplares de Ruy Belo: (1) *Terceira Feira*: “A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”; (2) *A Educação pela Pedra*: “Ao Ruy Belo, homenagem muito cordial do confrade, // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”.

O TEMPO E O MODO
REVISTA DE PENSAMENTO E AÇÃO
N. 106 - QUINZE ANOS - 1963
LISBOA - PORTUGAL

Índice, 3 de Agosto de 1963

Meu caro Ruy Belo

Desculpe-me hoje dar sinais de vida e mesmo assim bastante à pressa.

O que recebi o artigo de Mendes e só que contemos publicar no nosso número de Agosto (em Julho não há TEMPO E O MODO). Muito obrigado pelo envio.

Quanto à sua preciosa ideia de comemoração da morte de Jorge de Lima o assunto foi pensado e contámos, através do Murillo, poder publicar alguns inéditos, bem como 4 artigos: do Murillo, do Casais Monteiro, do Ramos Rosa e - pomos nisso o maior interesse - o seu. Se Você aceitar - e espero-o vivamente - teria o artigo que está aqui até 20 de Outubro.

Desculpe a pressa de tudo isto, mas parto dentro de poucas horas para férias.

Com um grande abraço do seu amigo e admirador

João Bénard da Costa

A Ruy Belo,
lembrança desta viagem à povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação.
João Cabral de Melo Neto
TERCEIRA FEIRA
Fundão, 1968

A Ruy Belo,
homenagem muito cordial do confrade,
João Cabral de Melo Neto
Fundão, 1968

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Fig. 57 Acima, carta de João Bénard da Costa, editor de *O Tempo e O Modo*, em resposta a Ruy Belo: “Quanto à sua preciosa ideia de comemoração da obra de Jorge de Lima: o assunto foi pensado e contámos, através do Murillo (*sic*) [Mendes], poder publicar alguns inéditos, bem como 4 artigos: do Murillo (*sic*), do Casais Monteiro, do Ramos Rosa e - pomos nisso o maior interesse - o seu. Se Você aceitar - e espero-o vivamente - teria o artigo que está aqui até 20 de Outubro”, afirma, assinando a carta a 03 de agosto de 1963. Esse dossiê que Ruy Belo pretendia organizar, assinalando, em novembro daquele ano, uma década da morte de Jorge de Lima, acabou por não ser realizado.



UNIVERSIDADE DE COIMBRA