

## FICHA TÉCNICA

Título: *Boca Bilingue*

Autor: *Ruy Belo*

Copyright: © by herdeiros de Ruy Belo e

Editorial Presença, Lisboa, 1997

Coordenação da colecção: *Nuno Júdice*

Introdução: *Oswaldo Manuel Silvestre*

Capa: *Paulo Scavullo*

Composição e paginação: *Multitipo — Artes Gráficas, Lda.*

Impressão e acabamento: *Guide — Artes Gráficas, Lda.*

4.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Abril, 1997

Depósito legal n.º 108 705/97

Reservados todos os direitos para a língua portuguesa à

EDITORIAL PRESENÇA

Rua Augusto Gil, 35 - A 1000 LISBOA

E-Mail: [editpresenca@mail.telepac.pt](mailto:editpresenca@mail.telepac.pt)

## INTRODUÇÃO

### Uma conjuntura tardo-modernista

*À distância das três décadas que nos separam do início do seu percurso, a obra de Ruy Belo aparece-nos hoje como uma das mais convincentes evidências do esgotamento dos imperativos do modernismo, os quais, dir-se-ia, quando nela se manifestam, tendem a fazê-lo no registo de uma ética sem convicção — embora não desprovida (é essa a sua maior, e mais histórica, «ilusão») de responsabilidades. Tal situação faz aliás desta obra um espelho convexo da década de 60, a qual atravessa como que à rebours, buscando situar-se numa paisagem em que, em rigor, se não reconhece inteiramente.*

*De facto, os anos 60, na nossa poesia, são um tempo de (exasperadas) despedidas. De despedidas de um neo-realismo apenas sobrevivente no cancionerismo militante de uma geração marcada pela Guerra Colonial e pelas lutas estudantis, tanto quanto pela referência mítica da Sierra Maestra; mas sobretudo, de um modernismo cujo último avatar — as neovanguardas «textualistas» e experimentais —, no radicalismo da sua estratégia de hibernação, colocam o texto poético perante a iminência do seu esgotamento e, o que é mais, perante o espectro do seu silenciamento público, o mesmo é dizer, da sua irrelevância política.*

*A conjuntura tardo-modernista da obra de Ruy Belo, sem a consideração da qual ela é dificilmente pensável, ganha talvez em nitidez se perspectivada à luz de duas outras obras representativas dos dilemas, bloqueios e imperativos de que se teceu a tão exasperada consciência estética dessa década: as de Herberto Helder e Carlos de Oliveira. Com um primeiro livro — A Colher na Boca — publicado em 1961, ano também da primeira colectânea poética de Ruy Belo, Herberto foi justamente recebido como a última e mais sísmica voz do imperativo do Novo numa literatura que desde o triunfo do neo-realismo se habituara a praticar*

uma navegação à vista entre a autonomia crítica da estética modernista e a heteronomia mais ou menos passional de uma estética disposta a auto-sus-pender-se a bem da revolução. No radicalismo do seu projecto de esgotamento, por excesso, da linguagem, como na sua apetência pelo silêncio, a que frequentemente dará o nome de obscuridade, a obra de Helder nos anos 60 é bem demonstrativa da situação dilemática do modernismo tardio, dividida que está entre um projecto de racionalização integral do material artístico (recorde-se a sua integração na falange experimentalista, cuja brevidade não anula o cunho necessário do episódio) e uma incontida pulsão regressiva patente na sua sedução pelo mito do primitivismo. Em Helder, e por uma última vez, o moderno é Voz sem origem, Lugar sem território, Corpo sem órgãos: espaço do inabitável e do inominável. Mas é também, e em definitivo, projecto sem solução, intrinsecamente aporético, como o posterior destino da sua obra nos viria a revelar na sua crescente afasia.

Provindo de um horizonte antimodernista, de Carlos de Oliveira se poderia talvez dizer que a década de 60 é aquela em que se torna, e é como tal reconhecido, um grande autor. No romance, porque essa é a década das refundições dos seus romances gandareses, os quais muito beneficiaram com elas; na poesia, porque de Cantata, em 1960, a Sobre o Lado Esquerdo e Micropaisagem, em 1968, vai um percurso de afirmação que é também (mais) uma despedida: a do neo-realismo. Como é visível nas duas obras de 1968, e especialmente em Micropaisagem, Carlos de Oliveira despede-se do neo-realismo no momento em que, ou porque, se encontra com a tradição moderna. Esta, porém, chega-lhe já completamente exausta, e elevando, por um derradeiro golpe de rins, essa exaustão ao estatuto de uma Poética centrada na decomposição laboratorial de resíduos textuais nos quais ecoa em surdina quer o abafado ruído do mundo quer a voz emudecida mas renitente do Novo. Fruto, em grande medida, de um diálogo produtivo com uma neovanguarda definida por um obstinado antidiscursivismo, que entre nós levou o nome de Poesia 61, a produção poética de Carlos de Oliveira desde fins de 60 coloca a questão, relevante para a sua antropologia política, do destino de hibernação característico do mais significativo painel do modernismo tardio, entregando-se a um «conhecimento negativo da realidade» do qual não chegará verdadeiramente a vislumbrar uma saída.

Desde o início, ou seja, desde Aquele Grande Rio Eufrates, 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. Longe, quer do assassinio ritual da linguagem e da pulsão regressiva de Herberto Helder, quer da hibernação no texto de Carlos de Oliveira, concebida segundo um modelo homeopático que das trevas faz condição necessária de uma luz improvável, as duas primeiras obras de Ruy Belo surgem-nos desprovidas daquelas típicas intenções programáticas, mais ou menos resolvidas em formulação teórica, que são uma das marcas recorrentes da poesia deste período — e, desde logo, dos dois autores acima referidos. O fazer novo, constrição especialmente dramática no momento da publicação dos primeiros livros por se confundir com o desejo de um efeito de assinatura, não empurra Ruy Belo para uma ratificação da ontologia do moderno, expressa lapidariamente nas palavras de Adorno: «O Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade»<sup>1</sup>.

Pelo contrário, colocando o primeiro livro, e ainda parcialmente o segundo, sob o signo da Bíblia, o poeta parece inverter a máxima adorniana, acolhendo o Novo sob o manto inconsumpto de um Antigo que, como o Livro, é sem princípio nem fim, ou seja, contínuo. «Bíblia, missais, Eliot», reconhecia reveladoramente o autor, no capítulo das «influências», no prefácio à segunda edição de Aquele Grande Rio Eufrates. A referência a um poeta emblemático do movimento modernista ganha aqui um sentido muito próprio, que é, em larga medida, o sentido da sua contextualização com os textos religiosos aos quais Ruy Belo irá sobretudo buscar, no plano da escrita, a dicção grave, a fluência discursiva e a admirável transparência dos salmos. Neste contexto, o Eliot de Ruy Belo é sobretudo o poeta da tonalidade elegíaca à beira do requiem e o poeta da forma extensa — e, em qualquer caso, bem mais o autor de Four Quartets do que o de The Waste Land.

## Um pensamento da forma

Mas Eliot poderia ainda ser para Ruy Belo, em qualquer dos seus dois grandes poemas, o exemplo sempre vivo de um pensamento da forma, e espe-

<sup>1</sup> T. Adorno, Teoria Estética, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 34.

cialmente da forma extensa, que o autor de *A Margem da Alegria*, pese embora a sua declarada admiração por Pessoa, nunca neste conseguiu reconhecer<sup>2</sup>. A questão, porém, é complexa e exige ressalva, já que aqui Ruy Belo se afasta decididamente do cânone modernista. Se um poema como *The Waste Land*, justamente considerado desde o new criticism um paradigma da forma modernista, se permite conter, sem contudo a resolver, toda a sua incoerência interna sob a égide de uma forma estética re-produzida pela intervenção activa do leitor, em Ruy Belo o poema como que assume a disparidade dos seus motivos e referências e a permanente deslocação do seu horizonte de sentido, propondo-se como forma distendida, se não lassa. O poema, enfim, deixa de se pensar segundo o regime espacial tão caro ao modernismo (e sobretudo ao modernismo tardio), assumindo-se como périplo ou deambulação que porém, em Ruy Belo, não conhece prévio rumo ou mapa. Tal situação estética não deixa de exprimir uma mundividência desalojada do seu lugar matricial — o divino — e em perpétua demanda de um contacto com um real que, a esse contacto, se revela vão e ilusório, instalando o sujeito na certeza de que o único lugar é aquele em que origem e fim se conciliam: a morte, lugar de repouso desta mundividência bilingue.

Se a forma poética afasta Belo de Eliot, talvez seja possível, retomando a ressalva anterior, aproximar os dois autores por uma analogia centrada ainda nessa forma. De facto, os dois grandes poemas de Eliot antes referidos apresentam-se rigorosamente estruturados em partes (5 para *The Waste Land*, 4 para *Four Quartets*), configurando-se como poemas-livros. Ora, se a composição digressiva dos textos longos de Ruy Belo interdita uma idêntica simetria arquitectónica, uma muito próxima disposição composicional é porém possível encontrar, não no plano do poema mas agora no do livro. Na verdade, todos os livros de Ruy Belo, sem excepção, nos surgem rigorosamente pensados na sua macro-estrutura, não se limitando a ser, como muitas vezes sucede com colectâneas poéticas, reuniões de um certo número de textos dotados de afinidades temáticas mais ou menos evidentes. Dir-se-ia que um certo desinvestimento na forma do poema — sobretudo evidente se comparado com

<sup>2</sup> Das muitas referências pouco abonatórias do autor à capacidade compositiva de Pessoa, atente-se nesta: «Fernando Pessoa revela por vezes uma conflagradora falta de consciência da composição, isto é, de que um poema é um todo e deve subsistir por si em vez de se apoiar num momento psicológico», in *Obra Poética de Ruy Belo*, Vol. 3, Lisboa, Presença, 1984, p. 466.

o sucedido em autores paradigmáticos do modernismo ou do tardo-modernismo, como os já referidos Carlos de Oliveira e Herberto Helder — é compensado por um redobrado investimento na forma-livro, o qual, diga-se de passagem, justifica plenamente uma reedição da sua obra livro a livro.

## A arquitectura da obra

Uma análise de *Boca Bilingue* poderia, pois, começar por relevar a sua arquitectura interna. O livro divide-se em cinco partes («*Vita Beata*», «*Sete Coisas Verdadeiras*», «*Tempo Duvidoso*», «*O Testamento de Elvira Sanches*» e «*Solidão e Morte*») antecedidas, digamos, de um proémio, o poema «*Ce funeste langage*». Na sua estrutura, o livro aproxima-se de *Aquele Grande Rio Eufrates*, dividido em seis partes («*Apresentação*», «*Dedicatória*», «*Tempo*», «*Relação*», «*A Cidade*» e «*Narração*») que em rigor são cinco mais uma coda constituída pelo longo poema que dá título ao volume. Aliás, na necessidade de um texto prefacial ou conclusivo, a obra rima ainda com aquela que se lhe segue, *Homem de Palavra[s]*, a qual se divide em sete partes seguidas de um «*Cólofo ou Epitáfio*»; e ainda, de certo modo, com a que a antecede, *O Problema da Habitação — Alguns Aspectos*, dividida em dez poemas, mas em que o primeiro, «*Quasi Flos*», e sobretudo o primeiro verso — «*A morte é a verdade e a verdade é a morte*» — funciona como proémio ou horizonte de referência de toda a colectânea.

Significativamente, o texto «*proemial*» de *Boca Bilingue*, o poema «*Ce funeste langage*», é um soneto. Referindo-se à opção por essa forma no prefácio à segunda edição do seu livro de estreia, o autor revelaria a sedução «*irresistível*» e longa do soneto em si: «*Se (...) só no seu terceiro livro o soneto surgiu, foi porque não conseguiu 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*»<sup>3</sup>. Ironicamente, porém, este «*triunfo do recalçado*», legível à primeira vista como mais uma manifestação da sua opção pelo Antigo em detrimento do Novo, é em *Boca Bilingue* ratificada por este último, já que ao soneto são cometidas funções

<sup>3</sup> «*Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição*», in *Obra Poética de Ruy Belo*, Vol. 1, Lisboa, Presença, 1981, p. 16.

experimentais. O facto não deixa de ser revelador da situação histórico-literária de Ruy Belo como autor de uma obra que, embora não inscrita na lógica exclusivista do moderno, não deixa de sofrer, como veremos, os efeitos dos seus imperativos.

O primeiro verso de «Ce funeste langage» — «Levanta-te e caminha, hesitante palavra» — é mais uma demonstração da pregnância do intertexto bíblico nesta poesia. Ao poeta, qual taumaturgo, cabe dar vida à linguagem num tempo «onde até mesmo Deus/ esquece». O horizonte secular do homem contemporâneo, com o qual o poeta se vai confrontando sem nunca de todo se comprometer, dispensa sabedorias antigas, a começar pela mais indispensável: a da centralidade e necessidade da morte para a vida, de que nos fala a segunda quadra: «Sinal equivalente ao quente cais que canto/ aqui na orla da manhã só prometida/ a quem matou a morte e desconhece quanto/ à morte se devia a ciência da vida.» Animar, ou seja, insuflar alma ou vida numa linguagem fúnebre, porque celebratória da morte da morte, o mesmo é dizer, da longa e difícil morte de Deus, mas também funesta porque rendida à palavra degradada da tribo, é tarefa «impossível». E o poema, que numa sugestão mallarmeana busca depurar-se da contaminação da palavra «útil ou portátil», ganha a consciência da sua fragilidade de coisa humana, isto é, situada num tempo que nada poupa, nem mesmo esse depósito de uma memória sem tempo a que chamamos infância: «Ó palavra impossível, cuja vizinhança/ a outra, útil ou portátil, não consente,/ abre o poema, símil da lábil criança.»

### **Imaginatio locorum**

«Vita Beata», primeira parte do livro, abre com dois sonetos intitulados «Laboratório», I e II, os quais, sob a forma, que adiante reencontraremos, da variação sobre um tema, sugerem, com subtis modulações, a reversibilidade da experiência da morte e da vida, condição necessária da plenitude de consciência: «Não era aquela a cara a quem a morte/ deu de beber do cântaro mais cheio/ de sóis e anéis azuis?» Suspendamos, por agora, a indagação desta poesia laboratorial, e detenhamo-nos antes naquilo que nesta secção do livro nos é sugerido sobre a possibilidade de uma vida feliz. Poemas como «A Beringela» e «A Laranjeira», apresentados como traduções

de Abensara de Santarém, poeta do século XII, parecem propor a beatitude da redescoberta da Natureza por uma consciência virginal. Os poemas, que a uma primeira leitura se afiguram algo infelizes no seu naturismo pouco convincente num poeta que sempre soube que a Natureza não cresce nas árvores, acabam por colocar em cheque quer esse naturismo quer a suposta virgindade da consciência do sujeito, na explicitude da sua modalidade intertextual, aqui muito próxima da citação museológica, e, também por isso, rara na obra de Ruy Belo, onde a referência culturalista pedirá, quase sempre, uma recontextualização forte no tecido discursivo do texto.

A beatitude é bem mais convincente quando nos é proposta na forma de uma vivência dos lugares. De facto, poemas como «Saint-Malo 63», «Guide Bleu», mas sobretudo a sequência de cinco poemas «Portugal Sacro-Profano» (que prosseguirá na obra seguinte, Homem de Palavra[s], com mais dois textos), trazem algo de novo a esta poesia. Referindo-se a estes textos, afirma Joaquim Manuel Magalhães: «Uma poesia auto-afirmativa, como a sua é, usa, todavia, a metáfora pessoal em irradiações que são sempre de integração com o mundo circundante, numa política do espaço e do tempo que não foge nunca à consciência colectiva. A sequência “Portugal Sacro-Profano”, de Boca Bilingue, e a “Palavra[s] de Lugar”, de Homem de Palavra [s] vivem dessa busca de descobrir um país concreto, uma circunstância de lugar»<sup>4</sup>. A verdade, contudo, é que as palavras de Magalhães se parecem antes aplicar a um caso como o do Jorge de Sena autor de Peregrinatio ad Loca Infecta (1969), Exorcismos (1972) ou ainda Conheço o Sal... e outros Poemas (1974), já que, em rigor, essa «circunstância de lugar» terá de esperar em Ruy Belo por 1970, ano de Homem de Palavra[s]. De facto, no Sena que se despede do modernismo por uma peregrinação aos lugares, o circunstancialismo de uma poesia «de ocasião» carrega em si um posicionamento ético e político que passa, antes de mais, por uma deliberada contaminação do texto poético pela aspereza dos dias, contaminação à qual o Alto Modernismo de que Sena fora até então o nosso bom exemplo, sempre fugira. Neste caso, Joaquim Manuel Magalhães está talvez a fazer História Literária da forma como sempre ela é feita: metafisicamente, quer dizer, recorrendo a Ruy Belo para lhe atribuir a figura, metafísica entre todas, do precursor que apenas o é numa narrativa cuja personagem central é Sena. Se é

<sup>4</sup> Joaquim Manuel Magalhães, «Posfácio ao 1.º Volume», in *Obra Poética de Ruy Belo*, Lisboa, Presença, 1981, pp. 231-232.

que não está a fazer história literária da forma como sempre a soube fazer, isto é, «interessadamente». Na verdade, conviria não esquecer que 1981, ano da publicação da *Obra Poética de Ruy Belo* acompanhada dos seus pós-fácios, é o ano em que Magalhães advoga, no manifesto poético «Princípio», de *Os Dias*, Pequenos Charcos, o famoso «regresso ao real».

A uma leitura atenta, a sequência «Portugal Sacro-Profano» revela toda o seu circunstancialismo ilusório. Mais do que a busca do país concreto, Ruy Belo empenha-se aqui no que António Ramos Rosa chamou em tempos «a busca de um lugar central onde o ser se reúna e se encontre totalmente», um «lugar ontológico»<sup>5</sup>. O poema central da sequência é, por isso mesmo, «Mercado dos Santos em Nisw», o qual, desde o primeiro verso — «O tempo é outro tempo nas terras pequenas» — nos recoloca no tema, central na sua obra, da vivência do tempo. Esta vivência, porém, ao contrário do que sucederá em *Sena*, persegue sem cessar um horizonte no qual o tempo se imobilize sobre a intensidade do instante<sup>6</sup>. Ai, nesse lugar epifânico, «o sol preenche tudo e é quase tão redondo como Deus/ Cada coisa tem nome e reconheço o aroma das estevas». O eu lírico, num movimento oposto ao da imersão na alteridade e pluralidade do mundo, encontra nesse instante a resposta à sua longa aspiração à figura do uno («Ah! Não ter eu uma só solução para tudo, tantos gestos transbordantes/ em vez de dividir os dedos pelas coisas múltiplas diversas/ Uma só cara uma só rua em vez de tantos traços e travessas/ uma mulher»), a qual se concretiza na coincidência ontológica de linguagem e mundo: «E apesar da indispensável confusão dos versos/ aqui não é possível nunca mais/ trocar coisa por coisa.»

«Pátria paraíso pétala»: assim é caracterizado, de modo bem pouco «concreto», convenhamos, esse lugar em que, enfim, a própria epifania se revelará insustentável: «O adro a árvore a casa onde se está, onde se entra e mora/ Aqui o homem é... ou era mesmo agora.» A temporalidade do ser acaba por triunfar, remetendo para um «mesmo agora» sempre passado<sup>7</sup> esse sonho de um mundo «rurab», isto é, fora do tempo. Esta mundanidade do ser

<sup>5</sup> António Ramos Rosa, «Boca Bilingue», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real-II*, Lisboa, Arcádia, 1980, pp. 118-119.

<sup>6</sup> Como nos dirá, numa formulação feliz, em «Exercício», de *Homem de Palavra* [s], «Aqui estou tristezas alegrias/ Nesta colina do instante.»

<sup>7</sup> «Já tudo o que passou parece imaginado», é-nos dito camonianamente em «Ce funeste langage».

acaba por corroer não apenas o instante único como a própria história pessoal do sujeito, indiferenciando-a numa sobreposição indecível de planos, como sucede em «A Charneca e a Praia»: «Escrevo corro e era outro o autocarro/ cerrou-se apenas sobre si o mais original abraço.» (sublinhado meu) Como se afirma ainda nesse poema, radicalizando-se a indiferenciação por uma passagem ao plano espacial, «tudo onde passo lembra outra coisa», posição expressivamente corroborada no título do último texto da série, «Praia do Abano (ou outra Praia)» (sublinhado meu). Recorrendo ao título de um poema de *O Problema da Habitação*, poderíamos dizer que mais do que uma representação, nos é oferecida uma imaginação dos lugares («Imaginatio Locorum»).

Numa obra regida por uma poética da memória («Eu curvo ante a infância a face embaciada» («Saint-Malo 63»)), a impossibilidade de apreensão do real é denunciada pela frequência do motivo do esquecimento, quer em «Vita Beata»: «Perguntas-me que faço: sei apenas que esqueço»; «Eu faço e aconteço eu esqueço» («A Charneca e a Praia»); quer na secção seguinte da obra, «Sete Coisas Verdadeiras», toda ela dominada pela relação das «vantagens da propriedade horizontal» («Vária Literatura»): «e tudo esqueço e peço mesmo a Deus que esqueça quanto sou» («Em Cima de meus Dias»); «Banho lustral de ausência é este tempo/ de pés postos na terra em puro esquecimento» («Efeitos Secundários»); «Já fui uma criança e quase sempre esqueço» («O Templo»). Marcada pelo esquecimento, o mesmo é dizer, por um quotidiano perspectivado pela linha de fuga da sua representação evanescente, esta escrita lembra-se a todo o instante do lugar prometido num além-mundo onde paradoxalmente se instalaria a uma transparência neste inexistente<sup>8</sup>. Esse lugar, enunciado em «Ácidos e Óxidos», lugar ontológico por excelência, é, ainda e sempre, o da morte: «A morte é a promessa; estar todo num lugar, / permanecer na transparência rápida do ser.»

<sup>8</sup> Em certas formulações discretamente paródicas, a obra chega à sugerir o poeta como pastor do ser: «Regresso com o gado contra o sol rasante» («Em cima de meus Dias»). Todavia, o drama desta consciência vacilante entre a sua constituição transcendental e a nadi-ficação decorrente da omnipresença da morte, ou, noutra mas idêntica perspectiva, da existência de Deus, conduz a que esse pastoreio se confronte enfim com «restos», no que é também um bom tropo da sua relação com o real: «A consciência mói-te mais que uma doença/ reúnes em redor da casa equilibrada restos de rebanhos» («Relatório e Contas»).

Que esse anúncio do lugar «transparente» se verifique num poema incluído na secção «Tempo Duvidoso», dedicada ao opressivo tempo histórico dos anos 60 portugueses, eis o que é revelador da permanente ultrapassagem do real quotidiano por uma perspectiva que se diria transcendental em Boca Bilingue. Tal não invalida a intencionalidade política de alguns poemas da secção, sobretudo de «Morte ao Meio Dia» e «Versos do Pobre Católico». Mas, sobre serem diminutos na economia geral do livro, tais poemas denunciam uma permanente sobreposição do plano político pelo ontológico, ou por aquilo que designaríamos como uma ontologia da sociedade burguesa: «Que fica dos teus passos dados e perdidos?/ Horário de trabalho, uma família, o telefone, a carta» («Ácidos e Óxidos»)<sup>9</sup>.

No mesmo «Ácidos e Óxidos» é possível encontrar uma formulação, pedida de empréstimo a Camilo Pessanha, da perspectiva política do poeta: «Ó dias encobertos de verão no meu país perdido.» Essa perspectiva, que castiga também o uso político do fenómeno religioso em «Versos do Pobre Católico» — «Nem palavras nem coisas tenho para o teu altar/ e é hoje a tua festa, agora é que me lembra, ó Senhora da Assunção/ Estás muito bonita; (...) / Não te sentes feliz/ se o povo reza livremente o terço no país/ e são muito cristãos os governantes?» —, alcança o seu ponto culminante em «Morte ao Meio Dia». Versos como «O meu país é o que o mar não quem», mas sobretudo «No meu país não acontece nada», dão voz a um desalento ou desespero geracional nascido do sentimento de impotência face a uma história «congelada», no exacto momento em que, na Europa e nos EUA e um pouco por todo o mundo, ela parecia possuída de um impulso imparável. Num livro publicado dez anos depois de Boca Bilingue, Nos Braços da Exígua Luz, Nuno Júdice incluiria um poema intitulado «Em Lisboa (fim dos anos 60)», algo devedor do texto de Belo, no qual é possível reconhecer o mesmo sentimento claustrofóbico: «maquele recanto do café, / víamos chegar o inverno, / o beco sem saída das nossas vidas, / o tédio oficial dos primeiros jornais do dia»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Neste sentido, versos como «Simples questão de tempo és e a certas circunstâncias de lugar / circunscreves o corpo», ainda de «Ácidos e Óxidos», dão voz a esse conflito, presente na obra, entre a acentuação do quotidiano e uma perspectiva transcendental. Em Boca Bilingue, como já vimos, nem «tempo» nem «lugar» podem ser reduzidos a um circunstancialismo mundano, ainda que o poeta o pareça desejar, já que a experiência do tempo tende a resolver-se na busca da epifania e a vivência do lugar na sua anulação pela morte.

<sup>10</sup> Nuno Júdice, Nos Braços da Exígua Luz, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 35.

## O fatum do Novo

A parte IV de Boca Bilingue, «O Testamento de Elvira Sanchez», com os seus sete sonetos de «Variações sobre “O Jogador do Pião”», os quais fazem de certo modo sistema com os dois sonetos intitulados «Laboratório», de «Vita Beata», instala-nos de novo em plena ética do moderno. Como vimos já, o que distingue a poesia de Ruy Belo na sua situação histórica, é o facto de ela se situar à margem daquelas típicas injunções adormianas segundo as quais, como no caso exemplar da nova música teria sucedido, «a produção de outra música, ao lado dela, tornou-se impossível, tendo degenerado em kitsch»<sup>11</sup>. A narrativa do Novo configuraria assim um cânone progressivamente reduzido de possibilidades expressivas, as quais, na fase serialista que entre nós, e no campo poético, se corporizaria, diversamente embora, em Poesia 61 e na Po. Ex., se reduziriam à exploração das suas possibilidades combinatórias.

Pelo contrário, na sua adopção de uma forma distendida e no seu generoso acolhimento de materiais provenientes de tradições diversas<sup>12</sup>, a poesia do autor de Toda a Terra caracteriza-se, no início dos anos 60, por um deliberado alargamento do cânone poético. Não é, pois, sem alguma surpresa que o vemos integrar a sua produção no cânone neovanguardista dos anos 60, praticando, nos textos antes referidos, um serialismo que diríamos integral. Anote-se que numa entrevista de 1968, recolhida no seu volume de ensaios Na Senda da Poesia (1969), depois de caracterizar o panorama desses anos como tripartido em realismo, vanguarda e os que estavam «atentos aos problemas levantados por uma e pela outra mas se empenham sobretudo em solucionar as questões que a sua própria obra lhes vai pondov»<sup>13</sup>, Ruy Belo responde candidamente (?) a uma pergunta sobre o experimentalismo: «Devo contar que Herberto Helder me convidou para colaborar com o artigo de apresentação no primeiro número de Poesia Experimental. Mas eu andava ocupado a estudar Fonética e Linguística, ainda mandei vir livros, acabei por demorar muito. Só por isso não colaborei. No entanto, estive atento a tudo e o meu último livro, Boca Bilingue, é testemunho disso»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> T. Adorno, Quasi una fantasia, Paris, Gallimard, 1982, p. 288.

<sup>12</sup> Joaquim Manuel Magalhães aproximou justamente a obra de Ruy Belo de certos veios do Maneirismo e do Romantismo.

<sup>13</sup> Obra Poética de Ruy Belo, Vol. 3, Lisboa, Presença, 1984, p. 24.

<sup>14</sup> Op. Cit., p. 25.

Premeditada ou não, a candura de quem confessa a consulta de bibliografia para se pôr a par, é bem reveladora da sua relação com a ética do Novo, referida no início deste texto: ainda que inconvictamente, o imperativo do moderno não deixa de se lhe impor, exigindo-lhe responsabilidades<sup>15</sup>. Do alto do seu prestígio mítico, o Novo, que nas palavras de Adorno «é uma mancha cega, vazio como o isso»<sup>16</sup>, vem cruzar-se, com todo o peso da inevitabilidade, com o seu percurso. Como aliás sucedeu, diga-se, com quase todos os poetas de 60, os quais duradoura ou pontualmente se entregaram a práticas seriais, de Helder a Carlos de Oliveira ou a Luíza Neto Jorge, esta última, no seu silêncio posterior a 1973, o exemplo mais espectacular de como a exploração do material artístico mais avançado pode conduzir a um esgotamento discursivo.

As «Variações sobre “O Jogador de Pião”» são, todavia, um dos mais felizes casos de harmonização de forma e conteúdos na obra de Ruy Belo. A situação sobre a qual opera o jogo das variações parte de um quotidiano infantil no qual, como sempre na sua obra, o poeta recolhe o símile da existência e o seu possível sentido: «Faz rodar o pião redondo tudo em volta / / Atira a primavera e recupera o verão / Terras e tempos — tudo assume esse pião.» Ao rodar, o pião percorre mundo e tempo, tornando-se metáfora da vida — «Tudo é redondo e torna ao ponto de partida» — e desvelando, no seu vertiginoso girar, a sua essencial vanidade: «Quem és? / Voltas? rodas? regressas? Rodopias? — Nada». Enfim, a «mão do breve pião» conhece o seu destino: o de ser «ao comprido coberta pelo chão da igreja». As variações sobre o texto inicial reproduzem assim, no plano composicional, o girar do pião em torno do seu eixo, sendo este, inversamente, uma muito exacta metáfora do serialismo processual desta sequência. Finalmente, o alcance metafísico do girar do pião esclarece a dimensão espiritual do sentimento do mundo aqui manifesto: em rigor, estamos perante uma poesia mística que tudo arrebatava e funde num ímpeto ascensional que vem afinal a coincidir com a queda na morte desejada.

<sup>15</sup> Refira-se aliás que pertence a Ruy Belo, no poema «Pequena História Trágico-Terrestre», de Pais Possível (1973), uma das mais impressionantes formulações do imperativo do Novo entre nós: «Se não sei bem o que devo fazer / sei que devo fazer o que não sei.»

<sup>16</sup> T. Adorno, Teoria Estética, p. 32.

## O desporto versificatório

Se tal fosse ainda necessário, esta sequência elucidar-nos-ia quanto à volúpia com que Ruy Belo se entrega àquilo que por vezes se configura como verdadeiros «exercícios de estilo». Lembremos que no último poema da sua obra, o texto «Enganos e Desencontros», de Despeço-me da Terra da Alegria, o poeta nos diz: «O meu desporto é a versificação». E recorde-se a sua certa consideração de Régio como «o mais hábil e o mais culto versificador do último século da poesia portuguesa. Poesia e versificação, que o modernismo tinha dissociado, a ponto de haver poeta e bom poeta que não saiba medir um verso, voltam nesta obra a mostrar-se indissociáveis»<sup>17</sup>. Com Ruy Belo, de novo poesia e versificação voltam a andar de braço dado, no que, entre outras coisas, é uma voluntária cedência aos prazeres da retórica e sobretudo da prosódia, bem longe do austero racionalismo ou minimalismo de efeitos característico da mais significativa falange do modernismo tardio (pense-se, por exemplo, nas obras publicadas nessa década por Gastão Cruz).

Ao contrário, todavia, do sucedido nalguns dos seus textos tardios, em que o ludismo em torno do significante se alimenta por vezes de si mesmo, numa ostensiva imotivação, o jogo em torno da aliteração, a anáfora, a rima externa e interna, que, no seu excesso, visa afinal sabotar a naturalização da retórica, evidenciando-a por um efeito que se diria de estranhamento, esse jogo contribui em Boca Bilingue para o reforço do tão contido pathos que a sua poesia por vezes alcança. Cito, e sublinho, alguns casos: «Por último disse-me, meu Senhor sacrificado: / porventura nalgum remodelado ministério / terei de requerer mendigar submeter a despacho / a minha prometida promissora posição jacente» («Andamento Final de Poema»); «E tudo vai moendo e remoendo momento a momento / triturando colhendo e arrepanhando / e a face ficta fraca e fixa / a fruta em frente fita, frígida fremente» («Mortis Causa»); «E a cal casa de cada qual» («Homem de Grandes Dias»); «Riste e morreste meu amigo triste / Rugas de riso roem-nas os ratos» («A Inteligência Soterrada»).

No último poema do livro, «Certas Formas de Nojo», este assumido ludismo revela-se afinal uma ética de fidelidade a uma linguagem que, na sequência do que se dissera no soneto de abertura, se pretende afastar da

<sup>17</sup> Obra Poética de Ruy Belo, Vol. 3, p. 243.

«palavra útil ou portátil»: «Fui-vos fiel, vogais? Conforme, consoante... / Venho da vida e trago uma gramática/ mas houve quem nas ruas da cidade se molhasse mais que eu/ E Deus, o último credor, o que não bate à porta/ confirma-nos na dor que nos encobre a morte.» Como começara, o livro termina sugerindo o carácter bilingue da linguagem, cuja estranha gramática mergulha mas ao mesmo tempo liberta o sujeito da chuva que cai sobre os homens.

E assim, se esta obra parece desejar uma boca unívoca<sup>18</sup>, qual seria a de Deus — «ó Deus, ó mais redonda boca para os nomes 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»). O poema, «símil da lábil criança» e aspiração sempre nostálgica à «mais redonda boca para os nomes das coisas», é por definição elegia, monumento fúnebre, lápide funerária de si mesmo. Linguagem funesta, porque irredutivelmente bilingue.

Oswaldo Manuel Silvestre

---

<sup>18</sup> Recorde-se a declaração do autor sobre o título: «Mas eu fui buscá-lo ao Livro da Sabedoria, onde a certa altura se diz: “A sabedoria detesta a boca bilingue”», in *Obra Poética de Ruy Belo*, Vol. 3, p. 29.