



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA | ÁREA DE FILOLOGÍA GALLEGA Y PORTUGUESA

Ruy Belo, a ver os livros

Ensaio na trajetória de uma obra poética: tensões e fracturas de forma

TESE DE DOUTORAMENTO

Autor:

Hugo Manuel Milhanas Machado

Director:

Dr. D. Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra

SALAMANCA, 2015



**VNIVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA | ÁREA DE FILOLOGÍA GALLEGA Y PORTUGUESA

Ruy Belo, a ver os livros

Ensaaios na trajetória de uma obra poética: tensões e fracturas de forma

TESE DE DOUTORAMENTO

Autor:

Hugo Manuel Milhanas Machado

Director:

Dr. D. Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra

SALAMANCA, 2015

A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com
que se veja a própria lâmpada. E também à volta.
HERBERTO HELDER, *Photomaton e Vox*

They made a statue of us
REGINA SPEKTOR, "Us"

nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro
HERBERTO HELDER, *Servidões*

A estética da forma só é possível como aparição através da
estética enquanto estética da totalidade do que se encontra sob a
denominação da forma. Daí depende a possibilidade da arte em
geral. O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da
vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto.

A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais.

THEODOR W. ADORNO, *Teoria Estética*

ÍNDICE

009	Notas prévias
015	I A VER OS LIVROS
017	01. APRESENTAÇÃO: NO LIMITE DO LIVRO, O TRANSPORTE
029	02. LER POEMAS COM POEMAS: MANEIRAS, ENTRADAS
041	03. ARGUMENTO: HAVER OS LIVROS, LEITURAS DA FORMA
057	II PEQUENOS PERÍMETROS
059	04. PEQUENOS PERÍMETROS: SECÇÕES DE LIVROS
065	i. <i>Aquele Grande Rio Eufrates</i> : canto e recanto
075	ii. <i>O Problema da Habitação – alguns aspectos</i> : zona e brevidade
082	iii. <i>Boca Bilingue</i> : perímetro e armação
089	iv. <i>Homem de Palavra[s]</i> : sequências e passagens
100	v. <i>Transporte no Tempo</i> : produção e intervalo
106	vi. <i>País Possível</i> : pressão e descompressão
112	vii. <i>A Margem da Alegria</i> : pausa e forma
116	viii. <i>Toda a Terra</i> : montagem e redução
121	ix. <i>Despeço-me da Terra da Alegria</i> : verso e livro
126	x. <i>Na Senda da Poesia</i> : estudo e parte
133	05. CORRENTES ÍNTIMAS: SÉRIES DE POEMAS
147	i. Sobre “Portugal sacro-profano” e o livro a continuar
156	ii. Sobre “Laboratório” e o tom da forma
164	iii. Sobre as “Variações” a “O jogador do pião” e o muro do soneto
171	iv. Sobre “Imagens vindas dos dias” e o poema em prosa
177	v. Sobre “Gaivota” e a fractura da forma
185	III TORÇÕES DE FORMA
187	06. LER O CORTE: VERSOS ISOLADOS, POEMAS BREVES
211	07. MOVIMENTOS CONTÍNUOS: OS POEMAS LONGOS
219	i. O poema longo no livro ou o modelo de forma
231	ii. Poemas para um longo poema ou a imposição da forma
239	iii. O livro de poemas longos ou a distensão da forma
266	iv. O poema livro ou a torção da forma
275	IV GRANDES PERÍMETROS
277	08. REPONDO PERÍMETROS: REEDIÇÃO E COMENTÁRIO
289	09. OBRA TODA: SOBRE A AUTO-ANTOLOGIA E A REVISÃO
313	10. CONCLUSÃO: NO LIMITE DO LIVRO, A CLAUSURA
317	Nota bibliográfica

NOTAS PRÉVIAS¹

SOBRE A MASSA DAS EDIÇÕES

Quando utilizadas, e de forma a abreviar a sua referência tanto no corpo do texto como nas chamadas de rodapé, as siglas respondem pelo livro convocado. Assim: *Aquele Grande Rio Eufrates* onde AGRE, *O Problema da Habitação – alguns aspectos*: PH, *Boca Bilingue*: BB, *Homem de Palavra[s]*: HP, *Transporte no Tempo*: TT, *País Possível*: PP, *A Margem da Alegria*: MA, *Toda a Terra*: TTA, e *Despeço-me da Terra da Alegria*: DTA. Critério idêntico para o volume de leituras, resenhas e ensaios críticos, *Na Senda da Poesia*, portanto, NSP, que se reportará à edição de 1984 da Editorial Presença, a mais exaustiva das até agora editadas, incluindo textos publicados por Ruy Belo após a primeira impressão da recolha, em 1969. Por sua vez, poemas e versos citados sê-lo-ão reportando-se à edição de *Todos os Poemas*, repartida em três volumes (2ª edição, Assírio & Alvim, 2004), conforme a fixação de texto efectuada por Teresa Belo e Gastão Cruz, salvo quando se justifique remetê-los à proveniência original: a saber, sempre que a leitura aconselhe o envio à lição das primeiras edições publicadas sob a responsabilidade de Ruy Belo, e isto considerando o critério das obras completas (Presença² e Assírio) em fazer valer a última versão editada em vida pelo poeta, regime que, naturalmente, e na falta de

¹ O presente trabalho não segue o Acordo Ortográfico.

² Joaquim Manuel Magalhães, organizador da edição, explica: “Considerou-se como texto definitivo da obra de Ruy Belo a última versão de cada livro, publicada segundo a direcção do próprio autor.” E, ainda nessa perspectiva, toma nota da especificidade das reedições de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *Homem de Palavra[s]*: “Dos livros que constituem este primeiro volume, AGRE e HP seguem, portanto, o texto das segundas edições, sendo as variantes introduzidas pelo autor, em relação às primeiras, inventariadas neste Apêndice.” [Magalhães, 1984: 204]

uma edição crítica desta poesia, não retoma extractos corrigidos em segunda edição. Assinale-se, porém, no que respeita à edição da *Obra Poética de Ruy Belo* da Presença, publicada no início dos anos 80 sob responsabilidade de Joaquim Manuel Magalhães, a significativa adjunção de apontamentos explicativos cotejando reedições e volumes originais.

Esta metodologia poderá revelar-se particularmente fecunda no caso das segundas edições de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *Homem de Palavra[s]*, as quais vêm ensinar significativas revisões em relação às lições originais e, ainda que de forma menos problemática, a respeito da reedição definitiva e aumentada de 1978 da plaquette *Despeço-me da Terra da Alegria*, editada no ano anterior. Cabe ainda mencionar, muito embora em estância suscitadora de outro tipo de questões, a edição da auto-antologia *País Possível*, também ela uma *segunda mão* de poemas a que preside o inevitável gesto de redistribuição de material poético, por outro lado, inscrito segundo formas inapagáveis. Nestes casos de referência a poemas em edições que não em obra reunida, aposta à sigla do volume, indicar-se-á a data de sua impressão: a título de exemplo, e nesse sentido, a indicação *HP* [1970]: 128 dirá respeito ao poema “2” de “Imagens vindas dos dias” que pela segunda edição deste livro, e à semelhança dos demais poemas desta secção, viria a ostentar um título: “Esquecimento”. A sinalização vale como exemplo da prioridade de leitura conferida, neste caso, ao poema original: “2”, num tempo de livro outro, sem título, e, portanto, na circunstância de se mostrar como um poema diferente. Já a indicação *HP*: 348 remeterá, naturalmente, para a versão reeditada e definitiva do poema conforme a edição de 2004: o poema “Esquecimento” da edição revista de *Homem de Palavra[s]*.

Seguindo este mesmo critério, zonas para-textuais aos poemários (notícias biográficas e listas bibliográficas, fichas técnicas, índices, apontamentos) de que as edições da obra completa em regra prescindem, serão igualmente referenciadas em relação ao livro de origem. A título de exemplo, e entre vários deste teor que aqui serão explorados, a nota *PP* [1973]: (4) sinalizará o importante sumário de obra “Do autor” apostado à primeira edição de *País Possível*, não incluído nas edições completas Presença e Assírio & Alvim, e que adiante interessará aqui sondar – bem

como outras notas desta natureza, como as que adjuntas às edições da Moraes, conformadoras de um notável paratexto que deverá merecer a maior atenção na exegese desta poesia e de suas intenções de paisagismo editorial. O parêntesis da notação de página dá conta de numeração não impressa no original, uma vez que no volume em causa, a primeira edição de *País Possível*, a mesma tem início à página oitava, coincidindo com a segunda da “Nota do Autor”; gesto em princípio conforme com o critério da antologia que se lhe segue, apagando no primeiro poema, “Morte ao meio-dia”, a indicação de número de página. Contudo, esta repetir-se-á (e apenas) com todos os doze poemas recolhidos de *Transporte no Tempo*, bem como com o inédito final, “Pequena história trágico-terrestre”³.

Por fim, poemas dispersos como aqueles que coligidos e publicados por Gastão Cruz e Teresa Belo na edição de *Todos os Poemas* serão referenciados em relação a este mesmo volume, sob a sigla *TP*. Desta forma, a nota *TP: 252* diria respeito ao poema “Auto-retrato”, incluído na secção de dispersos adjunta ao terceiro volume de *Todos os Poemas*. Poemas avulsos editados em jornais, revistas e outras publicações serão referenciados em relação aos mesmos e devidamente indexados no sumário bibliográfico final. Seguindo critério análogo, *marginalia* e notas afins serão registadas em acordo com os suportes em que se inscrevam.

AS ZONAS SUJAS

Um segundo apontamento, em vista de uma negociação do activo de textos publicados por Ruy Belo ao longo de quase duas décadas em nove livros de poesia – para além, é claro, de uma vasta obra crítica e ensaísta publicada a partir da década de 50. Atenta que está a presente leitura nas dialécticas de índole e preocupação formais – leia-se, panorâmicas, manejáveis ou, como acima se diz, paisagísticas – da obra de Ruy Belo, e atendendo ao que atrás se adverte, não se

³ Apetecerá sondar em sede própria a demarcação destes treze poemas relativamente aos restantes dezasseis, divididos entre *Boca Bilingue* (3) e *Homem de Palavra[s]* (13), num livro que não discrimina qualquer aparente divisão em secções ou grupos de poemas, ainda que estes se arrumem em blocos de acordo com a cronologia de edição dos livros de proveniência.

tomará como absoluta (ou única) nenhuma lição dos poemas do autor de São João da Ribeira, Rio Maior. Quero com isto significar que em vista das devidas ponderações, e conforme se estruturarem, interessar-me-ão tanto versões revistas como *suizas* (quando publicadas) dos poemas, sobretudo, e muito evidentemente, enquanto sinalização de problemas subjacentes à organização dos livros, secções e séries de poemas, e demais arranjos, o que se revelará particularmente proveitoso no que toca ao cotejo do texto das reedições com as edições primeiras. Não significa esta preferência uma desconsideração da *lição* do texto final. Como se procurará estabelecer, não evitarei estas existências últimas e definitivas, depositárias de uma prioridade (definitiva, enfim) na ponderação hermenêutica de uma poesia lida *post-mortem*: ora, os textos estão acabados, onde Ruy Belo os deixou, e a solução de “obra completa” instaura justamente esse atestado de fixação. Importa-me, todavia, localizá-las (às edições últimas) como concretizações textuais reportadas a temporalidades impossíveis às primeiras versões, e por isso conformadoras de discursos apetrechados e expostos a um poder por assim dizer ruminante, assente num lugar de revisitação, no qual Ruy Belo⁴ atentou notável consciência e que consequências tão significativas repercutiu afinal na sua obra: numa palavra, a possibilidade da revisão imposta pelo tempo, a voragem de poder voltar aos poemas enquanto objectos possíveis que o foram noutra tempo e de outro tempo. A possibilidade ou a angústia, dir-se-ia, no que na semântica do “possível” possa valer por necessidade ou sujeição: acontecimentos ambos de ordem de alguma forma accidental ao livro primeiro, derivas da sua improbabilidade de *poemas no futuro*; e poemas, em todo o caso, de que se erguerá um futuro, ou a possibilidade (oportunidade) de forma em futuro.

⁴ A respeito desta formulação por assim dizer orgânica, basta recordar o cunho impresso no pendor de revisitação bem notório no prefácio de 18 de Abril de 1978 à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*: “Ficam nos meus papéis observações acerca de outros poemas. Mas vai longo este prefácio e não convém que o cão volte por demais ao seu próprio vômito, para não terminar sem a alusão bíblica inevitável em quem durante tanto tempo a leu.” *HP*: 251.

OS PASSOS DE VER

Quatro partes compõem ou movimentam o ensaio, extensões conjuntas de um empenho nas formas de futuro dos poemas de Ruy Belo, isto é, dos modos de ser da obra de Ruy Belo. Em conseqüente deriva, cada uma dessas quatro partes compreende, como que intervalando e espaçando as leituras, uma seqüência de entradas numerada de “01” a “10” no índice geral, sem que a quebra de parte implique a interrupção da ordem de entradas (podendo estas, em casos pontuais, contemplar o desdobramento em listagens subordinadas). Por sua vez, a cada entrada capitular corresponde um número variável de arranques do ensaio, sem qualquer tipo de numeração, epígrafes de menor ou maior extensão que, juntas, acabariam por visualizar uma possível colheita de estímulos sobre os assuntos a desenvolver. Considerem-se estas epígrafes como arranques contínuos, pois, de um texto em estado de acumulação, a partir dos quais se organiza, planifica e coordena o volume total da leitura em curso: glosas em progressão, modos de ler em estado de continuado reposicionamento, investindo na pausa, calibrando – como se disse – o movimento de folhas, papéis, de folhas nos papéis, de papéis nas folhas: o vento que faz na árvore.

Simplificando, eis conformado, assim, um roteiro de leitura pensado a três níveis ou movimentos derivados: o das epígrafes (ou sub-capítulos), dispostas de forma consecutiva, de incidência e quantidade variável em cada capítulo, não contempladas no índice geral e desenvolvidas por extenso no corpo do texto; o das dez entradas titulares (ou capítulos) arrumadas de “01” a “10”, subordinando os fragmentos do nível anterior (e possibilitando, nalguns casos, como se disse, seriação derivada: “i, ii, iii...”); e o nível geral das quatro zonas (ou partes) que estruturam o todo do ensaio e a distribuição (assimétrica, portanto, mostrando diferentes intensidades de leitura) das dez unidades capitulares, numeradas em letra romana de um (“I”) a quatro (“IV”): “a ver os livros”, “pequenos perímetros”, “torções de forma”, “grandes perímetros”. Encerrando o texto, na quebra do perímetro, um último excurso a modo de conclusão possível da leitura, fecho sumário do ensaio e por isso batido a frase mais ampla; arranque de clausura que,

sendo-o, como fecho significa também transporte, maneira de trânsito, passagem de quem a ver os livros aprende a acabar, e acabar é uma entrada.

I - A VER OS LIVROS

01. APRESENTAÇÃO: NO LIMITE DO LIVRO, O TRANSPORTE

RUY BELO, A VER OS LIVROS

Há já algum tempo que não lemos Ruy Belo, mas só assim, é muito provável, comecemos a falar. Leitores em longe, leitores de poemas que das palavras se vão despedindo, poemas que de algum modo persistem em maneira de forma, essa forma que reverbera a impressão de um acontecimento a tinta na página, o acontecimento do poema como objecto, circunstância formal de marca impressa: fazer-se mancha e presença no imperativo do silêncio (o da página). Porque é mancha, porque fazer mancha: substantivo e verbo, o envio comum. Ora, o poema que fica, que permanece. Essa composição (a da mancha, da ocorrência em forma) que também ensina a ser poema, a ver poema, a ler poema porque se diz parecer poema. E o movimento poderá ser o seguinte: olhar para o poema, olhar para o livro, e reparar no arranjo dos livros na estante, no modo de sinalizarem uma presença de nome, o nome autoral. Lance conjunto, viagem de ver o subir das formas à volta da língua: há muito tempo não ler Ruy Belo, esse tempo de, não lendo, efectivamente ler.

E o arranque do texto (“a ver os livros”) que investe num modo em regime de predicado, de estar a ver e de estar a ser; poema que se escreve e fica escrito como postura formal, que não é apenas poema, mas, fundamentalmente, que continua poema, isto é, que se mantém enquanto forma de poema, como impressão – pressão, portanto – de um estado de o ser. E outro modo de dizê-lo: Ruy Belo sem ver os livros, um modo nesse trabalho no tom e no domínio, a busca de formas que volta a situar e resignificar a leitura dos poemas, leituras devagar, as leituras dos muros, todos os muros, limite vertical das palavras. E o muro do poema, o muro de cada poema nessas muralhas de livros, como intuição

de perímetro, isto é, da sua possibilidade como horizonte, de poder ver as terras do texto, de o poder ler, um estado de localização: o leitor a ver os livros e também o autor a ver os livros. Por isso: ler por começar a falar, ler da pressão.

POEMAS EM FUTURO

E a ver os livros, começa por dizer o texto aqui encetado. A ver os livros e, agregado, um verso que diz: “nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro”. Quem assim escreve, ou escreveu em modo de verso, é Herberto Helder (1930-2015) num poema do livro *Servidões*, publicado em 2013 pela casa Assírio & Alvim. Livro fechado, segundo indicações inscritas na abertura e no final do volume, no mês de Dezembro de 2010, sendo justamente este o ano em que se cumpre o 80º aniversário do autor de *Os Passos em Volta*. Um poema pelos – *por* – 80 anos convertido em livro que, sob um critério de interpretação meramente circunstancial, não o é tanto, ou só o pode ser em instância tardia, deslocada no tempo por imperativos da ordem da materialização do poema em livro; isto é, o livro de 2010 convertido em forma editorial quase três anos depois, impondo-lhe, por conseguinte, uma temporalidade nova, desdobrada da original.

Ora, retomando o tom do verso, desse “nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro”, o motivo do trabalho que aqui se pretende desenvolver terá muito que ver, afinal, com o arsenal de sugestões deste tão feliz acondicionamento de termos achado no passo do poema de Herberto Helder; prova forte, vinculante, também por isso, da sua convocatória em relação de epigrafia, ao lado de outros três elementos, outros três momentos recortados dos respectivos textos. É o terceiro emblema da série, precedendo-lhe uma primeira digressão igualmente de Herberto Helder, recolhida de *Photomaton & Vox* (“A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta.”), e um verso (“They made a statue of us”) da canção “Us” de Regina Spektor, cantora e compositora russa (n. 1980) radicada nos Estados Unidos da América, quinta faixa do álbum *Soviet Kitsch* (2004); fechando o

leque de textos em situação, um segmento da *Teoria Estética* (1970) de Theodor W. Adorno, citada na tradução portuguesa de Artur Morão (1982; 163): “A estética da forma só é possível como aparição através da estética enquanto estética da totalidade do que se encontra sob a denominação da forma. Daí depende a possibilidade da arte em geral. O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais.” Modos de emblematizar a leitura, de ler em calor, os conferidos por estas quatro possibilidades de produzir vizinhança na periferia dos poemas de Ruy Belo, uma leitura nelas agasalhada.

Este contexto de quatro motivos pretende constituir um sumário investimento de estímulos a aproveitar, em sede nem sempre inequívoca, mais adiante, neste texto, como dispositivos de agitação ante as impressões decorridas da leitura dos poemas (dos livros) de Ruy Belo, modos de morar ao e de lado a essas figuras, na sobra de luz entre os objectos. Como se a leitura se armasse ao lado destas outras coisas que nos vão explicando e redistribuindo os poemas, que ocorrendo juntas se implicam na composição de lugar dos poemas, dos seus modos de se instituírem como leitura, baba de luz à volta das lâmpadas que, repercutida, vem dobrar o som da luz.

LEITORES EM FUTURO

Retomemos a declaração repescada daquela tão compassada passagem de *Servidões*: “nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro”. Gostaria de isolar, em concreto, segundo gesto naturalmente redutor, e com provável prejuízo tanto de estilo como de precisão, dois segmentos nominais do verso de Herberto Helder: “política das formas” e “poemas no futuro”, dispensando-lhes a marcação pela negativa reiterada pelo advérbio “nem”. Está claro que é justamente a valência negativa que determina a significação conjunta do verso e seu desenvolvimento dentro do poema, quadro de invectivas despoletado no vocativo do verso de abertura: “irmãos humanos que depois de mim vivereis[.]”. Considere-

se, no entanto, a modalidade referencial destes dois modos de sondagem da arte do poema, assim dispostos, sintagmas curtos, desligados do texto que os administra: por um lado, a meditação de uma “política das formas” ao serviço da regulação do gesto da poesia e sua definição em sede de poema; por outro, a previsibilidade de uma existência de “poemas no futuro”, ocorrência que aproveito para interpretar não tanto como sinal dos poemas escritos “no futuro”, hipotética ulterioridade da obra em estado de devir, mas dentro de um quadro de condição futura dos poemas que já o são, isto é, poemas *já* escritos. A fórmula até é simples: o futuro dos poemas. Em palavras não muito distantes, eis em perspectiva o futuro *destes* poemas, poemas que apenas no seu futuro, nós, futuros leitores (*leitores no futuro*), poderemos ler. E assim o poema pelos 80 anos de Herberto Helder, feito livro no futuro desse já pretérito motivo aniversariante.

Passando por válida a interpretação, a consciência destes “poemas no futuro” muito terá que ver com a projecção (no, num futuro) de um horizonte de obra que permita o acolhimento dos poemas de agora. Case-se com o movimento, de posição prospectiva, o balanço substantivado no subtítulo deste trabalho: “ensaios na trajectória de uma obra poética: tensões e fracturas de forma”. E no centro do sintagma derivado, a implicação de nomes como trajecto, trajectória, soluções semânticas desejadas em franco diálogo com o fenómeno de transferência deduzido do modo de ser o “futuro” dos poemas, dos “poemas no futuro”. Visualize-se, aproveitando o saldo daquele recorte do verso de Herberto Helder: a trajectória dos poemas instalados neste futuro, a formalização neles assumida no decorrer dessa passagem de textos, o aspecto do endossamento dos poemas num suposto modo de continuarem a sê-lo nesse futuro. Como aqui chegam esses poemas, termo dominante da interrogação, argumento na base da presente leitura dos poemas de Ruy Belo.

Neste contexto, e assim enquadrando a margem de potencial posterioridade dos poemas, impõe-se em estreita correlação a validade de uma também possível “política das formas”, programa de gestão da forma de poesia deduzida da forma dos poemas em trânsito para esse especulado futuro. O uso do plural na formulação do verso de Herberto Helder é aqui particularmente fecundo,

pondo em perspectiva, dentro do todo da *forma*, a singularidade das “formas” (das várias formas, das formas todas, da investigação das formas) trabalhadas nos poemas. Do mesmo modo, será justamente a “política” a organizar a pluralidade das “formas”, segundo um argumento tutelar da *forma* da poesia, isto é, da obra em curso à qual se vão progressivamente associando modos de forma, modos de se ir inscrevendo como existência. Curso, trânsito, movimento, transferência, motorização de paisagens, pistas afins à participação dos poemas no futuro de todos os futuros; pistas comuns no situar da leitura de quem vê os livros.

LER DA PRESSÃO

Digo Ruy Belo, a ver os livros, impasse de encontro entre significante e significado que permitirá que nos deparemos com formulações como “Ruy Belo, haver os livros”. Sirvo-me da confusão referencial aqui como que instalada para trazer a semântica de uma forma sobre a expressão da outra. De “a ver os livros” a “haver os livros”, lances sintácticos agregados ao nome “Ruy Belo”, cabeça do segmento, de qualquer um deles, infira-se o sistema de que haver o objecto é condição *formal* de o poder ver como *forma* (e formalização). De novo naquelas mais simples palavras: para ver os livros é necessário que estes lá estejam, que respondam ao domínio do “haver”, que sejam livros. E se estão, ou podem vir a estar, e assim se dão – ou darão – a ver, da probabilidade do futuro depende uma qualquer forma de confiança, uma expectativa, talvez mesmo um reduto de “crenças” que justifique a projecção. Vontade a que, perfilada no desenho de uma qualquer política, corresponderá o resolver do haver – da existência – desses livros.

Assim as crenças, as políticas de formas, os poemas no futuro. E, na senda de cada uma das formulações, a posição de leitura deste “Ruy Belo, a ver os livros” e um argumento derivado: Ruy Belo escreve nos futuro dos seus poemas, no futuro *em livro* desses poemas, trabalhando-os na perspectiva da composição conjunta do todo da obra, raiz de identificação nominal a que ele, Rui Belo, empresta nome: Ruy Belo (ou era uma vez). Uma política de formas, a sua, capaz

de reservar um modo de futuro para os poemas compostos, os poemas e os livros reconhecidos como de Ruy Belo.

AS LEIS DA FORMA

E se era uma vez, a proposta de leitura que a seguir se apresenta tem por horizonte a ponderável condição futura do poema como registo, inscrição e, muito concretamente, em assumida forma de livro como circunstância material de acesso à biblioteca. De acesso e, portanto, de conformação da mesma, visto que o livro não apenas conforma mas, fundamentalmente, confirma a biblioteca: espaço – qualquer espaço – de convergência de títulos, de títulos e arrumações de formas, a biblioteca reúne e organiza o carnaval de folhas recolhido (ou “atapetado”⁵) nos livros, desenha e defende a forma definitiva de todas as formas que nela acontecem juntas. Todas as folhas, todos os papéis, todos os poemas: ver os livros e, nas suas armações, a possibilidade de todas as folhas, todos os papéis, todos os poemas. Por outras palavras: ler por onde Ruy Belo calibra a biblioteca Ruy Belo.

Metáfora, como se sabe, de alta voltagem no pensamento poético do autor, à sistematização (ou recomposição) das “folhas” em “papéis”⁶, e no fundamento das suas “missões”⁷, corresponde um modo de ver (“a ver”/“haver”) os poemas na sua propriedade de exercício vagabundo e livre – pura loucura (outro recurso de Ruy Belo) – na linguagem, dentro dela. A arrumação ou a recolha desse material (folhas, papéis, poemas) em forma construída, em modelo de forma dinâmica, a montagem que dela subjaz e o motor desse exercício são os aspectos que aqui se querem ponderar: formas de livro, de parte de livro, de série de livro, de movimentos dentro do livro, de passagens e transporte de livro para livro. A razão da biblioteca, as leis dessa recolha e arrumação de materiais, as letras do nome Ruy Belo.

⁵ Cf. Rowland, 2015: 265-266.

⁶ Cf. Rowland, 2015: 257-271.

⁷ Cf. Rubim, 2015: 247-255.

DE VER OS LIVROS, A IMPRESSÃO

No limite do transporte, e em modo de fala articulada, considere-se muito brevemente um conhecido texto de Walter Benjamin que aqui nos poderá situar, ou acomodar, a maneira de ler a poesia publicada em forma de livro por Ruy Belo. Ou, talvez, melhor dizendo, um modo de aproximar essas formas assumidas em registo de livro: uma aproximação, pois, à modalidade de leitura aqui tomada. Refiro-me a “Unpacking my library”, texto publicado em *Illuminations* (1969), em edição de Hannah Arendt. Do gesto de arrumação, isto é, da montagem da biblioteca como tal, como volume, infira-se toda uma sequência de movimentos, de manobras, de processos. O tom geral deste breve texto de Benjamin é disposto nos seguintes termos:

I am unpacking my library. Yes, I am. The books are not yet on the shelves, not yet touched by the mild boredom of order. I cannot march up and down their ranks to pass them in review before a friendly audience.⁸

Assim arranca o desembalar da biblioteca, assim embala a leitura. De ver os livros através do lugar dos livros, da ordem que se lhes impõe, do seu modo de compor a paisagem da estante, diríamos: a consideração de cada livro, de cada volume, e o movimento que, dependente de um programa de critérios, o arruma na estante, na biblioteca. Ora, mexer os livros, transportá-los, a condição para que a biblioteca se materialize como dispositivo de consulta, como formalização sujeita a uma possível acessibilidade. Como gesto autoral, neste caso, a modo de propriedade, de argumento de posse, reforçado pelo denominador pronominal. E outro nome para essa forma, para essa paisagem arrumada e determinada por uma vontade, da propriedade, é o da colecção. A colecção dos meus livros. Retomando a metáfora antes discutida, significa isto assumir a propriedade como exercício de perspectiva,

⁸ Benjamin, 1969: 59.

modo de produzir a arrumação de folhas, papéis e poemas em livros, em objectos reais⁹: em livros de Ruy Belo, em livros reconhecidos como livros de Ruy Belo.

UM CAMPO DE FORÇA

Ainda em modo de transporte, e querendo articular a natureza de leitura aqui proposta, isto é, o regime de ensaio que a estrutura como dispositivo crítico, estabeleçam-se como pontos de referência tonal as considerações de T. W. Adorno no seu célebre texto “The Essay as Form” (“Der Essay als Form”), originalmente publicado em *Noten zur Literatur I* (1958). Pórtico de frequência fundamental para o entendimento da postura ensaística contemporânea, o ensaio de Adorno permite calibrar o estado de leitura aqui percorrido, organizando claves e procedimentos dessa atitude. Para tal, e a modo de pensamento de fundo, carburação contínua de ideias e gestos de leitura, retome-se uma das mais potentes e produtivas passagens do texto de Adorno, essencial para a configuração de uma tipologia de ensaio considerada na perspectiva do exercício, da condução do processo, ou do progresso, e da conformação de campos de força como modos de relação:

The way in which the essay appropriates concepts is most easily comparable to the behavior of a man who is obliged, in a foreign country, to speak that country's language instead of patching it together from its elements, as he did in school. He will read without a dictionary. If he has looked at the same word thirty times, in constantly changing contexts, he has a clearer grasp of it than he would if he looked up all the world's meanings; meanings that are generally too narrow, considering they change depending on the context, and too vague in view of the nuances that the context establishes in every individual case. Just as such learning remains exposed to error, so does the essay as form; it must pay for its affinity with open intellectual experience by the lack of security, a lack which the norm of established thought fears like death. It is not so much that the essay ignores indisputable certainty, as that it abrogates the ideal. The essay becomes true in its progress, which drives it beyond itself, and not in a hoarding obsession with

⁹ Cf. Donoghue, 1999: 6.

fundamentals. Its concepts receive their light from a *terminus ad quem* hidden to the essay itself, and not from an obvious *terminus a quo*. In this the very method of the essay expresses the utopian intention. All of its concepts are presentable in such a way that they support one another, that each one articulates itself according to the configuration that it forms with the others. In the essay discreetly separated elements enter into a readable context; it erects no scaffolding, no edifice. Through their own movement the elements crystallize into a configuration. It is a force field, just as under the essay's glance every intellectual artifact must transform itself into a force field.¹⁰

Discutido como forma autónoma, o ensaio é aqui pensado por Adorno na contingência de processo contínuo, exercício de progresso e aproximação que, no seu movimento, evade a procura de soluções ou fundamentos definitivos. A sua forma implica e significa o seu modo de ler e entender os objectos culturais – os textos – e da articulação de estímulos nela implicada resulta a verdade possível do ensaio, sempre exposta à frequência do erro e da sombra: se o ensaio procura iluminar pelo processo de intelectualização dos objectos, esse motor de luz é produzido no reduto da insegurança, da lacuna, do provisório. Na senda da luz possível. A forma do ensaio – ou do ensaio como forma – é o lugar de nomeação desse estado de iluminação.

Ora, se o ensaio se apresenta, segundo a matriz proposta por Adorno, como configuração de ideias, aproximações e estímulos radicados num estado de possibilidade, é desde esse lugar de exercício que gostaria de propor esta leitura sobre as formas assumidas nos livros de poesia de Ruy Belo e, no movimento contínuo desse exercício, produzir a claridade possível ao lado desses objectos. Campo de forças decorrente da impressão dos poemas e dos livros, da pressão percebida pelo seu confronto, pela resignificação em estado comum, a leitura ensaia o seu próprio movimento, procurando os modos de ver que, conjugados com o jogo e a sorte (“Luck and play are essential to the essay.”¹¹), possam tentar a luz dessa cristalização. Como língua estrangeira, e retomando a imagem disposta por Adorno no início do fragmento anterior, o texto assume como

¹⁰ Adorno, 1984: 161.

¹¹ *Íbidem*: 152.

comportamento a condicionalidade da variação ininterrupta, procurando e aprendendo as palavras fora do dicionário, intuindo o campo de forças da sua perspectiva. Dito isto: o texto que trabalha no risco da fala nele processada, não apenas a gramática que o ensina. Uma forma como apropriação do movimento.

EM VISTA DA BIBLIOTECA

No seguimento destes movimentos, e como músculo do campo de forças que se diz a ver os livros, a leitura aqui proposta procura revelar-se atenta a qualquer gesto de edição de volumes de poemas tomado por Ruy Belo. E é este um propósito de natureza tensa, difícil, que conforma no seio dessa mesma condição um conflito onde se disputam, digamos, o rosto sério e o lúdico. Que do jogo ninguém me livra, dirá o poeta com notável clareza em ambiente de poema. E isto uma vez que a reserva de publicar poesia em Ruy Belo, se em parte ponderada pelo pudor e pelo *obstinado rigor* de dar à estampa “textos que, por os haver longamente limados, tem por definitivos”¹² (como declara no importantíssimo e incontornável prefácio à reedição do seu primeiro livro, visto à distância de “sensivelmente dez anos”), esta reserva, dizia, ver-se-á progressivamente superada pelo ímpeto com que o livro novo, *e pelo livro novo*, na sua qualidade de casa de convívio (de poemas), se traduz e ressignifica a contínua obra em construção, a dita trajectória de poemas que se vai consubstanciando na forma de livros editados. Livros que se instalam na continuação e na continuidade de livros anteriores, com os quais se tecem e formalizam influências, envios, aprendizagens. Quer isto dizer que da publicação do livro de poemas decorre a invenção ou o arranjo de uma família, aldeamento de gente, uma possível cidade erguida com as suas palavras, convertida afinal na cidade das suas palavras. Ruy Belo, homem de e nas palavras, fê-la nascer, a cidade família, aumentou-lhe os limites, e foi tendo pressa (“tenho pressa”, dirá numa carta enviada a Gastão Cruz em 1971 que mais adiante merecerá a devida atenção): e porque coisa de palavra (de palavras) e avisado, ainda

¹² AGRE: 20.

disse que “de inocente pouco tenho pelo menos como poeta”¹³, muito visitada concessão que encontramos na “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição” de *Aquele Grande Rio Eufrates*, texto inaugural, diga-se, do protocolo explicativo (prefácios, notas, datas) instalado nos poemas editados em forma de livro da década de 70. É justamente na semântica do reconhecimento dessa falta de inocência, modo intencional e intencionado de ir sendo o poeta dos poemas escritos e publicados, tom de se dizer aquele poeta, que ganha consistência o imperativo de observação do caminho desses poemas. Trajectória nutrida, valiosa, diga-se, povoada de poemas em deriva de um livro para outro, zonas e seqüências de versos glosadas ou transferidas para segundos poemas, segundos livros, segundas formas de ver os livros, conformando a evidência de uma biblioteca em sustentada e continuada dilatação.

Da pressa no livro (ainda aquela carta a Gastão Cruz) à pressa, por assim dizer, na biblioteca, na observação dinâmica do conjunto. Um passo simbólico, puro dever, rumor de todas as folhas (das folhas todas, do seu peso, do seu silêncio). As folhas que, caindo nos poemas de Ruy Belo, escutadas e observadas em maneira de verso, se vão passando de poema para poema, ou de palavra para palavra, folhas sem dono, transportadas elas mesmas no *transporte*, nome levado a título do livro em que se inclui o poema “Mas que sei eu”, cujo arranque diz:

Mas que sei eu das folhas no outono
ao vento vorazmente arremessadas
quando eu passo pelas madrugadas
tal como passaria qualquer dono?¹⁴

¹³ *AGRE*: 18.

¹⁴ *TT*: 23.

02. LER POEMAS COM POEMAS: MANEIRAS, ENTRADAS

FROM JOHN STEINBECK TO ELIZABETH OTIS

Experimentando um evidente deslumbramento com o novo lugar no qual recomeçara a trabalhar, escreve John Steinbeck a Elizabeth Otis, agente do autor, em carta revelada por Elaine Steinbeck, num prefácio a *The Pearl* assinado em 1995¹⁵: “Words arrange themselves in sentences that seem to have a rhythm as honest as a heartbeat”, tal qual diz, como quem fala do seu próprio falar e da natureza do seu compromisso profissional de escrevente de letras e autor de textos literários. As palavras arranjavam-se na página, faziam as suas coisas, aconteciam de modo honesto umas com as outras, e Steinbeck olhava para elas sabendo tê-las finalmente ali, dispostas a ocorrer sob forma e natureza de texto: isto é, *havia* as palavras.

UMA MANEIRA DE LEI

Começaria talvez a pensar com dois extraordinários e contundentes poemas de Ruy Belo, aproveitando neles algumas palavras, imagens, torções: lance breve. Na verdade, pretendo isolar dois ou três versos apenas, reparar naquelas coisas como quem lê o poema até onde quer de facto ler o poema e como, outro modo de trabalhar o achado. E com isto de começar a pensar como entrada lateral

¹⁵ Steinbeck, 1995: s/p.

quero dizer que a leitura aqui proposta se radica em sede pobre: como se de uma aproximação calada se tratasse, um chegar-se vindo de longe ao poema e ali ficar, vendo-o mexer, musculando a sua forma. Quero ler ao lado do poema de Ruy Belo, e este ao lado tanto pode e deve significar arrumo e encosto, simultaneidade, maneira de estar próximo e experimentar presenças, familiaridades, ou talvez mesmo, divergindo já, uma espécie de lateralidade, como pode querer dizer acompanhamento. Um acompanhamento que indica disposição mímica, um querer de imitação e, como tal, lugar ou dispositivo de desafinação, de estranhamento, de fazer as coisas e dizê-las nos nossos modos. O conhecido cantar ao lado de uma melodia que se quer agasalhar e que por isso imediatamente se replica, porque a canção, tal como o poema, tem aquela duração de materiais. E quando desafino, quando junto voz e estrago, meto aquelas palavras nas minhas palavras, começo a ler, produzo estranhezas, e de certo modo julgo que começo a ler a poesia da poesia.

Dito de outra forma, e chegando de perto ao aspecto do texto, começo a ler quando a palavra estranha e aborrece a normalidade de um qualquer estado de coisas; no limite, um estado de palavras, e o poema, essa “pura coisa de palavras”¹⁶, no dizer do próprio autor, instala uma maneira de ser dentro de maneiras e processos já familiares ou adquiridos. Começo a ler quando participo no desarranjo e aproveito o lance aberto nos estranhamentos das palavras do poema: na geração dos desvios.

ESTRANHAMENTOS

Toda a poesia, bem como a leitura boa e possante da mesma, parece também passar por isso: confiar no estranhamento de um estranhamento de matérias, acreditar nele, e desafinar com e dentro do estilo. Como na música cantada a várias vozes. Desafinar, mas com estilo, dentro de uma lei. E também aquele modo de *rima pobre*, neste caso, e parafraseando o título de um livro de

¹⁶ TT: 94.

Joaquim Manuel Magalhães¹⁷, empenhado nos discursos da leitura e da crítica. O poema apoquent a língua de que se apropria como, ao e no mesmo tempo, habitante quase à força. Voltando a querer dizer de outra forma: o poema é também aquele amigo que sem convite prévio aparece na festa e que a acaba por sabotar, esse amigo algo esquecido, e nós dele. Digo festa e quero dizer a festa da língua, e sigo a natureza que à mesma assemelhou Eugénio de Andrade no sublime prefácio à sua antologia pessoal de cinquenta sonetos de Luís Vaz de Camões, ou “a suprema festa da língua”¹⁸ como ali diz. Sem convite, verdadeiro atirador furtivo, mas, ao fim e ao cabo, um amigo e um conviva nessa noite da festa.

EM PRIMEIRA VEZ

Toda a poesia, a boa poesia, a poesia feita com palavras e matérias rijas, instaura uma passagem nova na língua de que se faz falante e, como tal, maneiras novas de passar. Diz-nos Eduardo Lourenço em leitura crítica ao poema “Em louvor do vento”, poema de abertura de *Toda a Terra*, em ensaio recolhido no volume *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século Vinte* (2002): “O que é um poeta? Uma maneira de ser mundo e um modo inédito de o dizer.”¹⁹ Se coisa pura de palavras, o poeta inaugura um acesso de primeira vez ao mundo achado por e em palavras, e radicado nas palavras, justificação de definitiva oportunidade da forma.

Ainda: toda a poesia comporta a dimensão nauta do desabrigo e da perturbação, esse navegar não de muito longe uma terra que se sabe próxima, mesmo ali, que se impõe como parte do próprio processo de aproximação, de se saber em movimento. Uma terra conhecida, talvez, mas com um nome diferente. E a leitura do poema envia maneiras de ler em estado desabrigado. Ao frio, ao

¹⁷ Cf. Magalhães, 2007.

¹⁸ Andrade, 2000: 7.

¹⁹ Lourenço, 2002: 215.

relento, e também no deserto mais estéril, novidades dessa terra *diferente* a que acaba de chegar: a terra do nome.

NUM PRATO

Aproveitando a inclinação destas breves entradas, torno agora a um dos tais poemas de Ruy Belo que queria dispostos também eles como modos de possível abertura, um poema publicado em *Homem de Palavra[s]*, quarto livro do autor, de título profundamente intencional e não poucas vezes tomado como significante de toda a obra e emblema do gesto estético e ético de Ruy Belo, afinal, um homem de e das palavras. Ou, se quisermos, e parece ser este o titular mais preciso, (Ruy Belo é) um homem *nas* palavras, ele que dirá, como acima aqui reverberou: “Do jogo ninguém me livra / pois caio nele de borco / e palavra por palavra / assim alinhio o meu verso.”²⁰ O poema em questão intitula-se “Um prato de sopa” e figura como uma das “Palavra[s] de lugar”, primeira secção do livro:

Um prato de sopa 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 olhos²¹

Dele diz Ruy Belo na “explicação preliminar” aposta à segunda edição do livro: “um poema tão pouca coisa, tão simplificado, tão pouco linguagem inovadora, tão pouco função poética da escrita”²². No entanto, e como sabemos, é um dos poemas repescados para esta segunda edição do poemário (na verdade, de uma edição para outra Ruy Belo elimina apenas um poema, “Censo populacional do Vietnam”), o que, até pelo ambiente das palavras antes citadas, sinaliza a

²⁰ HP: 271.

²¹ HP: 276.

²² HP: 249.

solidariedade que lhe dedica o autor, um tão exigente autor e leitor de poemas como o é Ruy Belo.

A COZINHA LITERÁRIA

“Mi cocina literaria es, a menudo, una pieza vacía em donde ni siquiera hay ventanas. A mí me gustaría, por supuesto, que hubiera algo, uma lâmpara, algunos libros, un ligero aroma de valentía, pero la verdad es que no hay nada.” Quem escreve estas linhas é o poeta e narrador chileno Roberto Bolaño (1953-2003) na crónica “Um narrador en la intimidad” reunida no volume de ensaios, crónicas e entrevistas *Entre paréntesis*²³.

Tomemos a metáfora emprestada. Resulta desde um primeiro momento instigante, e voltando ao poema de Ruy Belo, a imagem do sujeito em circunstância de quem se está a alimentar, o poeta à mesa. A refeição do poeta, sentado diante de um prato de sopa em dia de festa, em dia de celebração. Mas o que mais me interessa é o lance de imagens concretizado nos dois últimos versos do poema: “e entro dentro da sopa / e sou comido por mim próprio com lágrimas nos olhos”, essa sopa que devolve brilhante e húmido o olhar do poeta, que come e se vê comendo, desde fora, como sempre gostou de dizer Ruy Belo (“Somos vistos por fora temos corpos”²⁴). Mas a sopa é um alimento, os alimentos ingerem-se ou vão ingerir-se e, como tal, ultrapassada a contingência (e a imagem instantânea da mesma) sobra o poema ruminando, em e por palavras – “e *entro* dentro da sopa” [grifo meu] –, essa fixação da estranheza. E o que resulta ainda mais sugestivo, mais do que o próprio conteúdo, é o “prato” dessa sopa que se vai comendo. O título e o primeiro verso do poema reiteram a condição do objecto, que só na parte final do poema começa a desaparecer do espaço verbal: por efeito de aproximação, o que antes era um “prato de sopa” passa a ser, simplesmente, “a sopa”, mas o que realmente sobra, por omissão, é o “prato” – sem o qual, portanto, não pode haver

²³ Bolaño, 2004: 321.

²⁴ *PH*: 140.

sopa, nem *aspecto* de sopa. Vista de fora, a sopa é o prato de sopa, tem a *forma* de um prato de sopa: a sopa é haver um prato de sopa.

AINDA A COMEÇAR, UMA LIÇÃO

Nesse sentido das coisas acontecidas e verbalizadas em palavras, lemos numa das “Imagens vindas dos dias”, de *Homem de Palavra[s]*:

A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei.²⁵

É uma lição de Ruy Belo, *era uma vez*, e será amplificada depois num poema de *Transporte no Tempo*, “Génese e desenvolvimento do poema”, com a seguinte formulação: “tudo isto não importa importam só / as mínimas e únicas palavras que me ficam disto tudo / e tudo fixam: ‘tempo suspenso’ ou ‘mar imóvel’ / ou ‘sinto-me bem’ [...]”.²⁶

ARTE DA FUGA

Recolho também de *Homem de Palavra[s]* um segundo poema de Ruy Belo, dedicado ao ciclista José Maria Nicolau, falecido em 1969, ano em Ruy Belo ultima precisamente a publicação deste poemário. É, como se sabe, um dos vários exemplos de uma inclinação necrológica muito praticada por Ruy Belo, a do poema-homenagem que fixa em palavras a memória de um corpo, de um nome, de

²⁵ HP: 352.

²⁶ TT: 58.

uma presença: Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, José Maria Nicolau, por exemplo.

Digo: um poema dedicado a um ciclista, mas um poema que, contudo, em nenhum momento nomeia a condição do homem e cidadão José Maria Nicolau, a qual se vai construindo e assim desvendando por sugestão lexical – em palavras – ao longo da *composição*, como se de um retrato em movimento se tratasse: “pedalou”, “etapa”, “volta a portugal”, “partida”, “fugiu”, “média”, “serra”, “camisola amarela”, espaços semânticos familiares ao discurso velocipedico que nos vão levando, verso por verso, ao encontro de José Maria Nicolau. A saber: o poema compõe em palavras o referente de uma realidade importada para o seu meio e maneira particular de falar: partes do mundo instaladas e convertidas nas partes do poema, “palavras, coisas da poesia; coisas do mundo em que escrevemos e falamos”²⁷, escreve Manuel Gusmão.

E então, voltando ao poema, é curioso pensar que o ciclista é o atleta ou corredor que adquire um nome quando se escapa de um pelotão de homens em esforço, quando se fuga do mesmo. Lá vai um fugitivo, costuma dizer a narração. Lemos no poema de Ruy Belo, “José maria nicolau fugiu. Quem o apanha?”²⁸, e é imediata a sugestão do relato dessa *circunstância de tempo*, do contar de uma peripécia em acontecimento, aqui rimando com a forma de nomear que é a do poema. Arte da fuga, a do ciclista que se escapa na busca do singular (a vitória, a visibilidade, a diferença), e arte da fuga a do poeta que faz poesia com palavras e “coisas do mundo”: circunstâncias ambas de rebeldia contra um estar em estado de neutralização, de acalmia. O ciclista foge para mostrar as cores da camisola (e a “amarela” do poema é o símbolo máximo da vitória, o maillot que distingue o líder da corrida ciclista), evidenciar um nome, pois; o poema põe em órbita da sua língua uma excepcional e esforçada maneira de fala. Uma maneira de, sendo língua, ser também a língua outra: a língua em novo estado.

²⁷ Gusmão, 2000: 119.

²⁸ HP: 262.

AINDA EM FUGA

Esforçada, esta maneira “inédita” de fala, porque trabalhada e sujeita a uma meditação de formas, sabendo também que “a própria poesia se aprende”²⁹, escreve Ruy Belo em lugar de entrada, pórtico, à reedição em 1972 da sua colectânea inaugural. E ainda neste horizonte do fabrico de coisas extraordinárias com materiais conhecidos, na montagem de paisagens de palavras fugidas do ambiente do adquirido, lemos com Alberto Pimenta, poeta e ensaísta, no discurso “A dimensão poética das línguas”, recolhido em *O Silêncio dos Poetas*, a propósito de “Soldiers”, poema visual do norte-americano Emmett Williams:

[...] tomai o que está lá dentro da palavra, escondido, afogado, disfarçado: *DIE!* Um verbo dentro de um substantivo, um ocorrente dentro de um existente, um ocorrente que põe fim ao existente, o que é natural. [...] É natural, mas curiosamente só em inglês! Foi a língua inglesa que lá chegou, ou foi o poeta que a fez lá chegar? Sem a língua inglesa nada feito, mas sem o poeta também não. A língua trazia já isso em si, o poeta revelou-o, ultrapassando assim a dimensão da enunciação trivial.³⁰

Se faz coisas de poesia com as coisas do mundo, essas coisas com que “escrevemos e falamos”, como apontava Manuel Gusmão, o poeta vem fazer ar, fazer respiração, à superfície visível da língua, nesse lugar de formas onde acontece e se instala o poema. O poeta escava na língua, mas com a própria língua. Remexe, produz habitação dentro dessa língua. Ocorre a declaração de um dos versos do primeiro livro de Ruy Belo: “Poeta não escrevas lavra”³¹.

²⁹ *AGRE*: 19.

³⁰ Pimenta, 2003: 104.

³¹ *AGRE*: 60.

CORPOS NOVOS

É também o poeta e notável prefaciador Ruy Belo quem nos diz na conhecida “Nota de autor” anteposta ao livro-antologia *País Possível* sobre a dimensão intimamente comunitária de um conjunto de poemas. Fala de muitas outras coisas, é certo, e mais adiante atentaremos nelas, mas por agora interessa reter esta ideia: o livro enquanto forma responde como lugar de convívio das formas dos poemas, ponto de convergência circunstancial, reunião detonante de processos e transformações de carácter reactivo entre corpos novos ou corpos velhos, mas afinal – e por isso mesmo – corpos novos que ali acontecem naquela e daquelas maneiras. Afinando um pouco a chamada nessa “Nota de autor” à antologia de 1973: “Este livro é um livro novo porque um livro de poesia é, afinal, um lugar de convívio, um local onde os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros.”³² Apoio nodal da forma do nome, a do livro, o conjunto ou livro de poemas é então esse lugar a que o poema acede de olhos fechados, guiado pelo autor a um novo lugar de espera, encontrando-se ali numa espécie de *temporária contemporaneidade*³³, à qual o livro atribui um nome possível. No caso em questão, “País possível”, o nome desses velhos corpos trazidos para um todo novo, e fresco, que acontece pela primeira vez, daquele modo, em forma de livro.

O POEMA UM BURACO NA LÍNGUA

Voltando ao que no início se dizia e sobre os modos laterais de chegada ao poema: ler ao lado também lembra e pode querer dizer ler de lado. E logo a seguir, se ficando no poema, ler nos lados. Havia (ou tinha mesmo) aquela pedra no poema de Carlos Drummond de Andrade³⁴, que escreveu um dos mais

³² *PP*: 139.

³³ Cf. Ribeiro, 1994.

³⁴ “No meio do caminho”, poema publicado em *Revista de Antropofagia* (1928) e depois incluído no volume *Alguma poesia* (1930).

extraordinários poemas em língua portuguesa só (ou também) para nos dizer que aquela pedra ainda está, e sempre estará no caminho dos nossos caminhos escreventes, leitores e filológicos, caminhos todos à volta da palavra e dos seus perímetros formais: que tem uma pedra no meio do caminho do poema e que essa pedra talha e faz crescer as palavras do poema, partindo-as e polindo-as pela resistência. O que é certo é que quem escreve ou lê na sua língua leva todos estes anos procurando formas de negociar aquela pedra. Mas que aspecto tem e quando a achamos? Como é e de onde vem essa pedra da resistência no caminho dos poemas?

Se todo poema tem a sua pedra, interessa lê-lo ao lado de outros poemas, dispostos uns contra os outros, falando nem muito alto nem muito baixo, poemas falando uns nos outros, multilíngues: pedras muitas. Diria também: interessa-me ler poemas como no fundo de um poço, mas esse poço não acaba, não tem fundo porque não o pode ter. O modo do poço é o do abismo, do perigoso palpito do abismo. O poço da língua portuguesa, neste caso, onde Ruy Belo edificou um dos seus mais poderosos pontos de luz. Em suma: ler a obra do poeta num buraco habitado por outros poetas, outros fazedores de língua, outros momentos de possibilidade da forma.

E ERA UMA VEZ RUY BELO

Ruy Belo nasce Rui de Moura Ribeiro Belo, em São João da Ribeira, concelho de Rio Maior, distrito de Santarém, no dia 27 de Fevereiro de 1933. Falece no dia 8 de Agosto de 1978, com quarenta e cinco anos, na casa de Monte Abraão, Queluz, vítima de um edema pulmonar. Licenciatura em Direito (1956) iniciada na Universidade de Coimbra e concluída na Universidade de Lisboa; licenciatura em Direito Canónico (1957) na Universidade Pontifícia S. Tomás de Aquino, em Roma; doutoramento em Direito Canónico (1958) na mesma universidade italiana; licenciatura em Filologia Românica (1967) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Vive em Madrid entre 1971 e 1977, ocupando o

cargo de Leitor de Português na Universidad Complutense de Madrid. Publica em 1961 a sua primeira colectânea de poemas, *Aquele Grande Rio Eufrates*, com 28 anos. É também neste ano que abandona a Opus Dei, após dez anos de filiação. De 1962 data o livro *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, seguindo-se *Boca Bilingue* (1966), *Homem de Palavra[s]* (1970), *Transporte no Tempo* (1973), a auto-antologia *País Possível* (1973), *A Margem da Alegria* (1974), *Toda a Terra* (1976), *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977), e o volume de crítica e ensaio *Na Senda da Poesia* (1969). Poemas avulsos publicados em revistas e outras edições, sendo nalguns casos posteriormente recolhidos em sede de poemário. Para uma biografia detalhada de Ruy Belo, e na falta de um volume dessas características, remeto para as tábuas anexas às diversas edições da poesia reunida da Presença e da Assírio & Alvim, com abundante informação sobre o autor de São João da Ribeira e, fundamentalmente, para o livro *O Núcleo da Claridade: Entre as palavras de Ruy Belo*, de Duarte Belo (2011).

03. ARGUMENTO: HAVER OS LIVROS, LEITURAS DA FORMA

MATÉRIA: A MÁQUINA VERBAL

Situem-se, como modo de epígrafe e dispositivo em circulação, as seguintes entradas: “A extensão e ambiguidade da leitura assentam na destruição de uma sintaxe estrita ao formular-se a prática verbal. O conflito encontra uma forma expressiva que a polícia ideológica ou estética não pode sujeitar. A forma lida renasce continuamente após cada leitura e permanece em equilíbrio no perigo de uma multiplicação de legibilidades. Implantado no meio das leituras, o poema funciona em estado de máquina verbal.” Escreve Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*.

ASSINATURA

Ver a lâmpada, a própria lâmpada, e à volta. Ganhar o poema verso a verso, palavra a palavra, diria o poeta, resolução que boa conta daria do que adiante nos ocupa: um moroso partir de pedra e limpar de dente, imagem que estruturamos a partir e com licença de certa passagem da «Pastelaria» de Mário Cesariny de Vasconcelos. Valha, entretanto, a memória, e um lapso de indiscrição.

Há alguns anos atrás, e muito concretamente pelo dia 25 de Março de 2006, chegou-me às mãos de forma algo inesperada e, diga-se, por um preço que, ainda que diminuto, nada teria de surpreendente – passado que foi o episódio

numa manhã de sábado na Feira da Ladra de Lisboa –, uma primeira edição de *Homem de Palavra[s]*, de Ruy Belo, entre outros livros do autor, avulsos – a saber: uma primeira de *País Possível* e a quarta edição de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* – e dois dos três volumes da *Obra Poética* organizada por Joaquim Manuel Magalhães para a Presença: no total, uma soma de cinco volumes rapidamente arrumados num saco de plástico de supermercado a troco de uma menor quantidade de moedas. Da eventualidade, e sem querer lavrar outros argumentos, registre-se apenas a natural excitação dos achados. Valha a memória pelo seguinte: trazia a dita primeira edição de *Homem de Palavra[s]* uma particularidade que a faz única entre a colecção do poeta aqui mesmo defronte da mesa de trabalho, se bem que, assim encerrado, o livro o tenha, ao segredo, no profundo silêncio do seu azul gasto e de folha amarelecida: à terceira página, lá está, a tinta de filtro, a dedicatória autógrafa do poeta a sua mãe. E assina “Lisboa, 3/II/70, RB”. A data, a outra, subscrevendo uma segunda assinatura, apensa a um justificável descuido amador, deve tanto à euforia do novo proprietário como a certa vaidade. E é sobretudo isso, uma grande vaidade no livro, emulando a do poeta no autocarro, a caminho de casa, mordendo esse burguês gosto no objecto do artista.

UM JOVEM CHAMADO WILL

Ainda a propósito da marcação de obra por e em assinatura, considere-se o pertinente comentário de Andrew Bennett em *The Author* sobre o filme *Shakespeare in Love*, de Peter Madden (1998), cotejando a significação do gesto de exploração autoral conformado no signo-assinatura:

As the credits roll at the opening of the film, we momentarily view ‘Will’ privately trying out different versions of his signature: the film’s title, inscribed in what we recognize as Shakespeare’s handwriting, is superimposed over a sheet of paper covered with multiple variants of Will’s handwritten name.³⁵

³⁵ Bennett, 2005: 2.

Ora, o título do filme remete anacronicamente para a caligrafia do autor, situando-a como símbolo do objecto, como que fazendo que possamos ver Shakespeare a contar uma história sobre Shakespeare, porque *é esta a letra* de Shakespeare. A excentricidade recorda aquele “Cólofon ou epitáfio”, último poema de *Homem de Palavra[s]*, em que Ruy Belo se permite ver-se em estado fora de si, e portanto, num estado de palavras que resolve a imposição da morte: do livro, para o qual se escreve o “cólofon”, e do autor, “ruy belo português”³⁶, merecedor do “epitáfio”. Neste sentido, escreve Pedro Serra que o poema

[...] é tanto sobre o fim do livro [...] como o fim de Ruy Belo. O problema está na *ficcionalidade* de ambos os fins: se vejo o fim do livro não vejo o fim de Ruy Belo; se os vir a ambos não vejo o poema. Aporias de não ser possível ao sujeito escrever depois da morte, [...]³⁷

da mesma forma que lhe é improvável a Shakespeare assinar o filme sobre um jovem chamado Will, jovem esse que assinará as obras que um dia se lhe reconhecerão como suas. E já agora, bem instigante a sequência de esboços de assinatura de Will, como que preparando a arrumação e o estilo das suas coisas, tal como, e talvez seja isto o mais flagrante, o seu modo de serem vistas.

No saldo dessa caligrafia ficcionada, e como que voltando à ficção de nome Ruy Belo, ao livro que ostenta à cabeça o nome do homem Ruy Belo, penso em dois versos de Miguel-Manso incluídos no livro *Quando escreve descalça-se* (2009), penso “[n]aquela praia onde ruy belo / ainda não usava barba e cabelo à ruy belo”³⁸ e revejo, em feltro azul, aquela assinatura “Lisboa, 3/II/70, RB” de Rui de Moura Ribeiro Belo que nesse mesmo livro “tão comprido jaz / ruy belo, era uma vez”³⁹.

³⁶ HP: 362.

³⁷ Serra, 2003: 72-73.

³⁸ Manso, 2009: 82.

³⁹ HP: 362.

TRAJECTÓRIAS ESTRAGADAS

Reitere-se e volte a valer a memória: uma grande vaidade no livro. O intuito da leitura que de seguida se propõe começa por dever muito também a este gozo particular, o da posse do exemplar raro, neste caso, e em princípio, radicalmente raro: porque detentor de uma memória, depositário, por assim dizer, do signo de uma existência em última instância braçal e responsável pelo armamento entre 1961 e 1978 de uma biblioteca de nove títulos originais que, se espectáculo de e para leitura, tem ante tudo o nome de coisa naturalmente morta e acabada, como por certo diria (e disse) algures o poeta: apetece dizer que o corolário do texto é um lugar à memória. Seduz ensaiar nas páginas que se seguem uma leitura nesse capricho – no que se lhe significa obstinação e brinco – de ao poema dar casa e ao livro pertença de nome: nome que vem afinal a ser naquelas duas letras maiúsculas a titular uma data: RB, como justamente assina Rui de Moura Ribeiro Belo, no dito 3 de Fevereiro de 1970, autor de (e dos) poemas e detentor civil de um livro neste preciso caso em oferta. E porque, se pensado em carburação, o estado próprio da obra é o do porvir, o da obra que o vai sendo, a leitura tanto se socorre de um recorte aparentando uma noção de itinerário como pede, sobretudo, a um ir indo em errância, tensão processual que tomaremos simplesmente sob a sugestão de “trajectória”: um fazer de decurso, pedindo emprestada a subtil e precisa leitura de António Pinto Ribeiro⁴⁰ a propósito da digressão do corpo humano quando coreografado e mostrado; ou dever-se-á dizer, coreografado para ser mostrado: narrativa sem sintaxe, ou, quando muito, narrativa e sintaxe em colapso: o percurso do erro, a iniciativa disposta à crise.

⁴⁰ Remeto para a importantíssima recolha de ensaios *Dança temporariamente contemporânea*, indexada na nota bibliográfica. Por estímulo, a noção de trajectória como tom da manobra digressiva e divergente empenhada no corpo dançado.

DE DAR A VER

Vem igualmente de feição este desenho de uma sintaxe estragada, escangalhada, esta montagem tensa em função de um projecto de dar a ver, no intuito de ponderar a organização de uma obra poética como a de Ruy Belo, sintagmatizada, como se sabe, numa temporalidade post-mortem em resoluções como *Obra Poética de Ruy Belo* ou *Todos os Poemas* [de Ruy Belo]; refiro-me naturalmente às edições da obra poética completa do autor de “Organização administrativa da maçã”, encetada sob a responsabilidade, primeiro, em 1981, da Editorial Presença, e desde 2000, vinda a lume sob chancela Assírio & Alvim. Revisitar a poesia de nome Ruy Belo é resignificar-lhe o custo de a ler em sede de soluções editoriais deste regime. É repescar a complexidade, a carburação lenta dessa trajectória iniciada no ano mítico da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, 1961⁴¹, com a publicação de *Aquele Grande Rio Eufrates* e continuada em dinâmica dramática – porque dor não tende a rimar com arbítrio – até à reedição, em 1978, de *Homem de Palavra[s]*, afinal a fórmula onde em desenho peremptório se concretiza – em título de livro, inscrição que se traduz de um desejo de presente mas que se põe de igual modo a olhar para a posteridade – o compromisso fundamental da dignidade do homem que se viu poeta e escolheu isso mesmo, escrever e publicar poesia e de passagem assinar um gesto íntimo assim: RB.

DAS SIGLAS

E se a marca RB convoca Ruy Belo, merece interrogar se é este o nome por detrás dos livros, disposição autoral de quem diz “eu sou só um nome, o nome que autoriza os livros”, a sua insígnia, ou se muito simplesmente concerta um

⁴¹ Redundante, a nota. Já se sabe, à estreia de Ruy Belo há que somar neste ano a edição da plaquette *Poesia 61*, integrando poemas assinados por Gastão Cruz,¹ Fiama Hasse Pais Brandão, Luíza Neto Jorge e Casimiro de Brito, e do primeiro livro de Herberto Helder, *A Colher na Boca* – muito embora Herberto tenha publicado anteriormente (1958) o folheto *O Amor em Visita* – dado a imprimir pelas mesma altura que *Aquele Grande Rio Eufrates*.

nome para esses mesmos livros, conformadores de uma existência, alimentados pelo nome que valha como código do índice: porque os nomes são tão precisos quanto necessários, nem que seja aquando de uma trivialidade como a de buscar a linhagem de um livro que se leu e se amou. Onde andam os outros do Ruy Belo? Onde anda o meu Ruy Belo? Tem esta boca bilingue companhia? O nome Ruy Belo é evidentemente o nome para os poemas de Ruy Belo, nome capital e maiúsculo – como o foram e deixaram de ser muitas das palavras da sua poesia – e passa pelo radical e radicalismo do sinal RB o assinar de uma existência feita, se primeiro poema, poema em seguida para obra, mas em instância fundamental uma verdadeira existência de papel – parafraseando o título de um poemário de Al Berto⁴² – sujeita a tudo o que lhe é propriedade e significado, porque a letra trilha o papel que pode rasgar, porque a letra escava no coração que desenha.

UM LIVRO DE VEZ EM QUANDO

Ainda visitando esta articulação entre poema e livro, no que à disputa que se lhes estabelece diz respeito, um Ruy Belo prestes a publicar o seu segundo livro atiraria, na primeira da colecção de três entrevistas com que em 1969 inauguraria *Na Senda da Poesia*, que: “Conforme já uma vez cantei, aliás sem projecto prévio: ‘Eu vou colhendo com unção os dias / conforme tu os confias / à minha mão’. Assim colho também as palavras, que umas com as outras formam poemas, os quais por sua vez exigem de vez em quando um livro”⁴³. Se este juízo, de tom descomprometido e dir-se-ia inclusivamente desinteressado em relação à existência em livro, deposita na palavra o valor de um “achamento”, o do vate ao qual a mesma se revela, argumentaremos adiante que esses mesmos livros serão objectivizados num momento posterior do seu trabalho poético como família, ainda e sempre, claro está, por fundamento do poema: no mesmo depositará uma

⁴² Formulação, “uma existência de papel”, que, como se sabe, apadrinha uma das colecções de poesia das já extintas Quasi Edições: justa homenagem ao autor de *A secreta vida das imagens*, e, em leitura mais lata, sintoma e reconhecimento do labor íntimo do poeta imolado na escritura e no poema.

⁴³ Belo, 1969: 23.

responsabilidade, digamos, orgânica: pelo convívio, sob o seu nome, naquilo que pensamos hoje como a obra poética de seu nome. Casa, a do livro, onde morem os poemas de Ruy Belo, e por onde se organize esse seu “vasto mar de papéis (e de palavras)”⁴⁴.

VER O CORPO VER TAMBÉM⁴⁵

Dizer da poesia de Ruy Belo um problema de textos coreografados circunscreve não apenas o perímetro, mas, fundamentalmente, e em tonalidade espectacular, a natureza da sistematização que aqui se quer ensaiada. O perímetro de uma obra pensada em função da imagem de livro vizinho de livro e a natureza por assim dizer física do expediente: o da coincidência entre a mão que deseja e cozinha o poema e aquela que agiliza a arrumação do livro na estante dos livros, entre e a lado de outros livros. Categoria física que, sendo perigosa e sujeita a prescrição, porque o corpo cansa, e talvez partindo de certa leitura de Gilles Deleuze pela coreógrafa portuguesa Vera Mantero⁴⁶, que o resolveu dançar, sinaliza uma jogada que pede no que nos corpos em movimento significa entusiasmo e euforia – concretizados na leitura de Mantero de Deleuze na postura espectacular do corpo, verdadeira e autêntica leitura pública do texto. Um espectáculo de intimidade que considero de ordem parente à do poeta arrumando na estante particular os livros que vai escrevendo e assinando: depositários dos tais poemas que “exigem de vez em quando um livro”. No sentido em que a dança faz do corpo uma utopia, porque dançá-lo é fazer maiúscula a sua natureza motora, escreve-se para o corpo (a pensar no corpo) e este tanto vale pelo mundo como pela biblioteca, ou qualquer sistema a que se queira conferir uma lei (aquilo que responda por um Nome, por exemplo, o do poeta).

⁴⁴ Firmino, 2015: 43.

⁴⁵ Cf. Fachada, 2008: “E toda a malta desta praça vê o corpo ver também”.

⁴⁶ *O que podemos dizer do Pierre*, peça de Vera Mantero improvisada inicialmente no Balletteatro (2006) e estreada em 2011 no Teatro Municipal de Vila do Conde, em que a coreógrafa e bailarina trabalha a partir da gravação sonora de uma aula de Gilles Deleuze sobre Espinoza.

A imagem da biblioteca de Ruy Belo, arrumação de poemas e livros sob o desígnio de uma vontade primordial, a que presidiu à escritura e redacção dos mesmos, vale por esse gesto ou, dir-se-ia, *gosto* maiúsculo. Seria nesse sentido interessante ponderar as palavras do poeta Daniel Abrunheiro, recolhidas do seu testemunho no suplemento especial do jornal *O Ribatejo* por ocasião dos trinta anos do falecimento de Ruy Belo:

Foi menino provinciano, viajou até Santarém, deve ter cheirado maçãs, a calvície afrontou-lhe o busto ósseo e alto, deve ter amado feminis figurinos, foi homem-pai de três filhos e vários livros. Não deve ter deixado mal no mundo, dívidas é que não sei, há fotografias de uma estante onde outros livros que não dele, mas dele.⁴⁷

Descontando uma identificação rigorosa da estante a que Daniel Abrunheiro se refere, e até porque a proposição adverte imediatamente da mediação do conhecimento da mesma (um conhecimento fotográfico: o objecto em causa advém de uma intenção memorial, no caso através da fotografia, da imagem que reporta o lugar onde), a alusão evoca com franca sedução o livro-álbum *Coisas de Silêncio* da autoria dos fotógrafos Duarte Belo e Rute Figueiredo no qual se inclui, entre a cintilante galeria iconográfica aí recolhida, um instantâneo de uma estante de livros na casa de Ruy Belo em Monte Abraão. Não é de igual forma estranho o arranjo fotográfico da caixa de homenagem do jornal Público na sua edição de 8 de Agosto de 2008, onde se observam semelhantes e diversas perspectivas da biblioteca pessoal do poeta.

DE VER DOS LIVROS

Voltemos à primeira imagem e olhemos como olhou Fiamma Hasse Pais Brandão a estante pessoal onde descortinava, distantes, o segundo volume do

⁴⁷ Abrunheiro, 2008: s/p.

Trabalho Poético de Carlos de Oliveira e *O Discurso do Método* de Descartes⁴⁸, aquela que justamente pontifica em amplitude panorâmica no referido álbum de Duarte Belo e Rute Figueiredo: vemos a estante onde se enfileiram títulos de Ruy Belo e, entre a família de livros aí arrumados, a convivência entre diversas primeiras e segundas edições da lavra do poeta e re-edições vindas a lume posteriormente, entre recolhas em obra completa e reedições avulsas – as da Editorial Presença, como se sabe. Serão ou não estes os livros “que não dele” assinalados por Daniel Abrunheiro, mas são todos estes livros de Ruy Belo justamente os que não são seus, não nesta arrumação que, como se sabe, lhe foi impossibilitada em pleno Verão, no dia 8 de Agosto de 1978, na sua casa de Queluz, às mãos de um edema pulmonar. Os meus nove livros, dizia o poeta na “explicação preliminar” à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*, precioso subsídio para um entendimento formal da biblioteca beliana que adiante se procurará sondar de modo conveniente. Mas esses livros póstumos, arrumados junto dos que impressos até 1978, depositários do nome que afinal assinou os poemas neles contidos, esses livros que cimentam e legitimam a potência desta poesia – porque não se bastando se multiplicam – são também objectivamente seus, como são naturalmente de Pessoa os *livros* dos seus *poemas* que o identificam em e por nome – livros esses como é bem sabido fruto de mãos que não as suas e últimas moduladoras de uma tradição que vem sendo sua, dita pessoana, ainda que em parte, e como se sabe, o mesmo Pessoa já ponderasse esses possíveis livros.

Ora, a significação de dizer de uma fotografia onde convivem livros seus e outros que não seus, para além da admissível referência à colecção privada do poeta, possibilita o sondar de um dos problemas desta e nesta poesia em sede de leitura: o das formas-livro onde imprimir os poemas, porque, como adiante veremos, a título de exemplo, e alertando uma vez mais para a evidência, ler *Homem de Palavra[s]* em qualquer das edições da obra completa traduz um acesso imprevisto ao livro, ainda que desde cedo contemplado por Ruy Belo⁴⁹ –

⁴⁸ “Olhar a estante”, publicado no *Jornal de Letras* de 2 de Julho de 1991.

⁴⁹ Regressar-se-á mais adiante à carta que Ruy Belo endereça a Gastão Cruz, desde Madrid, a 19 de Setembro de 1971, na qual se refere à vontade de “reunir toda a minha poesia num único volume” (publicada na edição nº 730 do *Jornal de Letras*, 1998).

manifestado no interesse na edição da obra reunida – porém nunca concretizado sob decisão sua, uma leitura balizada na condição de pedra do monumento “completo” da Obra; e não apenas pela inevitável condição tipográfica do texto, motivadora de acessos particulares ao mesmo. O livro singular, editado individualmente, despido do expediente de anacronia e sequencialidade simulado pela recolha, pede do leitor de *Homem de Palavra[s]* – em qualquer das duas edições presididas por Ruy Belo, ou seja, de 70 ou 78 – a atenção a respeito da dita trajetória de poemas, em princípio homogeneizada e estabilizada na reunião de poemários, devedora aquela de uma sintaxe, como acima dissemos, escangalhada. Trata-se, no fundo, de ver como vê o livro na sua condição de objecto entre objectos ou como peça da engrenagem da obra do autor, momento do seu movimento.

ESTADOS DE LEITURA

Publicada em Junho de 2015, a recolha *Literatura Explicativa – ensaios sobre Ruy Belo*, com organização de Manaíra Aires Athayde e edição da casa Assírio & Alvim, oferece um renovado fôlego no que ao mapeamento das estratégias de leitura de Ruy Belo diz respeito. Ora, esta colecção de vinte e dois ensaios (acrescida de dois textos de abertura), perfazendo uma massa total de perto de quatrocentas páginas, parece estabilizar, pela delimitação de partes ou unidades de livro, valiosas sendas de identificação dos lugares de leitura mais fecundos nos poemas do autor. Com efeito, o volume contempla seis importantes dispositivos de atenção crítica convertidos em fórmula de arrumação temática ou parte de livro, assumindo perspectivas, cada uma delas, ainda assim, relativamente amplas. Note-se a polivalência de cada título: “Parte I – Lugares, paisagens e intertextualidade”, “Parte II – Torrencialidade, fragmentos e montagem”, “Parte III – Amor, mulher: traços de memória e despedida”, “Parte IV – O tradutor, o ensaísta”, “Parte V – Esquecimentos e desencontros”, “Parte VI – Deus e a morte e a arte”. Seis modos de organizar a leitura dos poemas de Ruy Belo, seis etapas possíveis na travessia do

seu universo poético, seis momentos gerados, segundo palavras de Manaíra Aires Athayde na “Apresentação” ao livro, “com o intuito de criar uma organização que possa ajudar a perceber as diversas abordagens que tocam em denominadores comuns”⁵⁰, quer dizer, os modos possíveis de explicar a leitura sobre Ruy Belo.

Tendo na sua maioria origem no Colóquio Internacional “Ruy Belo: Homem de Palavra[s]”, realizado em Novembro de 2011 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, por ocasião do 50º aniversário da publicação de *Aquele Grande Rio Eufrates*, abertura, pois, da obra de Ruy Belo, os textos assim coligidos neste volume permitem a arrumação de tendências de leitura sobre os poemas do autor em manifestos núcleos de interesse, reafirmando, pela actualização, nesse gesto de atribuição de nome (o de cada parte do livro), os mais produtivos elementos da história da fortuna crítica sobre a obra do autor. Esta mesma organização do volume acaba por permitir, nesse exacto sentido, o apuramento – quer dizer, a calibração – da paisagem de estados de leitura da obra beliana, situando-lhe os lugares de maior temperatura crítica. Eis conformado, pois, em sede de estrutura “explicativa”, o espaço dessa literatura que lê Ruy Belo e ensaia a sua poesia (ou a sua obra, grosso modo, visto incluírem-se textos sobre a produção tradutora e ensaística do autor, por exemplo) ao abrigo de uma história de leituras com meio século de trajectória, a que corresponde agora determinar posturas, posições ou “estados” fundamentais. A opção por raízes titulares justapostas (“Lugares, paisagens e intertextualidade”, por exemplo) concorre igualmente nesse sentido, orientando os discursos e leituras para zonas sensivelmente comuns, de “temperatura”, como se disse, próxima ou familiar, povoando assim, por vizinhança, as claves e estados desses leitores de Ruy Belo: aproximações diversas, as destes textos, produzidas em regimes de ponderação comum.

A esta disposição assiste igualmente, e de modo muito significativo, o massivo e exaustivo varejo bibliográfico anexado ao volume, portanto, situado na órbita teórica dos distintos ensaios que compõem a recolha, sob o esclarecedor título de “Fortuna Crítica de Ruy Belo”. Esta bibliografia passiva, da responsabilidade da organizadora do volume, reunindo textos, resenhas, críticas e

⁵⁰ Athayde, 2015: 9.

ensaios, trabalhos académicos ou volumes sobre a obra de Ruy Belo, publicados entre 1961 e 2014, não vem mais do que confirmar o volume de produção leitora sobre a obra do autor, servindo-se da separação em unidades de década para, do mesmo modo, evidenciar o reforço e intensificação dessa “Fortuna Crítica” em pleno século XXI e revelar os diferentes estados assumidos nos modos de ler Ruy Belo, muito particularmente nas esferas académicas (mas não apenas) de, fundamentalmente, Portugal e Brasil. Material bibliográfico que, por um lado, vem atestar mais de cinquenta anos de leituras sobre Ruy Belo – tradição produzida logo após a edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* – e, por outro, permite localizar os eixos de mais insistente exploração nesses modos de ler, possibilitando o confronto dos mesmos com as unidades de arrumação titular que compõem o livro. Nestes mesmos termos, a nota que introduz o friso bibliográfico retoma o tom de certo modo didático ou, a bem dizer, explicativo, da “Apresentação” inicial: “Trata-se de uma pesquisa que pretende ser uma amostra significativa desses mais de cinquenta anos de publicações sobre Ruy Belo. Um contributo para o leitor interessado em aprofundar seus conhecimentos sobre o trabalho poético e ensaístico do autor.”⁵¹

Dentro da paisagem crítica revelada pelo volume, na forma dessas seis partes titulares, alguns elementos parecem convergir em inclinações de preocupação sobre a estética da forma ou das formas na poesia de Ruy Belo. Muito concretamente, as partes “II” e “V” da recolha, “Torrencialidade, fragmentos e montagem” e “Esquecimentos e desencontros”, oferecem potentes subsídios para uma renovação nas maneiras de ler as circunstâncias de forma exploradas nos poemas do autor de “Vat 69”, desde os modos de produção do poema longo (ensaios de Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo, Vasco Graça Moura e Diana Pimentel; acesso à obra de Ruy Belo, como se sabe, já com uma dilatada e significativa tradição), à ponderação sobre a montagem e natureza do livro de poesia enquanto unidade última do processo de escritura e composição do poema (ensaios de Pedro Serra e Clara Rowland). A incidência de ensaios sobre questões de propriedade formal, isto é, pensando os modos de produção textual da oficina

⁵¹ Athayde, 2015: 369.

beliana, parece assinalar a força e pertinência de uma posição leitora interessada na interrogação sobre a formalização do gesto poético de Ruy Belo, calibrada entre os dispositivos do verso, do poema e do livro de poemas; entrada de leitura amparada, pois, no jogo entre pequenos e grandes perímetros, pequenos e grandes muros formais, forma possível para um horizonte de texto que imagina os seus limiares horizontais e verticais.

AS FOLHAS DE LER

É na discussão desses limiares de produção de obra que se situa um notável ensaio de Clara Rowland, “Conspiração de folhas: Ruy Belo e o Livro de Poesia”, incluído em *Literatura Explicativa*. Ora, o ensaio de Clara Rowland propõe uma leitura amparada nos termos antes colocados: natureza e modos de montagem e figuração do livro de poemas, da relação deste com a forma unitária do poema, partindo desse poderoso emblema metafórico oferecido pela sugestão cruzada entre “folhas” e “papéis” em processo de acumulação ou arrumação. Metáfora de reconhecida potência no imaginário do autor, a formulação desse exercício dialéctico nos termos de um “problema de habitação” trabalha em sentido comum. Os modos constituintes da proposta de leitura de Clara Rowland articulam-se assim:

A interrogação da habitação possível do espaço do poema é um lugar conhecido da crítica de Ruy Belo, tal como o é a implicação da tensão entre poema e livro para esta questão. Se é certo que todos os livros de Ruy Belo demonstram um investimento forte na sua construção enquanto forma-livro (cf. Silvestre, 1997), há dois tipos de solução para este primeiro problema de forma que nos podem aqui interessar. Por um lado, a ideia de um livro que coincide inteiramente com o poema que o acolhe, sem deixar por isso de ser um livro, concretizada abertamente em *A Margem da Alegria* e sugerida, pelo próprio autor, para *O Problema da Habitação*; por outro, o recorte do livro através de gestos de organização que inscrevem, no limiar, textos com a função estrutural de delimitação do livro enquanto objecto. Refiro-me ainda a *O Problema da Habitação*, é claro, desta vez porém conjugando-o com a experiência de

Homem de Palavra[s] e de *Boca Bilingue*: livros marcados, como tem sido muitas vezes sublinhado, não apenas pela inscrição de formas de epitáfio no corpo do texto, mas por verdadeiros poemas liminares, que em abertura ou conclusão encenam figurações de nascimento e morte.⁵²

Ora, o saldo da discussão proposta por Clara Rowland vem justamente entroncar com a modalidade formal que aqui gostaria de ponderar, pivoteada na relação entre as formas de poema e de livro e nos perímetros delas constituintes. Elemento poderoso na noção de poesia em Ruy Belo, a identificação visual das formas de poema e de livro autoriza um franco exercício de, isso mesmo, materialização da visibilidade dessas formas como objectos autónomos, como sinais conformadores de unidades de perímetro, de quadros gestuais definidos.

GRANDES PERÍMETROS, PEQUENOS PERÍMETROS

“Um dia passarão pelos meus versos / como eu agora passo por diante dessas esculturas / que não merecem mais que um apressado olhar”⁵³, assim abre o poema “Declaração de amor a uma romana do século segundo”, do livro *Transporte no Tempo*, signo nominal desse movimento operado na poesia de Ruy Belo na passagem da década de sessenta para a de setenta, autêntica recolocação do transporte, a que mais adiante se regressará.

Tomando o emblema, talvez interesse, neste passo da leitura, reter esta imagem do poema em circunstância ou disposição de contemplação, de passageira (e “apressada”) contemplação, de passar “por diante”, estado corpóreo e concreto que, ante a perspectiva, conforma um espaço de habitação e um investimento coisificado: coisa de ver e de estar a ver. São essas partes quebradas de um todo sumário, partes de uma casa grande e completa, que aqui gostaria de propor como figuras de ponderação, aplicando-as como realizações formais do gesto editorial, do verso (do verso no poema) ao livro de poemas a que se atribui um título. E esse

⁵² Rowland, 2015: 267.

⁵³ *TT*: 54.

título assegura uma forma, testemunha a formulação que se quer nomeada. Sublinhem-se, a propósito, as considerações de Denis Donoghue no ensaio “Teaching Literature: The Force of Form” (1999):

Even when it makes statements in ordinary language, a poem is not the sum of those statements; it maintains its autonomy by virtue of its form. To use terms I take from Kenneth Burke: if reality makes statements or sends forth instructions in the form of statements, literature makes counterstatements, Greek when the official reality is Roman or Asian. As Adorno said, art is beautiful “by virtue of its opposition to mere being”. That is why it cannot be reduced to the journalism of terms or the commonplaces of social practise.⁵⁴

Autonomia conquistada por virtude da sua forma, do seu modo de ser linguagem em arranjo de poema, em massa de poemas: a força da forma identifica e visualiza o dispositivo convertido em possibilidade de beleza. Como contraposição à trivialidade, a oportunidade do perímetro formal sinaliza o lugar dessa autonomia do(s) poema(s), do(s) livro(s), lugar esse produzido em sede de oposição e estranhamento relativos à ordem comum.

Ora, grandes perímetros, pequenos perímetros, pequenos e grandes muros, as zonas de limite desse edifício de poemas que de quando em vez exigem um livro que lhes atribua nome de conjunto e sinal identificador de reunião, lugar de linguagem fora da linguagem. Esse livro parte de *toda a terra*, a terra panorâmica que vê a caminho do longe, mas de igual modo parte profunda, sedimento, da terra e do modo de dizer de Ruy Belo: a terra de Ruy Belo. A terra construída e arranjada como latifúndio de um nome. Terras ordenadas e semeadas, as do poeta lavrador, simbolismo caro ao autor de “A mão no arado”, para quem o ofício poético, e como muito bem assinala Luís Adriano Carlos, “é concebido [...] em termos muito literais: justamente como trabalho do poeta em cima do poema que vai nascendo das suas mãos.”⁵⁵ O entendimento, próximo ao dos *trabalhos* de Carlos de Oliveira, por exemplo, concebe este poema num estado de crescimento,

⁵⁴ Donoghue, 1999: 8.

⁵⁵ Carlos, 2000: 265.

um poema entregue a diligências de cuidado e paciência, as daquele que trata a planta e o verso e, por sua vez, investe na modalidade de exploração e ordenamento de territórios. Compromisso com a língua, pois, no seguimento do qual Fernando Guimarães observa que “o mundo em que a poesia se insere é, também, o da própria *estrutura da obra*, o que faz com que se torne a poesia, como reconhece [Ruy Belo] no prefácio à segunda edição do seu primeiro livro *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961), ‘uma aventura de linguagem’”⁵⁶.

Uma aventura, também, de haver, e de poder ver os livros: a ventura das formas.

⁵⁶ Guimarães, 1989: 94.

II – PEQUENOS PERÍMETROS

04. PEQUENOS PERÍMETROS: SECÇÕES DE LIVROS

DISPOSIÇÃO

É já na parte final do segundo poema de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, “Rua do sol a Sant’Ana”, que lemos os seguintes versos: “Levanto-me dos olhos para o meu poema / regulo o vento evito-lhe as esquinas / e levemente o levo pela mão à noite / e dou-lhe a calculada dose em minha provisória morte”⁵⁷.

DE LEVANTAR-ME DOS OLHOS PARA O MEU POEMA

Uma das leis de fundo da paisagem poemática de Ruy Belo tem que ver com a organização e delimitação de um conjunto ou uma situação de poemas de perímetro altamente sólido e firme, sinal de uma profundíssima consciência da forma como elemento dinâmico e, nesse mesmo sentido, sintoma da sedução pelo aspecto do edifício verbal. Essa forma de arranjo de corpos e objectos é especialmente compulsada pela criteriosa divisão de quase todos os seus livros em secções ou sequências de poemas, passagens da construção do livro e eixos de poderoso equilíbrio. Torções e desvios significativos desta regra, como é o caso dos livros *O Problema da Habitação – alguns aspectos* (conjunto de dez poemas/dez partes, numerados de I a X), *País Possível* (antologia cronológica) ou *A Margem da Alegria* (poema-livro), assumem especial interesse, que a seguir passamos a discutir.

⁵⁷ PH: 141.

A este respeito, considerem-se as palavras de Osvaldo Manuel Silvestre na introdução à reedição de *Boca Bilingue* pela Editorial Presença (1997):

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 em colectâneas poéticas, reuniões de um certo número de textos dotados de afinidades temáticas mais ou menos evidentes.⁵⁸

Pensamento de raiz arquitectónica, o da forma-livro, que se processa em Ruy Belo num princípio de perspectiva, dir-se-ia, vertical: o poema instala-se no único lugar possível para o seu lugar e, aí morador, baliza o roteiro de leitura do livro. Isto é, o poema de Ruy Belo inscreve-se no livro de Ruy Belo não como mera circunstância editorial, providenciada pelo gesto de colectânea, mas como matéria firme de uma massa textual mais ampla que deve ser (ou se quer) ponderada no seu conjunto. E se o livro surge pensado como estrutura e dispositivo de exposição de objectos de leitura, parecem então criar-se as condições para um ambiente de visita controlada, que de certa forma vem rimar com o gosto de Ruy Belo por espaços para-textuais de regime explicativo: notas, prefácios, soluções poéticas de acentuada auto-referencialidade, espaços laterais de digressão objectivamente orientados para uma manifesta iluminação do corpo dos poemas e do seu lugar no e como livro, para uma limada disposição dos mesmos.

Os termos em que se arma o propósito de livro em Ruy Belo discutem-se, portanto, ao nível de um pensamento que administra a articulação entre um todo totalizado, o do livro, e a marcação de unidades grupais menores, secções e séries de poemas. Dito de outro modo, e quem o diz é o ensaísta Pedro Serra, o ponto fulcral do pensamento de livro do autor de *Boca Bilingue* reside na “‘tensão’ que se estabelece entre ‘partes’ claramente autónomas – e como tal editáveis – que, ainda assim, tendem para um ‘todo’ que bem se pode dizer o *corpus* de Ruy Belo”⁵⁹. Um todo conformado por partes potencialmente identificáveis e singulares até pela

⁵⁸ Silvestre, 1997: 10.

⁵⁹ Serra, 2002: 22.

atribuição a todas elas de um título, gesto que assiste, de igual modo, todos os poemas publicados por Ruy Belo. A marca do título é, de resto, um dos traços mais instigantes da oficina poética de Ruy Belo, não só pelo seu uso exaustivo em toda a obra poética, isto é, pelo facto de sinalizar todos os poemas por si publicados – e Ruy Belo é, de facto, um autor de títulos muito felizes –, mas também pela dimensão auto-referencial que muitos deles evidenciam, acabando por permitir que o poema de certa maneira comece a falar em si antes mesmo de começar a falar.

UM FAZER VERTICAL

O poeta levanta os olhos do seu poema, vê à volta – “e mais que ver olhar”⁶⁰, diria Ruy Belo – e movimentada o superdesenvolvimento da massa condensada em texto. O poema visualiza uma sequência, começa a compor uma forma de paisagem que também é uma forma de passagem, intui um lugar demarcável e reconhecível, arma as tendas do livro. Nesse sentido, como materialização da paisagem, os registos de separação entre partes, ou blocos de texto, poderiam ser pensados a partir da seguinte consideração de Bruce Andrews, em “Lines Linear How To Mean” (recolhido em *The Line In Postmodern Poetry*, 1988):

Lines everywhere, as patches or spatial orchestration, skeleton of volume, structure exposed inside-out. Refusing the normatively linear & its disciplining (and delineation) in favor of a constructed conversation, injecting heterogeneity inside (celebratory form, participatory regime). To erase boundaries, break up compactness, in favor of difference & a more individualized interior, an intrinsic legitimacy.⁶¹

Aproveitando esta provisória orquestração da *composição de lugar*, apoiada na visualização desses “interiores individualizados”, proponho, nas páginas seguintes,

⁶⁰ *TT*: 54.

⁶¹ Andrews, 1988: 178.

um exercício de leitura a partir das unidades ou “partes” em que se dividem e estruturam os livros de Ruy Belo. Remeto, como tal, para as nove colectâneas de poesia do autor e para o volume de crítica e ensaio publicado em 1969, *Na Senda da Poesia*. Esclareço que a leitura se instalará ao nível das formas de grupo constituintes desses livros, isto é, as referidas “partes” ou “secções” dos mesmos, de modo que o interesse fundamental aqui expresso é o de avaliar a construção desses grupos de poemas como sinal de uma intencionalidade de forma concretizada num possível termo intermédio entre os próprios poemas e o livro. Para o efeito, e tomando-a ao pé da letra, parto da seguinte advertência de Ruy Belo, “filólogo profissional”⁶², no ensaio “Poesia nova” (incluído em *Na Senda da Poesia*): “O leitor deve percorrer, em sentido inverso, o mesmo caminho que o poeta percorreu.”⁶³ Ora, é justamente desde a perspectiva de quem lê o livro de poemas que me pretendo posicionar.

Não é arbitrária, pelo que fica dito e que a seguir se desenvolverá, a forma como Ruy Belo dispõe os seus poemas em grupos que, levados a um teste de forças e resistências, acabam por adquirir a forma de livro, livro normalmente dividido ou repartido em partes também editáveis (critério que não é exaustivo em Ruy Belo, e que de seguida se tenta esclarecer). Remeto neste passo para as pertinentes considerações da ensaísta e também poeta Natasha Sajé (da University of Iowa) tecidas no importante ensaio “Dynamic Design: The Structure of Books of Poems”, de 2005. A questão que detona o ensaio é altamente prometedora:

How should a book of poems be organized, and in what ways does it matter? How have poets shaped their books and what are the effects of those shapes?⁶⁴

A perspectiva é francamente luminosa e permite acomodar a linha de leitura aqui proposta, pois é justamente esse o exercício a que pretendo submeter os livros de poemas de Ruy Belo. Sigamos o teor da questão: de que forma (como?) se deve

⁶² *TT*: 42.

⁶³ *NSP*: 60.

⁶⁴ Sajé, 2005: 1.

organizar um livro de poemas e que consequências, que efeitos (de leitura, de recepção) resultam dessas formas de organização? Ora, afinando o raciocínio, de que forma organiza Ruy Belo cada um dos seus livros e qual o quadro de implicações para as distintas formas ou soluções adoptadas? Prossigamos com Natasha Sajé:

Because a collection of poems is sequential, not simultaneous like visual art, and even though many readers don't read the poems in order, understanding a book's design is a way to deepen one's experience of the book. I like the idea of *gesture* (Latin, to carry) as a trope for a book's organization: How does the book carry itself, and how does it move the reader?⁶⁵

Sajé levará posteriormente o ensaio a indagações mais particulares e precisas: gestos de abertura e clausura do livro, disposição cronológica e notação de poemas, etc. No entanto, começaria por sublinhar neste lance introdutório a constatação de que o livro ou a colecção de poemas obedece a uma ordenação sequencial, muito embora essa disposição possa ser subvertida em sede de leitura – a natureza unitária do poema possibilita, afinal, essa atitude, permitindo que seja lido e reproduzido de forma isolada aos demais poemas do conjunto, operação mais delicada num romance, por exemplo. Esse modo sequencial começa a dever-se à própria natureza física do objecto a que chamamos livro, que, entre outras condicionantes, impõe a deliberação de uma ordem de arranjo. Isto é: os poemas vão sendo dispostos e dados a ler segundo o poeta o determine, seja qual for o argumento ou o intuito dessa decisão, desse “gesto” de povoamento do livro. E é justamente na tensão deste gesto que me gostaria de deter, procurando avaliar e sistematizar as opções consideradas por Ruy Belo na organização e publicação de cada um dos seus livros de poemas, e que interesses de leitura podem estar na base dessas decisões. Começando por considerar as formas de divisão dos livros de poemas de Ruy Belo em partes, “secções”, ou noutra perspectiva, a reunião de poemas num determinado espaço unitário de identificação comum e anterior ao do

⁶⁵ Sajé, 2005: 1.

livro, procurar-se-ão traçar as linhas de semelhança e continuidade de forma nestes livros e, de igual modo, os nós de fractura e quebra dessas regras. A questão fundamental será então compreender não só a intencionalidade de certas tendências (a partição do livro, por exemplo) como também a deflação ou reinvenção desses mesmos gestos. A ordem seguida é a cronológica, lendo os livros de Ruy Belo conforme foram sendo preparados e editados, tendo sempre presente, no entanto, e sendo o caso, a confrontação com as reedições dos volumes, nomeadamente de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *Homem de Palavra[s]*. Desviado da narrativa cronológica, o volume de ensaios *Na Senda da Poesia* será considerado após as colectâneas de poemas.

Retomando a interrogação final do recorte de Natasha Sajé antes transcrito, e abusando da simpatia de interesses, perguntemos com os livros de Ruy Belo: como se “transportam” estes livros e como me movem no seu *transporte*, a mim, leitor de poemas e dos livros de poemas de Ruy Belo? Do mesmo modo, como ler os livros de poemas de Ruy Belo à luz da ordem de ideias ponderada por uma poeta contemporânea como Fiama Hasse Pais Brandão na nota prévia à recolha *Obra Breve*, conformada nos termos que se seguem, e como apurar um encontro crítico e/ou poemático entre ambas as posições?

Em *Obra Breve*, os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de forma contígua – tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e partes de livros; poemas inéditos preenchem alguns intervalos. Na verdade, cada livro tinha sido apenas um corte – a poesia vai sendo escrita, transformada, recordada, ao correr do tempo todo.⁶⁶

⁶⁶ Brandão, 2006: (12).

I. *AQUELE GRANDE RIO EUFRATES*: CANTO E RECANTO

É no último dos *Dezanove Recantos* publicados por Luiza Neto Jorge em 1969 que podemos ler os seguintes versos:

Vejo por fim alguém morrer
que era uma pessoa a inventar uma escrita
a sorrir inventando letras para o relato de tudo
o que na neva é níveo e
do que nas letras há de esferas a rolar
de um para o outro lado da invenção⁶⁷

Desta sequência de versos de Luiza Neto Jorge retiramos a lição de um parentesco camoniano altamente presente e assumido, em primeira instância, pela organização narrativa impressa a estas quase vinte metades dos dez (X) Cantos do Poema de Camões. Mas dezanove, e não vinte e, portanto, a epopeia começa por arrancar coxa ou, se quisermos, amputada, incompleta. E são quatro os momentos dessa sintaxe clássica aqui replicada por Luiza Neto Jorge: Preposição, Invocação, Dedicatória e Narração. Fazendo espelho na forma do poema de Camões, Luiza recria no *aspecto* seu texto o protocolo de uma maneira de ser poesia altamente cifrada, de que a tradição épica conformou monumentos irredutíveis. Mas o que é realmente extraordinário neste conjunto de poemas de Luiza é a dimensão torta figurada na imagem que esse espelho épico devolve: os 19 recantos ou meios-cantos (mas só quase todos, pois), recantos de quem se abriga para cantar ou, melhor dizendo, para re-cantar em “invenção” aquela antiga poesia. E nesse abrigo do recanto, onde mora “uma pessoa a inventar uma escrita”, quem canta, canta *torto*.

O primeiro dos livros publicados por Ruy Belo, que, como se sabe, é também aquele que primeiro se reeditará, em 1972, produz logo à partida modelo de uma prática de organização da matéria poemática em grupos ou zonas de poemas que, como gesto de disposição da forma-livro, marcará uma parte

⁶⁷ Jorge, 2008: 113.

fundamental do trabalho poético do autor. São 6 as partes em que se divide *Aquele Grande Rio Eufrates*, tanto na primeira como na segunda edição, partes essas integrando um volume assimétrico de poemas que, não em pouca medida e de forma textualmente forte, remetem directamente para espaços – ou recantos – de natureza formal do livro: “poema”, “canção”, “epígrafe”, “ode”, “quadras” são algumas das marcas, texto sobre texto, dir-se-ia, que afinam essa consciente arrumação do volume de poemas. Da mesma forma, constituem uma espécie de narrativa da própria composição do livro, de dimensão análoga à raiz titular de cada uma das secções em que se estrutura, como veremos, cifradas num pendor marcadamente dissertativo.

Abre o volume uma “Apresentação” composta por 11 poemas, dos quais 3 exibem títulos de algum modo interessados e vinculados na própria condição de o serem, lição que se manifestará de forma muito recorrente ao longo de toda a obra de Ruy Belo: são eles “Poema quase apostólico”, “Remate para qualquer poema” e, num outro sentido, já localizado ao nível do agente autoral desses poemas, “Emprego e desemprego do poeta”. É flagrante este título, o sétimo do livro e até ao momento o poema mais extenso da colectânea, no qual se expressa uma das imagens potentes do fazer da poesia em Ruy Belo: a desse “poeta em exercício”⁶⁸ de regime verdadeiramente profissional e, note-se, póstumo, pois “abandonado” pela poesia. Mas o que aqui realmente interessa, além da imagem de natureza finita do gesto de quem “faz” os versos e os poemas, é a disposição visualista dessa mesma circunstância: recuperando a formulação anteriormente citada, esse “poeta em exercício”, do que na verdade se trata é de “ver um poeta em exercício”: “Oh que agradável não é ver um poeta em exercício / chegar mesmo a fazer versos a pedido”⁶⁹.

Inaugurado o livro com uma “Apresentação” cuja natureza titular é, logo à partida, sinal de certa propensão narrativa, seguem-se três secções: “Dedicatória”, com 13 poemas, ostentando o primeiro deles o vinculante título “A primeira palavra”; “Tempo”, com 15 poemas, sendo que dois deles exibem também uma

⁶⁸ AGRE: 29.

⁶⁹ AGRE: 29.

disposição auto-referencial: “Canção do lavrador” e “Quadras quase populares”; e “Relação”, também integrada por 15 composições, e iniciada com o poema “Epígrafe para a nossa solidão”. Segue-se “A cidade”, o grupo mais amplo, com 17 poemas, na qual regressam os poemas com alusão directa à sua qualidade de texto, e neste caso são 6: “Poema de carnaval”, “Poema do burguês na praia”, “Primeiro poema do outono”, “Segundo poema do outono”, “Poema quotidiano” e “Poema vindo dos dias”, formulação esta última em que, como se sabe, Ruy Belo voltará a investir no grupo de poemas em prosa de *Homem de Palavra[s]* intitulado “Imagens vindas dos dias”. A fechar o livro, “Narração”, contendo um único poema, homónimo do livro: o longo “Aquele grande rio eufrates”. No total, portanto, 72 poemas representados em 6 unidades dotadas de autonomia significativa, considerando que cada uma das secções ostenta um título nominal, intenção bem diversa, pois, daquela que iniciada pela simples numeração dessas mesmas secções. São partes do livro, sim, mas partes dependentes de uma deliberação de conjunto que, como vimos, expressa uma lógica que a última das partes acabará por esclarecer: este livro é a narração de uma Narração.

Ora, tendo em conta esta disposição de poemas e unidades maiores de poemas, destaque-se desde já a i) distribuição irregular do volume de poemas pelas 6 secções em que se organizam, variando em número entre os 17 poemas da secção mais extensa e o único poema da mais curta, muito embora nela se inclua justamente o poema mais longo de todo o livro, e ii) o equilíbrio de forças na zona medial do livro, assente na análoga distribuição de textos (15) entre as secções terceira e quarta – as centrais – do volume. Dir-se-ia que é este meio do livro o espaço mais compacto do volume, um bloco de 30 poemas que, só por si, soma perto de metade do total de poemas (72) de todo o livro. Zona forte, esta região intermédia do livro, à volta da qual se arrumam os restantes 4 grupos de poemas: 24 (11+13) poemas à sua esquerda, em situação de acesso, e 18 (17+1) à direita, na zona final do livro, traduzindo justamente esse último poema do livro, sinal sozinho de toda uma secção, o motivo semântico do *princípio*: a “narração” de *Aquele Grande Rio Eufrates* (o livro) começa, claro, com o poema “Aquele grande rio eufrates”, detonado este a partir da seguinte epígrafe:

*E o sexto anjo derramou a sua taça
sobre aquele grande rio Eufrates...*

Apoc., XVI, 12⁷⁰

Quer isto dizer que, da mesma forma que o livro toma título do título de um poema que o integra, justamente o último e por sinal o mais longo da colectânea, também o poema em questão reabilita um emblema verbal nele inscrito como epígrafe, produzindo um efeito de verticalização de formas: a epígrafe recolhida do Livro do Apocalipse impulsiona o desenvolvimento de um poema cujo título a retoma, e este, poema último e ponto de chegada da “narração” empreendida e preparada pelos poemas anteriores, determina o nome do todo do livro, isto é, o aproveitamento mais extremo daquela passagem do texto bíblico. Este escalonamento de interesses terá um equivalente muito próximo no livro *Despeço-me da Terra da Alegria*, na medida em que, no caso deste último volume de Ruy Belo, o título do livro retoma um verso desdobrado em título de poema e, ao mesmo tempo, título da correspondente secção no livro.

COMEÇAR A CONTAR

Assim sendo, retomem-se agora os títulos das secções de poemas em que se divide *Aquele Grande Rio Eufrates*, obviando de momento, os seus elementos constituintes. Considere-se o elenco: “Apresentação”, “Dedicatória”, “Tempo”, “Relação”, “A cidade”, “Narração”. Três destes títulos (primeiro, segundo e último) instauram um claro diálogo formal com uma tradição épica entre nós fixada pelos *Lusíadas* de Camões, e que por isso, mais do que títulos, parecem querer funcionar dentro de um enquadramento protocolar, que assemelha parte da ordem do livro à estrutura interpretativa do poema épico, e muito particularmente, ao *lançamento* do poema, numa maneira próxima à de Luiza Neto Jorge. É

⁷⁰ AGRE: 117.

manifesto, portanto, o investimento num efeito de leitura implicado na organização de poemas em seqüências armadas de títulos de evidente carga sugestiva, reproduzindo na estrutura peomática de *Aquele Grande Rio Eufrates* os termos implícitos de parte do funcionamento do poema épico de Camões. O ensaísta Fernando J. B. Martinho, cotejando este primeiro livro de Ruy Belo com os *Four Quartets* de T.S. Eliot, descreve a manobra nos seguintes termos:

Um primeiro ponto de aproximação a assinalar é a cuidada organização que Ruy Belo dá ao seu livro, que, nalguns aspectos, até parece remeter para a estrutura do poema épico, como quando entre os títulos das suas partes figuram uma “apresentação”, uma “dedicatória” e uma “narração”. A intencionalidade do gesto é clara: o leitor é convidado a interiorizar a unidade do livro, que não deve abordar como a habitual colectânea de poemas.⁷¹

De facto, a leitura dos poemas de *Aquele Grande Rio Eufrates* enfrenta a necessidade imediata de meditar sobre estas marcas de “unidade do livro” aplicadas de forma tão criteriosa no mesmo. Isto é, o livro quer-se mostrado – lido – como um todo planificado, deliberado na sua estrutura, mas também como circunstância passível de fractura e de interpretação, e daí que nem *todo* o livro siga o referente formal transferido do modelo épico. No entanto, é ainda a lição da épica que parece ganhar novo fôlego quando Ruy Belo se refere ao poema de Camões na “Explicação” prévia à reedição do livro, em 1972:

Fundamentalmente, as modificações a que nesta edição procedi relativamente à primeira (a que não chamo *princeps* até porque algum erudito a poderia porventura confundir, neste ano de comemoração de *Os Lusíadas*, com essoutra obra onde, apesar da incomensurável superioridade de engenho, talvez conseguisse descobrir, após porfiadas pesquisas, um espírito de cruzada de certa maneira idêntico) [...].⁷²

Sem o intuito de submeter esta observação de Ruy Belo a uma leitura exhaustiva, note-se, porém, como se volta a instaurar no livro a possibilidade de um aceso

⁷¹ Martinho, 2011: 53.

⁷² *AGRE*: 16.

diálogo com a memória literária do poema de Camões, texto latente que, tal como no livro de Luiza, informa *certos* modos de dizer de *Aquele Grande Rio Eufrates*.

Certos, que não todos, porque os títulos das três secções restantes (terceira, quarta e quinta), desligados já de uma associação aos motivos estruturais do poema épico, aduzem, em sequência directa, espaços semânticos de alta intensidade na poesia de Ruy Belo, não só a deste livro como também de livros posteriores: “Tempo”, “Relação” e “A cidade”. São também as secções mais nutridas em existências do livro (15, 15, 17 poemas, respectivamente). A forma compacta desta sequência de secções ou partes parece significar, pela sua contiguidade, um intervalo na progressão do livro a partir do modelo do poema épico, uma suspensão dos seus modos que só se verá retomada – e de forma definitiva – com a última parte do livro, “Narração”. Enquanto miolo do volume, e considerando a quantidade de poemas comprometida (47 dos 72 que integram a colectânea), este tríptico deslocado da sequência épica reveste-se, desde a perspectiva da paisagem do livro, de um interesse fundamental. Como atrás se disse, é precisamente o facto de nem todo o livro seguir a disposição informada pelo poema épico que possibilita, afinal, a dilatação de um lugar de leitura nas margens da forma de narrativa épica, muito embora esta se imponha como veio medular do volume: são os termos do modelo épico que, com efeito, abrem e fecham o livro *Aquele Grande Rio Eufrates*.

Dito isto, ponderando a valência e significação desta zona medial do livro incrustada no seio de uma sintaxe reciclada do modelo épico, eis então a forma como *Aquele Grande Rio Eufrates* processa a natureza e os limites dos seus perímetros: uma “apresentação” a abrir o livro que trabalha no lugar da “proposição” camoniana, seguida de uma “dedicatória” análoga, três grandes sequências que interrompem o ciclo do poema épico, e por fim uma “narração”, porque não, também ela *in media res*, e que logo no início do poema se questiona: “Quem nos dirá a nós que lá no mar as ondas / não venham ainda a precisar de serem vistas / para continuar a nascer e a rebentar?”⁷³ [grifo meu], mar alto esse

⁷³ AGRE: 117.

onde, afinal, *já* navegavam – *lançados* – os marinheiros do poema de Camões. A narração dá nome ao poema mas não o esgota, há mais poema fora do poema.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO⁷⁴

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Aquele Grande Rio Eufrates* na reedição definitiva de 1972, lição de base para as edições posteriores:

Aquele Grande Rio Eufrates

Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição

APRESENTAÇÃO

Para a dedicação de um homem
A multiplicação do cedro
Poema quase apostólico
Homem para deus
Homem perto do chão
Terrível horizonte
Emprego e desemprego do poeta
Metamorfose
Remate para qualquer poema
Inscrição
Atropelamento mortal

DEDICATÓRIA

A primeira palavra
Elogio da amada
Condição da terra
Vestígia de
Sepulcro dos dias
Imóvel viagem
Cor lapideum – cor carneum
Povoamento
Composição de lugar
Segunda infância
Tarde interior
Acontecimento
Última vontade

TEMPO

Maran atha

⁷⁴ Repetirei este processo nos restantes livros de Ruy Belo, com o propósito de sublinhar a condição de paisagem de poemas inerente à forma-livro. Como tal, reproduzo da forma mais fiel possível o *aspecto* dos índices dos volumes em causa.

Saudades de melquisedeque
Alegria sem nome
As velas da memória
Canção do lavrador
Homeoptoto
Cerimonial
A exegese de um sentimento
Regresso
Quadras quase populares
A história de um dia
Escatologia
Quanto morre um homem
Mors sempre prae oculis
Compreensão da árvore

RELAÇÃO

Epígrafe para a nossa solidão
Espaço preenchido
Grandeza do homem
Perigo de vida
Certa conditio moriendi
Teoria da presença de deus
Missa de aniversário
Vita mutatur
Terra à vista
Quirógrafo
Miséria e grandeza
As duas mortes
Intervalo de vida
Desencanto dos dias
Advento do anjo

A CIDADE

Fundação de roma
Toque de campainha
Pôr do sol na boa-hora
O percurso diário
Poema de carnaval
A missão das folhas
Ah, a música
Ah, poder ser tu, sendo eu!
Poema do burguês na praia
Ante um retrato de madame de pompadour
Primeiro poema do outono
Segundo poema do outono
Poema quotidiano

Córdoba lejana y sola
Jerusalém, jerusalém... ou alto da serafina
Poema vindo dos dias
Ode ao homem de pé
NARRAÇÃO
Aquele grande rio eufrates

Ou: a solução da epopeia, calibrada entre canto e recanto, disposições de andamento; o poema longo como produto épico a modo de clausura do livro, cifra de dinamismo formal deste primeiro livro de Ruy Belo. Nome dobrado entre título de volume e poema final, empréstimo de forma: a apresentação da forma, emblema da narração e do trilho épico.

II. O PROBLEMA DA HABITAÇÃO – ALGUNS ASPECTOS: ZONA E BREVIDADE

É conhecida aquela resposta de Ruy Belo a uma pergunta em entrevista concedida a Manuel de Castro, publicada na edição de 19 de Dezembro de 1962 do *Diário Ilustrado*, incluída posteriormente em *Na Senda da Poesia* – abrindo, na verdade, este volume de reunião de escritos “sobre o fenómeno poético”⁷⁵. A questão endossada era sobre os “seus próximos projectos literários”, ao que responde Ruy Belo, e passo a citar:

Conforme já cantei, aliás sem projecto prévio: “Eu vou colhendo com unção os dias / conforme tu os confias / à minha mão”. Assim colho também as palavras, que umas com as outras formam poemas, os quais por sua vez exigem de vez em quando um livro. Actualmente, cedo à sedução do poema longo. Nos meados de Dezembro deve aparecer nas livrarias *O problema da habitação – Alguns aspectos*, que é todo ele um longo poema.”⁷⁶

Gostaria de reter duas ou três notas deste enunciado de Ruy Belo. Os versos citados reportam-se ao poema “Cerimonial”, de *Aquele Grande Rio Eufrates*, aqui amputado dos dois versos finais que conviria talvez retomar: “leves vestes que enfio / quando me despes o coração”⁷⁷. Simpatizemos com a imagem de abrigo e aconchego destas “vestes” (“os dias”) que o sujeito *enfia* sobre o corpo. No seguimento dos versos citados, e num tom ameno, quiçá no limite da naturalidade, Ruy Belo descreve o processo que transforma as palavras em poemas e estes em eventuais ou possíveis livros. É significativo o sublinhado do imperativo relativo do livro, calibrado nesse reservado “de vez em quando”, que acaba por distender uma firme propensão, como é a de Ruy Belo, para um cuidado trabalho de organização dos seus poemas em forma de livro, articulação de conjunto dos mesmos, o que aliás é sinalizado desde as suas primeiras colectâneas.

⁷⁵ NSP: 11.

⁷⁶ NSP: 21.

⁷⁷ AGRE: 63.

Por fim, um dos pontos mais instigantes da resposta de Ruy Belo tem que ver com a concessão à sedução pelo poema longo, matizada – ou corrigida – na forma desse novo livro prestes a sair: “*O problema da habitação – Alguns aspectos*, que é todo ele um longo poema”. Ora, importa ponderar esta vontade de forma expressa por Ruy Belo, jogada entre as figuras do “poema longo” e do “longo poema”, à luz do livro que afinal se publicou e, de passagem, procurar compreender a narrativa deste perímetro formal a caminho da consolidação como tipologia poemática preferente em parte dos livros publicados na década seguinte. Em discussão estará, de igual modo, e não muito longe, pois, a forma-livro assumida no seu exemplo mais cabal e definitivo com a publicação de *A Margem da Alegria* em 1974.

O segundo livro de Ruy Belo representa um caso excepcional entre o corpus poemático do autor, integrando 10 poemas ordenados sob numeração romana de I (“Quasi flos”) a X (“Figura jacente”) sem qualquer tipo de partição ou quebra de secção como acontece em *Aquele Grande Rio Eufrates*. O procedimento deste segundo livro é outro. Dez poemas, os desta colectânea, que funcionam também como partes ordenadas do todo do livro, e daí a importância do referido gesto de numeração, imprimindo ao volume uma cadência perfeitamente compassada – muito embora, sublinhe-se, a variável extensão de cada um dos dez poemas. Nesse sentido, consideremos que um livro como *País Possível*, por sinal uma antologia, não arruma os poemas aí constantes em grupos, tal como acontece em *O Problema da Habitação*, e prescinde mesmo de qualquer tipo de disposição ordenada, como aquela que se evidencia neste segundo livro de Ruy Belo. Segundo livro cujo título, diga-se de passagem, é grafado na capa desta edição de 1962, da Livraria Moraes, em letra minúscula: “o problema da habitação”, assim surge, seguido do subtítulo “ALGUNS ASPECTOS”, grafado em letra maiúscula. Justamente sobre a colocação nem sempre inequívoca deste subtítulo dirá Ruy Belo, em entrevista de 1968:

Os meus dois primeiros livros foram escritos num clima ascensional, em que eu caminhava para o poema longo. “O problema da habitação –

alguns aspectos” – aproveito para dizer que tenho sempre pena que se mencione esse livro sem o subtítulo...⁷⁸

Tomando o tom das palavras de Ruy Belo convirá, pois, considerar a implicação deste subtítulo ao nível da estrutura do livro, aproveitando a folga da morfologia do pronome indefinido que rege a produção nominal: eis “alguns” dos “aspectos” do “problema da habitação”. A questão pode ser formulada nos seguintes termos: de que forma o complexo e tão prosódico título deste livro determina a macro-estrutura dos poemas que o integram?

A SEQUÊNCIA É UM TRANSPORTE

Elenquemos agora as dez partes (dez poemas) ou, a bem dizer, os dez momentos que processam o transporte do livro intitulado *O Problema da Habitação – alguns aspectos*: “I. Quasi flos”, “II. Rua do sol a Sant’ana”, “III. Imaginatio locorum”, “IV. Haceldama”, “V. Prince Caspian”, “VI. No túmulo de Sardanapalo”, “VII. Tempora nubila”, “VIII. A mão no arado”, “IX. O último inimigo” e “X. Figura jacente”. Resulta decisiva a opção pela numeração romana das composições do volume, não só porque submete o conjunto de poemas a uma ordenação de leitura em regime intervalado e sequencial, mas também no sentido em que permite sustentar a lógica sumária sugerida no subtítulo do livro: de I a X, “alguns aspectos” do “problema da habitação”. Se em *Aquele Grande Rio Eufrates* se pedira emprestado aos *Lusíadas* de Camões o modelo épico da sua estrutura, com pertinentes consequências ao nível da organização do livro, agora é a vez de decalcar-lhe a quebra do volume de texto em dez partes numeradas. Assim sendo, prevalece no livro uma vontade de forma desenvolvida em função de uma lei de conjunto que submete os dez poemas dele constantes ao rigor de uma leitura em sequência. No seminal posfácio ao primeiro volume da *Obra Poética* reunida pela

⁷⁸ NSP: 28.

Editorial Presença (1981), Joaquim Manuel Magalhães considera os termos desta disposição sublinhando a

[...] unidade que os dez poemas instituem entre si, criando uma espécie de poema único dividido em dez momentos, organizado em torno da melancólica afirmação: “A morte é a verdade e a verdade é a morte”, com que o livro principia e quase que termina. Não pode deixar se invocar-se a organização tensa de *The Waste Land* ou de *Four Quartets*.⁷⁹

Ora, mais do que a forma do poema longo, o que de facto a estrutura do livro intui é o desenvolver de um longo poema (assim se lhe refere Ruy Belo na dita entrevista) disposto em dez momentos, dez partes de poema e de livro aliás bem diversas no que à forma e extensão das mesmas diz respeito, variando entre composições breves (primeira e última, “I” e “X”, significativamente as de menor perímetro) e outras mais estendidas. O próprio título de cada uma dessas partes, reforçando o gesto de numeração, favorece este horizonte de um longo poema partido em unidades avulsas e independentes e, por isso, *transportáveis*, solução que possibilita, por exemplo, a leitura e a publicação isolada de cada um destes poemas. Processo de fundição, o da forma-poema a caminho da forma-livro, passando pela forma-sequência, que encontrará em *A Margem da Alegria* o seu momento culminante, quando o longo poema se faz de facto, um longo poema longo e, em si mesmo, o livro a que atribui nome. A similitude estabelecida ao nível da forma da colectânea com T.S. Eliot volta a ser particularmente operacional, como o havia sido a propósito do primeiro livro, nomeadamente com o Eliot de *The Waste Land*, verdadeiro “paradigma da forma modernista”⁸⁰. Eis, para efeitos de cotejo com *PH*, as cinco partes numeradas do poema: “I. The Burial of the Dead”, “II. A Game of Chess”, “III. The Fire Sermon”, “IV. Death by Water” e “V. What the Thunder Said”⁸¹.

Especialmente interessante, e como adverte Joaquim Manuel Magalhães, é a recorrência do verso “A morte é a verdade e a verdade é a morte”, no primeiro e

⁷⁹ Magalhães, 1984: 232.

⁸⁰ Silvestre, 1997: 10.

⁸¹ Sigo a reedição antológica da Faber de 1962 (vide nota bibliográfica).

no penúltimo poema do livro, “I. Quasi flos” e “IX. O último inimigo”, respectivamente. Repare-se que a dobra do verso instaura não só um ponto de contacto entre os poemas em questão como, considerando a amplitude do envio (do primeiro ao nono poema), acaba também por abarcar a quase totalidade do livro. Passa também por este gesto a impressão de poema todo que Ruy Belo imprime no livro, ainda que evite, no entanto, e felizmente, a redonda rigidez de fazer recair sobre o último poema do livro a retoma do verso de abertura. Como nos bons poemas sobre caídos em combate, em que as balas são sempre duas, e não uma ou três⁸², também esta particularidade do livro de Ruy Belo se parece refugiar na cautela da imprevisibilidade, concretamente ao fazer regressar esse obsidiante verso à entrada da última estrofe do penúltimo poema do volume.

Vimos antes que é abundante em *Aquele Grande Rio Eufrates* a ocorrência de poemas que veiculam uma alusão expressa à sua própria natureza de texto singular: os “poemas”, as “odes”, as “epígrafes”, enfim, poemas que radicalizam não apenas a sua existência formal como também a demarcam num certo sentido de singularidade. Isto é: um poema que se diz “poema” delimita de forma ostensiva e *visível* o seu perímetro de alcance particular. Ora, nenhum dos poemas deste segundo livro de Ruy Belo evidencia uma disposição similar. Não há “poemas”, não há “canções”, etc., mas sim poemas dotados de títulos de teor um circunstancial, alusivo (“No túmulo de Sardanapalo”, “Rua do Sol a Sant’ana”, por exemplo) ou, a bem dizer, e apurando o raciocínio, títulos que parecem concorrer para uma soma de conjunto, a daquele longo poema a que se referia Ruy Belo. Sobre a qualidade destes títulos, e meditando nos profundos envios que a maioria deles supõe, escreve Cristina Firmino:

⁸² Cf. Pimenta, 2003: 90-99. Em questão, os poemas “Le dormeur du val”, de Rimbaud, e “O menino da sua mãe”, de Fernando Pessoa. Sobre o poema de Rimbaud: “os buracos das balas são dois, e isso não é só por óbvias razões fonéticas. Têm de ser sempre dois, são sempre dois (excepto nos romances policiais da vaga violenta). Mais do que dois criam normalmente um alastramento de sangue que dificulta a contagem dos tiros e respectivos buracos a um observador que não esteja da perspectiva do interesse de conhecimento da polícia judiciária ou da medicina legal. Um só tiro, só uma perfuração, conota fatalismo, destino, ou, do avesso da perspectiva, boa pontaria. Também não serve.” (90-91) Já sobre o poema de Pessoa: “As balas também são duas, mas isso já se sabe porquê.” (97)

Mesmo os títulos dos poemas, sendo maioritariamente alusões, apresentam-se como um puzzle enigmático (até porque os referentes convocados não são de reconhecimento imediato para o leitor vulgar) de sucessivas metonímias de outros textos, exemplos de uma memória retalhada e heteróclita que a sequência de poemas compõe.⁸³

Exercício de retoma memorial, o dos títulos destes poemas, mas igualmente medida de calibre das junções que unem o longo poema a que Ruy Belo atribui o desígnio de livro: *O Problema da Habitação*. Da mesma forma, é neste sentido que se nos permite antever em cada um dos poemas do livro a aproximação a *algum* desses “alguns aspectos” do “problema da habitação” daquele que talvez “espere simplesmente um amigo que de longe venha”⁸⁴, como lemos em “Haceldama”, e que faz do livro, e dos poemas no livro, esse mesmo lugar de espera. Reiterar ou recordar a circunstância de espera significa aqui retomar o verso noutros lugares de outros poemas (outros lugares do livro): poemas como “Tempora nubila” e “O último inimigo” voltarão a dizer nessas palavras, inscrevendo-se, à sua maneira, como parte do longo poema que pergunta pela habitação e se faz, também ele, a possível habitação daquele que pondera *como* habitar.

⁸³ Firmino, 1997: 12.

⁸⁴ *PH*: 145.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, na primeira edição de 1962:

O Problema da Habitação – alguns aspectos

- I. Quasi flos
- II. Rua do Sol a Sant'ana
- III. Imaginatio locorum
- IV. Haceldama
- V. Prince Caspian
- VI. No túmulo de Sardanapalo
- VII. Tempora nubila
- VIII. A mão no arado
- IX. O último inimigo
- X. Figura jacente

Ou: o limite da forma neste segundo livro de Ruy Belo, pensado nesses poucos e *alguns aspectos*, aproximações ou estados do processo de montagem do poema longo. Perímetro compacto, discutido nas impressões de zona e brevidade: dez aspectos, dez muros de contenção, esses dez andamentos na forma comum do poema em estado contínuo: a forma como habitação.

III. BOCA BILINGUE: PERÍMETRO E ARMAÇÃO

Quando supostamente⁸⁵ interrogado por Maria Teresa Horta, em entrevista publicada no suplemento literário do jornal *A Capital* de 18 de Setembro de 1968, sobre o título do seu último livro, *Boca Bilingue*, Ruy Belo revela que o título inicialmente apostado ao original inédito seria o de “Alguns poemas menores”. É parte da “Entrevista 3” que integrará a primeira secção do volume de crítica *Na Senda da Poesia*, de que passo a citar:

A colectânea de poemas que eu tinha preparada para publicar, em Outubro de 1965, deveria sair sob a designação de “Alguns poemas menores”. Helena Cidade Moura [...] levou o original dactilografado à Ática, mas achou que a designação poderia cair mal no ânimo dos editores e resolveu pura e simplesmente tirar a página onde vinha o título. Provisoriamente, ficava um livro sem nome.⁸⁶

Mais adiante acrescenta Ruy Belo, já sobre o título definitivo do conjunto de poemas:

O título é um pouco estranho. Eu mesmo vi um dia que *bilingue* é um termo que o povo não utilizaria. Mas eu fui buscá-lo ao *Livro da Sabedoria*, onde a certa altura se diz: “A sabedoria detesta a boca bilingue”.⁸⁷

Livro “sem nome” que se publicará em 1966, já como *Boca Bilingue*, esse título “um pouco estranho” mas altamente sugestivo dentro de um entendimento do falar da poesia. Esta terceira colectânea de Ruy Belo, composta, pois, por “alguns poemas

⁸⁵ Ruy Belo esclarece os termos em que se realiza e publica esta entrevista: “A parte mais significativa de *entrevista 3* foi o ponto de partida para Maria Teresa Horta apresentar, na sua série *dez minutos com*, o encontro comigo, que saiu a lume no suplemento literário de *A Capital*, de 18 de Setembro de 1968. Reproduzo aqui todo o texto que, a partir de perguntas formuladas pela distinta escritora minha amiga ou de outras inventadas por mim, redigi de um jacto, num estilo oral, desde as oito horas de um dia qualquer até às três da tarde.” *NSP*: 213.

⁸⁶ *NSP*: 28.

⁸⁷ *NSP*: 29.

menores”, volta a contemplar uma divisão em secções, neste caso 5 partes, somando entre si um total de 40 poemas, ao qual se soma um poema isolado da arrumação geral, o soneto “Ce funeste langage”, colocado justamente no início do livro com o claro envio de pórtico, como que abrindo caminho para os poemas do livro (esse poema, no dizer de Paula Morão, que “os lança e reúne”⁸⁸). É fundamental esta opção, na medida em que a forma do soneto será intensamente explorada e dinamitada ao longo do livro. Bem a propósito, considerem-se os termos em que Ruy Belo se refere, na “Explicação” prévia à reedição do livro de estreia, ao investimento no soneto:

Se, por exemplo, só no 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 o oculto e obstinado de um vício.⁸⁹

A contabilidade geral de *Boca Bilíngue* assenta, portanto, na seguinte arquitectura: 1 poema isolado a abrir o livro, e 40 poemas distribuídos por 5 sequências. A saber: “Vita beata”, primeira secção do livro, é composta por 11 poemas, a segunda, “Sete coisas verdadeiras”, por sete, e “Tempo duvidoso”, a seguinte, junta 6 poemas. A quarta secção, “O testamento de Elvira Sanches”, é a mais numerosa, somando um total de 12 poemas, e por fim, “Solidão e morte” com 4 poemas. Partindo deste aparelho de sequências, é possível traçar um primeiro elo de comparação com os livros anteriores, nomeadamente com o primeiro livro de Ruy Belo: em seis partes se dividia aquele, por cinco que compõem esta nova colectânea. Todavia, e embora partilhe de uma estrutura semelhante à de *Aquele Grande Rio Eufrates*, o terceiro livro de Ruy Belo experimenta face àquele uma muito sensível discordância no que toca ao número de poemas de cada uma das secções. De facto, *Boca Bilíngue* contém, no seu todo, um número de poemas bastante inferior ao do primeiro livro (41 por 72 poemas). Veremos mais adiante como esta redução do número de poemas do livro se manterá como tónica a partir

⁸⁸ Morão, 2015: 49.

⁸⁹ *AGRE*: 18.

de *Homem de Palavra[s]*. Por outro lado, herda-se de *Aquele Grande Rio Eufrates* a opção de instalar no fim do livro um poema longo, neste caso “Certas formas de nojo”, muito embora o poema não constitua aqui uma secção autónoma das demais, tal como acontecia com o poema homónimo do primeiro livro. Mas sublinhe-se, de qualquer modo, o procedimento análogo.

Observe-se ainda que este terceiro livro de Ruy Belo instaura diversos espaços formais de novidade na obra do autor. Em concreto, dois. Por um lado, e como antes se adverte, i) o recurso ao soneto, com uma presença muito considerável no livro, entre sonetos formalmente puros e outros que procuram ensaiar uma intervenção sobre a forma dos mesmos, e, por outro, ii) a seriação de poemas em unidades marcadas por uma raiz titular comum: a série “Portugal sacro-profano” (cinco poemas) que continuará em *Homem de Palavra[s]*, a série de “Variações sobre ‘O jogador do pião’” (sete sonetos), e duas séries mais breves de dois poemas cada uma, como “Laboratório I” e “Laboratório II”, e o díptico de traduções de Abensara de Santarém, séries, todas elas, dispostas em rigorosa sequência, não justificando, porém, a delimitação seccionada. Refira-se, nesse sentido, que “Portugal sacro-profano”, e os pares de “Laboratório” e das traduções convivem na primeira secção do livro, “Vita beata”. Aprofundaremos a leitura destas soluções de elenco poemático (o soneto e a série de poemas) em capítulos seguintes.

Reveste-se de um interesse fundamental este investimento de Ruy Belo em formas e soluções poemáticas até então inéditas ou inexploradas, manifesto sintoma dessa “multiforme pujança do seu compromisso com a linguagem”⁹⁰, como nos diz Manuel Gusmão. A radicalização de algumas dessas formas (como, por exemplo, a série de “Variações” sobre “O jogador do pião”, toda ela composta por sonetos) parece subentender a ressonância de práticas da poesia do seu tempo, nomeadamente dos imperativos da poesia a que em termos portugueses se chamou experimental. Sobre essa influência, contemporaneidade ou proximidade de efeitos, não evito um novo envio a uma das entrevistas incluídas em *Na Senda da Poesia*, concedida em 1968, na qual Ruy Belo refere o seguinte:

⁹⁰ Gusmão, 2000: 115.

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. Até o prova a maneira como João Gaspar Simões o recebeu: “Após uma fase mística em que a voz importava mais que a palavra propriamente dita, ei-lo que se converte à técnica verbal”. Quanto ao que me pareceram esses dois cadernos, creio que significaram um triunfo da poesia. Quer eu dizer que quem já era poeta não deixou, por colaborar lá, de o ser. De resto a feição experimental é uma constante de toda a poesia.⁹¹

O testemunho é especialmente produtivo no âmbito da inscrição de Ruy Belo nas grandes linhas de tensão da poesia portuguesa dos anos sessenta, lugar esse – o de Ruy Belo – que parece cruzar, com aparente paz, tradição e vanguarda. O livro *Boca Bilingue* representaria, neste quadro, e à luz das considerações tecidas em 1968, o lance extremo da aproximação de Ruy Belo às vanguardas contemporâneas, e em concreto ao experimentalismo, euforia que se verá já algo esmorecida em *Homem de Palavra[s]*. Ruy Belo que, nessa mesma entrevista, descrevera o panorama da poesia portuguesa contemporânea em três correntes dominantes, “a do realismo, a da vanguarda e a daqueles que estão atentos aos problemas levantados por uma e pela outra mas se empenham sobretudo em solucionar as questões que a sua obra lhes vai pondo”⁹², acabando por revelar, mais adiante, que a sua obra “se integra no terceiro grupo, no dos não alinhados”⁹³. Ruy Belo enviaria assim a sua obra até então publicada – três colectâneas de poemas – a uma zona de interesses de certa forma comuns aos de parte das duas correntes consideradas preponderantes: realismo e vanguarda, termos que se poderiam igualmente debater a partir dos princípios de tradição e de inovação. Osvaldo Manuel Silvestre não deixa de ressaltar, nesse mesmo sentido, certo desencontro de base entre esta posição assumida por Ruy Belo e a instalação de *Boca Bilingue* (“estive atento a tudo e o meu

⁹¹ NSP: 25.

⁹² NSP: 24.

⁹³ NSP: 25.

último livro, *Boca bilingue*, é testemunho disso”, dizia) sob os imperativos da poesia experimental:

Não é, pois, se alguma surpresa que o vemos integrar a sua produção no cânone neovanguardista dos anos 60, praticando, nos textos antes referidos [os poemas da série de “Variações”], um serialismo que diríamos integral.⁹⁴

Julgo que tanto uma consideração como outra concorrem no mesmo sentido, a saber, o da investigação, por parte de Ruy Belo, dos meios de aculturação de uma poesia cujos modos e interesses se vêem assim progressivamente dilatados. Será essa, igualmente, a lição mais polivalente da poesia portuguesa de 60. Nesse contexto, veremos como a poesia de Ruy Belo da década de setenta sinalizará um considerável apaziguamento deste ímpeto de exploração de formas e discursos.

Por outro lado, se manifesta o investimento do autor na “técnica verbal”, segundo João Gaspar Simões, o terceiro livro de Ruy Belo volta a significar, como não podia deixar de ser, uma profunda atenção prestada ao plano de distribuição dos poemas no volume, semelhante à que subsidiara a conformação de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *O Problema da Habitação – alguns aspectos*. Essa priorização da forma do livro e da constituição meditada de secções ou grupos de poemas é visível, por exemplo, i) no encadeamento exaustivo de séries de poemas na primeira secção do livro, “Vita beata”, ii) no encontro entre o título da segunda parte do livro, “Sete coisas verdadeiras”, e o número de poemas que a constituem (sete), e, numa disposição mais tensa e problemática, iii) a integração das sete “Variações” sobre “O Jogador do pião” na quarta parte do livro, “O testamento de Elvira Sanches”, ao lado de outros cinco poemas. Formas múltiplas de falar, pois, as da boca deste livro, que, aclimatadas à disposição experimental do volume, processam o transporte da dicção (das dicções) dos poemas de Ruy Belo a caminho do fim da década.

⁹⁴ Silvestre, 1997: 17.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Boca Bilingue*, na edição de 1966:

Boca Bilingue

“Ce funeste langage”

VITA BEATA

Laboratório I

Laboratório II

Saint-Malo 63

Guide bleu

A beringela

A laranjeira

Portugal sacro-profano – Mercado dos Santos, em Nisa

Portugal sacro-profano – A charneca e a praia

Portugal sacro-profano – Mogadouro

Portugal sacro-profano – Vila Real

Portugal sacro-profano – Praia do Abano (ou outra praia)

SETE COISAS VERDADEIRAS

Em cima de meus dias

Efeitos secundários

Glauco e Diomedes

Snack-bar

Tironia

Vária literatura

O templo

TEMPO DUVIDOSO

Morte ao meio-dia

Organização administrativa da maçã

Das coisas que competem aos poetas

Esta situação

Versos do pobre católico

Ácidos e óxidos

O TESTAMENTO DE ELVIRA SANCHES

Relatório e contas

O jogador do pião

Variações sobre “O jogador do pião” – I

Variações sobre “O jogador do pião” – II

Variações sobre “O jogador do pião” – III

Variações sobre “O jogador do pião” – IV

Variações sobre “O jogador do pião” – V

Variações sobre “O jogador do pião” – VI

Variações sobre “O jogador do pião” – VII
Andamento final de poema
Mortis causa
Homem de grandes dias
SOLIDÃO E MORTE
Para dizer devagar
Turismo
A inteligência soterrada
Certas formas de nojo

Ou: a armação do perímetro, o fim da fala no exercício da *Boca Bilingue*, cifrada na linguagem e no jogo, ou no jogo a modo de linguagem; a forma dinâmica de uma poesia ensinada no andamento: em experimentada e contínua variação, o lançamento da forma.

IV. *HOMEM DE PALAVRA[S]*: SEQUÊNCIAS E PASSAGENS

O quarto livro de Ruy Belo, *Homem de Palavra[s]*, publicado em 1970 e reeditado em 1978 ostenta nesta versão definitiva um total de 7 secções, com variações muito sensíveis no respeitante ao número de poemas que integram. Esse é, talvez, um dos pontos de maior interesse no que respeita à organização do volume, na medida em que permitirá um generoso diálogo com a disposição da colectânea anterior, *Boca Bilingue* (coincidência de número de poemas por secção, por exemplo), ao mesmo tempo que intui certos rasgos dos livros posteriores, nomeadamente de *Transporte no Tempo*. A sua publicação na dobra da década de 60 para a de 70 incentiva uma leitura apoiada na torção de formas, que se revelará francamente produtiva. Já lá iremos.

A primeira e mais abundante secção de *Homem de Palavra[s]* intitula-se “Palavra[s] de lugar”, integrando um total de 31 poemas, entre os quais se contam as duas composições que retomam a série “Portugal sacro-profano”, iniciada no livro anterior: “Portugal sacro-profano – lugar onde” e “Portugal sacro-profano – vila do conde”. Não constitui qualquer novidade a publicação dos poemas desta série no início do livro pois, recorde-se, já em *Boca Bilingue* se publicavam os seus cinco primeiros poemas na secção de abertura da colectânea, “Vita beata”. Desaparece neste novo volume, no entanto, a vizinhança de outras séries de poemas: de facto, o conjunto “Imagens vindas dos dias”, segunda série explorada neste quarto livro de Ruy Belo ocupa massivamente a última parte do livro, ao ponto de se assumir como secção autónoma.

Depois dos 31 poemas de “Palavra[s] de lugar” segue-se “Palavra[s] de tempo”, segunda secção do livro com um poema apenas, “Vat 69” que, não sendo um poema muito longo, é significativamente mais extenso que qualquer dos poemas da primeira secção. Perfila-se altamente sugestiva esta assimetria entre grupos de poemas, até porque, claro está, não é acidental. Trinta e uma palavra[s] de lugar por uma palavra de tempo? Não será bem isso, pois Ruy Belo mantém o

plural aposto entre colchetes, “para dar a ambiguidade indispensável”⁹⁵, como dissera em entrevista de 1968. Ao dotar a segunda secção do livro de um poema apenas, Ruy Belo desarma a pretensa estabilidade dos indicadores de plural como soma de unidades ou poemas. No mesmo lance, e investindo da referida ambiguidade, envia a leitura do conjunto para a precedência morfológica condensada no título: o aparelho proposto é uma soma, não de poemas, mas de “palavra[s]”. Poemas estilhaçados, como esses “restos de inquietação visível em bilhetes de eléctrico”⁹⁶ do poema de abertura do livro, significativamente intitulado “Literatura explicativa”.

Se as duas primeiras secções do livro manifestam a evidência de um emparelhamento de interesses, dirigido para um diálogo aberto com o título do volume, também as quatro secções seguintes partilham de um sistema semelhante, ostentando uma marcação titular declaradamente cifrada: “Outono” (integrando 11 poemas), “Inverno” (6 poemas), “Primavera” (7 poemas) e “Verão” (6 poemas). Ao nível da contabilidade da ocorrência de poemas em secções autónomas, é este o ponto de mais sensível familiaridade de *Homem de Palavra[s]* com *Boca Bilingue*, particularmente com as sequências “Sete coisas verdadeiras”, “O tempo duvidoso” e “Solidão e morte” (7, 6 e 4 poemas respectivamente) – de aqui em diante, como veremos, rarearão as partes de livros com tão breve inventário de poemas. Não se pode deixar de considerar a intencionalidade expressa nesta sequência de títulos da zona medular do volume, que numa leitura redutora se poderia explicar a partir do cómodo argumento de uma transição natural e cíclica, viajando o livro e os seus poemas da melancolia de Outono para a luminosidade de um Verão seguinte. É justamente num poema da sequência “Verão”, penúltima do livro e última do ciclo estacional, que se categoriza a inversão dos pressupostos do “nome” de cada grupo de poemas. Intitula-se “A autêntica estação” e termina do seguinte modo:

⁹⁵ *NSP*: 37.

⁹⁶ *HP*: 257.

Quem me dera o inverno. Talvez lá faça sol
e eu sinta aflitivas saudades do verão:
uma estação na outra é a autêntica estação⁹⁷

É nítida a ressonância nesta parte final do poema de certos versos de “Aquele grande rio eufrates”, composição de fecho do livro homónimo. Neles se alude aos “excessos do estio que obrigam os poetas / a escrever em julho os poemas de natal”⁹⁸, o que, tal como no trecho recortado de “A autêntica estação”, manifesta o confronto com esse irrequieto desejo de um *transporte no tempo* que, como se sabe, se tornará efectivo enquanto livro com a publicação, em 1973, do volume com esse título. O que importa tentar perceber é o processo mediante o qual o livro fabrica e torna efectivo esse transporte. Assim sendo, a disposição do ciclo das estações não pode ser desconsiderada: a passagem do ano natural cumpre-se do Outono ao Verão, isto é, e interpretando o peso das respectivas figuras, da queda das folhas, folhas mortas, ao resplandecer das mesmas na época máxima da luz, em cuja curva final se volta a experimentar o princípio da melancolia do fim estival. Uma forma de negociar esse ciclo de passagens convertido num quadro de formas é traçar uma contabilidade das composições incluídas em cada uma das sequências e assim aferir do seu peso. “Outono” é, nesse prisma, a secção mais nutrida (11 poemas), ao passo que “Inverno” e “Verão” ostentam cada uma 6 poemas; “Primavera”, na dobra do equador do ciclo iniciado no Outono, compreende 7 poemas. De um ponto de vista natural a casuística até resulta provável: o “Outono” é, de facto, a época das folhas caídas, quando as folhas se manifestam de forma mais evidente, isto é, quando – literalmente – se observam e pisam e percebem mais folhas. Tal como as folhas dos poemas, pois, essas folhas do poema “Prince caspian” de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*: “A poesia é uma loucura de palavras / espectáculo de folhas o poema”⁹⁹. Os poemas que caídos das árvores se agrupam, pela diligência do poeta, em novas *recomposições de lugar*. A metáfora da árvore é um dos símbolos fundamentais na poesia e nos envios de Ruy Belo, e, à data da

⁹⁷ HP: 341.

⁹⁸ AGRE: 118.

⁹⁹ PH: 149-150.

publicação de *Homem de Palavra[s]*, tem já uma certa tradição, com três livros anteriores a sustentarem-na. Não parece extemporânea, portanto, esta aproximação significativa da folha da árvore à folha de papel onde se escreve e inscreve o poema, nem que a época mais folheada (tanto de folhas como de poemas) seja precisamente o Outono. Ora, está claro que nenhum destes poemas goza de uma indicação de data de escritura, ao contrário do que acontecerá a partir de *Toda a Terra*; bem a propósito, verificaremos que os poemas deste livro se reportam, de forma maioritária, à época entre Agosto e Outubro.

Por outro lado, sublinhe-se igualmente a assimetria de existências entre estações/secções, apenas posta em causa pela coincidência do número de poemas atribuídos a “Inverno” e “Verão”, extremos naturais do ciclo das estações e, do mesmo modo, figuras-limite do movimento cíclico. Apeteceria dizer: pontos de chegada e recomeço, muito embora simbolizem movimentos contrários: no solstício de Inverno, ponto extremo da melancolia obscurecida, o dia recomeça a crescer; em sentido inverso, o solstício de Verão, centro solar do ano, dita o gradual e definitivo apagamento da luz diurna. Nesse contexto, como épocas de transição, Primavera e Outono e respectivos equinócios assinalariam ainda o ponto de encontro entre noite e dia, correspondência que acaba justamente por ser mutilada ao nível da distribuição de poemas nas respectivas secções: 7 na primeira, 11 na segunda. Julgo que esta descontinuidade do volume de poemas correspondente a cada secção é bastante produtiva, na medida em que estabelece um jogo de pares alternados, Outono-Primavera, Inverno-Verão, que, explorando as suas figuras simbólicas, se concretiza também ao nível da incidência poemática: número idêntico de poemas (6 + 6) entre Inverno e Verão, figuras extremas, descontinuidade de ocorrências entre Outono e Primavera (11 + 7), figurações da passagem, da transição. Nesse sentido parece criar-se uma possível amplificação do processo configurado nas duas secções anteriores, “Palavra[s] de lugar” e “Palavra[s] de tempo”, voltando a insistir na divergência como marca de significação.

A última secção de *Homem de Palavra[s]* é toda ela constituída pelos poemas em prosa de “Imagens vindas dos dias”, grupo serial que merecerá uma leitura

particular no capítulo seguinte deste trabalho. São 15 os poemas em prosa desta última sequência do volume – adicionando 5 poemas aos 10 da edição primeira e antepondo a todos eles um título, visto que naquela os poemas se numeravam de 1 a 10 –, a que se junta o poema “Cólofon ou epitáfio”. Interessante a posição deste último poema, indexado no seguimento dos vários poemas de “Imagens vindas dos dias” mas destacado graficamente dos mesmos no índice da primeira edição, o que aliás parece sublinhar o teor e a *finalidade* de fecho do poema. Note-se, nesse sentido, que as edições da obra completa optam por elencar o poema dentro da secção das “Imagens vindas dos dias”. Tomo a liberdade de reproduzir, para efeitos de cotejo, parte do índice da primeira edição do livro:

IMAGENS VINDAS DOS DIAS											
1	127
2	128
3	129
4	130
5	131
6	132
7	133
8	135
9	137
10	138
Cólofon ou epitáfio		139

Índice de *Homem de Palavra[s]*¹⁰⁰

Anote-se desde já, e ainda a expensas de considerar os livros seguintes, que se trata da colectânea com o maior número de poemas – 78¹⁰¹, distribuídos por 7 secções – em toda a obra de Ruy Belo, suplementado, na sua reedição de 1978, com as cinco novas “Imagens vindas dos dias” e o importante prefácio “De como um poeta acha não se haver desenhado com a publicação deste livro”,

¹⁰⁰ HP [1970]: (9)

¹⁰¹ A contabilidade reporta-se, mais uma vez, à segunda e definitiva edição do livro.

contundente defesa do livro que mais adiante terei a oportunidade de considerar. Assinale-se também, como já se referiu a propósito de *Boca Bilingue*, que a série de poemas “Portugal sacro-profano” tem aqui continuação, com mais dois poemas integrados na primeira secção do livro. Ora, cotejando a paisagem poemática deste livro com as colectâneas anteriores, e considerando a narrativa de arrumação das mesmas, parece claro que Ruy Belo segue neste livro de transição de década um rumo de continuidade em relação aos volumes anteriormente publicados. Isto é: mantém-se vigente uma preocupação pela forma como se distribuem os poemas nos livros e como estes se constituem em unidades formais (secções) de significação autónoma e, do mesmo modo, elementos fulcrais de uma sintaxe mais ampla e potencialmente definida, a do livro. Nestes primeiros quatro volumes de poesia esse interesse pela organização meditada do livro manifesta-se, entre outros aspectos, na divisão do material poemático em partes diversas, partes essas que, mais uma vez, e recuperando o raciocínio de Natasha Sajé em “Dynamic Design: The Structure of Books of Poemas”, investem nessa propriedade sequencial do livro de poemas impressos. Interessará, pois, verificar se essa relativa estabilidade de formas e processos de organização se manterá nos livros publicados na década seguinte, ou de que modo se processa nesses livros posteriores a torção dos imperativos seguidos até *Homem de Palavra[s]*. De momento, e traçando uma perspectiva de conjunto, registre-se que a extensão de princípios formais inaugurados e explorados nos três primeiros livros (exceptuando o caso singular de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, já antes examinado) manifesta-se neste quarto livro de Ruy Belo a vários níveis, de que se devem destacar:

- i. na rigorosa partição do livro em partes (neste caso 7, com volume variável de poemas), à imagem do sistema seguido na estruturação de livros como *Aquele Grande Rio Eufrates* ou *Boca Bilingue* (o procedimento seguido em *O Problema da Habitação – alguns aspectos* é, como vimos antes, de natureza distinta), e na cuidada distribuição de poemas pelas várias secções do livro em vista de uma unidade de conjunto, a do livro (nesse sentido, a cadeia constituída pelas secções

“Outono”, “Inverno”, “Primavera” e “Verão” não deixa de intuir o movimento consecutivo imposto às sequências de modelo épico de *Aquele Grande Rio Eufrates*, imprimindo ambas uma cadência grupal cujas conseqüências se fazem sentir ao nível da paisagem *toda* do livro);

- ii. na retoma do soneto, que Ruy Belo começara a explorar em *Boca Bilingue*, voltando aqui a investir no exercitar das suas formas e limites (atente-se, por exemplo, nos sonetos da secção “Primavera”) e referindo inclusivamente na “Explicação” prévia à reedição do livro que o soneto “atinge 15,5% das composições”¹⁰² – forma, o soneto, que atinge em *Homem de Palavra[s]* o seu momento alto enquanto preferência formal, visto que começará a rarear já a partir do livro seguinte, *Transporte no Tempo*, no qual se inclui um soneto apenas (“Mas que sei eu”), e da antologia *País Possível*, que, retomando material já editado nos três volume anteriores, integra unicamente a composição “Soneto superdesenvolvido” (de *Homem de Palavra[s]*);
- iii. na manutenção do interesse pelo processo de seriação de poemas, nomeadamente com a continuação de uma série começada em *Boca Bilingue*, “Portugal sacro-profano” somando dois novos poemas ao conjunto (sendo que um deles “Lugar onde”, já publicado em jornal e posteriormente convocado para a antologia *País Possível*, de 1973, sem a respectiva indicação de vínculo serial) e com a composição de uma nova série, “Imagens vindas dos dias”, com a particularidade de ser constituída toda ela por poemas em prosa – tal como acontece com o soneto, este livro delimita o alcance deste tipo de soluções formais, visto que nenhum dos livros seguintes (isto é, as colectâneas da década de setenta) incluirá exercícios de seriação de poemas, a não ser o muito particular caso dos poemas “Gaivota I” e “Gaivota II”, de

¹⁰² HP: 249.

Transporte no Tempo, sujeitos a um sistema de serialização bem diferente do das séries anteriores, no qual nos deteremos mais adiante.

Ora, considerando este aparelho de afinidades e torções, resulta significativa a instalação de um livro como *Homem de Palavra[s]* no eixo de transição de década, passagem que observará na poesia (e nos poemas, nos livros de poemas) de Ruy Belo uma profunda remodelação de modalidades e perímetros de discurso. O próprio título do texto de abertura do livro seguinte (“Breve programa para uma iniciação ao canto”, em *Transporte no Tempo*) parece indicar o sintoma de uma poesia sujeita a uma revisão de interesses, como que intuindo a necessidade de uma (re)iniciação “ao canto”, às formas e dicções da poesia. Ora, verificaremos já de seguida como se conforma essa transição de interesses e horizontes de forma, isto é, e parafraseando os títulos mais implicados no movimento, dada a sua contiguidade, de que modo se opera o *transporte no tempo* das palavras do *homem de palavra[s]*.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Homem de Palavra[s]*, na reedição definitiva de 1978:

Homem de Palavra[s]

De como um poeta acha não se haver desencontrado com a
publicação deste livro

PALAVRA[S] DE LUGAR

Literatura explicativa

O maná do deserto

Portugal sacro-profano – lugar onde

Portugal sacro-profano – vila do conde

Na morte de nicolau

Sexta-feira sol dourado

O portugal futuro

Soneto superdesenvolvido

Os bravos generais

Aos homens do cais

Humphrey bogart

Nós os vencidos do catolicismo

Requiem por um bicho

Os cemitérios tributários

Cinco palavras cinco pedras

Quadras da alma dorida

No way out

Necrologia

Um prato de sopa

Eu vinha para a vida e dão-me dias

Vício de matar

Os estivadores

A minha tarde

Algumas proposições com crianças

Palavras de jacob depois do sonho

Lot fala com o anjo

Senhor da palavra

Tristeza branda

cdc / dcd

Oh as casas as casas as casas

A rapariga de cambridge

PALAVRA[S] DE TEMPO

Vat 69

OUTONO

Um dia não muito longe não muito perto

In memoriam

Esta rua é alegre

Estudo

Algumas proposições com pássaros e árvores que o poeta
remata com uma referência ao coração

Exercício

Lembra-te ó homem

Meditação magoada

Uma vez que já tudo se perdeu

Lucas, 21, 28

À memória da céu

INVERNO

Mudando de assunto

Orla marítima

Cantam na catedral

Inverno e verão

O valor do vento

Nada consta

PRIMAVERA

E tudo era possível

Árvore rumorosa

À chegada dos dias grandes

Pequena capital do pranto

Esplendor na relva

José o homem dos sonhos

A medida de espanha

VERÃO

Da poesia que posso

Através da chuva e da névoa

Idola fori

A autêntica estação

Na praia

Corpo de deus

IMAGENS VINDAS DOS DIAS

Folhas novas

Esquecimento

Flores amarelas

Serviço de abastecimento da palavra ao país

Planta alta e trigueira

Não sei nada

Pequena indústria

As grandes insubmissões
A morte da água
A pressão dos mortos
Quinta-feira santa
Os fingimentos da poesia
Serão tristes as oliveiras?
Os poetas e a universidade
A rua é das crianças
Cólofon ou epitáfio

Ou: o fim do gesto falante, também escrevente, de *Homem de Palavra[s]*: balanço em teoria explicativa de um salto de décadas, eis os modos de uma forma em enérgica revisão, pensada no ritmo da sequência e da passagem: a partição dos perímetros como moldura de andamento da forma.

V. TRANSPORTE NO TEMPO: PRODUÇÃO E INTERVALO

Publicado em 1973, o quinto livro de Ruy Belo é composto por somente duas partes, precedidas de um texto de abertura, “Breve programa para uma iniciação ao canto”, anteriormente publicado com o título “Ao correr dos dias” (*Crítica*, Julho de 1972). É novo, este gesto de preceder o conjunto de poemas em primeira edição de um texto em prosa com uma clara dimensão preparatória, muito embora se possa reconhecer certo parentesco com o propósito depositado no poema “Ce funeste langage”, prómio de *Boca Bilingue* também deslocado de qualquer grupo ou série de poemas. Constituindo-se como uma porta de entrada no livro, digamos. Refira-se, nesse sentido, que este sistema de textos introdutórios apostos ao poemário havia sido inaugurado no ano anterior, por motivo da reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, e manter-se-á no volume seguinte, *País Possível*, também de 1973. Em sentido inverso, à exceção da segunda edição de *Homem de Palavra[s]* (1978), nenhum dos livros posteriores a 1973 ostentará um texto deste género: *A Margem da Alegria* (1974), *Toda a Terra* (1976) e *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977-1978). Novidade textual, a deste “Breve programa” como texto de natureza preambular, que, no entanto, se deve ponderar ao lado de um texto que Ruy Belo preparara, sem o chegar a rematar, para um suposto prefácio a *Homem de Palavra[s]*. Refiro-me, como se sabe, ao manuscrito inédito publicado em fac-símile no nº15 da revista *Inimigo Rumor* (2003).

Numa leitura imediata, eis então um livro que se afasta dos procedimentos de organização dos livros anteriores: duas partes apenas, as que constituem *Transporte no Tempo*, ostentando um volume de poemas muito desigual, precedidas ambas de um texto em prosa com função programática. A primeira parte do livro, intitulada “Monte abraão”, é constituída por 12 composições, perímetro não tão estranho se o compararmos com algumas das secções de *Aquele Grande Rio Eufrates*, *Boca Bilingue* ou *Homem de Palavra[s]*. Já a segunda, “Nau dos corvos”, é o título mais volumoso e dilatado no conjunto de todos os livros publicados por Ruy Belo

(entre livros seccionados em partes e livros sem qualquer divisão¹⁰³): soma 48 poemas. Cotejando esta massa poemática com os livros anteriores é evidente o alargamento a que Ruy Belo sujeita uma unidade estrutural que nos livros anteriores não supera nunca os 32 poemas de “Palavra[s] de lugar” (*HP*)¹⁰⁴, volume também ele excepcional se o compararmos com as secções contíguas: *AGRE* (11+13+15+15+17+1), *PH* (1+1+1+1+1+1+1+1+1+1), *BB* ([1]+11+7+6+12+4), *HP* (32+1+11+6+7+6+11). Em suma, portanto, um total de 60 poemas (volume inferior aos 73 poemas da primeira edição do livro anterior) distribuídos de forma descompensada entre duas partes claramente autónomas.

Alguns apontamentos sobre estes dois grupos de poemas, tentando compreender as particularidades adjacentes à referida autonomia poemática. Começaria por transcrever as seguintes palavras de Ruy Belo, em carta endereçada a Gastão Cruz desde Madrid, no dia 19 de Novembro de 1971, no primeiro ano da sua estância como Leitor de Português na Universidad Complutense de Madrid:

Agradecia que me orientasse no seguinte: como sabe eu disponho destes poemas que terão por título *Monte Abraão*, que você conhece e que gostaria de publicar o mais cedo possível, num pequeno volume, ou então com um prefácio seu, se possível, [...] sobre toda a minha poesia [...]. Outra hipótese era reunir toda a minha poesia num único volume, mas isso poderá demorar e eu tenho pressa.¹⁰⁵

Com efeito, quatro dos poemas de “Monte Abraão” – “Súplica”, “Invocação”, “Na colina do instante” e “Espaço para a canção” – eram já *conhecidos*, visto que haviam sido publicados na compilação *Outubro – Textos de Poesia* (Lisboa, 1971), coordenada justamente por Gastão Cruz e Casimiro de Brito. “Recebi *Outubro*”, escreve Ruy Belo no início desta carta. Ora, essa pretensa e desejada publicação autónoma dos poemas de “Monte Abraão” não se consumará até ao momento da

¹⁰³ *PP* e *MA*, neste caso.

¹⁰⁴ Refiro-me à primeira edição do livro. Destes 32 poemas somente um será excluído da reedição do volume, em 1978, perfazendo os 31 poemas considerados como lição definitiva.

¹⁰⁵ Documento publicado no *Jornal de Letras*, nº 730, de 7 a 20 de Outubro de 1998, p.20.

edição de *Transporte no Tempo*, em 1973, constituindo então uma secção independente do livro, consideravelmente mais breve que a segunda parte do mesmo, “Nau dos corvos”, da qual irá Ruy Belo recolher poemas para o seu livro seguinte, a antologia *País Possível*. Insisto: os poemas republicados em *País Possível* pertencem todos eles à segunda parte de *Transporte no Tempo*, dispensando da antologia qualquer composição das 12 que integram “Monte abraão”, algumas das quais já antes publicadas no referido número de *Outubro*. Julgo que esta distribuição de poemas merece ser considerada.

TRANSPORTE DE TEMPO

Ruy Belo publica em 1973 um volume de poemas contendo material que, num primeiro momento, não só já fora publicado como também se ponderara como conjunto editável de forma autónoma: os poemas de “Monte abraão”. Poemas que, não vendo satisfeito esse desígnio alvitado por Ruy Belo, acabarão por conformar a primeira parte de *Transporte no Tempo*, precedendo a extensa secção “Nau dos corvos” – com a qual, desde uma marcação de lugar, acaba mesmo por fazer rima. Em suma, e não esgotando a interpretação desta ocorrência editorial, diria que a partição do livro em duas zonas francamente assimétricas dá conta da *manobra* sinalizada no título do volume. O “transporte no tempo” da poesia de Ruy Belo significa em 1973, e de forma tangencial, um ponto de chegada e outro de partida, ambos biograficamente cifrados num nome topográfico: Monte Abraão, em Queluz, onde reside e virá a falecer Ruy Belo, dá nome aos primeiros poemas da década, inicialmente e em parte publicados em *Outubro – Textos de Poesia* e depois reeditados na íntegra em *Transporte no Tempo*; por sua vez, a Nau dos Corvos, formação rochosa defronte do Cabo Carvoeiro, em Peniche, zona de que Ruy Belo se começa a tornar assíduo nesta época (em particular da Praia da Consolação, onde escreverá grande parte dos poemas de *Toda a Terra* e o poema-livro *A Margem da Alegria*), empresta título a um novo conjunto de poemas, do qual se retomarão algumas unidades (11 poemas) no livro imediato, *País Possível*. Outro gesto virá

reforçar, nos livros seguintes, esta incidência topográfica: a datação de poemas. Considerando estes movimentos, e pensando ainda na reedição em 1972 de *Aquele Grande Rio Eufrates*, Pedro Serra sonda esta prática editorial nos seguintes termos: “Digamos que, a partir dessa data aproximada, temos um Ruy Belo a trazer a obra para um presente (o seu), em que se instalasse toda”¹⁰⁶, manobra orgânica de fundo estrutural que a escritura de poemas e publicação de livros a partir desta data acabarão por desenvolver.

¹⁰⁶ Serra, 2003: 23.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Transporte no Tempo*, na edição de 1973:

Transporte no Tempo

Breve programa para uma iniciação ao canto

MONTE ABRAÃO

Enterro sob o sol

Canto de outono

Súplica

A flor da solidão

As impossíveis crianças

Relendo daniel filipe

Mas que sei eu

Na colina do instante

A força das coisas

Espaço para a canção

Invocação

Canto vesperal

NAU DOS CORVOS

Primeiro poema de madrid

Sobre um simples significante

Filologia-filosofia ou talvez la messe sur le monde ou
testamento a favor de uma entusiasta do campo

Em legítima defesa

Solidão na cidade

Peregrino e hóspede sobre a terra

Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintada por
miguel ângelo no tecto da capela sistina

Estátua de rapariga que se prepara para dançar

Declaração de amor a uma romana do século segundo

Breve sonata em sol [um] (menor, claro)

Toada junto do busto de pública hortênsia de castro

Génese e desenvolvimento do poema

Despretensioso rimance

O jogo do chinquilha

Meditação sobre uma esfinge

Comovida homenagem a jerónimo baía

Viagem à volta de uma laranja

To helena

Na morte de georges braque

Gaivota I
Gaivota II
Friso de raparigas de jerusalém
Do sono da desperta grécia
No aniversário da libertação de paris
Solene saudação a uma fotografia
Na morte de marilyn
Meditação montana
Os galos
O girassol do rio de onor
Nau dos corvos
O poeta num eléctrico
Mulher sentada
Elogio de maria teresa
Madrid revisited
Saudção a um yankee
Transcrição de uns olhos pretos e de uns sapatos de fivela
As crianças todas as crianças
Um quarto as coisas a cabeça
O urogalo
Requiem por um cão
Algumas proposições sobre um certo joão miguel
Poema de natal
Um rosto no natal
Odeio este tempo detergente
Versos que vou escrevendo
No aeroporto de barajas
Elogio e pranto por uma mulher
Pequeno périplo no fim do ano fim do mundo

Ou: o fim do movimento, produção e intervalo, os registos de um tempo em regime de transporte, ensaio de materiais e regime de expansão de perímetros: a forma como signo do curso, da circulação.

VI. PAÍS POSSÍVEL: PRESSÃO E DESCOMPRESSÃO

Em Julho desse mesmo ano de 1973 era impresso o sexto livro de Ruy Belo, *País Possível*, sumária recolha antológica integrando poemas publicados nos seus três livros anteriores, *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo*, e um longo poema inédito a fechar a reunião, “Pequena história trágico-terrestre”. Precede o volume uma “Nota do autor” assinada em Madrid, a 1 de Maio de 1973, gesto que parece sistematizar, uma vez mais, a inclinação para textos de teor explicativo apostos aos livros publicados nestes inícios da década de setenta. Recorde-se a “Explicação” escrita para a segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, em 1972, e o texto “Ao correr dos dias” transformado em “Breve programa” que inaugura *Transporte no Tempo* (1973).

Muito embora reedite poemas publicados em três livros anteriores (e importará considerar a não inclusão de qualquer poemas dos dois primeiros livros), explorando por isso o regime da antologia (mais precisamente, neste caso, da auto-antologia), este novo livro de Ruy Belo não apresenta qualquer tipo de divisão em partes, optando por elencar os poemas no seguimento cronológico da publicação das obras primeiras. Isto é: o livro abre com os poemas de *Boca Bilingue*, seguidos pelos de *Homem de Palavra[s]* e, antes do único poema inédito do volume, os poemas de *Transporte no Tempo*. O efeito criado é o de uma amena sucessão dos poemas no tempo, sem que nos apercebamos, porém, e em rigor, dos momentos desse tempo – o tempo dos livros, o tempo da publicação destes poemas nos seus livros de origem. Como em nenhum outro livro de Ruy Belo, o índice de *País Possível* cumpre as vezes de um verdadeiro friso cronológico, uma tábua de passagem e habitação dos poemas no tempo da obra, muito embora essa cronologia não seja, longe disso, estável.

Assim, e como fica dito, abrem o volume os poemas recuperados (3) de *Boca Bilingue* (1966), seguindo-se os poemas (13) de *Homem de Palavra[s]* (1970), e por fim, os poemas (11) que transitam de *Transporte no Tempo* (1973), todos eles da segunda parte do livro, “Nau dos corvos” – como antes vimos, a mais nutrida em

toda a obra de Ruy Belo, somando mais poemas, por exemplo, que o total (28) de poemas de *País Possível*. Como antes se disse, o único inédito publicado, “Pequena história trágico-terrestre”, encerra o livro. Refira-se também que não se adjunta aos poemas qualquer tipo de indicação sobre o livro de que provêm e que Ruy Belo não nomeia nenhum desses livros na “Nota de autor” que antecede o livro, esclarecendo apenas que “o integram um poema inédito e poemas extraídos dos meus últimos livros publicados”¹⁰⁷, para depois concluir que, apesar disso, este livro “é afinal um livro novo”¹⁰⁸.

Não deixa de ser instigante a distribuição do volume de poemas nesta, diga-se, tão breve antologia. Retomam-se em novo lugar de edição apenas 3 poemas de *Boca Bilingue*, por mais de uma dezena de poemas dos livros seguintes: 13 de *Homem de Palavra[s]* e 11 de *Transporte no Tempo*, um livro de 60 poemas publicado poucos meses antes. Julgo que um dos pontos de interesse mais significativo reside no maior número de poemas recuperados do livro de 1970, em comparação com a colectânea mais recente. O gesto não é estranho e parece indicar uma manobra de actualização em processo desde, pelo menos, a reedição no ano anterior de *Aquele Grande Rio Eufrates*. Por outro lado, e tendo em conta a dimensão social que alcança o pensamento de grande partes dos poemas da antologia, desde um princípio indicada no título do volume, essa priorização dos poemas de *Homem de Palavra[s]* tem que ver também com a notável incidência de poemas de teor social no mesmo – inclinação poemática que se vê já algo arrefecida em *Transporte no Tempo*. Nessa mesma perspectiva, os três poemas convocados de *Boca Bilingue* (“Morte ao meio dia”, “Versos do pobre católico” e “Das coisas que competem aos poetas”) manifestam igualmente o estímulo dessa preocupação social que Ruy Belo condensará no termo “possível” do título do livro. Vamos por partes.

¹⁰⁷ *PP*: 139.

¹⁰⁸ *PP*: 139.

UM LIVRO TEM HORIZONTE

Mais adiante prestarei atenção especial a este livro, na sua condição de auto-antologia, procurando sistematizar os procedimentos que legitimem essa propriedade de “livro novo”, defendida por Ruy Belo na nota de abertura ao volume. Atentem-se, no entanto, nalgumas questões. *País Possível*, afinal uma antologia de material poemático já conhecido, descontando claro o referido poema inédito, estrategicamente remetido para o final do livro, não integra nem continua qualquer série de poemas – macro-estrutura bem presente e exaustivamente explorada nos livros *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra[s]* e continuada, muito embora com menor fôlego, em *Transporte no Tempo*. Contudo, note-se que inclui um poema de *Homem de Palavra[s]* pertencente à série “Portugal sacro-profano”, “Lugar onde”, que nesta ocasião se publica como poema autónomo deslocado da série, sem qualquer tipo de filiação nominal: isto é, o poema que em *Homem de Palavra[s]* se intitulava “Portugal sacro-profano: Lugar onde”, fazendo então par com o poema “Portugal sacro-profano: Vila do conde” e com os poemas da mesma série publicados no livro anterior, toma aqui o título de “Lugar onde”. Um poema desarmado da sua tutela de grupo, emancipado, pois. O gesto é de uma valência extraordinária, parecendo querer significar uma insistência na forma-poema como unidade singular, na medida em que iguala na nova sede de edição (o novo livro, o livro “possível”) poemas oriundos de regiões distintas. Da mesma forma, e reforçando a manobra de isolamento do poema, desmancha o sentido do sistema criado pela série “Portugal sacro-profano”. Repare-se que este poema, “Lugar onde”, poderia ser republicado nesta antologia mantendo a sua indicação titular de série, sem evidente prejuízo da sua singularidade como poema afastado da mesma. No entanto, não é esse o procedimento de Ruy Belo. Ao suprimir a marca de origem e processo serial em curso, Ruy Belo legitima a argumentação esgrimida na nota de abertura do livro sobre a propriedade de “novidade” destes poemas. Poemas que aqui surgem absolutamente desligados das suas convivências e lugares de origem – recorde-se igualmente a falta de qualquer envio aos livros a que se reportam – e que, partindo da noção de que o livro de poesia é “um lugar de

convívio”¹⁰⁹, como diz Ruy Belo na “Nota do autor” a abrir o volume, são expostos a uma reinstalação numa nova geografia, sinal e lugar de uma forma de ser poemas radicalmente inédita.

Pelo que fica dito, e sumariando o gesto que preside à organização desta antologia, o princípio de deslocação e apagamento de origem bibliográfica concorre para o favorecimento do horizonte de “livro novo” defendido por Ruy Belo, onde poemas velhos se reabilitam numa situação nova, desmanchada a sua naturalidade prévia e as relações de vizinhança estabelecidas nesses livros primeiros. A concatenação de poemas de livros diferentes, sem qualquer tipo de indicação de proveniência, vai nesse sentido, bem como a dispensa de uma delimitação de épocas ou circunstâncias de edição datáveis – que neste caso, e considerando a soma de 28 poemas do conjunto, se poderia resolver com soluções do género, por exemplo, “Antologia, 1966-1973”, “Poesia, 1966-1973”, “Poesia escolhida”. Ora, muito evidentemente que não é assim, mas poderia ser, e convém ponderar os custos desta opção. Recorde-se, nessa ordem de ideias – a da reunião da obra –, a carta enviada a Gastão Cruz em Novembro de 1971, onde se abordava a possibilidade “de reunir toda a minha poesia num único volume”, dizia Ruy Belo, alvitando o projecto de uma reunião completa da obra até então publicada, o que, como se sabe, só se verá efectivado com a organização póstuma das obras completas pela Editorial Presença (*Obra Poética de Ruy Belo*, 1981) e pela Assírio & Alvim (*Todos os Poemas*, 2000). Poderia esta antologia publicada em 1973 significar uma aproximação, ainda que abreviada, a esse exercício de recolha e encontro da obra toda? Ponderarei estas opções mais adiante, no estudo sobre a antologia já antes mencionado, mas diga-se desde já que esta recolha antológica acaba por constituir – em vida do poeta – o projecto editorial mais próximo desse desejo expresso por Ruy Belo.

Rematando esta leitura sobre as propriedades formais de *País Possível*, e voltando ao âmbito estrutural deste capítulo, interessado na divisão seccional dos livros de poemas, eis então que esta tão particular colectânea se apresenta como um livro sem partes divisórias, sem marcas de implicações editoriais prévias, muito

¹⁰⁹ *PP*: 139.

apesar de se tratar de uma antologia de material poético anterior. Seguindo a ênfase das palavras de Ruy Belo na nota de abertura: um livro novo de 28 poemas, 28 novos poemas em 1973.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *País Possível*, na edição de 1973:

País Possível

Nota do autor

Morte ao meio-dia
Versos do pobre católico
Das coisas que competem aos poetas
Lugar onde
O portugal futuro
Soneto superdesenvolvido
Sexta-feira sol dourado
Aos homens do cais
Nós os vencidos do catolicismo
Os estivadores
Oh as casas as casas as casas
O valor do vento
Nada consta
Idola fori
Na praia
Corpo de deus
Primeiro poema de madrid
Peregrino e hóspede sobre a terra
Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintada por
miguel ângelo no tecto da capela sistina
Do sono da desperta grécia
No aniversário da libertação de paris
Saudação a um yankee
Um quarto as coisas a cabeça
Um rosto no natal
Odeio este tempo detergente
No aeroporto de barajas
Nau dos corvos
Pequena história trágico-terrestre

Ou: o estado em pressão dos possíveis momentos da forma, o horizonte ponderável nessa renomeação de poemas; forma dinâmica em condição de visita, um modo de reinstalação no todo conjunto da obra: o trânsito da forma.

VII. *A MARGEM DA ALEGRIA*: PAUSA E FORMA

Impresso em Abril de 1974 o sétimo livro de Ruy Belo integra um único e longo poema, ostentando título homónimo. Numa primeira toma de contacto com este novo volume, é imediata a constatação de que estamos já longe, portanto, dos procedimentos de organização dos livros dos anos 60 e, até certo ponto, das colectâneas já editadas nesta década. Com efeito, e como que processando uma transformação de interesses formais de que *A Margem da Alegria* é momento culminante, note-se como os dois volumes anteriores, *Transporte no Tempo* e *País Possível*, experimentam já uma torção estrutural que anuncia o desinvestimento na partição minuciosa do livro: duas partes integram o primeiro, ao passo que este último não delimita qualquer tipo de partição de grupos poemáticos autónomos.

Este novo livro de Ruy Belo comporta, pois, um longo poema, sem qualquer tipo de divisão manifesta em partes, embora se possa perceber um princípio de regulação em nove intervalos de estrofe marcados graficamente a espaço duplo delimitando as sequências estróficas. Desta partição resulta, pois, mais do que a sugestão de pontuais saltos de estrofe, a conformação de um horizonte de texto composto por dez vastos blocos de versos intervalados nesses espaços brancos, espaços de silêncio, que aqui funcionam como saltos discursivos. Ora, não parece acidental esta partição do poema em dez grandes zonas, dez demoradas e amplas sequências de versos que, aliás, nos reenvia para um outro livro de Ruy Belo, também ele quebrado em dez partes unitárias. Com efeito, e considerando a paisagem poemática aqui explorada, o leitor deste novo livro de Ruy Belo intui com firmeza que a modalidade de forma que lhe é subjacente é, pois, a do poema-livro. Disposição de forma que num certo sentido já aflorara, como vontade expressa, pela época da edição de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, quando dizia Ruy Belo que o livro “é todo ele um longo poema”¹¹⁰. Já se ponderou anteriormente o peso desta declaração de Ruy Belo. Repare-se, porém, que nesse livro de 1962 a ordenação dos poemas depende da numeração de “I” a

¹¹⁰ NSP: 21.

“X”, o que, para todos os efeitos, instaura no livro o compasso de dez grandes tempos, dez grandes momentos desse “longo poema” apontado por Ruy Belo na supra referida entrevista de 1962. Em todo o caso, e este é o ponto fundamental da ruptura exercida em *A Margem da Alegria* face a esse precedente do “poema longo”, a numeração confere ao livro (e ao poema) uma estrutura identificável, reconhecível como partição do livro – o que até permite a publicação autónoma de cada um desses dez poemas –, algo que, de facto, não se verifica com o poema “A margem da alegria” no livro homónimo: o “longo poema” constitui aqui, de facto, um poema longo e total, sem fissuras ou intervalos estruturais. Poema-livro que, diga-se, surge aqui igualmente amputado de qualquer tipo de paratextos, como uma epígrafe ou uma dedicatória, gestos muito recorrentes nos demais livros de Ruy Belo – exceptuando o caso também ele muito particular de *Despeço-me da Terra da Alegria*. Interessante efeito: um esvaziamento de circunstâncias periféricas ao poema naquele que é o mais ostensivo exemplo de um poema redigido por Ruy Belo, um poema, digamo-lo nestes termos, exemplar. Na linha das odes de Álvaro de Campos, e localizando-nos desde já em plena euforia modernista, este novo poema de Ruy Belo dinamita qualquer contenção de forma para se espriar num vasto texto que mais do que ir dizendo, se vai também dizendo e, de passagem, construindo nos andamentos a sua própria forma.

Desafio de fôlego e resistência, onde à extensão do poema se acrescenta a afluência de versos também não poucas vezes amplos, o poema-livro “A margem da alegria” é talvez o texto de Ruy Belo que, pela sua natureza extraordinária, mais convida à formulação de registos de leitura *toda*, um pouco à maneira d’*Os Lusíadas* ou do *Quixote*. Penso, por exemplo, em recitais, maratonas de leitura, encenações dramatizadas de poemas, discos. Neste sentido, assinala-se a publicação em 2003 de uma edição fonográfica do livro, *Ruy Belo – A Margem da Alegria* (Assírio & Alvim), adjuntando ao poema dois CD’s com a leitura integral do mesmo nas vozes de António Fonseca, Luís Lima Barreto, Luísa Cruz, Manuela de Freitas, Márcia Breia, Manuel Cintra e Luís Miguel Cintra, que também empresta voz aos *Poemas de Ruy Belo* (livro e 2 CD’s, Assírio & Alvim, 2003) por si seleccionados e apresentados. Parece-me extremamente interessante e produtiva esta circunstância

de registo sonoro: eis o poema numa leitura em voz alta, leitura gravada e reproduzível (por faixas), em suma, uma leitura profissional a deste poema-livro-disco que se resolve pela aglutinação de vozes em trechos breves de versos, multiplicando desta forma o poder tonal do poema e consolidando, ao mesmo tempo, a paisagem *total* e imensa da superfície de palavras e versos. Dir-se-ia que o disco, dizendo o poema, cumpre o seu propósito de extraordinário exercício de dicção e fôlego discursivo: são várias vozes, todas estas vozes, a falar a língua do poema.

Livro de um poema, poema de dez grandes momentos, este *A Margem da Alegria*, distante já dos registos de estruturação seccional de grande parte do volume poemático anterior de Ruy Belo. Acrescente-se ainda que, no final do poema e, portanto, a fechar o livro, se adjunta a data de fecho do mesmo: 18 de Setembro de 1973. O gesto é novo, e a data, por sua vez, vizinha da de alguns dos poemas incluídos dois anos depois no livro *Toda a Terra*.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *A Margem da Alegria*, na edição de 1974:

A Margem da Alegria

A margem da alegria

Ou: a detonação dos nomes de pausa entre a forma-poema e a forma-livro, processo extremo de redução e transporte, de dilatação dos limites de perímetro ou ortopedia do livro: a margem, o intervalo, dois nomes para a forma.

VIII. *TODA A TERRA*: MONTAGEM E REDUÇÃO

Integrando poemas escritos nos anos de 1972 e 1973, o sétimo livro de Ruy Belo, *Toda a Terra*, é publicado em 1976. Mais adiante considerar-se-ão alguns aspectos implicados neste significativo atraso de edição. Com efeito, um livro como *País Possível*, publicado em 1973, manifesta já na nota bibliográfica do autor a intenção de publicar este conjunto de poemas, formalizada do seguinte modo: “A publicar: Toda a terra”¹¹¹. Da mesma forma, esse intuito volta a ser ratificado no livro seguinte, *A Margem da Alegria*: “A publicar: Toda a terra”¹¹². Convirá, partindo das indicações de data de composição de poemas, recorrentes nos três últimos livros de Ruy Belo, cotejar os projectos de ambos livros: *A Margem da Alegria* e *Toda a Terra*.

Duas partes – literalmente assim chamadas, “partes” – constituem esta nova colectânea de Ruy Belo, disposição análoga à de *Transporte no Tempo*, ainda que neste volume de 1973 (contemporâneo, pois, dos poemas de *Toda a Terra*) não se demarque de forma tão ostensiva a ordenação *numerada* dos conjuntos de poemas que o constituem. Abre o livro a secção intitulada “I Parte – Areias de Portugal”, seguindo-se-lhe “II Parte – Terras de Espanha”. Sublinhe-se a condição de “Parte” associada a cada um dos blocos do livro, cifrando de forma incondicional uma partição do livro em dois grandes espaços, dois *outros* livros. A primeira secção, “Areias de Portugal”, integra um total de 20 poemas, e “Terras de Espanha”, 11. No total, 31 composições, na sua maioria de extensão muito considerável, seguidas de uma nota com a datação dos poemas que permite não só localizar a redacção de cada um dos textos como também uma plausível reconstrução da sua sequência de escritura. O mais antigo, “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526” (poema antes publicado no número de Setembro – Outubro da revista *El urogalo*, Madrid, 1972), data de 15 de Janeiro de 1972, ao passo que o poema “Meditação no limiar da noite”, datado de 5 de Outubro de

¹¹¹ *PP* [1973]: (4)

¹¹² *MA* [1974]: (7)

1973 é o poema mais tardio; pelo meio, como atrás se indica, Ruy Belo conclui o longo poema “A margem da alegria”. Assinale-se, desde já, que, considerando o apontamento de datas fornecido pelo autor, a arrumação dos poemas neste livro não segue uma ordem cronológica, muito embora se observe uma clara incidência de poemas escritos na Praia da Consolação na primeira parte do livro (todos eles, aliás, escritos naquela praia penicheira), ao passo que na segunda parte convivem poemas tanto de Madrid (5) como da Consolação (6), lugares, como se sabe, profundamente capitais na biografia de Ruy Belo.

Uma primeira conclusão é ponderável a partir destas considerações. A cifra topográfica determinada pelos títulos de ambas as secções, pedidos emprestados ao romanceiro popular, acaba por ser dinamitada pela própria suplementação de datas e locais de redacção dos poemas, particularmente nos casos de seis poemas pertencentes ao grupo “Terras de Espanha” que, porém, se terão redigido em Peniche. Ora, parece evidente que no eventual caso da omissão destes dados para-textuais, sobretudo, do local de escritura dos poemas, o horizonte peninsular proposto por cada um dos títulos de secção ganharia em *naturalidade*: juntos, lado a lado, aí estão os poemas portugueses e os poemas espanhóis de Ruy Belo, geminados nesta terra comum, nesta terra toda. Mas não é assim.

Do mesmo modo, convém frisar que o facto cronológico não prevalece como critério de arrumação dos poemas nas duas secções nas quais de distribuem, ainda que a maior parte dos poemas mais recentes seja incluída na primeira parte, num total de 20, todos eles escritos nos meses de Agosto (13), Setembro (6) e Outubro (1) de 1973, nesse fim de verão na Praia da Consolação que permitirá igualmente a conclusão de *A Margem da Alegria* (18 de Setembro de 1973). É extremamente instigante esta contemporaneidade de produções, na origem de dois livros distintos, *A Margem da Alegria* e *Toda a Terra*, publicados, como tal, em momentos também diferentes e, como acima se refere, partindo de projecções também susceptíveis de ponderação. Já lá iremos.

Por outro lado, os 11 poemas da segunda parte da colectânea indicam um maior espaçamento de redacção, visto estarem datados entre Janeiro de 1972 e

Outubro de 1973, coincidindo igualmente, portanto, com alguns dos poemas da primeira secção do livro. Os poemas mais tardios deste segundo conjunto, sendo-o também de todo o livro, voltam a indicar a Praia da Consolação como local de fecho: “Meditação no limiar da noite”, de 5 de Outubro de 1973, e “A sombra o sol”, de 3 de Outubro de 1973. São também, nesta ordem, os últimos poemas do livro.

Voltarei mais adiante a ponderar este recurso de marcação de poemas, sistemático nos três últimos livros de Ruy Belo, bem como a narrativa de edição interpretável no mesmo. Valha por agora este aparato de informações periféricas ao poema – datas, lugares, horas de fecho de poemas¹¹³ – como forma de desautomatizar a agrupação de composições em função de argumentos de ordem cronológica ou topográfica susceptíveis de vinculação biografista ou circunstancial. Factor, o da cronologia de textos ou de livros publicados, que determinara a ordenação dos poemas de *País Possível*, dispostos em função da antiguidade: dos mais antigos aos mais recentes. Em *Toda a Terra*, pelo contrário, e embora seja um livro fértil como nenhum outro nesse tipo de informações, prevalece um critério de unidade da forma-livro, cujo perímetro neste caso se demarca ostensivamente em duas partes. Recorde-se: “I Parte”, “II Parte”, possivelmente a determinação de sequência mais *forte* de todos os livros de Ruy Belo e, seguindo este princípio, passagem marcada e decisivamente estruturante na dinâmica entre o poema e o livro. Resulta decisiva e peremptória, nessa perspectiva, a intencionalidade exercida pelo autor na instância de reunião dos poemas, atribuindo sentido de conjunto a poemas com marcações cronológico-topográficas nem sempre ajustadas: veja-se o caso dos poemas da Praia da Consolação remetidos para “Terras de Espanha”, ou a amplitude temporal da redacção dos poemas desta mesma secção. Ruy Belo volta a instalar-se com este livro, mais uma vez, no regime de um *fazer* vertical – o da estrutura formal do livro – que não só dá a ler a obra como a remete também para o domínio do jogo paisagístico da reunião de poemas, tão característico do autor das sete variações de “O jogador do pião”.

¹¹³ É o caso de dois poemas: “Agora o verão passado” e “Muriel”, ambos da segunda parte do livro.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Toda a Terra*, na edição de 1976:

Toda a Terra

I PARTE – AREIAS DE PORTUGAL

Em louvor do vento
Nos finais do verão
Óscar niemeyer
Quero só isso nem isso quero
Quando já principia a anoitecer
A guerra começou há trinta e quatro anos
Canção do cavador
Esse dia no miradouro da boca do inferno
Três ou quatro crianças
Tu estás aqui
Ao lavar dos dentes
Como se estivesse em agosto
Há domingos assim
Uma forma de me despedir
Como quem escreve com sentimentos
Sim um dia decerto
Uma árvore na minha vida
O beneficiado faustino das neves
Nem sequer não
Requiem por salvador allende

II PARTE – TERRAS DE ESPANHA

Discurso branco sobre fundo negro
Meditação anciã
Agora o verão passado
Um dia uma vida
Fala de um homem afogado ao largo da senhora da guia
no dia 31 de agosto de 1971
Muriel
Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire,
em granada, no ano de 1526
Ao regressar episodicamente a espanha, em agosto de
1534, garcilaso de la vega tem conhecimento da morte
de dona isabel freire
O tempo sim o tempo porventura
Meditação no limiar da noite

A sombra o sol

Data dos poemas

Ou: a demarcação dos nomes da montagem, argumento de terra e areia, envio topográfico e princípio de fissura, de calibração do mapa de poemas no volume: a condensação das formas.

IX. DESPEÇO-ME DA TERRA DA ALEGRIA: VERSO E LIVRO

É de 1978 a versão definitiva de *Despeço-me da Terra da Alegria*, volume publicado em plaquette no ano anterior na colecção “O Ouro do Dia”, da Editorial Inova, com um desenho de José Rodrigues. Integram esta última colectânea, publicada já após o falecimento de Ruy Belo, 7 poemas, distribuídos entre 4 secções, sendo três delas compostas por um único poema. A primeira sequência, “Despeço-me da terra da alegria” integra 4 composições, sendo uma delas – justamente a última – o poema homónimo. Acrescente-se ainda que, tal como nos dois livros anteriores, cada poema – descontando uma única excepção – volta a indicar uma data de composição. Elenco de seguida os poemas conforme surgem no livro e respectivas datas. Em “Despeço-me da terra da alegria” (primeira secção): “Os balcões sucessivos sobre o rio” (sem data), “A ilha de artur” (Madrid, 24 de Abril de 1977), “A fonte da arte” (Madrid, 24 de Abril de 1977) e “Despeço-me da terra da alegria” (Praia da Consolação, 10 de Julho de 1975). As três restantes secções dão nome ao único poema que compreendem: “Fugitivo da catástrofe” (Madrid, 15 de Maio de 1977), “Poema para a catarina” (Madrid, 15 de Maio de 1977) e “Enganos e desencontros” (Madrid, 31 de Maio de 1977). Descontando o poema “Despeço-me da terra da alegria”, o mais antigo do conjunto e o único poema não redigido em 1977 e em Madrid, observe-se como a arrumação no livro tende a seguir uma lógica cronológica, muito embora os poemas se reportem a um período de escritura muito breve: entre 24 de Abril e 31 de Maio de 1977, coincidindo com os últimos tempos da estância de Ruy Belo como leitor de português na Universidad Complutense de Madrid. Repare-se que, à semelhança da época de 1972/1973, o ano de 1977 volta a revelar-se particularmente produtivo no que se refere a poemas publicados, ao contrário dos anos civis de 1974 e 1976, aos quais não se associa nenhum poema editado (e datado) por Ruy Belo, muito embora em ambas as datas se publiquem colectâneas de poesia: *A Margem da Alegria* e *Toda a Terra*, respectivamente. Ao ano de 1975 reporta-se, de igual modo, um único poema: “Despeço-me da terra da alegria”.

Regressarei a esta questão no capítulo 9 deste trabalho, ponderando intenções e consequências da datação de poemas em vista da estrutura da obra publicada ou em vias de publicação.

Gesto de despedida, o deste livro, rimando com muitos outros lugares da poesia de Ruy Belo, de entre os quais destacaria um poema de *Toda a Terra*, justamente intitulado “Uma forma de me despedir”. Manuel Gusmão, por sua vez, cruza a leitura deste último livro de Ruy Belo com o poema inicial do primeiro que publicou, *Aquele Grande Rio Eufrates*. Refiro-me a “Para a dedicação de um homem”, no qual se cruza “com a palavra *morte* a palavra *despedida*, cruzamento que, de outra maneira modulado, reaparece no título do que será o último livro que publicou”¹¹⁴, figura que permite vislumbrar “no horizonte do seu princípio, a obra como uma imensa despedida”¹¹⁵. Ainda a propósito desta disposição à *finalidade*, escreve Manuel Gusmão que “o título do último livro [...] pode *também* ser usado não como o anúncio premonitório de um fim, mas como figuração disseminada na obra. Repare-se que, para além de (i) título do livro, a frase é (ii) título de uma sequência desse livro, (iii) título do 4º e último poema dessa sequência, e (iv) verso no interior do poema”¹¹⁶. Ora, interessa-me precisamente esta feliz síntese de Manuel Gusmão: a contundência do título do último livro de Ruy Belo é ratificada – ou ratifica – em disposição vertical a intencionalidade que pretende expressar, a saber, a despedida da terra. Mas que terra?

NO CORAÇÃO CLARO DA FALA

Uma frase que é um verso, que também é um poema e uma sequência de poemas e, por fim, título de livro. E ainda: num volume composto por 7 poemas, “Despeço-me da terra da alegria” é o quarto poema, portanto, o do *meio*, a partir do qual se enfraquece de forma evidente a dissociação entre poema e sequência –

¹¹⁴ Gusmão, 2000: 127.

¹¹⁵ *Ídem*.

¹¹⁶ *Íbidem*: 132.

recorde-se que as três secções seguintes, a caminho do fim do livro, comportam, cada uma, um único poema homónimo. Não se trata já sequer do procedimento de redução articulado, por exemplo, na última secção de *Aquele Grande Rio Eufrates*, constituída também por um só poema, sem, no entanto, lhe tomar o nome. Isto é: entre o poema e o livro, entre o espaço do poema e o do livro, mantinha-se (evidente, demarcado) a lógica de uma partição de conjunto, naquele caso expressa pelo representativo título de “Narração”. Ora, tal não acontece neste novo volume de Ruy Belo, em que os títulos das três secções finais replicam de forma cabal os (únicos) poemas que as constituem, não sugerindo, portanto, qualquer tipo de articulação poemática ao nível da sequencialização de composições.

Interpretaria esta *paisagem final de livro* como uma aproximação manifesta entre o perímetro do poema e o perímetro do livro, o que, diga-se, já vem de trás, tendo em *A Margem da Alegria* o seu conseguimento mais radical. De que forma concorre esta redução ou simplificação de forma em abono do *sentido* do título do livro? Volto a “Uma forma de despedir”, poema de *Toda a Terra* escrito na Praia da Consolação para ler que

Ora eu que no fundo
apesar das muitas palavras vindas nas muitas páginas dos dicionários
bem vistas as coisas disponho somente de duas palavras
desde a primeira manhã do mundo
para nomear só duas coisas
apenas preciso de as atribuir
Não sei se gosto mais do mar
se gosto mais da mulher¹¹⁷

e perceber que essa forma de despedida desde sempre presente nos poemas de Ruy Belo é, ante tudo, uma autêntica e progressiva dispensa das palavras, ainda que esse descarte se expresse em fulgurantes poemas de muitas e expansivas palavras, como o são os poemas de Belo da década de setenta. Essa tentativa do silêncio de que falará também um poeta como Eugénio de Andrade é também uma parte muito íntima da *forma de se despedir* aqui glosada por Ruy Belo. A redução do número de

¹¹⁷ TTA: 53.

poemas nos últimos livros editados por Ruy Belo parece também favorecer o argumento. Da oficina poética do autor sobram não já os poemas possíveis, mas os poemas necessários: duas palavras “para nomear só duas coisas”. Ruy Belo que num outro poema, este de *Homem de Palavra[s]*, transforma o verbo em matéria, as palavras em pedras, ao dizer:

Antigamente quando os deuses eram grandes
eu sempre dispunha de muitos versos
Hoje só tenho cinco palavras cinco pedrinhas¹¹⁸

E já se sabe: quem se despede com palavras – isto é, quem formula a despedida com a palavra “adeus” – é como quem diz e repete “silêncio”: aí fica a palavra daquele que não parte – porque *já* não pode partir, *já* mora na despedida de palavras – e daquele que continua a dizer, nesse paraíso de silêncio habitado pelo signo verbal. Aí fica a palavra como último coração da fala numa possível derradeira “manhã do mundo”, a daquele que, na verdade, não se despede, mas que se *vê* despedindo, alumiado na luz lenta dos livros na estante.

¹¹⁸ *HP*: 172.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

E assim parece, assim aparece, o índice de *Despeço-me da Terra da Alegria*, na reedição definitiva de 1978:

Despeço-me da Terra da Alegria

DESPEÇO-ME DA TERRA DA ALEGRIA

Os balcões sucessivos sobre o rio

A ilha de artur

A fonte da arte

Despeço-me da terra da alegria

FUGITIVO DA CATÁSTROFE

Fugitivo da catástrofe

POEMA PARA A CATARINA

Poema para a catarina

ENGANOS E DESENCONTROS

Enganos e desencontros

Ou: os dez tempos como balanço íntimo de linguagem e produto de forma: dez tempos de sílaba, dez tempos do verso, do poema, do livro: o encontro pela forma na vontade de perímetro da forma.

X. NA SENDA DA POESIA: ESTUDO E PARTE

A título comparativo, e num certo sentido de aferição de conjunto, talvez não seja despropositado prestar alguma atenção à estrutura do livro de crítica e ensaio que Ruy Belo publica em 1969, com o oportuno e flagrante título de *Na Senda da Poesia* (Colecção “Ensaístas Contemporâneos”, União Gráfica). Opto por fazê-lo de uma forma descontinuada, isto é, privando o livro do seu devido lugar cronológico na obra editada de Ruy Belo, por um simples princípio metodológico ou até de comodidade, visando enfocar a leitura nas colecções de poesia anteriormente comentadas.

Por outro lado, e muito embora o livro de ensaio não se inscreva, desde a perspectiva de uma possível retórica editorial, no mesmo horizonte que o livro de poemas, talvez possa facultar, no entanto, certas indicações sobre o pensamento de forma desenvolvido no volume editado, seja ele de poesia ou não, num dado momento da sua obra – neste caso, nos últimos anos da década de 60. Repare-se, nesse sentido, na contiguidade temporal entre este volume de ensaios e dois livros de poemas como *Boca Bilingue* (1966) ou *Homem de Palavra[s]* (1970). O próprio título deste livro, aliás sinal manifesto da dimensão metapoética que lhe imprime o autor, acaba por aconselhar uma leitura nas proximidades das reuniões de poesia editadas por Ruy Belo nesta época: como que num regime de compensação, poderia dizer-se, o livro de escritos sobre poesia avisa sobre a meditação inerente ao ofício do poema, da mesma forma que o seu *aspecto* pode visualizar e esclarecer uma forma de organização da colectânea de poemas. E Ruy Belo, como se sabe, revela desde cedo, e logo considerando a edição deste livro, a propensão a seguir de muito perto e de forma altamente implicada, essa filiação entre o labor da poesia e o exercício da crítica. Convirá, pois, atentar nesta colecção de ensaios como possível sinal ou indício de certas opções tomadas pelo autor na organização dos seus livros de poemas.

Escreve o autor na “Advertência” (interessante título, na senda de formulações que só mais tarde aparecerão nos livros de poemas: “Explicação”,

“Nota”, etc.) assinada em Lisboa, a 21 de Outubro de 1969, que se reúnem em *Na Senda da Poesia* “escritos de bem diversa índole, aglutinados pela circunstância comum de todos eles, sem excepção, versarem sobre o fenómeno poético”¹¹⁹. Um livro que, numa cronologia exacta da obra de Ruy Belo, acaba por ser o quarto título por si publicado, logo após *Aquele Grande Rio Eufrates, O Problema da Habitação – alguns aspectos* e *Boca Bilingue*, precedendo no tempo a edição de *Homem de Palavra[s]*, justamente o título de Ruy Belo que de forma mais directa remete para a vinculação entre literatura e certa circunstância biografista, social, ou, se quisermos, para o exercer de um compromisso com o fazer literário. É nestes termos que, numa perspectiva bibliográfica, se processa a passagem da década de 60 para a de 70: refiro-me à valência e significação dos títulos publicados neste período, entre 1969 e 1970, explicitamente inclinados para o estabelecimento de um lugar discursivo sobre o “fenómeno poético”: “na senda da poesia”, “homem de palavras”, precedidos no tempo por uma “boca bilingue”. Assinale-se ainda que, a crer nas indicações do autor, e segundo palavras de 1968, parte dos textos deste novo volume estaria pronta por altura da publicação de *Boca Bilingue*: “Tenho um livro pronto há dois anos mas não tenho editor. É uma colectânea de artigos ou de ensaios. Não teria grande venda.”¹²⁰ Considerando que a redacção ou publicação avulsa de parte dos textos aqui compendiados se reporta ao período entre 1967 e 1969, parece evidente que esse “livro pronto” já com dois anos sofreu importantes remodelações, sendo, em princípio, significativamente aumentado. O caso mais evidente a este nível é a inclusão da já referida entrevista concedida a Maria Teresa Horta na qual Ruy Belo se referira a este livro nos termos supra transcritos: “livro pronto há dois anos”, mas sem editor.

À semelhança das duas recolhas de poesia publicadas na segunda metade da década de 60, *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra[s]*, ou seja, os livros contíguos a *Na Senda da Poesia* e com ele mais imediatamente fazem família, este livro “de artigos ou de ensaios” volta a ser claramente dividido em partes, concretamente

¹¹⁹ NSP: 11.

¹²⁰ Palavras de Ruy Belo na “Entrevista 3” deste mesmo volume, publicada no jornal *A Capital* em Setembro de 1968. NSP: 32.

três, seguindo uma estrutura notavelmente meditada e que, do ponto de vista nominal, recia um aparelho sistemático altamente sólido:

- i. “Posição”, integrando três entrevistas concedidas em 1962 (a primeira, a Manuel de Castro) e 1968 (a segunda, a Francisco Prata, Gil Lopes e Carlos Conde, e a terceira, a Maria Teresa Horta);
- ii. “Proposições”, reunindo textos de carácter ensaístico e teórico sobre poesia e literatura, arte e cultura;
- iii. e “Aplicações”, composta por leituras e resenhas críticas a diverso material bibliográfico de autores como Sebastião da Gama, Antoine de Saint-Exupéry, Ruy Cinatti, Herberto Helder, Vítor Matos e Sá, Fernão Lopes, Manuel Bandeira ou António Gedeão.

O que desde logo parece evidente é o esforço de segmentação imposto à estrutura do livro, seguindo uma pauta retórica de teor amplamente científico que confere ao gesto de leitura e crítica aquilo que poderíamos objectivar como a simulação de um método. Não se trata, mais uma vez, de coligar em volume conjunto uma série de textos ensaísticos, críticos ou afins, mas sim de submetê-los a um tratamento formal ao nível do livro, isto é, como parte do livro, como instrumento dessa “senda na poesia”: um método de leitura crítica de poesia e literatura, ao serviço de um rigoroso labor de “reconhecimento” da palavra poética. Posição *de*, proposições *sobre*, aplicações *em*, é assim que, de facto, a partição do livro parece quer explicar e evidenciar a natureza metódica destes exercícios de leitura. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Ruy Belo sobre o ofício da crítica em regime parente ao da poesia, ao dizer na referida “Advertência” a abrir o volume que

[...] sempre nos interessou a crítica literária como meditação sobre a própria poesia e, por outro lado, sempre nos pareceu que o seu exercício podia esclarecer ou iluminar em certa medida esse dom poético que afinal deve existir, quanto mais não seja, a nortear o ofício [...] ¹²¹

¹²¹ *NSP*: 11.

consignação bem de acordo com o tom geral de um dos textos integrados neste volume, “Poesia e Crítica de Poesia”, datado de Novembro de 1962, da época de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, portanto, no qual Ruy Belo declara:

A crítica de poesia não é coisa diferente da poesia na medida em que realiza o imprescindível reconhecimento da palavra poética. Poeta e crítico convergem no signo poético, partindo o primeiro do significado para o significante e o segundo do significante para o significado.¹²²

O que pretendo sublinhar nestas considerações é a forma como a estrutura do livro concorre para a consolidação das ideias expressas, fazendo-as falar enquanto forma, neste caso a forma de um processo de leitura profissional de poesia, na mesma medida em que poesia e crítica “convergem no signo poético” e se associam como práticas comuns de operacionalidade poética. Como se o argumento lavrado no texto começasse a ser explorado ao nível da sua localização no livro, e daí as três regiões ou perspectivas em que este se divide. Desse modo, a tripartição desenvolvida ao nível da estrutura de *Na Senda da Poesia* funciona ela mesma como expediente de “busca” e “senda”, remetendo para um princípio de entendimento do livro que, uma vez mais, se conforma como a disposição vertical referida a propósito das colectâneas de poemas de Ruy Belo. Neste caso particular, o nome da secção do livro (“Posição”, “Proposições” e “Aplicações”) sinaliza a natureza do “escrito” (ensaio, resenha, crítica, etc.) nela contido, agilizando, por indução de leitura, a sua localização dentro desse processo de *investigação* (a daquele que parte “na senda da poesia”).

Em suma, e considerando a disposição do livro, Ruy Belo exerce nesta sua reunião de artigos e ensaios um tipo de gesto estrutural francamente forte que, salvaguardadas as distâncias formais, podemos desviar para a organização dos livros de poemas desta época. Gesto forte, categórico, poder-se-ia dizer, na medida em que cada uma das três partes do livro procura definir um sentido comum e

¹²² *NSP*: 57.

diferenciado para os textos nela integrados, partes essas que, expostas a uma seqüência, conferem o aspecto final do livro *todo*.

CODA: ASPECTO DE VER O LIVRO

Assim parece, e assim aparece, o índice de *Na Senda da Poesia*, na edição de 1969:

Na Senda da Poesia

ADVERTÊNCIA

POSIÇÃO

Entrevista 1

Entrevista 2

Entrevista 3

PROPOSIÇÕES

A Vida dos Livros

A Crise do Espaço Literário

Atentados Contra a Criação Artística

Musa Própria e Alheia

Poesia e Literatura

Poesia e Crítica de Poesia

Poesia Nova

1. A Novidade da Poesia

2. Caracterização da Palavra e de Poesia

3. A Palavra e o Poema

4. A Responsabilidade da Poesia

APLICAÇÕES

Cinquenta Anos de Poesia Italiana

I – Dos Crepusculares ao Futurismo

II – Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias

Encontro com Sebastião da Gama

O Príncipezinho

Apontamentos sobre o Nomadismo de Ruy Cinatti

Poesia e Arte Poética em Herberto Helder

Sobre o Amor Vigilante de Vitor Matos e Sá

Fernão Lopes, Estilista

Manuel Bandeira ou como um Poeta se Faz

Manuel Bandeira em Verso e Prosa

A Poesia de António Gedeão

Nota Bibliográfica

Índice de nomes

Índice geral

Ou: o estudo, o esboço do perímetro do livro: o ensaio e a aplicação da forma.

05. CORRENTES ÍNTIMAS: SÉRIES DE POEMAS

AS LETRAS DOS POEMAS (EPÍGRAFE)

Ainda nas sobras daquele coração hipertrofiado de fala antes atribuído à palavra que se diz em despedida, como a do título desse último livro de Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*, lemos agora certa passagem de um poema de Fiama Hasse Pais Brandão de *Área Branca*, colectânea de 1978, incluído na recolha *Obra Breve*. A figura em questão é a do poema “e o seu caminho rastejante ao longo das letras”, modo único de se ir fazendo chão de e do dizer – porque rastejante – e sintoma de uma vocação plurilingue, multiforme e polifónica. Eis então, à maneira de epígrafe, o encontro de versos no poema “6” de “Rosas”, primeira parte de *Área Branca* (1978):

Passando à orla marítima, que está à beira
de todas as frases que compõem o poema,
encontro o meio próprio para a semelhança
entre a figura visível do poema
e o seu caminho rastejante ao longo das letras.¹²³

UM FALAR PROFUNDO

Se a partição dos livros em unidades menores dotadas de autonomia poemática constitui umas das particularidades de forma do estilo de Ruy Belo, isto

¹²³ Brandão, 2006: 285.

é, da maneira se de substanciarem em livro os poemas assinados por Ruy Belo, já antes vimos, do mesmo modo, e a propósito de *Boca Bilingue e Homem de Palavra[s]*, que a seriação de poemas representa também outra modalidade de relacionamento dos poemas com uma estrutura *de continuidade* em conjunto. Estrutura que, tal como no caso da partição dos livros em partes nominalmente autónomas, impõe determinadas condições de leitura e reconhecimento poemático do livro de poemas. Contudo, e pensando nos sistemas assumidos por este tipo de grupos de poemas na obra de Ruy Belo, registre-se que a formação de séries de poemas não determina uma necessária delimitação de secções autónomas no livro – a não ser num caso muito concreto e algo particular, que mais adiante será considerado: o do ciclo de poemas em prosa de “Imagens vindas dos dias”, em *Homem de Palavra[s]*. Isto é: embora se constituam como espaços de reunião de poemas com certo tipo de afinidade ou identificação titular, secção e série divergem na fixação de um horizonte de forma, não coincidindo, pois, no tipo de perímetro seleccionado, sintoma de uma maneira distinta de *ser grupo* e de se comportar na narrativa sintáctica do livro.

Deste modo, secção e série constituem nos livros de Ruy Belo marcos de confluência de poemas determinados por interesses diversos, da qual decorrem realizações de forma também elas distintas. A primeira (a secção, a parte do livro) ratifica um tipo de unidade poemática demarcável de outras semelhantes, partes autónomas de um todo conjunto e dele dependente: isso mesmo se observou no capítulo anterior, ao ponderar a valência autónoma das “partes” em que se dividem, ou não, os livros de Ruy Belo, procurando legitimar em cada caso a solução tomada e as implicações decorrentes ao nível do processo de leitura dos poemas em questão. Por outro lado, a série de poemas desenvolve no próprio poema (em cada poema da série, enviado nominalmente ao conjunto) o seu núcleo continuador, o seu motor íntimo de progressão e dinamismo, instaurando uma espécie de liberdade vagabunda que se efectivará, por exemplo, na possibilidade de desdobramento da série em secções e livros diferentes, ao passo que a secção funciona dentro do limite formal do livro.

(Uma possibilidade, não explorada por Ruy Belo, de desarticular e detonar essa limitação editorial, e assim intensificar a tensão própria da macro-estrutura do poemário, seria fazer equivaler nominalmente secções de livros distintos: repetir, a título de exemplo, a denominação “Tempo duvidoso”, secção de *Aquele Grande Rio Eufrates*, num outro livro, com poemas diferentes. E neste novo conjunto integrar, já no limite do gesto, poemas de séries reportadas originalmente a outras secções.)

Sintetizando o raciocínio, ao passo que a secção reúne composições investidas de distintos interesses e formas ao abrigo de uma demarcação unitária, remetendo esta (o seu título) para um pensamento panorâmico do livro, a série de poemas respira da capacidade de crescimento e desdobramento de um grupo de poemas a partir de um elemento instigante: um título, um verso, a forma de um poema, por exemplo, objectos potencialmente revisitáveis não só noutros lugares do livro (noutras secções, pois) como também noutros livros. Ruy Belo explorou este exercício ao acrescentar em *Homem de Palavra[s]* dois poemas à série “Portugal sacro-profano” que começara em *Boca Bilingue*. Aliás, diz mesmo na “Explicação” anteposta à segunda edição do livro, de 1978, e glosa as palavras do autor, que não sabe ainda “se terá continuação”¹²⁴, o que parece constituir indício claro do projecto de continuidade associado ao fazer da série, muito embora, repare-se, a *distância* entre livros e a assinalável quantidade de colectâneas de permeio (1970, data da edição de *HP* – 1978, data da reedição do livro) sem qualquer manifestação de vontade de retoma da série. Aliás, o que se observa nesse intervalo de livros (de *Transporte no Tempo* a *Despeço-me da Terra da Alegria*) é um arrefecimento da prática serial. Assim sendo, num sentido íntimo, e *através* de alguns poemas, *Homem de Palavra[s]* continua o livro anterior, da mesma forma que, ao que tudo indica, a crer no propósito de Ruy Belo, viria a ser continuado num livro futuro: leia-se, num certo e *pequeno* sentido desse eventual livro.

Parece-me altamente sugestiva, a abertura desta probabilidade de continuação da série “Portugal sacro-profano”, tendo em conta esse significativo desfazamento temporal que vai de 1970 a 1978, período em que, como se sabe, Ruy Belo publicou poemas tão distintos dos de *Homem de Palavra[s]* ou *Boca Bilingue*.

¹²⁴ *HP*: 246.

Será neste ponto obrigatório procurar compreender as condições próprias do funcionamento desta comunidade de poemas, leis e explorações, na base desta viabilidade de uma possível retoma num futuro – o de novos livros de Ruy Belo – que nunca aconteceu.

O que quero dizer é que o motivo – a bem dizer, a motivação – da série é o de um falar profundo (ou maneira própria e diversa desse falar) que vai atravessando e familiarizando poemas contíguos nesse território comum cujo horizonte é capaz de superar a própria contingência de livro ou de qualquer tipo de divisão que este possa gerar: secções, partes, livros. Um falar profundo e continuado não à maneira de um *poema contínuo*, segundo a lição de Herberto Helder, que envia o(s) poema(s) ao encontro de um todo verbal absoluto e unificado, embora plurilingue, mas como um *poema [que] continua em todos* particulares mais breves, dotados de um ambiente particular e, diria, cautelosos no que à sua exaustividade se refere. Recorde-se nesta mesma perspectiva que Ruy Belo diz *não saber ainda* se a série “Portugal sacro-profano” terá continuação, sem referir qualquer tipo de forma de estrutura como o livro ou, na economia mais imediata, a secção de livro. É extremamente significativa esta observação, ao capacitar a sobrevivência independente do poema de série fora de qualquer demarcação contingente de livro. Série esta que, lembre-se, Ruy Belo inclusivamente desarma quando publica um poema a ela pertencente, “Lugar onde” (HP), em *País Possível*, sem que nele conste qualquer envio à família serial de proveniência. Serão outras as consequências implicadas neste gesto de desarme, com especial incidência sobre o protocolo da antologia de poemas, regime que será ponderado mais adiante neste ensaio (capítulo 9).

O POEMA CONTINUA (AO LONGO DAS LETRAS)

Julgo que se poderia ainda começar a definir a matriz da série de poemas num certo âmbito de reprodutibilidade, muito embora a seriação em Ruy Belo siga distintos interesses e desenvolvimentos formais, que deverão ser devidamente

isolados e expostos a uma sistematização particular. Ainda assim, e esboçando uma avaliação de conjunto, a série intui a criação de uma forma de comunidade entre determinados poemas estabelecidos em regime de família: poemas mantidos na afinidade de intenções com as dos poemas vizinhos e expostos a um efeito de desdobramento, de progressão, de multiplicação, de repetição: é na nuance e variação do tipo de resposta ou retoma de poemas que radicará a pluralidade do gesto de seriação imposto por Ruy Belo. Uma linguagem comum – linguagem de série – verbalizada em discursos (bocas) verdadeiramente multilíngues que mais do que falar a ou na mesma língua, falam *para* a mesma língua. Como que dizendo, igualmente, “abre o poema”¹²⁵. Neste sentido, o poema escrito e publicado ao abrigo de uma série tende a exercitar formas de diálogo controlado dentro de uma raiz comum. Glosas, versões, variações, comentários, poemas de série, são algumas das configurações tomadas por este tipo de procedimento poético, e Ruy Belo, parece-me, dispõe-se a experimentá-las todas, exercitando nesses conjuntos de composições – porque também disto se trata – esse “caminho rastejante ao longo das letras” palmilhada no poema.

Passemos então, nas próximas páginas, a considerar cinco séries de poemas trabalhadas por Ruy Belo, desordenando, de certo modo, em vista de priorizar certos nós de leitura, a narrativa cronológica ou editorial das mesmas. As séries de poemas em causa reportam-se, como se verá, a alguns dos primeiros livros de Ruy Belo (em especial os da segunda metade da década de 60), nos quais prevalece uma actividade de seriação ou de jogo poemático que desaparecerá nos livros posteriores, dando lugar a outros tipos de investimento de forma progressivamente mais unânimes (como o poema longo, por exemplo, ou o caso mais extremo do poema-livro). Eis os conjuntos de poemas sujeitos a leitura e comentário:

- i. “Portugal sacro-profano” em *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra[s]*,
- ii. “Laboratório” (“I” e “II”) e
- iii. “Variações” sobre “O jogador do pião” em *Boca Bilingue*,

¹²⁵ BB: 173.

- iv. “Imagens vindas dos dias” em *Homem de Palavra[s]* e
- v. “Gaivota” (“I” e “II”) em *Transporte no Tempo*.

O facto de se dispensarem desta leitura constelações mínimas de poemas como as duas traduções de Abensara¹²⁶ de Santarém publicadas em *Boca Bilingue*, “A berinjela” e “A laranjeira”, deve-se unicamente a um critério de exemplaridade, na medida em que lhes faltará a força ou o desígnio de um vínculo serial, francamente manifesto, por outro lado, nas séries seleccionadas (inclusivamente na breve série “Gaivota”, de *Transporte no Tempo*, na qual se desenvolve um motor de seriação francamente interessante). Em todo o caso, assinale-se que este par de poemas, convivendo na primeira secção do livro com os poemas de “Laboratório” (“I” e “II”) e os cinco poemas de “Portugal sacro-profano”, funciona também ele como sinal de uma firme propensão de Ruy Belo para a concatenação de poemas em registos desta natureza. Nesse sentido, a primeira secção de *Boca Bilingue* é extremamente produtiva, visto que também os dois poemas restantes, “Saint-Malo 63” e “Guide bleu” (“Nascer morrer só pelas folhas ser ficar”¹²⁷ diz este último poema), parecem partilhar uma familiaridade de intenções e referentes – o recorte de viagem francesa (em “63”?) – comum à dos poemas contíguos, a saber, as séries de “Laboratório”, as traduções de Abensara de Santarém e os cinco poemas de “Portugal sacro-profano”. Assim sendo, embora não atinja o nível de compromisso e desdobramento formal de outras séries, não deixa de ser altamente instigante a disposição de conjunto sugerida por este par de traduções, mais não seja por delimitar um espaço resolutamente único nos livros de Ruy Belo.

Também ausente deste corpo de leituras está um poema incluído na segunda secção (“Nau dos corvos”; junto, portanto, com os dois poemas de “Gaivota”) de *Transporte no Tempo*, “Breve sonata em sol [um] (menor, claro)”, cujo título parece em princípio favorecer uma potencial continuidade de série. O “[um]” do título deste poema cifraria, num eventual quadro de série, o início de uma

¹²⁶ Ou Ibn Sara (século XII), nas versões de Herberto Helder (*As Magias*, 1987) e Adalberto Alves (*O Meu Coração é Árabe*, 1985).

¹²⁷ BB: 180.

sequência sugerida pelo teor musical desse mesmo título, hipoteticamente continuada em poemas/partes “[dois]”, “[três]”, etc., com envio explícito ao poema de origem. Ainda neste âmbito, resulta também nutritiva a noção de “composição” inerente ao gesto da “Sonata”, capaz de esclarecer e, uma vez mais, visualizar, o tipo de procedimento seguido na progressão da série de poemas: uma composição em curso, de regime horizontal e sujeita a uma propagação – passe a imagem – de fuga. Contudo, este poema não é continuado no livro (tão-pouco noutros livros), ou o seu estímulo não é correspondido com mais música, permanecendo assim deserta e inacabada a composição da “Breve sonata” em curso – e composta, por ausência de mais material, essa mesma brevidade que o poema quer estipular na *forma* explícita do título. Ora, julgo que o isolamento intencional processado neste poema é não apenas altamente significativo como amostra de um fragmento poemático em notória tensão de abertura, de continuidade, mas também um potencial sintoma do tipo de manobra (serial) em questão. Transcreveria, pois, e porque se trata de uma *passagem* absolutamente reveladora, o último verso do poema:

Eu passo e passo muito mais que o próprio dia¹²⁸

UM PROCESSO DE ACUMULAÇÃO

Mantenhamos presente o movimento de passagem sugerido neste último verso de “Breve sonata em sol [um] (menor, claro)”: o passar constante e saber-se passando, uma e outra vez, ante outras formas de passar (as do dia), o ir passando por onde já se passou. Enfim, todas essas modalidades de se *fazer passo*. Da mesma forma, preservemos também certas propriedades do título do poema que o abriga: o facto de ser breve, sonata, e *tocar* em tom ou escala menor (“claro”, avisa Ruy Belo, substanciando o matiz do título do poema).

¹²⁸ TT: 55.

Antes de examinar os conjuntos seriais desenvolvidos por Ruy Belo em alguns dos seus livros, e insistindo na perspectiva, visual e algo fantasiosa embora produtiva, do poema que caminha ao longo das letras (pedida de empréstimo a Fiama Hasse Pais Brandão), remeteria neste ponto prévio para uma série de considerações tecidas por Joseph Conte no importante ensaio “Seriality and the Contemporary Long Poem”, publicado em 1992 no número 11 da revista *Sagetrieb* (da *The National Poetry Foundation*). O intuito perseguido é o de, a partir das entradas críticas e teóricas de Conte, avançar uma possível sistematização dos processos seguidos por Ruy Belo na organização de séries de poemas, enviando o comentário ao encontro dos procedimentos formais destes poemas. Proponho, neste sentido, uma leitura progressiva e de conjunto nos poemas sujeitos a formulações de série por Ruy Belo, procurando aparelhá-los com algumas das propostas ponderadas e aplicadas no ensaio de Conte. Em todo o caso, manter-se-ão as devidas ressalvas sempre o objecto de estudo em questão o determine, a bem de uma mais clara observação do processo de composição de séries de poemas executado por Ruy Belo.

Começando por focar a serialização contínua de poemas no domínio do poema longo contemporâneo, isto é, como regime de escritura extensiva e operadora de eixos de continuidade textual – haverá que ressaltar as diversas modalidades do movimento exploradas por Ruy Belo –, e cotejando os processos desse gesto de “dilatação” do poema com a genealogia do poema épico moderno, Joseph Conte lança a discussão nos seguintes termos:

The tensions in the “contemporary long poem” begin with the descriptive phrase itself: it tries overmuch not to offend the interested parties, but in doing so, suits virtually no one. The difficulty lies in the apprehension that the term “long poem” refers only to volume, and says nothing about the form or the content of the work.¹²⁹

Começaria por reter deste argumento de abertura do ensaio o conflito de certa priorização de um critério de “volume” como marca estrutural do poema longo ou

¹²⁹ Conte, 1992: 35.

do poema seriado, descartando, numa primeira imposição do termo, as implicações formais envolvidas no processo. A condição é consubstanciada a partir do adjectivo “longo”, cifra evidente de diferenciação deste tipo de poemas, da mesma forma que o adjectivo “breve” mantém o horizonte de forma, embora indefinido, desse género de poemas. Ora, o problema colocado parte da observação de que um poema longo não é apenas um *longo* poema em superfície textual, ou simplesmente um poema de extensão muito considerável e superior à de um poema dito breve, delimitado ou não por perímetros de forma mais ou menos rigorosos (o soneto, por exemplo, como qualquer outro modelo de imposição de forma). Isto é, o ponto de torção do poema longo com o poema breve não se define apenas a partir de uma consideração de “volume”, na medida em resulta imponderável a definição de uma figura de passagem entre ambos registos: certo *volume* de versos, determinado número de versos, no mais pobre dos casos. Voltaremos ao poema longo e às suas propriedades formais num outro capítulo deste ensaio (vide capítulo 7), procurando avaliar as suas manifestações e tensos desenvolvimentos nos livros de Ruy Belo, pelo que de momento optaria por isolar e apreciar as observações de Conte no âmbito da seriação de unidades poemáticas e da constituição de séries de poemas. Assim sendo, aproveito a noção de “volume” para introduzir um gesto que o ensaio de Conte contemplará mais adiante: o de acumulação de materiais como fonte de alimento verbal da série de poemas. É justamente à volta deste gesto e dessa consciência de progressão material que grande parte do corpo de poemas seriais de Ruy Belo se vai justificar, assumindo-se em cada uma das séries um modo diverso de produzir essa progressão, seja investindo no desenvolvimento temático do conjunto (como em “Portugal sacro-profano” e “Gaivota”, muito embora se sigam nestes dois grupos estratégias distintas) ou no trabalho dos limites formais impostos por um modelo poemático (como é o caso, por exemplo, dos sonetos em variação a “O jogador do pião” – sendo o verso “Faz rodar o pião redondo tudo em volta”¹³⁰ a figura instigante do movimento incessante dos poemas – ou da série “Laboratório”, também constituída por sonetos).

¹³⁰ BB: 217. Nas “Variações”: BB: 218-224.

Joseph Conte dedica parte do início do ensaio a ponderar um possível ponto de fractura entre o poema épico contemporâneo e as formas do poema longo e serial, sustentando a argumentação ao nível da tipologia e horizontes de expressão desenvolvidos em cada um dos discursos, bem como nos efeitos de estrutura e estilo derivados do respectivo modo expressivo. Na base do raciocínio, a consideração de uma eventual “falta de reconhecimento formal” do poema serial (“And the serial poem, because it is unique to postmodernism, may suffer from a lack of formal recognition.”¹³¹), visto este reportar-se de forma uma tanto lata ao pós-modernismo, ao passo que o poema épico atesta uma tradição poética consideravelmente mais ampla. Assim sendo, começando por situar o registo do poema épico (o seu expressivo) na órbita e no entendimento de um horizonte de compreensão, de estabilidade e totalidade (“The epic must express a complete world view”¹³²), Conte lubrifica o ponto de ruptura imposto pelo poema serial a partir de uma poética da descontinuidade, da desordem e da progressão, na qual a forma de série detona qualquer tipo de comodidade poemática ou compreensibilidade adquirida. Eis o sumário “alternativo” proposto por Conte, sublinhando a propriedade acidental e descontínua da sequência de série:

The serial form in contemporary poetry, however, represents a radical alternative to the epic model. The series describes the complicated and often desultory manner in which one thing follows another. Its modular form – in which individual elements are both discontinuous and capable of recombination – distinguishes it from the thematic development or narrative progression that characterize other types of the long poem. The series resists a systematic or determinate ordering of its materials, preferring constant change and even accident, a protean shape and an aleatory method.¹³³

Será conveniente isolar algumas das entradas propostas neste lance, na medida em que permitirão visualizar e sistematizar desde uma perspectiva teórica as diferentes manobras a que Ruy Belo leva o exercício do poema serial nos seus

¹³¹ Conte, 1992: 35.

¹³² *Ídem*.

¹³³ *Íbidem*: 36.

livros. Como tal, sublinhe-se a descrição do gesto de expressão da forma serial como seguimento de uma “maneira” de continuidade das coisas, maneira convulsa e “complicada”, diz o texto, não linear, determinada pela qualidade descontínua e multiforme dos seus elementos, isto é, dos materiais que a constituem: palavras, as relações entre estas e os objectos, a forma de dizê-los através dessas palavras, em suma, a matéria combinada no poema. Nessa mesma perspectiva, a linguagem da sequência serial é interpretada como num estado de “resistência” à sistematização natural desses seus materiais constituintes, prevalecendo no seu texto um imperativo de acidente, de surpresa, de inteira receptividade para a lacuna. De que forma se manifestam estes sintomas nos poemas seriais de Ruy Belo? Como já antes ficou dito e de seguida se verá, os aparelhos de seriação armados por Ruy Belo observam posturas diversas ante o gesto de propagação poemática em torno ou a partir de uma matriz modelar (seja esta de teor temático ou formal), pelo que impera uma análise isolada de cada um desses conjuntos de forma a situá-los neste sistema. No entanto, e apesar das diferentes configurações tomadas, prevalece em cada uma dessas séries uma característica apurada de modo muito incisivo por Joseph Conte: a alterabilidade material do poema, isto é, a sua capacitação para uma reescritura sistemática, seja, mais uma vez, desde um interesse de forma (a ruminação dos sonetos da série de variações a “O jogador do pião” é um franco sinal desse jogo) ou a partir de um estímulo temático (como nos poemas de “Portugal sacro-profano”, onde a progressão poemática se constrói – ou *alastra* – a partir de uma raiz de natureza nominal, remetendo cada poema da série para uma matriz temática comum).

Este potencial de alterabilidade (e mutação) do material poemático é trabalhado por Conte ao nível do incentivo da fuga, da dispersão, proposto pelo modo expressivo do poema serial. Estratégias de continuidade criativa e de multiplicação de estímulos poemáticos – retenha-se essa capacidade de “recombinação” do material poético de que nos fala Conte – que nos permitirão de igual modo ponderar sistemas para os poemas seriais de Ruy Belo. Prossigamos com a leitura deste passo do ensaio:

The epic is capable of creating a world through the gravitational attraction that melds diverse materials into a unified whole. But the series describes an expanding and heterodox universe whose centrifugal force encourages dispersal. The epic goal has always been encompassment, summation: but the series is an ongoing process of accumulation. In contrast to the epic demand for completion, the series remains essentially and deliberately incomplete.¹³⁴

Arrisco uma tradução livre, na medida em que o diagnóstico desenhado neste argumento é altamente consequente para o estudo das séries de poemas de Ruy Belo. Considere-se então que “a série é um contínuo processo de acumulação”, isto é, que a sua construção se sustenta na retoma e sobreposição de matérias textuais, ao passo que o poema épico trabalha na óptica da soma controlada de um todo estável, redondo; em consequência, “a série permanece essencial e deliberadamente incompleta”, enquanto o poema épico ambiciona uma forma de completude unitária, de firmeza nuclear. Esta clivagem resulta altamente prática para a leitura e comentário das estruturas seriais de Ruy Belo, permitindo ainda considerar as estratégias textuais seguidas na redacção de poemas longos como os de *Toda a Terra*, como “Aquele grande rio eufrates” ou, no caso mais extrema, do poema-livro “A margem da alegria”. De momento, ponderem-se estas inferências no caso concreto da forma serial. Com efeito, observa-se na distribuição das séries de poemas executadas por Ruy Belo um rol de procedimentos e ímpetos de vontade notavelmente vizinhos dos sintomas em questão: um trabalho contínuo de acumulação de materiais, seja mediante a reescritura ou a sobreposição de texto (constituindo-se neste caso o ciclo de “Variações” a “O jogador do pião”, de novo, como paradigma), e a consciente e manifesta disponibilidade para a exploração da série em texto novo ou texto variado, *diferente*, sinal claro de um imperativo de incompletude (de que é exemplo cabal a hipotética continuação da série “Portugal sacro-profano” sugerida por Ruy Belo no prefácio à reedição de 1978 de *Homem de Palavra[s]*).

¹³⁴ Conte, 1992: 36, 37.

PERÍMETRO O PEQUENO

O âmbito de leitura deste ensaio de Joseph Conte reporta-se, no que a estudos de caso diz respeito, a três livros de poesia editados em 1988, a partir dos quais procura sistematizar os processos formais decorrentes da composição do poema serial e sua integração na forma-livro. As colectâneas em questão são as seguintes: *Pell Mell*, de Robin Blaser (1925-2009), *flowers of unceasing coincidence*, de Robert Kelly (1935-), e *Way*, de Leslie Scalapino (1944-2010). Nesse sentido particular, Conte começa por considerar o auto-prefácio de Robin Blaser apostado a *Pell Mell*, desenvolvendo as observações que se seguem:

Blaser's preface to *Pell Mell* speaks to the essential characteristics of the serial form. He tells us that "these poems follow a principle of *randonnée* – the random and the given of the hunt, the game, the tour." [...] Blaser is by no means conceding his poem to a slovenly disorder. In his preface to *Pell Mell* he point out that "these poems are also a further movement in one long work that I call *The Holy Forest*", and that "poems called *Image-Nations* come and go throughout, never to become a complete nation." The interconnectedness of the serial poems testifies to their modular form as they continue without completion through each volume of his work.¹³⁵

Sublinharia imediatamente algumas das entradas em questão, extremamente ponderosas para a análise dos poemas seriais desenvolvidos por Ruy Belo. Assim, e a partir da interpretação de Robin Blaser a *Pell Mell*, destaquem-se as noções de "caça", "jogo", e "tour" como propriedades e princípios da forma serial que, seguindo amplitudes, graduações e condições de "aleatoriedade" diversas, se poderão também aplicar às séries do autor de *Transporte no Tempo*, contribuindo a constituir os pequenos perímetros dessas sequências. Nem de propósito, o título deste poemário de 1973 parece sugerir o fôlego de movimento que alimenta a construção serial levada a cabo em livros anteriores, nomeadamente no ímpeto de *deslocação* e reconfiguração da matéria poemática. No entanto, haverá que ter de igual modo em conta que é justamente em *Transporte no Tempo* (com a série

¹³⁵ Conte, 1992: 38.

“Gaivota”) que se esgotam os processos de poemas seriais desenvolvidos por Ruy Belo, ao mesmo tempo em que se começa a revelar predominante o recurso ao poema longo, registo dominante nos livros posteriores, que significará um modo distinto de manter e operar uma escritura contínua e continuada, em franco estado de processo.

Eis, portanto, um estado de poesia dominado pela voluntária imponderabilidade do seu sistema poemático, sujeito à vontade de recombinação constante da matéria textual. Talvez convenha, entretanto, e sem abandonar a leitura do ensaio de Joseph Conte, começar a examinar as séries de Ruy Belo antes apresentadas e sondar os limites nervosos destes pequenos perímetros.

I. SOBRE “PORTUGAL SACRO-PROFANO” E O LIVRO A CONTINUAR

A série “Portugal sacro-profano”¹³⁶, começada em *Boca Bilingue* (1966) e depois continuada em *Homem de Palavra[s]* (1970) é, entre todas aquelas em que trabalhou Ruy Belo, a que parece oferecer um índice de leitura mais complexo e ponderoso, desde logo implicado na sua distribuição em livro. Com efeito, trata-se não apenas da única série que se desdobra em duas colectâneas (cinco poemas em *Boca Bilingue*, dois em *Homem de Palavra[s]*) como permite ainda que um dos poemas nela constantes seja recuperado para a antologia *País Possível* de 1973. Poema esse, “Portugal sacro-profano – lugar onde” (de *Homem de Palavra[s]*), que, como antes se observou, perderá a indicação de proveniência serial tanto no índice como no corpo do novo livro, para aí se intitular simplesmente “Lugar onde” – aliás, título original do poema aquando da sua primeira publicação em formato de jornal¹³⁷. Já antes se sublinhou a significação deste fenómeno de permuta de circunstâncias éditas e a ele tornaremos no capítulo 9 deste trabalho, considerando as implicações do gesto no referente à composição do volume antológico e à reorganização em livro de material poemático anterior.

São sete os poemas que constituem a série “Portugal sacro-profano”, distribuídos do seguinte modo:

Em *Boca Bilingue* (1966):

“Portugal sacro-profano – Mercado dos Santos, em Nisa”

“Portugal sacro-profano – A charneca e a praia”

“Portugal sacro-profano – Mogadouro”

“Portugal sacro-profano – Vila Real”

“Portugal sacro-profano – Praia do Abano (ou outra praia)”

¹³⁶ Grafada em letra maiúscula em *Boca Bilingue*. Opta-se aqui, no entanto, pela forma normalizada de recurso a grafia minúscula tomada como definitiva pelo autor. Por outro lado, prevalecem as lições finais de cada poema.

¹³⁷ Vide *NSP*: 31.

Em *Homem de Palavra[s]* (1970; 2ª edição 1978):

“Portugal sacro-profano – lugar onde¹³⁸”

“Portugal sacro-profano – vila do conde¹³⁹”

Recorde-se ainda que estes poemas integram secções do respectivo livro não coincidentes com a delimitação da série, embora se posicionem de forma consecutiva no mesmo. Isto é, são poemas que coabitam num determinado espaço poemático do livro com outras composições. Nesse sentido, os poemas de *Boca Bilíngue* integram a primeira divisão do livro, “Vita beata” (são os 5 últimos poemas do conjunto de 11 que conforma o grupo – secção, registe-se ainda, especialmente nutrida em arranjos grupais desta natureza), ao passo que os dois poemas de *Homem de Palavra[s]* se reportam à primeira secção do volume, “Palavra[s] de lugar” (terceiro e quarto poemas, respectivamente, num elenco de 31).

A disposição consecutiva dos poemas nos livros parece possibilitar algumas considerações. Em primeiro lugar, resulta evidente o propósito de associar a estes poemas uma denominação de conjunto, de confluência de sentido contemporânea: é a identificação comum dos poemas da série (a cifra nominal “Portugal sacro-profano”) que permite essa diferenciação relativamente a poemas vizinhos, sem a qual não se operaria qualquer tipo de distinção clara, muito embora a profunda afinidade entre os poemas em questão. O posicionamento consecutivo destes poemas no livro – em autêntico estado de “acumulação”¹⁴⁰ – reforça a unidade e carácter de excepcionalidade do sistema, mais uma vez em tensão directa com os poemas que, sendo vizinhos, não partilham dessa uniformidade titular. Ora, tendo em conta que este fenómeno ocorre de forma particular e menor no seio de uma secção definida do livro, o que parece querer significar é o desenvolvimento e dilatamento da forma de estruturação vertical do fazer da

¹³⁸ “Portugal sacro-profano – Lugar onde” na primeira edição de *HP*.

¹³⁹ “Portugal sacro-profano – Vila do conde”, na primeira edição de *HP*.

¹⁴⁰ Cf. Conte, 1992: 37.

forma do livro. O que quero dizer é que numa perspectiva da sintaxe panorâmica do livro, considerando o caso concreto de “Portugal sacro-profano” e as restantes ocorrências do género na poesia de Ruy Belo (à excepção de “Imagens vindas dos dias” em *Homem de Palavra[s]*, que segue um regime de forma distinto, sustentado num argumento de discurso comum), a série de poemas constitui um espaço de influência intermédio entre o da forma-poema e o do perímetro da secção autónoma. A série institui uma *zona* de poemas incrustada numa área poemática visível, topograficamente reconhecível, que determina também uma circunstância de excepção – que a diferencia, nomeadamente, do corpo dos demais poemas pertencentes à secção. Partindo do caso concreto dos poemas de “Portugal sacro-profano”, poder-se-iam começar por sintetizar as condições implicadas nesta ortopedia do seguinte modo:

- i. a série de poemas aglutina poemas sob uma raiz de identidade comum, o título da série (nome gravitacional com vocação de núcleo, de matriz comum: no caso, “Portugal sacro-profano”), funcionando este como sinalização da pertença serial: é o nome de série que capacita os poemas em questão (os poemas nomeados em referência ao título serial) dentro de um horizonte de leitura superior ao do poema, instituindo assim uma circunstância poemática intencionalmente forte;
- ii. o processo de encontro serial ocorre (ou tende a ocorrer) dentro de uma unidade poemática mais ampla e organizada a partir de outros pressupostos formais, a secção, em regra dotada de autonomia poemática (em diálogo mais ou menos democrático com a forma livro), não exigindo aquele uma partição ou demarcação formal em relação ao conjunto: a série é (pode ser) uma *região* menor dentro da *parte* de livro conformada pela secção.

Por outro lado, se cada um destes poemas ostenta uma denominação comum, a da série, é também verdade que a sua diferenciação se processa ao nível do título singular que os encabeça, funcionando cada poema – cada título – como uma incursão no tema proposta de série. Daí os envios topográficos e geográficos destes títulos, conformadores de um mapa de sítios verbal e imageticamente erguido sobre um mapa de poemas. Impõe-se de novo entabular conversa com certa passagem de “Seriality and the Contemporary Long Poem”, de Joseph Conte: parafraseando o lance, e em tradução livre, “a série descreve um universo heterodoxo e expansivo cuja força centrífuga encoraja a dispersão”¹⁴¹. Gostaria de entender a “acumulação” de lugares de “Portugal sacro-profano” a partir desta concessão a uma trajectória expansiva, dispersiva, própria da identidade serial. Ora, é justamente aproveitando o seu sentido de alargamento geográfico que esta série de poemas se faz potencialmente aumentável e exportável a outros livros (como *desenvolvível*, claro, no mesmo conjunto), e recorde-se a propósito a possível continuidade da mesma indiciada por Ruy Belo quando diz na “Explicação” prévia à reedição de *Homem de Palavra[s]* não saber ainda “se terá continuação”¹⁴². A dilatação de regiões e espaços, isto é, o alargamento da geografia delineada pelos marcadores topográficos permite a consolidação da série como uma espécie de *composição de lugar*, para utilizar uma entrada muito explorada na poesia de Ruy Belo: isto é, um lugar de lugares que se vão compondo. *Acumulando*. Quer isto dizer que no sistema de “Portugal sacro-profano” são os poemas que, como *exemplo* e desenvolvimento, vão *fazendo* e propagando a série, na mesma medida em que os lugares expressos destes poemas conformam o “Portugal” (definitivamente incompleto) da nomenclatura de série. Neste caso, a metáfora é rigorosamente territorial: a aglomeração de lugares subsidia a composição do nome do lugar-país (esse *nome* unificante), no mesmo passo em que o poema instaura o símbolo de um povoamento que se sabe, à partida, imponderável e lacunar. “Lugar onde”, o poema de *Homem de Palavra[s]* republicado em *País Possível* como composição

¹⁴¹ Cf. Conte, 1992: 37.

¹⁴² *HP*: 246.

autónoma e desvinculada da série, investe na calibração do valor dessa circunstância habitacional,

Neste país em olhos e sem boca
hábito dos rios castanheiros costumados
país palavra húmida e translúcida
palavra tensa e densa com certa espessura
(pátria de palavra apenas tem a superfície)
[...]
Neste país do espaço raso do silêncio e solidão
solidão da vidraça solidão da chuva
país natal dos barcos e do mar
do preto como cor profissional
dos templos onde a devoção se multiplica em luzes
do natal que há no mar da póvoa de varzim
país do sino objecto inútil
única coisa a mais sobre estes dias¹⁴³

e acaba por esclarecer o teor social que ambienta a série e que se verá desenvolvido nos restantes poemas dela constantes. Não procuro aqui interpretar as posturas que os poemas de “Portugal sacro-profano” vão tomando em abono desse retrato social de um país “do espaço raso do silêncio e solidão”, mas sim entendê-los no contexto da armação da série e ao nível da sua fixação como formas de poemas. No entanto, comprometido já o leitor com uma leitura integral deste conjunto de poemas – convidado a conhecer os lugares desse “Portugal sacro-profano” –, resulta inevitável renegociar o entendimento das palavras de Ruy Belo sobre a hipotética continuação da série em livros futuros e, mais uma vez, ponderar os efeitos desse arco temporal que vai de 1970 (data termo dos últimos poemas da série) a 1978 (data da reedição de *Homem de Palavra[s]*). No transcurso deste período, é escusado referi-lo, muita acontece no país “do preto como cor profissional”. Perspectivar, na primavera de 1978, o regresso ao *ambiente* de poemas editados entre 1966 e 1970 não deixa de produzir um provável efeito de actualização que, em todo o caso, não se pode comprovar. O intuito, esse, é

¹⁴³ HP: 259.

francamente sugestivo, e o regresso, depois de Abril, a esse “Portugal”, seguramente ponderoso.

NOMES BREVES

Lendo agora os poemas da série “Portugal sacro-profano” numa zona de cruzamento com os processos seguidos em séries como “Laboratório” (contígua em “Vita beata”) e “O jogador do pião”, que a seguir serão examinadas, resulta evidente que, enquanto partes autónomas de um sistema serial, estes poemas desenvolvem um tipo de desdobramento bem distinto daquele que alimenta estes últimos conjuntos de *Boca Bilingue*. Ao passo que nestas séries de poemas se segue um processo de variação poemática dentro de um estilo e perímetro de forma, muito concretamente o soneto, comum a todas as composições e determinante como matriz de variação (sobre a qual se trabalha a “acumulação), os poemas de “Portugal sacro-profano”, por outro lado, apresentam diversas soluções de distribuição estrófica, que passo a elencar:

Em *Boca Bilingue*:

“Portugal sacro-profano – Mercado dos Santos, em Nisa”: poema constituído por uma só estrofe de 42 versos de métrica variável.

“Portugal sacro-profano – A charneca e a praia”: poema constituído por 6 estrofes de, respectivamente, 4, 4, 10, 14, 7 e 2 versos de métrica variável.

“Portugal sacro-profano – Mogadouro”: poema constituído por duas estrofes de 4 versos de métrica regular, variando entre alexandrinos, decassílabos e redondilha maior (12/12/12/7//12/10/10/10).

“Portugal sacro-profano – Vila Real”: único soneto da série, de métrica variável.

“Portugal sacro-profano – Praia do Abano (ou outra praia)”: poema constituído por 3 estrofes de 5, 6 e 5 versos de métrica variável.

Em *Homem de Palavra[s]*:

“Portugal sacro-profano – lugar onde”: poema constituído por uma estrofe única de 35 versos de métrica variável.

“Portugal sacro-profano – vila do conde”: poema constituído por uma estrofe única de 24 versos de métrica variável.

Este inventário de incidências de formas estróficas permite então perspectivar um mapa de poemas dotados de distintas configurações e estratégias formais que, seguindo um procedimento de variação dissemelhante ao das séries antes referidas, dilata o desdobramento da série ao nível da própria forma dos poemas e apura a variação temática como motor da forma serial. Nesse sentido, e anulada uma eventual lei de determinação formal (que veremos vigente nos poemas de “Laboratório” e “Variações” sobre “O jogador do pião”), vemos radicalmente habilitada a autonomia poemática de cada uma das composições de “Portugal sacro-profano”, o que permitirá a sua desarticulação e publicação isolada noutros contextos de livro, consubstanciando, pois, a vocação deambulatória do material poemático da série de poemas. Como centro nominal comum, a série empenhada numa sequência temática (tal o caso de “Portugal sacro-profano”) instaura-se como provisório sistema de encontro de poemas com autonomia unitária. O

poema “Lugar onde” é, recorde-se, o exemplo mais potente dessa potencial valência autónoma, ainda que venha a perder o vínculo de série no novo livro: publicado em três ocasiões por Ruy Belo, este poema conhece um movimento nómada que, segundo variadas intenções de convergência poemática, isto é, considerando os distintos interesses de conformação de espaço poemático em questão, o afasta ou aproxima desse aparelho serial.

À luz destas observações não podemos deixar de reconhecer a fertilidade de “Portugal sacro-profano” (“título que fui buscar a um livro editado em Lisboa na oficina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício, no ano de 1767 por Paulo Dias de Niza”¹⁴⁴, esclarece Ruy Belo na “Explicação” prévia à reedição de *Homem de Palavra[s]*) como série em pleno e ostensivo estado de incompletude¹⁴⁵, equivalendo-se em significância o lugar referido por nome e o lugar entregue à lacuna do esquecimento, lugares todos de um “Portugal” descrito (retratado) em movimento. Série incompleta, dispersa, multilingue, e por isso perfeitamente habilitada a uma continuação sistemática em livros distintos, muito embora, insista-se, se deva ponderar e esclarecer a declaração de interesses de Ruy Belo na reedição de 1978 no seguimento dos (tão diversos) livros publicados nos anos precedentes. Com efeito, impor-se-iam algumas questões: como voltar às formas breves de “Portugal sacro-profano” depois do forte investimento de Ruy Belo nos poemas longos de *A Margem da Alegria*, *Toda a Terra* ou *Despeço-me da Terra da Alegria*?; como se articularia este espaço formal francamente sessentista na paisagem da obra beliana dos anos 70, deserta – a partir de *Transporte no Tempo* – de sistemas do género? Por outro lado, não deixa de ser altamente significativo reconhecer que o poeta que em 1978 acciona o possível retomar de “Portugal sacro-profano” é o poeta que, dez anos antes, em entrevista de 1968 (prévia, pois, à publicação de *Homem de Palavra[s]*), se referira a este conjunto de poemas nos seguintes termos:

¹⁴⁴ HP: 246.

¹⁴⁵ Cf. Conte, 1992: 37.

Hei-de dizer o que penso? [sobre o conceito de pátria] Está num poema meu, que ainda não foi incluído em livro mas só publicado num jornal, intitulado, o poema, *Lugar onde*. Está numa série que eu tentei, intitulada Portugal Sacro-Profano.¹⁴⁶

Isto é, a série que em 1978 se vê perfeitamente capacitada para uma retoma e continuação no tempo, noutros livros, é, dez anos antes, considerada uma espécie de fracasso ou projecto abandonado. Intenção, a desta série, que aqui se deve reportar aos cinco poemas publicados em *Boca Bilingue* e ao poema aparecido em jornal, “Lugar onde”. Ora, julgo que surpreende tanto esta concessão ao fracasso de um projecto “tentado” como o optimismo expresso no texto prévio à reedição de *Homem de Palavra[s]*. Mas o que mais transcende desta consideração de Ruy Belo é o facto de, literalmente, pensar naqueles poemas como sistema formal. Isto é: apesar de “tentada” e hipoteticamente abandonada, Ruy Belo concede à série um valor de autonomia poemática, mais uma vez, fora do livro.

Apesar da reserva expressa na entrevista concedida a Maria Teresa Horta, inaugurada em *Boca Bilingue* e dobrada no livro seguinte, *Homem de Palavra[s]*, “Portugal sacro-profano” é uma série de poemas sujeita a um latente estado de abertura. Ou, regressando às formulações de Joseph Conte, uma sequência poemática passível de “acumulação”. É precisamente a aptidão de liberdade de cada um dos seus poemas que valida esse *transporte no tempo*, bem como o seu regresso a uma forma original, comum. Referindo-se-lhe em Abril de 1978 – doze e oito anos volvidos sobre, respectivamente, *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra[s]* – nos termos já antes expostos, não sabendo “ainda se terá continuação”¹⁴⁷, Ruy Belo, o poeta a ver os livros e o poeta ciente de *haver* livros, reconhece essa disponibilidade de poemas *a continuar*.

¹⁴⁶ *NSP*: 31.

¹⁴⁷ *NSP*: 31.

II. SOBRE “LABORATÓRIO” E O TOM DA FORMA

Num livro como *Boca Bilingue*, especialmente fértil em exercícios de desdobramento e seriação de poemas e no investimento numa apurada exigência formal, resulta logo desde um princípio estimulante a disposição da série constituída pelos poemas “Laboratório” (I) e “Laboratório” (II) na abertura da primeira secção do livro, “Vita beata”, precedida apenas por “Ce funeste langage”, soneto-epígrafe que funciona como próêmio da colectânea – devendo-se considerá-lo, pois, numa região periférica à colectânea ou, se quisermos, afinando a localização, à porta da mesma. Enquanto emblema do conjunto, “Ce funeste langage” (assim mesmo, com o título grafado entre parênteses) abre o livro e, forçando o movimento, abre para o livro, instaurando um tenso pensar sobre um modo de fala ou, a bem dizer, um profundo modo de “linguagem”. Nesse sentido, adquire especial preponderância a abertura da secção do livro com o ciclo de sonetos em questão, ao fim e ao cabo faladores de uma linguagem, *da* linguagem que falará neste livro. Livro, insista-se, dito pela bilingue boca.

A breve série constituída pelos sonetos “I” e “II” de “Laboratório”, assente na disposição de poemas articulados num processo de variação sobre um tema comum, constitui, na verdade, e numa perspectiva de lição de texto – e de quem lê, afinal, o livro da esquerda para a direita, “because a collection of poems is sequential, not simultaneous like visual art”¹⁴⁸ –, o primeiro exercício de semelhante natureza nos livros de Ruy Belo. Nesse sentido, isto é, na perspectiva da inauguração do ofício serial a que se submete o corpo poemático, o título ostentado por estes dois poemas não poderia ser mais feliz: eis inaugurado, aos olhos do leitor, o “laboratório” de execução e moldagem dos poemas que depois veremos continuado em séries como “Variações” sobre “O jogador do pião”, neste mesmo livro, ou “Gaivota” em *Transporte no Tempo*. Para além, igualmente, das séries “Portugal sacro-profano” ou “Imagens vindas dos dias”, sistemas poemáticos onde se observarão ordens de funcionamento diversas, mas também

¹⁴⁸ Sagé, 2005: 1.

sujeitos, no seu fazer e operar, a um trabalho de “experimentação” de matérias e organismos.

Assim sendo, e avançando numa leitura sequencial do conjunto, retenha-se desde já o carácter implicado no título comum destes dois sonetos, remetendo ou querendo remeter o labor do poema para uma condição “laboratorial” que Ruy Belo acabará por esclarecer em argumentos como o seguinte, desenvolvido no prefácio à reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates*: “Não me venha quem quer que seja com a história da inspiração, mais não seja porque a própria poesia se aprende.”¹⁴⁹ Importa então, à porta do laboratório, conhecer o teor dos processos e *investigações* em curso nestes poemas.

O princípio de funcionamento dos sonetos “Laboratório” (I) e “Laboratório” (II) é regulado pela variação de ambas as composições à volta de um horizonte de palavras e de um tema comuns. A lógica de articulação da série parece radicar, portanto, na remodelação formal imposta ao universo temático delimitado pelos encontros e desencontros mantidos entre os dois poemas. Voltando aos postulados de Joseph Conte, a “acumulação”¹⁵⁰ de material dos poemas desta série resulta de um interesse na forma mantida. Isto é: o poema varia na forma mas *dentro* de uma forma, sujeitando as suas palavras (e tema dependente) a um sistema controlado, a um perímetro de experiência criteriosamente delimitado. Tendo em conta a exemplaridade do exercício, e por *praticamente* abrir o poemário *Boca Bilingue*, ou a geografia poemática deste, passo a transcrever ambos os sonetos:

LABORATÓRIO

I

Não era aquela a cara a quem a morte
deu de beber do cântaro mais cheio
de sóis e anéis azuis? Quem de tal sorte
quebrou tão puramente pelo meio-

- dia das correrias no recreio?
Ou de lua que lívida a transparente

¹⁴⁹ *AGRE*: 19.

¹⁵⁰ Cf. Conte, 1992: 37.

alguma vez algum olhar nos veio
que tamanha criança assim suporte?

Envólucro quebrado contra a aresta
do antigo cipreste, ó fantástica festa
de quem consigo mesmo pela frente

se encontra e reencontra finalmente
E hora entreaberta como esta
em que país do sul Deus nos consente?¹⁵¹

E na página seguinte, variando o ataque de tempo verbal do primeiro verso e mantendo como única sequência intocada o transporte “aquela a cara a quem a morte / deu de beber do cântaro mais cheio / de sóis e anéis azuis”:

LABORATÓRIO II

Não foi aquela a cara a quem a morte
deu de beber do cântaro mais cheio
de sóis e anéis azuis? Tão pura sorte
noutro céu se cumpriu que não no meio-

- dia do pão partido no recreio?
Ou outrem conheceu o súbito transporte
do convívio dos dias para alheio
olhar os gestos de que foi suporte?

Envólucro quebrado contra a crista
do antigo cipreste, ó fantástica festa
das coisas que se tocam pela vista

esta daquela como aquela desta
E há país aonde Deus assista
a hora entreaberta como esta?¹⁵²

¹⁵¹ *BB*: 177.

¹⁵² *BB*: 178.

Repare-se na forma como o primeiro verso de cada soneto sujeita o discurso a uma simples e, todavia, decisiva variação de tempo verbal que acabará por subordinar todo o poema, traduzindo-se isto num efeito de torção de leitura, obrigando a ler o segundo poema – e sublinhe-se a regência da ordenação das composições – levando em conta a subtileza do desvio num quadro palavras muito semelhante ao do poema anterior. De “Não *era* aquela” a “Não *foi* aquela” [grifos meus] assistimos a uma transformação de perspectivas e efeitos que substitui a lassidão sugerida pelo uso do Imperfeito no primeiro soneto por um tom mais afinado e preciso instaurado pelo envio ao Pretérito Perfeito. Esta modulação é extremamente interessante, na medida em que possibilita que os poemas exerçam as suas diferenças a partir de uma mínima alteração de sentido de tempo verbal. De facto, o seguimento do segundo soneto permite observar a opção por soluções frásicas distintas das do primeiro poema, muito embora mantenha essa vigilância próxima ao tema partilhado e siga ao pé da letra uma muito significativa parte do material lexical e sintáctico do poema “I”.

O FALAR É BILINGUE

Cotejando os dois poemas transcritos, e medindo a amplitude de afastamento entre os seus discursos, impera uma formulação, na verdade, quase desnecessária: em que consiste, então, o objecto de pesquisa e experimentação do “laboratório”? Ora, num livro que se apresenta como falador de uma língua multilíngue, a resposta há que sondá-la ao nível do modo de fala em cada um destes sonetos. Não se trata exactamente do fenómeno de comentário formal desenvolvido nas “Variações” sobre “O jogador do pião”, até porque estes dois poemas carecem da precisa denominação meta-discursiva daqueles: “variações” “sobre” um poema. Por outro lado, a numeração de que são alvo, ponto de ruptura entre dois poemas de título idêntico, esclarece o tipo de gesto em questão: partindo de um estado comum, cada um destes poemas envereda por um caminho autónomo, é certo, mas condicionado por uma indissolúvel ligação filial que os

remete a um estado de perfeito anonimato: corpos expressivos de um simples e experimental desvio de perspectiva, “não era”, “não foi”. Amostras de prova do “laboratório” poemático, os sonetos “I” e “II” parecem desta forma não esgotar as possibilidades da *experiência* em curso (podem em princípio continuar-se, desdobrar-se em novos corpos anónimos, sempre que a modulação de tempo verbal o permita): existiriam formas outras e novas de ver *aquela cara* “a quem a morte / deu de beber do cântaro mais cheio / de sóis e anéis azuis” (sequência de versos que, na sua excepcionalidade de passagem intacta, a que processa o transporte de um poema para outro). Contudo, e de facto, não é assim: o trabalho do “laboratório” só é mostrado até aqui, só nos permite conhecer esta parte – duas partes – do trabalho em curso.

Recuperaria neste ponto uma perspectiva de leitura proposta por Alan Golding a propósito da poesia de George Oppen (1908-1984) no ensaio “George Oppen’s serial poems”, de regime formal muito próximo daquele para que nos remete a leitura das série de poemas de Ruy Belo. Nesse sentido, retomo um artifício formal ponderado por Golding a propósito do volume *Of Being Numerous* (1968). Trata-se da imposição no corpo poemático de um padrão textual sobre o qual se opera a “acumulação” e reiteração inventiva de material já produzido e fixado em poema. Golding sumariza o processo textual seguido no livro da seguinte forma:

Oppen’s calculated discontinuity in his sequences, the writing of more or less discrete series whose individual pieces sometimes are themselves only parts of a sentence, mirrors his breaking up of the sentence to attend to individual words. At both levels the technique creates enforced pauses, draws attention to parts, and throws into question the connection of those parts to each other and to the whole.¹⁵³

Muito embora o livro de George Oppen execute a manobra de padronização desde uma sede de interesse discursivo, isto é, apoiando a sequência poemática num jogo de disposição-reversão de material anterior, instaurando uma tensão *repartida* entre

¹⁵³ Golding, 1988: 234.

as partes do todo textual, o lance acaba por permitir a dedução de uma mecânica semelhante para a série de poemas “Laboratório”. Com efeito, a técnica de desdobramento de poemas seguida nesta série de Ruy Belo induz num movimento análogo ao desta escritura em regime padronizado, desenvolvida a partir de uma base poemática elementar revisitada e modulada de poema para poema. Assim sendo, verifique-se como o segundo poema da série, “Laboratório II”, retoma diversos arranques e miolos frásicos do primeiro poema, sujeitando-os a uma muito significativa remodelação no seu (novo, segundo) corpo poemático, conferindo-lhes uma identidade de significação *diferente* da do primeiro poema. Nessa perspectiva, considerem-se as seguintes três passagens poemáticas submetidas no segundo soneto a uma variação textual a partir de um eixo fixo, mantido como padrão do poema:

- i. “Não era aquela a cara a quem a morte / deu de beber do cântaro mais cheio / de sóis e anéis azuis?” – “Não *foi* aquela a cara a quem a morte / deu de beber do cântaro mais cheio / de sóis e anéis azuis?” (variação de temporalidade verbal em sequência frásica, de resto, intacta: ocorrendo no primeiro verso do soneto, a variação determinará uma viragem profunda ao longo de todo o poema);
- ii. “Ou de lua que lívida a transporte” – “Ou *outrem conheceu o súbito transporte*” (variação frásica a partir de elemento oracional comum, a conjunção disjuntiva “ou”: retomando o lançamento da terceira frase-interrogação do poema, Ruy Belo refaz toda a sequência frásica);
- iii. “Envólucro quebrado contra a aresta / do antigo cipreste, ó fantástica festa” – “Envólucro quebrado contra a *crista* / do antigo cipreste, ó fantástica festa” (variação de substantivo em unidade frásica estável com efeito de intensificação imagética: de “aresta” a “crista” “do antigo cipreste”). [grifos meus]

O procedimento textual seguido nestes três momentos de cruzamento poemático é firme: Ruy Belo aproveita o travejamento discursivo do primeiro poema como base de trabalho e variação no segundo, variação essa que observa, isso sim, natureza diversas: modelação de tempo verbal que condicionará todo o desenvolvimento imediato do poema, reformulação de sequência oracional a partir de elementos textuais comuns, alteração de espaços nominais em sequências estáveis, etc. Ora, é neste sentido que se nos afigura tentador esse processo de padronização antes pedido emprestado a Alan Golding. De facto, é nessa perspectiva de ruminação do texto e das *partes* do texto que trabalham estes dois poemas de Ruy Belo. Operando um com o outro, lado a lado, em sequência cifrada sob numeração “I” – “II”, estes sonetos instauram (isto é: revelam), por efeito de semelhança, um padrão textual que sustenta a operacionalidade de mutação do material poemático que os consolidará como poemas diferentes um do outro. Capacidade de recombinação essa, mais uma vez, assinala-se, altamente inesgotável e capaz de assumir formulações inéditas.

Para fechar a leitura simultânea dos poemas “I” e “II” de “Laboratório”, e remetendo a expectativa da mesma para a construção serial que articula estes dois sonetos, anotaria ainda que os poemas desta série situam-se no domínio formal do desdobramento poemático sujeito a variação e a um conseqüente processo de estranhamento. Ora, é justamente o investimento num aparelho de abundantes semelhanças cruzado com segmentos de incisiva torção e afastamento que possibilita esse efeito, traduzido numa impressão de aparente colagem logo suplantada pela evidência da incompatibilidade de paisagens verbais. De forma que, embora se apresentem como poemas potencialmente familiares e até semelhantes, a grande capacidade expressiva destes dois sonetos reside precisamente na cifra da sua diferença, capaz de num mesmo objecto ler “crista” onde antes se leu “aresta”, e assim explorar e ampliar, por dentro da rima, esse curso de estranhamento entre corpos, para todos os efeitos, altamente semelhantes.

Ainda nesta perspectiva, entendidos assim os poemas dentro de uma disposição dual, ganha força o imperativo da forma como limite e regra de jogo da

variação, impondo-se a forma e a estrutura do soneto como perímetro de recreio e superfície habilitada à remodelação de palavras, como que dizendo: vai-se falar de novo, mas a *boca* tem este *tamanho* e não outro.

III. SOBRE AS “VARIÇÕES” A “O JOGADOR DO PIÃO” E O MURO DO SONETO

E porque rodando se perde de vista a forma como se começou a rodar, só se roda já, lance-se a leitura ao ciclo de “Variações” sobre “O jogador do pião”, de *Boca Bilingue*, a partir do seguinte postulado de John Taggart, tecido a propósito dos poemas de George Oppen, como primeira entrada crítica ao trabalho desenvolvido por Ruy Belo ao nível desta particular série de poemas:

[...] the series permits any number of variations without forcing new beginnings and without losing sight of the object.¹⁵⁴

É particularmente interessante e de uma fecundidade assinalável a casuística associada à série de poemas composta como variação ao poema “O jogador do pião”, segundo texto da sequência “O testamento de Elvira Sanches” de *Boca Bilingue* (1966), a colectânea de Ruy Belo mais empenhada no jogo poemático interpretado pela forma serial. São sete as “Variações sobre ‘O jogador do pião’”, concretamente sete sonetos numerados de forma consecutiva de I a VII e dispostos imediatamente após o poema que provoca as glosas ou, a bem dizer, as “variações” formais decorrentes desse primeiro poema de título e material vocabular, como a seguir se verá, notavelmente instigantes. Recuperemos essa passagem do índice de *Boca Bilingue*, no intuito de visualizar a superfície de livro ocupada por estes oito poemas:

O jogador do pião
Variações sobre “O jogador do pião” – I
Variações sobre “O jogador do pião” – II
Variações sobre “O jogador do pião” – III
Variações sobre “O jogador do pião” – IV
Variações sobre “O jogador do pião” – V

¹⁵⁴ Taggart, 1985: 163.

Variações sobre “O jogador do pião” – VI

Variações sobre “O jogador do pião” – VII

Começamos por pensar estes poemas e a sua distribuição sequencial a partir do título que ostentam, considerando, de igual maneira, o modo como se articulam com o poema iniciador do conjunto. Cada poema da série de respostas ou reacções verbais a “O jogador do pião” exhibe o denominador titular “Variações” (numeradas à direita, imprimindo assim uma cadência ordenada, sucessiva), no plural, e não a forma singular “variação” que, numa perspectiva de formalidade poemática, significaria um modo distinto de operar a seriação dos poemas. Isto é, integrado cada um dos sete sonetos sob a matriz comum das “Variações”, a série começa logo por sistematizar-se como um todo (plural) composto por movimentos particulares (as sete “variações”), localizando no nome do todo grupal a tensão de leitura. O gesto é firme e altamente consequente: os poemas deste conjunto recomendam uma leitura ao nível do todo da série, como que dizendo-se passagens e modalidades desse *movimento* comum, recortes instantâneos de uma mesma fotografia que, dir-se-ia, se vai sucessivamente fotografando com resultados disformes, sugerindo mesmo outras fotografias da mesma fotografia. Assim sendo, repare-se que o dispositivo perderia força de série ou vínculo formal de grupo se cada um dos poemas remetesse para uma chamada singular: elenquem-se, num cenário hipotético, “Variação sobre “O jogador do pião” – I”, “Variação sobre “O jogador do pião” – II”, e assim até “Variação sobre “O jogador do pião” – VII”, soluções de título que, sem o peso do envio ao plural comum, possibilitariam a aquisição, por outro lado, de uma autonomia unitária superior à formulação definitiva, fazendo de cada poema uma “variação” isolável e não – como acontece – uma *forma* das “variações”.

Cotejando estas sete variações em forma de soneto com os poemas de “Portugal sacro-profano”, cinco deles também publicados neste livro de 1966, repare-se que esta nova série assume um princípio formal significativamente mais esclarecido do que a daquela. Refiro-me à modalidade formal dos poemas, visto todos eles partilharem estruturas, são sonetos, e também à especificidade dos seus

títulos. Fotografias diferentes, mas captações idênticas, máquinas as mesmas. São, na verdade, poemas desprovidos de um título singular e identificador, ao contrário dos poemas de “Portugal sacro-profano”¹⁵⁵, por exemplo. Assim sendo, parece isto indicar que a seriação dos poemas é obrada ao nível da atribuição de uma linhagem meta-poética, a “variação sobre” (grafada, mais precisamente, no plural), e organizada no conjunto através da numeração rigorosa de cada um dos poemas, cada uma das variações. Numeração que, enquanto forma, permite um subtil embora frágil endossamento de encontro ao próprio tema proposto pelo poema glosado, no mesmo sentido em que, girando, o desfile de poemas envia para a propensão dinâmica do objecto nuclear da série: o pião, o movimento deste, os *consecutivos* gestos de lançamento. Ou as voltas, repetidas voltas que o pião vai operando sobre o seu eixo de movimento. Em sentido similar, recuperem-se as oportunas palavras de Osvaldo Manuel Silvestre na Introdução à reedição de *Boca Bilingue* da Editorial Presença (1997):

As “Variações sobre ‘O Jogador do 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”.¹⁵⁶

No que a esta particularidade de variação expressa diz respeito, e aproveitando esse “vertiginoso girar” de pião e poemas, a série constituída pelos sete sonetos escritos a partir de “O jogador do pião” é especialmente interessante no modo firme como se inscreve no livro, constituindo um espaço poemático delimitado em duas zonas. Por um lado, a do poema de lançamento, “O jogador

¹⁵⁵ Onde a marca titular diferenciadora se opera, como antes se observou, à direita da raiz de série: “Portugal sacro-profano”.

¹⁵⁶ Silvestre, 1997: 18.

do pião”, virtualmente desagregado de qualquer filiação de série e, por isso, potencialmente recuperável numa outra qualquer instância de edição, e, num espaço adjacente, de modo consecutivo, os sete sonetos devidamente escalonados que variam o poema inicial – e os seus títulos de flexão, como antes se observou, plural – conformando uma topografia de livro (e de leitura) produzida à margem daquele primeiro e nomeado objecto de palavras com o qual, para todos os efeitos, estabelece o(s) diálogo(s) do(s) seu(s) dizer(es). Isto é, a fala dos seus sete ímpetos falatórios, a fala das suas sete maneiras de falar.

Assim considerados, os sete poemas das “Variações” executam um modo de linguagem espelhada do discurso do primeiro poema, exercitando a reinvenção dessa matéria verbal (“acumulando”¹⁵⁷ linguagem) dentro de um perímetro imposto e formalmente rígido: os catorze versos do soneto, dobro aritmético do volume total (7) das composições participantes no sistema. (A soma não é, *não pode ser*, acidental, como não o são os nove intervalos de “A margem da alegria” ou os catorze versos monósticos disseminados ao longo da obra.) Ora, o que se pretende efectivar é a fractura entre estas duas unidades poéticas – a do poema “O jogador do pião” e a dos sete poemas que se lhe seguem – e a demarcação de zonas autónomas de expressão, ainda reforçada ao nível da forma dominante: os sete sonetos das “Variações” trabalham um poema que não é exactamente um soneto, visto que às duas quadras e dois tercetos que o constituem se adjunta um dístico final que passará francamente despercebido, como forma periférica, nas variações imediatas. Cauda de texto, esta terminação de um poema (um soneto) aparentemente acabado, que se vê encolhida – rasurada, mudada, estragada – nos poemas das “Variações” a bem do perímetro sólido dos catorze versos da estrutura sonetística. Considere-se o poema a variar, *avariado*, nas sete “Variações”:

O JOGADOR DO PIÃO

Faz rodar o pião redondo tudo em volta
Atira a primavera e recupera o verão

¹⁵⁷ Cf. Conte, 1992: 37.

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 de 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 messe¹⁵⁸

A FORMA É UM MOMENTO¹⁵⁹

O gesto de remodelação do poema inicial, enviado a um jogo de torções de possibilidades discursivas, sinaliza a regra formal do processo de variação implicado na formação da série: os sete sonetos do ciclo de “Variações” mais do que continuar, aproveitam o movimento imposto pelo primeiro poema, mostrando-se, assim sendo, como propostas de reordenação das palavras e maneiras estabelecidas naquele. A redução do soneto aumentado a um perímetro simples de catorze versos favorece, multiplicado por sete ocorrências, o primado de uma disciplina de forma e rigor como instância de controlo ao processo de revisitação e lei estrutural do desempenho performativo da série.

Remeto neste pronto para uma apreciação levada a cabo por Manuel António Silva Ribeiro a propósito deste ciclo de poemas:

¹⁵⁸ BB: 217.

¹⁵⁹ “The shape is a moment”: Cf. Oppen, 1934: 11.

Construída a partir do constante retomar das mesmas afirmações, esta série de poemas, além de mostrar o artifício de um exercício prosódico, cria a ideia de um movimento estonteante e voraz, absorvendo “terras e tempos” para os conduzir ao nada.¹⁶⁰

Interessa-me muito particularmente, embora com algumas cautelas, a referência ao “movimento estonteante e voraz” do pião, motor de uma identificação entre objecto e poema, como lemos em Osvaldo Manuel Silvestre, e gostaria de reter o raciocínio para ponderar a forma como as “variações” se agrupam e somam num todo serial. A lei da passagem e do movimento é o eixo estruturante de cada um dos sete sonetos: todos eles retomam de forma textual os dois primeiros versos de “O jogador do pião” para, a partir daí, divergirem em locuções em maior ou menor grau próximas ao restante corpo do poema. “Faz rodar o pião redondo tudo em volta / Atira a primavera e recupera o verão”, assim se lançam os sete sonetos das “Variações” mantendo, portanto, uma inquebrantável fidelidade discursiva ao primeiro poema. O estranhamento da linguagem espelhada processa-se no decorrer dessa primeira imagem, intacta em cada um dos sonetos da série. A vocação de hipérbato do primeiro verso, enfatizando o “rodar” de “tudo em volta” determinado por esse “pião redondo”, sublinha a agência decisiva do movimento (o “faz rodar”) como operador de dinamismo. Ora, radica precisamente na “voracidade” do movimento do pião a sua, digamos, exemplaridade, na medida em que se trata de um movimento precário. Embora gire “estonteante e voraz”, o pião acabará por se deter para que de novo o atirem, num processo de retoma que cada vez vemos mais análogo ao da seriação (e disposição consecutiva) destes sete poemas: enquanto situação de palavras, o poema instaura a perenidade possível – o “gesto ríspido de vida” – de um exercício, ou de um jogo, votado a um fim e a uma finalidade expressiva (a do movimento do pião). Isto é: bem mais importante que a condução ao “nada” do movimento de “rodar” antes perspectivada, é a capacitação desse mesmo gesto (de fazer rodar) como força expressiva.

Os sete sonetos que possibilitam as “Variações” a um poema que se apresenta como envio, afinal de contas, não a um “pião”, mas ao “jogador do

¹⁶⁰ Ribeiro, 2004: 51.

pião”, conformariam assim o registo possível desse breve e “ríspido” rodar do pião e do poema. O gesto do jogador encontraria então nessa retoma textual dos dois versos de abertura do primeiro poema um muito límpido símil mecânico: uma primeira vez se lança o pião, as demais tentativas (sete) terão já mais que ver com o jogador vendo-se lançar, e depois girando, esse mesmo pião. O lance – o lançamento, poder-se-ia dizer – é estudado por Paula Morão em termos altamente produtivos, fazendo dialogar o processo de variação destes sonetos com a própria forma – repetida e variada forma – do livro de poemas:

De acordo com os princípios de composição poemática que norteia a tradição sonetística, nestes textos desenvolve-se a paroxística arte do descentramento convergente, pois que a variação é deslocação e regresso, impossível regresso a um mesmo que já deixou de o ser para um *homo viator* em palimpsesto com o sujeito sacrificial em plena *via crucis*, sabendo de antemão que as estações dela não provêm descanso, antes repetição e narrativa perpétua, já que de *exemplum* se trata. Uma das formas de o representar será a sucessão dos poemas variando a partir de um texto nuclear, mas em Ruy Belo a própria leitura dos livros em sucessão configura esse movimento: a historicidade da obra e a sua inscrição cronológica, sublinhada na leitura em um só volume que hoje podemos fazer, deixa ler melhor o que os volumes saídos entre 1961 e 1978 deixavam já adivinhar.¹⁶¹

Em termos de poemas, porque temos os poemas, parece tudo isto querer dizer que a forma do poema, circunstância de momento, tem atrás de si essas formas passageiras que, variando-se, vão moldando o poema desde o qual olhando se vê o olho e se vê o autor, Ruy Belo. A variação, e o poema em processo de retoma, trabalhando desde os princípios da deslocação e da amplificação¹⁶², vem pois operar a legitimidade do seu próprio movimento de fala.

¹⁶¹ Morão, 2015: 53.

¹⁶² *Ídem*.

IV. SOBRE “IMAGENS VINDAS DOS DIAS” E O POEMA EM PROSA

Uma das grandes novidades introduzidas por Ruy Belo na reedição de 1978 da coletânea *Homem de Palavra[s]* é a significativa dilatação e profunda reconfiguração da última parte do livro, “Imagens vindas dos dias”. Na verdade, diga-se, trata-se de um processo de reedição – e considerando a totalidade do livro – relativamente estável, na medida em que da primeira para a segunda edição perde-se um único poema e acrescentam-se cinco novos textos à referida secção final do livro. A respeito, vale a pena recordar a síntese traçada por Ruy Belo na “Explicação” anteposta à segunda edição do livro:

Já disse que, relativamente à primeira edição, suprimo o poema “Censo populacional do Vietnam”. Cabe-me agora dizer que incluo agora, pela primeira vez, cinco novas “Imagens vindas dos dias” e que atribuo título a todas.¹⁶³

São várias as questões implicadas neste breve apontamento com que Ruy Belo conclui aquela extensa “explicação preliminar” cujo título, “De como um poeta acha não se haver desenhado com a publicação deste livro”, manifesta sem qualquer tipo de reservas a vocação de defesa e legitimação do livro nela desenvolvida. Já lá iremos.

FRASES NOVAS

Sublinharia, em primeiro lugar, o tom com que Ruy Belo se refere aos textos de “Imagens vindas dos dias”, nomeando-os na qualidade que lhes cifra o próprio título comum. Não são “poemas” ou “poemas em prosa”, não são “textos”, mas apenas e só “imagens”. Parece-me extremamente valiosa esta

¹⁶³ HP: 251.

preferência, já que permite calibrar de forma categórica a natureza do vínculo entre cada um desses textos ou “imagens” e o título da parte do livro por si ocupada, o que permitirá, por exemplo, reforçar o vínculo serial deste conjunto de textos. Esta poderosa conexão entre o título de uma secção do livro e os textos que a compõem é nova em Ruy Belo, no sentido em que habilita um encontro muito definido entre as formas de *série* e de *secção*, mas para compreender a profundidade do seu funcionamento é necessário cruzar a reedição de 1978 com a primeira edição do livro, dada a imprimir ainda em 1969. No entanto, e na possibilidade de que não conheçamos essa edição primeira do livro, Ruy Belo acaba por revelar uma das particularidades mais instigantes do mesmo: os textos de “Imagens vindas dos dias” na primeira edição de *Homem de Palavra[s]*, além de em menor inferior (são dez), não possuem um título (“Cabe-me agora dizer que incluo agora, pela primeira vez, cinco novas “Imagens vindas dos dias” e que atribuo título a todas.”) Da mesma forma, este “pela primeira vez” permite supor que as novas “Imagens” estariam preparadas para publicação há algum tempo, talvez até por altura da primeira edição do livro. O cenário, puramente especulativo, induziria um efeito de visualização de uma massa de textos (“imagens”) da qual se iriam aproveitando, aqui e ali, as unidades a publicar em forma-livro.

O grupo de poemas intitulado “Imagens vindas dos dias” consta, na primeira edição de *Homem de Palavra[s]*, de apenas dez textos, numerados de “1” a “10”, seguidas do poema “Cólofon ou epitáfio” que, embora ligeiramente destacado dos textos anteriores no índice do livro, será indexado nas edições futuras tanto avulsas como em obra reunida como parte desta secção última do livro. Ruy Belo acabará, portanto, por rever a distribuição do conjunto e, para efeitos de reedição da colectânea, apõe a todas as “imagens” um título, elencando-as do seguinte modo:

IMAGENS VINDAS DOS DIAS¹⁶⁴

Folhas novas [“1” na edição de 1970¹⁶⁵]

¹⁶⁴ Conforme a reedição de *Homem de Palavra[s]* de 1978.

Esquecimento [“2” na edição de 1970]
Flores amarelas [“3” na edição de 1970]
Serviço de abastecimento da palavra ao país [“4” na edição de
1970]
Planta alta e trigueira [“5” na edição de 1970]
Não sei nada [“6” na edição de 1970]
Pequena indústria [“7” na edição de 1970]
As grandes insubmissões [“8” na edição de 1970]
A morte da água [“9” na edição de 1970]
A pressão dos mortos [“10” na edição de 1970]
Quinta-feira santa
Os fingimentos da poesia
Serão tristes as oliveiras?
Os poetas e a universidade
A rua é das crianças

A remodelação a que Ruy Belo submete este grupo de poemas – ou “imagens” – em sede de reedição constitui, entre a totalidade do material poético editado, o mais vigoroso exemplo de uma profunda requalificação da topografia do livro publicado, e em concreto da zona de livro ocupada por esses poemas. De facto, atribuir um título novo a dez poemas até então identificados segundo uma seriação numerada implica uma considerável reforma desse material, no mesmo sentido em que abre para uma reflexão sobre o trânsito desses textos de um estado para outro. Quero dizer: que consequências determina o gesto de reagrupar e aumentar um grupo de poemas à luz de novos títulos, mantendo-lhes, no entanto, uma filiação de série original que a inscreve como um todo no livro? Julgo que o ponto mais sensível da questão radica no enfraquecimento do princípio serial incentivado pela numeração dos textos na primeira edição do livro. Recordem-se, aliás, certas precedências de expedientes do género: a numeração dos poemas de *O Problema da*

¹⁶⁵ HP [1970]: 127-138.

Habitação – alguns aspectos, as séries de “Laboratório” e as “Variações” sobre “O jogador do pião” em *Boca Bilingue* e, também neste livro, mas seguindo um princípio distinto, assente na soma implícita de conjunto, o grupo de sete poemas de “Sete coisas verdadeiras”. Com efeito, o apagamento desse rastro numeral que, na primeira edição do livro, enfileirava os textos dentro de uma contabilidade conjunta, a da série, parece condescender na atribuição a cada um dos poemas em prosa de “Imagens vindas dos dias” de uma respiração e entidade autónomas, de algum modo comprometidas com a subjugação dos mesmos a um todo contável. Isto não significa, em todo o caso, a desarticulação da coesão serial de conjunto, que Ruy Belo na verdade reafirma no recorte da “Explicação” antes transcrita: essas “imagens” a que agora atribui um título são de facto mencionadas na perspectiva da sua pertença ao conjunto da série.

UMA DICÇÃO COMUM

Muito embora se observem alterações significativas entre a primeira versão de “Imagens vindas dos dias” e aquela que Ruy Belo ampliará na reedição de *Homem de Palavra[s]* de 1978, um traço mantém-se como denominador comum de todos os textos nela contidos: todos eles, de extensões muito variáveis, são textos em prosa. Ora, esta opção formal constitui uma novidade na poesia de Ruy Belo até então publicada, que se voltará a visitar num extraordinário poema como “Canto vespéral” em *Transporte no Tempo* (1973), onde em prosa se convoca

[...] essa prosaica marca duma máquina lá onde tecla a tecla a tecla vou tecendo e orquestrando os minerais dos meus poemas¹⁶⁶

Gostaria de registar desde já o carácter de excepção que esta solução formal assume na poesia de Ruy Belo. Em rigor, considerando o ciclo das “Imagens vindas dos dias”, essa singularidade é autorizada ao nível da própria organização do

¹⁶⁶ TT: 31.

livro *Homem de Palavra[s]*, ao reunir numa secção autónoma do livro os textos dessa natureza, primeiro subordinados a um princípio de numeração, e posteriormente, por ocasião da reedição do volume, encabeçados por um título singular. O significado do gesto não é outro que o de reservar a estes textos de natureza particular um espaço no livro, isto é, uma superfície de significação singular e inconfundível. Daí, mais uma vez, a referência tão cifrada de Ruy Belo aos textos do conjunto como partes integrais do mesmo, “imagens” da soma de “imagens vindas dos dias”, reforçando o vínculo tutor que as filia no livro.

Ora, residirá precisamente nesse reconhecimento da natureza distinta e muito singular dos textos que a integram o agente fundamental para o aparelhamento da série que, neste caso, equivale mesmo a uma secção autónoma do livro, demarcada das restantes partes. E neste passo, voltando a cruzar a leitura com as séries de poemas anteriormente exploradas, em concreto as de *Boca Bilingue*, verificamos que à relação de considerandos implicados na formação de uma série autónoma de poemas se soma um novo argumento: o do género de texto. No caso do conjunto “Imagens vindas dos dias”, é a constatação de todos os textos nele constantes serem poemas em prosa, e partilharem assim dessa dicção comum, que permite o reconhecimento do mesmo, insisto, não só como parte ou secção do livro mas, sobretudo, como série dotada de um sistema de funcionamento autónomo. Só assim, diga-se de passagem, podemos traçar uma baliza de distinção cómoda entre “Imagens vindas dos dias” e grupos (secções) de poemas como “Sete coisas verdadeiras”, em *Boca Bilingue*.

Procedimento novo, o da reunião de poemas em prosa nesta última parte de *Homem de Palavra[s]*, que gostaria de fazer dialogar justamente com o primeiro dos textos do conjunto, que aqui transcrevo sem outro comentário que recordar que na primeira edição do livro se intitulava simplesmente, portanto, “1”, e que na edição de 1978 ostenta o revelador título de “Folhas novas”. Folhas novas, folhas velhas, folhas voltadas, o poema em prosa diz assim:

FOLHAS NOVAS

Fins de fevereiro. Saí de casa para te esperar. Vi folhas novas num arbusto da alameda – isso mesmo, aquele que dá os copos, que à noite cheiram alto – e senti-me rejuvenescido. Voltei para casa e até me esqueci de ver o correio.¹⁶⁷

¹⁶⁷ *HP*: 347.

V. SOBRE “GAIVOTA” E A FRACTURA DA FORMA

A série constituída pelos poemas “Gaivota I” e “Gaivota II”, publicados em *Transporte no Tempo* (1973), é a mais tardia entre todas aquelas que Ruy Belo desenvolveu. De um ponto de vista nominal é, pois, a última ocorrência de poemas implicados em modelo de série, visto que os livros posteriores não incluirão, pelo menos de forma evidente, exercícios de semelhante natureza. Desconto desta contagem a importantíssima reedição de *Homem de Palavra[s]*, de 1978, que voltará a publicar os poemas de duas séries, “Portugal sacro-profano” (dois poemas) e uma versão revista e muito aumentada do ciclo de poemas em prosa de “Imagens vindas dos dias” que já antes se procurou esclarecer.

DA PASSAGEM COMO FALA

A vinculação destes dois poemas como elementos dependentes de uma lógica serial começa logo por ser sinalizada ao nível do título de cada um, seguindo um princípio de numeração. O processo é o mesmo, portanto, que subsidiara a seriação dos poemas “Laboratório I” e “Laboratório II” no livro *Boca Bilingue* que, recorde-se, criavam logo no início do livro essa surpresa de um espaço novo (o da repetição nominal ordenada de poemas) nos livros de Ruy Belo. Assim sendo, e partindo para uma leitura próxima a estes dois poemas de *Transporte no Tempo*, voltamos a encontrar-nos ao abrigo da prática da variação, exercício que, neste caso concreto, instala o ambiente poemático numa zona referencial comum, distribuída pelo(s) título(s).

De igual modo, e tal como na série “Laboratório”, os poemas desta nova série voltam a inscrever-se de forma contígua no livro, fazendo uso dessa provável contemporaneidade de leitura que já aclimatara os poemas das séries até aqui sujeitas a leitura. Contudo, e embora se siga nesta pequena série um procedimento

de escritura articulada similar ao de “Laboratório”, sustentado na remissão dupla e ordenada a um referente ou objecto comuns, os poemas de “Gaivota” experimentam um tipo de desdobramento particularmente distinto do da série de *Boca Bilingue*. Considere-se, desde logo, que são poemas formalmente muito diferentes, ao passo que “Laboratório I” e “Laboratório II” coincidem desde um princípio a esse nível: ambos são sonetos, constituídos por versos decassilábicos e esquemas de rima muito semelhantes (de facto, apenas se afastam nos tercetos). Os poemas “Gaivota I” e “Gaivota II”, ao invés, apresentam estruturas estróficas radicalmente desirmanadas, sendo o primeiro composto por uma estrofe única de 8 versos e o segundo por um só verso – particularidade, a do verso dotado de autonomia estrófica, que passo a comentar no capítulo seguinte deste trabalho. Talvez mereça neste ponto a pena transcrever os poemas em questão:

GAIVOTA I

A tão difícil paz facilmente alcançada
a máxima inquietação ao fim e ao cabo queda
a serenidade em duas curtas asas resumida
em corpo tão pequeno a vida toda
a voz da ambição afinal muda
perfeitíssima obra onde tudo se equilibra
- que assim se cubra quanto tempo se celebra
e uma chave só tal mundo abra a ninguém lembra¹⁶⁸

A que se segue, na página seguinte, mostrando uma mancha gráfica evidentemente distinta e uma extensão métrica de verso visivelmente superior (ou também distinta) à deste primeiro poema:

GAIVOTA II

Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaivota¹⁶⁹

¹⁶⁸ TT: 74.

¹⁶⁹ TT: 75.

É sobejamente conhecido o problema referente à prioridade cronológica das versões da “Lenda da Gaia” registadas nos Nobiliários medievais, disputada entre uma versão breve contida no *Livro Velho de Linbagens* e uma mais desenvolvida, a chamada versão longa, no *Livro de Linbagens do Conde D. Pedro*. O argumento de que a versão do *Livro Velho* poderia constituir um resumo da lenda inscrita no nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos gozou de certa atenção mas acabou por se esbater, e para tal não bastou mais que cotejar as profundas – e em certos casos altamente incoerentes – diferenças narrativas entre os dois textos. Recordo este tesouro da literatura medieval portuguesa para me servir, de forma algo incauta, desse argumento de redução de um texto a outro com o intuito de ponderar a relação dialogal altamente nutrida que se estabelece entre estes dois poemas de Ruy Belo.

Os poemas da série “Gaivota” tomam por emblema verbal uma palavra cujo referente semântico parece brilhar com razoável limpidez: o substantivo é lançado como tal, em posição de título de poema, sem a distração ou a probabilidade conflituosa de qualquer outro tipo de elemento morfológico (e que bem diferentes seriam estes poemas se ostentassem títulos como “A Gaivota”, “Uma Gaivota”, “Aquela Gaivota”, etc., mas tal não acontece, como, aliás, nunca acontece nos poemas de Ruy Belo). A única estranheza ou intervenção na palavra “gaivota” é a adjunção dos referidos indicadores de numeração. A palavra que quer dizer “gaivota”, que só no final do segundo poema é verbalmente mencionada, começa por ser conjugada num ambiente poético dominado pela “tão difícil paz” aduzida no primeiro verso de “Gaivota I”. Os versos seguintes inscrevem-se num gesto de aclaração dessa “paz” e dessa “serenidade” associadas ao corpo (“corpo tão pequeno”) da gaivota, e em especial a essas “duas curtas asas” que nos levam imediatamente a isolar a particularidade fundamental da sua natureza: a gaivota voa e o seu voar é sinal, é bandeira de uma “perfeitíssima obra onde tudo se equilibra”. Gostaria de aproveitar o envio deste verso para implicar na leitura o poema seguinte, “Gaivota II”, e verificar como este desdobramento discursivo, consubstanciado num poema nominalmente simétrico, instaura em sede de leitura

uma ponte de palavras extremamente prolífera ao nível, não só da interpretação destes poemas, mas também na forma como se procuram produzir esses efeitos.

O cruzamento entre os dois poemas parece evidente, visto que o segundo poema da série é em suma constituído por um verso que reescreve uma passagem do primeiro poema, reinscrevendo-o numa situação nova e, ao fim e ao cabo, apartada da localização inicial daquelas palavras. Nesse sentido, sublinhe-se que são poemas diferentes, e essa diferença radica desde logo na forma como se numeram – e ordenam, como claro indicador de leitura – os seus respectivos títulos.

Ora, o dispositivo que trabalha o primeiro poema no segundo é o da redução: “Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaivota”. As tentativas de aproximação a uma descrição cabal da “paz” e da “serenidade” da “gaivota” e do voo desta dão lugar a uma esbatida e condensada “inúmera serenidade”, do mesmo modo que as “duas curtas asas” são agora “duas breves asas”, salto adjectival que acomoda a ambiência difusa e lassa deste novo poema. Ainda nessa ordem de ideias, a enxuta apóstrofe final do verso enfatiza o gesto de admiração de formas desenvolvido no primeiro poema.

Volto a precisar que o objecto de leitura a que sujeito estes dois poemas de *Transporte no Tempo* é o da sua implicação formal enquanto constituintes de uma série de poemas e que, assim sendo, remeto as considerações lavradas a esta contingência. Ora, à luz deste posicionamento, a série constituída pelos poemas “Gaivota I” e “Gaivota II” parece revestir-se de uma relevância extraordinária. Não se trata já do tipo de jogo verbal e poético que assiste, por exemplo, a série “Laboratório” ou o ciclo de variações sobre “O jogador do pião”, nas quais se mantém o poema dentro de um perímetro formal controlado. Ao contrário destes poemas de *Boca Bilingue* as composições “Gaivota I” e “Gaivota II” exibem logo à partida uma evidente diferença de corpo, e a forma como se articulam um com o outro, através do comentário ou, mais propriamente, do resumo, acabará por amplificar essa natureza desigual, impondo-se o segundo poema da série como elemento poemático de certo modo *desligado* do poema inicial. E essa desconexão proporciona-se justamente no instante em que *certas* palavras do primeiro poema se retomam no segundo, mas já diferenciadas e aclimatadas a um novo poema,

possibilitando, da mesma maneira, a experimentação de duas formas de acesso ao emblema inscrito no título dos poemas (essa “gaivota” em estado de voo). Isto é, duas formas (dois poemas) de escrever para aquelas palavras.

DE DIZER E DIZER

Chegados a este ponto da leitura, gostaria de fazer intervir no raciocínio algumas derivas do título aposto por Benjamin Prado ao ensaio *Siete maneras de decir manzana*, tecido a partir de uma observação de Rainer Maria Rilke, conforme o seguinte envio da primeira entrada do volume (primeira “maneira” de dizer “maçã”):

Los poetas conscientes siempre le tienen miedo a la poesía, la respetan como a un rival que parece poderoso e indomable, no ignoran lo complicado que resulta elegir una metáfora, adaptarse a um ritmo o a uma estructura, doblegar el lenguaje; y nunca olvidan una famosa advertencia de Rainer Maria Rilke: atrevedos a decir lo que llamáis manzana.¹⁷⁰

Ora, o meu interesse é meramente periférico, não pretendendo meditar nas considerações lavradas ao longo do ensaio. Por outro lado, gostaria de aproveitar esta circunstância de título, essas sete formas de dizer maçã, para articular algumas ideias sobre a série de poemas “Gaivota” de Ruy Belo. Nesse sentido, aproveitaria do título deste ensaio duas unidades lexicais: as “maneiras” e o “dizer”. À direita da construção, onde se lê “maçã”, proponha-se antes, muito naturalmente, “gaivota”. O movimento de leitura resulta tentador: “Gaivota I” e “Gaivota II”, poemas consecutivos no livro, manifestam acessos distintos a um objecto mantido como referencial em ambos: a gaivota que, em todo o caso, só no final do segundo poema surge de forma cabal e explícita, visto que até aí a sua aparição radica num processo de aproximações, de sugestões e lances de descrição. Ao nível do

¹⁷⁰ Prado, 2000: 20.

funcionamento serial destes poemas, isto é, considerando a sua operacionalidade conjunta, aquelas “maneiras” diferentes de aceder à “maçã” e, neste caso particular, à “gaivota” destes poemas, permitem desenhar o processo de retoma poemática inerente ao desdobramento de uma composição noutra. Se na série “Laboratório” a transformação poemática ocorre dentro de um molde formal muito rigoroso (o soneto), reinventando-se no segundo poema as opções verbais e estilísticas do primeiro, em “Gaivota”, por outro lado, essa mesma variação decorre a partir de um único elemento verdadeiramente intacto: o objecto sinalizado no título dos poemas. Assim sendo, cada uma das composições propõe uma forma de negociar ou verbalizar o elemento deflagrador da intencionalidade poemática: ao passo que o primeiro poema envereda por uma aproximação verbal significativamente articulada, procurando sondar as particularidades desse objecto, o segundo poema, pelo contrário, prefere uma entrada abreviada sobre o mesmo, recorrendo inclusive à técnica do resumo, conforme expressa no seu único verso: “Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaivota”. Ora, esta alusão ao gesto de “resumo” reveste-se de um muito especial interesse no que respeita ao relacionamento dos poemas constituintes da série: ao retomar a fala do primeiro poema, este segundo e tão breve poema procura sintetizar o dizer daquele, instaurar uma como que abreviatura da significação daquele. Isto é: agilizar e apressar o acesso ao elemento poemático central: a gaivota do título “Gaivota”. Para tal, duas “maneiras” de dizê-la, de cumprir esse projecto de nomeação, de verbalização.

Duas formas de dizer o voar da gaivota, de verbalizar a sua “inúmera serenidade”: mas que significado resgatar desta digressão dual e formalmente tão assimétrica? Ora, querendo levar a leitura a um extremo formal, o segundo poema da série poderia então funcionar como um desenvolvimento exaustivo do primeiro, mantendo-se no livro este poema inicial como exemplo do trabalho poético e rastro de uma possível arqueologia do poema. Versão de acesso, material sujo, sobejante. A operação subjacente seria clara: dar a ver o processo de feitura e

chegada ao poema definitivo, sujeito a esse “labor limae”¹⁷¹ seguido desde perto por Ruy Belo.

É neste ponto que a série constituída pelos poemas “Gaivota I” e “Gaivota II” se impõe como aparelho dotado de um interesse excepcional em toda a obra poética de Ruy Belo: ao mostrar o poema num possível estado de acesso ao poema definitivo ou, em última estância, como forma textual redutível num horizonte mínimo, acaba por oferecer um espaço de leitura potencialmente próximo ao de um pretense ofício escrevente. Se nos poemas de “Laboratório” são dadas a ver duas amostras, só duas, mas afinadas, do processo de trabalho poemático, em “Gaivota” o interesse de leitura subjacente parece ser outro: o de mostrar *como* se trabalhou, ou como se poderia afinal ter obrado na consecução de um eventual poema definitivo.

Voltando ao título deste trabalho, diria que os dois poemas da série “Gaivota”, incluídos num livro tão importante para a gestão poemática da trajetória de Ruy Belo como o é *Transporte no Tempo*, permite apurar esse pacto de encontro em que afinal somos nós, leitores, *a ver* o poema.

¹⁷¹ HP: 245.

III TORÇÕES DE FORMA

06. LER O CORTE: VERSOS ISOLADOS, POEMAS BREVES

FOLHAS E FOLAS (EPÍGRAFE)

Procurando um emblema de palavras que imprima o tom adequado ao assunto em causa, de pequenos e grandes perímetros de entusiasmo, remeto para a seguinte passagem do poema “Prince Caspian”, o quinto (o do meio, entre dez, ou muito provavelmente, melhor dizendo, o do *transporte* do meio do livro) de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, segundo livro de poemas editado por Ruy Belo:

E começo a cantar
como quem do poema se esqueceu
e sente viva em si a natureza que só em si viveu
A poesia é uma loucura de palavras
espectáculo de folhas o poema¹⁷²

Nela se escreve “folhas”, um “espectáculo de folhas” de facto, mas onde escreve “folhas” leio (e até transcrevo, como que por engano, arranque de leitura?) “folas”, mar e verbo remexidos, leio folas naquelas folhas. E então chega outro sentido: se fenómeno das folhas (que folhas?) o poema vai inaugurar também um espectáculo de folas, elemento de agitação, de alteração. Um espectáculo de ver perturbados os sossegos do mar, a paz da fala comprometida nessa “palavra estabelecida”¹⁷³ que se

¹⁷² PH: 149-150.

¹⁷³ TT: 30.

vai folhear ao serviço de um empreendimento de loucura em que “Tudo trabalha mas ocultamente /e tudo é semelhante ao sobressalto”¹⁷⁴.

ALGUMAS PROPOSIÇÕES SOBRE VERSOS INSULARES E O MURO DO 14

Uma das marcas de estilo mais associadas ao discurso poético de Ruy Belo, e em concreto a um Ruy Belo da fase mais adiantada da sua obra, é a predominância, a nível poemático, do poema longo de longas e compactas seqüências estróficas. Poemas como os de *Toda a Terra*, *Despeço-me da Terra da Alegria* e, claro, na sua acepção mais radical, o poema-livro *A Margem da Alegria*, exemplificam essa propensão dominante da poesia de Ruy Belo da década de 70 que já se começara a manifestar em *Aquele Grande Rio Eufrates*, muito particularmente no poema homónimo que encerra o livro, e na vontade de “longo poema” associada a *O Problema da Habitação – alguns aspectos*. Por outro lado, e como antes se viu, livros como *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* e, de certo modo, *Transporte no Tempo*, manifestam um interesse poemático predominante em formas mais breves. Este livro de 1973 marca, nesse sentido, um ponto de inflexão a caminho do poema longo, até porque já em 1972 Ruy Belo começara a explorar este perímetro poemático em poemas que publicará quatro anos depois, em *Toda a Terra*.

O poema longo constitui, de facto, uma das preferências formais mais trabalhadas por Ruy Belo, é talvez das modalidades de discurso mais expressivas e felizes em toda a sua obra, mas interessa-me neste ponto da leitura, e de momento, prestar alguma atenção às formas mínimas assumidas nos e pelos poemas de Ruy Belo, de um outro Ruy Belo que não o dos poemas longos de grandes superfícies estróficas, em especial nas estrofes radicalmente mais breves frequentadas pelo autor de “Nau dos corvos”. Refiro-me muito em particular ao monóstico, a estrofe ou o poema de um verso apenas, estrutura mais leve e miniaturizada de todo o aparelho estrófico do poema, que talvez permita um bom início, posto que Ruy

¹⁷⁴ TT: 48.

Belo, cultor de largas unidades discursivas, também explorou estas medidas mínimas.

Assim sendo, dispendo-nos a pensar estas breves e incisivas unidades poemáticas e sua distribuição (rara) nos poemas de Ruy Belo, talvez convenha aduzir certo varejo crítico sobre a arquitetura estrófica inerente a este processo e assim acomodar um entendimento sistemático sobre o recurso a este género de perímetros formais. Realce-se que não se pretendem aqui inventariar e avaliar as diversas unidades estróficas assumidas nos poemas dos livros de Ruy Belo, mas sim ponderar certos usos mais extremos ou radicais dessas estruturas. Em causa, portanto, estarão organismos como a estrofe de verso monóstico, o poema longo sem pausa estrófica, ou o soneto, por exemplo. Considerem-se, procurando então esse efeito de acomodação, e a título de possível entrada, as seguintes observações de Kurt Spang em *Ritmo y Versificación – Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, situando o foco de análise numa distinção entre aquilo a que denomina o “poema convencional” e o “poema livre”¹⁷⁵:

Evidentemente la libertad que postula la nueva métrica se extiende no solamente al verso, sino también a la estrofa; el poeta puede darle el número de versos que quiera, puede hacer rimarlos o dejar de hacerlo y es libre de dar una configuración idéntica a todas las estrofas de un poema. Es aquí donde se revela inoperante la concepción tradicional de la estrofa que por lo menos en gran parte de las configuraciones estróficas es capaz de establecer una lista de distintos tipos según la naturaleza de los versos y/o la rima que la caracteriza. No hay, por tanto, más posibilidad de definir la estrofa en el poema libre que la de destacarla como subdivisión de la composición poética.¹⁷⁶

Começaria por reter justamente esta última observação, concedendo à estrofe o impulso de demarcação formal de unidades poemáticas inferiores à do poema, ou, numa linha de discurso mais próxima das palavras de Kurt Spang, de “subdivisões” do poema. Isto é, e apurando ao máximo a precisão do considerando, de “subdivisões” da “composição” do poema. É por esta capacitação do potencial

¹⁷⁵ Cf. Spang, 1983: 13-16.

¹⁷⁶ *Ibidem*: 84.

significativo da unidade estrófica que passará o interesse do recurso ao verso isolado – ilhado – nos poemas de Ruy Belo, na medida em que a sua ocorrência nesses poemas, por episódica e até por vezes inesperada, conforma um altíssimo motor de diálogo com as zonas poemáticas circundantes: outras estrofes e, inclusive, outros poemas¹⁷⁷, espaços de discursos contra os quais se gere o capital de significação do verso sozinho. Enquanto partes do poema, unidades pequenas do mesmo, as constelações estróficas sinalizam, pois, gestos próprios de composição, de distribuição do discurso, de mapeamento faseado do poema, e do aspecto do lugar do poema no livro. A questão a formular será a seguinte: e que gesto mínimo subentende a miniaturização de grupos estróficos em versos isolados dotados dessa autonomia rítmica e estrutural? De que natureza é o fôlego que infla esses breves recortes do poema e os consagra como arranques de discurso altamente intervalados?

Não é abundante, e muito menos regular, a incidência de versos monósticos nos poemas de Ruy Belo, versos destacados ou apartados de forma espacial do corpo estrófico do poema, isto é, voltando a insistir no *aspecto* dos poemas, versos gráfica e tipograficamente separados da estrofe de versos e, portanto, constituintes autónomos de uma unidade estrófica. Fazendo uma contabilidade geral da obra definitiva editada em livro, examinando os poemas dos nove livros de Ruy Belo e sem querer incorrer em exercícios de estatística, anotemos as seguintes ocorrências:

6 versos isolados em *Aquele Grande Rio Eufrates*,
5 em *Problema da Habitação – alguns aspectos*,
2 em *Boca Bilingue*,
1 em *Transporte no Tempo*.

Eis, portanto, que as estrofes constituídas por versos monósticos ocorrem, predominantemente, nos três primeiros livros editados por Ruy Belo. No mesmo

¹⁷⁷ Tal será o caso do poema “Gaivota II”, de *Transporte no Tempo*. TT: 75.

sentido, as colectâneas *Homem de Palavra[s]*, *País Possível*, *A Margem da Alegria*, *Toda a Terra* e *Despeço-me da Terra da Alegria* não registam qualquer verso deste género.

Em suma, pois, 14 versos isolados em quatro de um total de nove volumes de poesia compreendendo poemas de extensões e espaços formais muito variáveis. E catorze é um dos números mágicos, pois catorze são também os versos de um soneto, pelo que irrompe neste passo do raciocínio uma entrada especulativa altamente tentadora: mas que improvável soneto ou que sobra de soneto é este disseminado em quatro livros de Ruy Belo? É que quatro também os espaços estróficos do soneto, quatro as zonas em que se distribuem essas catorze peças do soneto. Voltamos ao elenco somado: 6, 5, 2, 1, contagem de versos que se vão esgotando tendo em vista esse limite máximo da “soma 14”, exercitada de forma notável por E. M. de Melo e Castro no soneto com o mesmo título? É que depois do décimo - quarto verso não pode ocorrer nenhum outro, sob risco de forçar e corromper o perímetro natural da forma. E de facto também a leitura do soneto *sabe* disso, pois resulta verdadeiramente inegociável o ponto de fuga constituído pelo erguer desse muro do verso 14 no qual, e este é o nervo do raciocínio, tanto o poema como a leitura do mesmo reconhecem o momento de se deterem. O poema “convencional”, para utilizar a denominação de Kurt Spang¹⁷⁸, opera os seus gestos de dilatação em função de um muro, qualquer muro limite. Compõe-se dentro de um perímetro específico, definitivo, horizonte máximo da abertura e arranque do poema. Assim sendo, enquanto ofício de rigor e disciplina, a montagem dos versos do soneto (como da quadra, da décima, ou de qualquer outra forma fixa) observa essa espécie de administração regressiva de elementos: a instalação do verso significa a redução automática do espaço de inscrição de outros versos, demarcação que se vai comprimindo segundo a acomodação daqueles. Isto é, o trabalho do poema de unidade estrófica fixa processa-se sob um rígido e inegociável controlo de forma, invectiva de contenção que subordina obrigatoriamente a escolha e distribuição do material poemático. Ora, 6, 5, 2, 1, assim se vão curiosamente somando e progressivamente descontando os poucos versos isolados, versos sozinhos, dos poemas de Ruy Belo, como que sugerindo

¹⁷⁸ Cf. Spang, 1983: 13-16

uma muito profunda e subtil observação de um espaço máximo de ocorrências, tábua formal de um aparelho imponderável mas tremendamente sugestivo. Apetecerá ponderar a identidade conjunta destas pequenas zonas incrustadas nos poemas de Ruy Belo

O VERSO É O POEMA

Merece atenção, para já, esta trajectória de versos deslocados de estrofes, menos ou mais volumosas, versos vagabundos disseminados nalguns (poucos, *assinalados*) poemas. É em primeiro lugar evidente que as ocorrências de versos isolados dizem respeito aos primeiros livros publicados nos anos 60 – muito embora valham para dois deles, *AGRE* e *HP*, as reedições da década de 70 –, exceptuando, claro, o verso inserido em *Transporte no Tempo*, um livro de 1973. É, no entanto, particularmente interessante este caso: um verso isolado que funciona por si só como poema e parte de uma pequena série de poemas: “Gaivota II”, antecedido no livro por “Gaivota I”. Vale a pena transcrevê-lo: “Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaivota”¹⁷⁹. Verso-poema em fala directa com material anterior (material de série), pensado e processado num conjunto enunciador, fala comum, até. Texto, pois, réplica de um primeiro texto, de uma primeira situação de palavras, a deste poema (que é um verso): reverberação, consequência, maneira de resolver (“resumir”, em sequência) a meditação. Um verso isolado, sim, mas um verso intimamente comprometido e articulado com um ambiente poemático mais amplo, o da série de (dois) poemas, funcionando como comentário e súpula da série, movimento diferente daquele que observado nos (13) versos isolados em poemas dos anos 60, nos quais o isolamento se exerce dentro de uma estrutura estrófica singular: versos demarcados de grupos de versos num mesmo corpo poemático, num mesmo poema. Isto é: versos que trabalham ilhados ao lado de outros versos ajuntados em disposições estróficas e, retomando a metáfora geográfica, *continentais*. Dizer continente é dizer

¹⁷⁹ TT: 75.

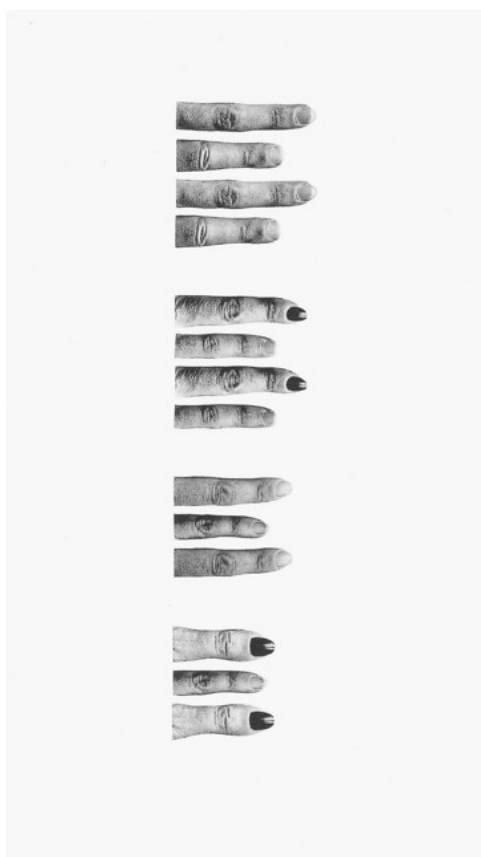
terra, e nessa linha resulta altamente sugestiva, uma vez mais, a valência de título de livros como *Toda a Terra* ou *Despeço-me da Terra da Alegria*, bem como *A Margem da Alegria*, nos quais prevalece a modalidade do poema longo e compacto, rareando neles o intervalo de estrofe mais comum em estruturas tradicionais (quodras, tercetos, dísticos, quintas, por exemplo) plenamente exploradas nos primeiros livros, tal como o referido verso isolado. Poema longo, poema continente, toda a terra, todo o poema.

Da mesma forma que a ocorrência de versos isolados se reporta quase exaustivamente aos primeiros livros editados por Ruy Belo na década de 60, cabe sublinhar que nenhum dos livros publicados depois de *Boca Bilingue*, descontando a particular exceção do verso (verso-poema) de *Transporte no Tempo*, inclui um verso isolado do corpo (dos grandes e volumosos corpos) do poema. É também este o período, a partir de 1973, sensivelmente, em que o poema longo de verso espraído se afirma como perímetro dominante do modo de dizer de Ruy Belo, e no qual formas estróficas mais breves se vão, por outro lado, tornando mais esporádicas. Nesse sentido, e como vimos percebendo com os títulos mais tardios, o desaparecimento do verso isolado e de estruturas estróficas breves concorre para a consolidação de um estilo discursivo demorado e amplo, torrencial nos casos mais radicais como o do poema-livro *A Margem da Alegria*, o do poema longo, forma compacta e substancial de quase toda a poesia de Ruy Belo da década de 70. Uma superfície de poemas, esta, visualmente densa, sem descanso, de fôlego possante e complexo, esse “grande desafio do poema longo”, como se lhe refere Manuel Gusmão¹⁸⁰. Pensemos antes, porém, nesses outros versos sujeitos a uma posição mais exposta e desabrigada, versos sem dúvida confiados na capacitação significativa do intervalo branco da página, esse branco e esse silêncio que sabemos operantes e agenciais desde, pelo menos, o irromper das vanguardas.

¹⁸⁰ Gusmão, 2000: 126.

DEDOS MÍNIMOS

Ocorre lembrar um poema visual de Fernando Aguiar, poeta português nascido em 1956. É o conhecido “Soneto digital”, faz parte do livro *O Dedo* (1981), e é assim:



Fernando Aguiar, “Soneto digital”¹⁸¹

¹⁸¹ Remeto para a *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 – Anos 80*, organizada por Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro (ver nota bibliográfica).

Se bem que conhecida e devidamente ponderada desde outras posições, interessaria aqui regressar a uma das mais potentes metáforas de obra de Ruy Belo, a dessa unha do dedo mínimo que tanto mais se rói ou come ou apara mais vai crescendo¹⁸², imparável, sobre o passar dos dias e dos livros, talvez até sobre a sua contingência de elementos materiais, finitos. E este cabal soneto de Fernando Aguiar, obviando-lhe embora uma leitura mais atenta, vai ao encontro da manobra: pensar os versos articulados no poema como extremidades de um mecanismo alimentado por uma lei de manipulação.

ESSES DEDOS MÍNIMOS

Conformando, tendo em conta a referida e documentada escassez, um espaço quase excepcional na poesia de Ruy Belo, o verso isolado, ou insular, aparece nestes poemas, no entanto, ou talvez por isso, como verdadeira bandeira de contundência verbal. Dedos miúdos, dedos de certo modo partidos, se quisermos, mas altamente sugestivos, reveladores: versos num estado de respiração à margem do corpo do poema, versos que vêm à tona da massa textual dizer de forma breve mas numa alta temperatura aquilo que o poema, com os devidos problemas, vai tentando habitar ou tornar habitável. Dir-se-ia: forma de ser abreviatura da poesia do poema.

OCORRÊNCIAS, CASUÍSTICA

Merece então a pena neste ponto localizar e ponderar a casuística de versos-estrofes deste género nos poemas de Ruy Belo. É no primeiro dos livros publicados e reeditados pelo autor, *Aquele Grande Rio Eufrates*, que encontramos a maior incidência de versos isolados. Exactamente seis, na edição definitiva de 1972, elencados do seguinte modo:

¹⁸² *PP*: 160.

- i. “Oh que difícil não é criar um homem para deus”¹⁸³, no poema “Homem para deus”, da primeira secção do livro, “Apresentação”. Verso final do poema, colocado justamente após um intervalo estrófico que o intercala com a longa estrofe de 21 versos de que é precedido. É muito sugestiva esta posição do verso-estrofe, cuja situação de diálogo com a (única) estrofe anterior se opera a partir do evidente desequilíbrio de superfícies textuais, como que sugerindo um foco de emissão discursiva de índole comentarista, no intuito de sintetizar o texto antes explorado em sintagmas de volume muito expressivo. Nesse sentido, este verso monóstico desempenha uma função interpretável como fecho cabal ou conclusão do poema, regime enfatizado, aliás, com a interjeição “Oh” a abrir o verso.

- ii. “Quem me trouxe de novo até à minha casa?”¹⁸⁴, no poema “A exegese de um sentimento”, da terceira secção do livro, “Tempo”. O poema é constituído por uma estrofe inicial de 5 versos, à qual se seguem duas estrofes compostas por um verso apenas, sendo a primeira delas coincidente com este verso. Tal como no poema anterior, o verso isolado assume nesta composição um ímpeto de fecho, de remate de poema, com o acréscimo formal de se desdobrar em duas ocorrências, isto é, dois possíveis pontos de chegada do poema. A marca da interrogação instaura a cifra de quebra entre este primeiro monóstico e o seguinte, que, efectivamente, conclui o poema e reage, até certo ponto, à tensão causada pelo interrogar explorado neste verso-estrofe.

¹⁸³ *AGRE*: 26

¹⁸⁴ *AGRE*: 64.

- iii. “Podem calar-se os pássaros inúteis”¹⁸⁵, no poema “A exegese de um sentimento”, da terceira secção do livro, “Tempo”. Segundo verso em regime de destaque neste poema, logo após o verso-estrofe antes referido. Como referido a propósito do verso-estrofe anterior, este segundo monóstico do poema observa um propósito claro de encerramento do poema. Da mesma forma, entra naturalmente em jogo com o ambiente suscitado pela interrogação do monóstico anterior, funcionando assim a pausa estrófica como elemento de intensificação desse efeito de diálogo. Do mesmo modo, o gesto de fecho do poema procura investir numa profundidade muito redonda, ao fazer articular este último verso com os dois primeiros da composição: “Estão os pássaros laboriosamente construindo / em meio deste dias as paredes de uma tarde antiga”¹⁸⁶. Falando isolado, destacado do poema, este último monóstico fala *para* o poema.
- iv. “Que suave desliza toda esta gente”¹⁸⁷, no poema “Terra à vista”, da quarta secção do livro, “Relação”. Verso final do poema, precedido de 6 estrofes de, respectivamente, 10, 7, 4, 3, 3 e 5 versos. Volta neste caso a estar em jogo o desempenho de uma função de fecho do poema, estabelecendo uma espécie de sumário dos sintagmas antes lançados de forma faseada em cinco grupos estróficos de volume oscilante, contra os quais reage e se afirma a exemplaridade isolada deste último verso. E se conclui, como nas ocorrências antes examinadas, volta também a articular diálogo com certas passagens do poema, retomando-lhes estímulos verbais, unidades de significação lexical. Observe-se, por exemplo, a retoma do primeiro verso da segunda estrofe,

¹⁸⁵ AGRE: 64.

¹⁸⁶ AGRE: 64.

¹⁸⁷ AGRE: 85.

“Tanta gente de pé na cidade”¹⁸⁸, e na reminiscência referencial construída – descrita – ao longo de todo o poema.

- v. “jerusalém é o teu nome cidade”¹⁸⁹, no poema “Fundação de roma”, da quinta secção do livro, “A cidade”. Verso final do poema, precedido de uma estrofe constituída por 7 versos. De novo, está em causa a instalação no poema de uma zona de fecho clara, que trabalhe como reflexão consequente do texto trabalhado na estrofe precedente. A circularidade volta também aqui a ser explorada, nomeadamente através do regresso à primeira oração do poema, “Grande te chamo cidade.”¹⁹⁰, cidade essa a que o monóstico final acabará por conceder a possibilidade de nome, sinal resolutivo de um efeito circular de chamada. Versoilhado, este, mas ilha de diálogo com texto de terra firme, a do poema, digamos, continental (o poema do/no grande corpo do poema).
- vi. “E sabe deus a minha humana mão”¹⁹¹, no poema “Primeiro poema do outono”, da quinta secção do livro, “A cidade”. Verso final do poema, precedido de uma estrofe de 10 versos. Estabelece rima com o último verso desta décima: “Recebe-nos de novo o coração”. Localizado após a estrofe de dez versos com a qual constitui o poema, este monóstico volta a desenvolver uma função de encerramento da composição, aqui operada a partir da pausa estrófica¹⁹² que vem romper visualmente o provável encavalgamento frásico suscitado pelo último verso da estrofe anterior, “Recebe-nos de novo o coração”, que a copulativa “E”

¹⁸⁸ *AGRE*: 84.

¹⁸⁹ *AGRE*: 95.

¹⁹⁰ *AGRE*: 95.

¹⁹¹ *AGRE*: 105.

¹⁹² Cf. Spang, 1983: 51.

do verso final parece corroborar. Pausa ao serviço de um efeito de leitura, elíptico, compassado, intervalado, em que o verso sozinho vem funcionar como remate consecutivo da sequência textual anteriormente explorada como corpo forte do poema.

Traçado o sumário da incidência de versos monósticos no primeiro livro de poemas de Ruy Belo, assinale-se pois, para efeitos de cotejo de processos, que dois destes versos ocorrem no mesmo poema, “A exegese de um sentimento”, e em situação consecutiva, o que por si só conforma uma solução de disposição estrófica verdadeiramente única em toda a poesia do autor de “A mão no arado”. Da mesma forma, repare-se na tendência conclusiva aposta a estes versos-estrofes, visto todos eles se localizarem na parte final dos respectivos poemas, trabalhando neles à maneira de cauda ou sùmula explicativa, muito embora esses gestos de fecho observem diálogos poemáticos variados com o corpo de versos anterior. Nessa perspectiva, o emblema da abreviatura seria também aqui extremamente válido e produtivo: versos que se afirmam como lugares de discurso na periferia da grande coluna estrófica do poema e, considerando a distância, se habilitam como pontos ou focos de luz sobre o mesmo. O caso particular de “A exegese de um sentimento” é, como se sublinhou na leitura episódica dos monósticos nele contidos, interessantíssimo: diria que a repetição do monóstico na parte derradeira do poema sublinha essa aposta de destaque depositada por Ruy Belo nestes versos-estrofes, consolidando na dobra essa preparação de finalidade que ambos os versos parecem intuir, conversando de forma muito activa entre si. A pausa do discurso, que se instala também como pausa do poema no livro (intervalo espacial, silêncio, compasso), acomoda esse ritmo de leitura perfeitamente partido.

No que diz respeito a *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, segundo livro editado por Ruy Belo, e como se apontou na nota estatística prévia, esta nova colectânea ostenta um volume de versos isolados semelhante, mas já ligeiramente inferior, ao de *Aquele Grande Rio Eufrates*. São neste caso cinco as ocorrências a assinalar, distribuídas do seguinte modo:

- vii. “A morte é a verdade e a verdade é a morte”¹⁹³, no poema “I – Quase flos”. Primeiro verso do poema e, portanto, primeiro verso e estrofe do livro. Trata-se, como se sabe, de um dos mais potentes emblemas verbais de todo o livro, que se repetirá no início da última estrofe do penúltimo poema do livro, “IX – O último inimigo”. Do mesmo modo, funciona como pórtico de lançamento do poema, instaurando – à maneira de uma epígrafe textual – o ambiente do poema a seguir desenvolvido. Trata-se de um procedimento francamente novo nos poemas de Ruy Belo, o que se poderá verificar cotejando-o com os versos monóxicos de *Aquele Grande Rio Eufrates* antes considerados.
- viii. “E a alegria é uma casa demolida”¹⁹⁴, no poema “III – Imaginatio locorum”. Último verso deste longo poema, precedido de 8 estrofes compostas, respectivamente, por 5, 5, 10, 7, 10, 11, 18 e 9 versos. Instalado no fecho do poema, este verso volta a desenvolver uma intenção de clausura activa do mesmo, gerando um movimento que se processa em diálogo com o material poemático lançado e explorado anteriormente. No mesmo sentido, a copulativa “E”, que abre o verso, intui um funcionamento de continuação do verso final da estrofe anterior, seleccionando uma articulação oracional com o mesmo. O verso em causa, “Talvez seja de Deus o nosso tempo”¹⁹⁵, permite um quadro de continuidade, por sua vez, do arranque sintagmático precedente, “Talvez o persistente trigo esconda um pouco da verdade”¹⁹⁶, criando-se deste modo uma cadeia sintáctica à qual o verso-estrofe em questão apõe um remate frásico.

¹⁹³ PH: 137.

¹⁹⁴ PH: 144.

¹⁹⁵ PH: 144.

¹⁹⁶ PH: 144.

- ix. “E há um grande coração em construção”¹⁹⁷, no poema “IV – Haceldama”. Último verso do poema, precedido de 8 estrofes constituídas por 3, 25, 8, 12, 4, 8, 3 e 8 versos. Situado no final do poema, este verso-estrofe volta a funcionar como verdadeiro emblema de encerramento da composição, impondo-se o seu potencial conclusivo, de consideração derradeira, a partir, de novo, da pausa estrófica que o precede. O expediente é análogo ao do poema anterior. Após uma sequência de estrofes de dimensão e características variáveis, o monóstico final sobressai em sede de leitura pelo seu isolamento, pela sua inesperada aparição, habituada ato ali o poema a grupos estróficos mais volumosos. Nesse sentido, investindo na diferença como marca de estranheza, o verso de fecho do poema reveste-se de uma preponderância de significação muito expressiva, mais uma vez em diálogo aberto (veja-se a marcação, uma vez mais, da copulativa “E”) com as unidades poemáticas antes desenvolvidas. Por outro lado, este verso final convoca ainda a última estrofe do poema “Rua do sol a sant’ana” em cujo verso derradeiro se alude a essa “grande cidade em construção”¹⁹⁸.
- x. “Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente”¹⁹⁹, no poema “VIII – A mão no arado”. Verso final do poema, precedido por 4 estrofes de 3, 12, 10 e 7 versos. Neste monóstico volta a estar em curso uma aplicação de encerramento, chamado o verso-estrofe a concentrar o capital expressivo do poema numa formulação que, neste caso, se demarca de um ponto de vista oracional do corpo poemático anterior através da adversativa “Mas” e da invectiva da apóstrofe de “ó poeta”. Trabalhando em conjunto, de forma

¹⁹⁷ PH: 147.

¹⁹⁸ PH: 141.

¹⁹⁹ PH: 160.

sequencial, estes elementos gramaticais instauram um ponto de torção com o texto precedente, isolando desse modo o potencial de significação do último verso. Por esse mesmo motivo, e mais uma vez, o monóstico destaca-se do poema mas mantém uma articulação discursiva muito firme com as restantes unidades estróficas, estabelecendo-se como sentença derradeira e forma de abreviatura do poema.

- xi. “Deus é perto de mim como uma árvore”²⁰⁰, no poema “X – Figura jacente”. Última estrofe do poema e, do mesmo modo, verso derradeiro do livro. Precedem-no 3 estrofes compostas por, respectivamente, 6, 6 e 3 versos. Colocado no final deste último poema do livro, o verso em causa deve ser necessariamente considerado na sua dupla condição de emblema final tanto da composição em que se integra como, fundamentalmente, da comunidade de poemas reunida no livro. De um ponto de vista formal, essa condição excepcional e destacada volta a ser conformada mediante a pausa estrófica, capaz de proporcionar o intervalo necessário para a instalação contundente do verso e assim preparar o seu potencial expressivo. Mantendo-se como unidade poemática em claro diálogo com o poema em que se insere, este monóstico procura ainda criar conexões discursivas com outras passagens do livro, em especial com um verso do poema anterior, “IX – O último inimigo”. O verso recordado neste monóstico final é o seguinte: “Deus é distante como o vento ou a vida”²⁰¹. Ora, a tensão entre um verso e outro é latente, medindo-se em termos de “proximidade” ou “distância” de Deus, sendo que, seguindo a sequência dos poemas, o segundo verso (e último do livro) convida a uma revisão activa e

²⁰⁰ PH: 165.

²⁰¹ HP: 162.

retroactiva do anterior. Passa por este movimento, repare-se, a capacitação do último verso do poema final do livro como emblema conclusivo sobre todo o material antes exposto e desenvolvido no volume que, recorde-se, Ruy Belo concebe como um único e “longo poema”²⁰².

Deste elenco de ocorrências de versos com entidade de estrofe em *O Problema da Habitação – alguns aspectos* destaque-se como particularmente significativa, pois, a posição do primeiro destes versos, justamente a abrir o primeiro poema do livro, “I – Quase flos”, forma de emblema verbal que, como se disse já, é retomada no princípio da derradeira estrofe do penúltimo poema do livro, “IX – O último inimigo”: “A morte é a verdade e a verdade é a morte”²⁰³. Realce-se, de igual modo, e num extremo desse gesto inaugurador, que o último poema do livro, “X – Figura jacente”, remete para o fim da composição um verso isolado, neste caso “Deus é perto de mim como uma árvore”, que funciona igualmente como fecho do volume. Ora, o livro que Ruy Belo concebera como um “longo poema” abre e encerra (na forma de outros poemas, o poema “I” e o poema “X”) com versos isolados. Esta particularidade, aliada à ordenação numerada dos poemas, faz de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* um livro profundamente singular e, como parece claro, meticulosamente meditado na sua estrutura poemática. Livro que, num sentido de lição editorial, é o mais antigo de Ruy Belo, e também o único da década de 60 não sujeito ou exposto a uma revisitação posterior (*AGRE* e *HP* foram reeditados e poemas de *BB* transitaram para *PP*). Repare-se igualmente que se mantém uma tendência de fecho familiar à que assistimos em *Aquele Grande Rio Eufrates*, funcionando neste segundo livro o referido verso-estrofe como remate poderoso do poema (e do livro), ganhando aqui, aliás, uma solidez nova ao dialogar com estrofes e poemas significativamente mais extensos que os do primeiro livro (no qual esse gesto de fecho é depositado no poema homónimo).

²⁰² *NSP*: 21.

²⁰³ *HP*: 164.

Como antes se observou, a partir do segundo livro de Ruy Belo assiste-se a uma deflactão muito pronunciada da casuística deste tipo de versos. Em *Boca Bilingue*, livro de 1966, o número de versos isolados decresce para dois. São eles:

- xii. “Eu curvo ante a infância a face embaciada”²⁰⁴, no poema “Saint-Malo 63”, da primeira secção do livro, “Vita beata”. Verso inicial do poema, a que se segue uma estrofe de 9 versos. Colocado na abertura da composição, o monóstico referido funciona como elemento instigador de um processo de recordação desenvolvido na estrofe seguinte do poema, toda ela percorrida por lances de aproximação decorrentes de um exercício de memória e recomposição de circunstância. Insistindo nesse processo de aclaração da memória, o poema reforça a condição excepcional e particular do monóstico de abertura, da mesma forma que mantém o padrão temporal nele lançado: é no presente que se vai descrevendo e ampliando gradualmente o ímpeto dessa recordação cifrada na “infância”.
- xiii. “E a cal casa de cada qual”²⁰⁵, no poema “Homem de grandes dias”, da quarta secção do livro, “O testamento de Elvira Sanches”. Verso inicial do poema, seguido de uma estrofe de 9 versos. Dispondo uma estrutura idêntica à do poema “Saint-Malo 63”, este verso-estrofe volta a colocar-se numa situação de abertura do poema, assumindo uma modalidade de inauguração distinta daquelas até aqui exploradas por Ruy Belo. Na verdade, o lançamento do poema a partir deste verso resulta algo surpreendente, criando uma sensação de impacto decorrente do início do verso através da copulativa “E”, instigadora de uma articulação oracional com uma precedência de texto aqui

²⁰⁴ BB: 179.

²⁰⁵ BB: 228.

inexistente. Por outro lado, a leitura do poema e em particular do seu último verso vai normalizando o incômodo provocado pelo verso de abertura, ao ponto de criar um efeito circular, sugerindo a reiteração do monóstico no final do poema. O gesto é ponderoso: partindo de uma quebra de discurso sustentada na copulativa, o monóstico de abertura parece na verdade revestir-se de um valor conclusivo, como que deslocado para essa posição privilegiada de forma a perturbar a estabilidade do poema.

Embora se integrem em divisões distintas de *Boca Bilingue*, repare-se, porém, na similitude entre estes dois poemas, de estrutura estrófica perfeitamente análoga: um verso inicial destacado graficamente da coluna estrófica do poema seguido de uma estrofe de 9 versos. Uma primeira leitura de conjunto impera: desaparece a inclinação de fecho que este tipo de verso-estrofe até aqui manifestara, abundantemente explorada nos dois livros anteriores, da mesma forma que se consubstancia uma vocação oposta: a de inaugurar os poemas (dois, apenas dois poemas, é certo) com uma estrofe de um único verso. Tanto num caso como noutro, e traçando uma leitura episódica em ambos os poemas, o verso inicial lança no poema uma mapa de palavras que se vê imediatamente quebrado, não só pela evidência do salto espacial, como também pela disrupção imposta no discurso: à maneira de glosa, os versos (9) da estrofe dominante do poema são convidados a estabelecer laços de diálogo – tenso diálogo – com o verso inicial, que funcionaria como mote de roteiro, mas esse diálogo é antes um apanhado de aproximações frásicas à volta do mesmo. Transcrevo ambos os poemas, que bem se poderiam então perspectivar como décimas desarticuladas, para efeitos de cotejo e possível ganho de leitura:

SAINT-MALO 63

Eu curvo ante a infância a face embaciada

A praça é muito grande parece uma criança
Ela estranha as pessoas do jardim,
criança abandonada, limitada vida renascente
e carne e riso
Olhamo-la encher tudo
e vamos cada qual às nossas compras
Já nada em nossos bolsos pesa nem pecados
de novo estamos disponíveis para a primavera
e muito pequeninamente adormecemos²⁰⁶

HOMEM DE GRANDES DIAS

E a cal casa de cada qual

Tens as orelhas brancas
longa é a lança que dos olhos lanças
És tu e tens mistérios de mulher
ó breve ó longo
Faço percebes horas
Há muitos pés pela cidade
Oh [longo] és possível
elefante branco visto em África
E não há mais ninguém²⁰⁷

Por último, resenhe-se o verso-poema isolado já antes discutido, presente no livro *Transporte no Tempo*, de 1973:

- xiv. “Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaivota”²⁰⁸, no poema “Gaivota II”, da segunda secção do livro, “Nau dos corvos”. Estrofe única do poema. Já antes se examinou com

²⁰⁶ BB: 179.

²⁰⁷ BH: 228.

²⁰⁸ TT: 75.

exaustividade o tipo de sistema comprometido neste monóstico, e em particular na sua funcionalidade como parte de um mecanismo serial. Destaque-se, contudo, que se trata de um poema verdadeiramente singular: é o único poema de Ruy Belo conformado por um único verso, instalando-se assim no mapa dos seus poemas como a composição mais breve dos nove livros de poesia editados entre 1961 e 1978.

É muito especial a ocorrência do verso monóstico num único poema em *Transporte no Tempo*. Caso único em toda a poesia de Ruy Belo, o deste poema, “Gaivota II”, constituído por um só verso, muito embora se deva ter em consideração que o mesmo se articula serialmente com o poema precedente no livro, “Gaivota I”. Ora, apetece dizer que neste caso, e radicalizando o processo de destacamento dos primeiros livros, o comentário sumário proporcionado pelo verso isolado se desloca para *fora* do poema, desdobrando-se o poema inicial, “Gaivota I”, num segundo poema que, de alguma forma, o reproduz em situação de “resumo”, acontecendo tudo isto no horizonte de existências do livro. Como em Steinbeck, a partir da declaração citada no início deste trabalho, aqui estamos nós, de novo, vendo as palavras fazer as suas coisas, à sua maneira. E com esta violência de formas, no momento definitivo e limite em que o verso se ausenta do poema para poder falar-lhe desde uma vizinhança já incorporada como *outro poema*, termina o investimento de Ruy Belo neste formato mínimo de verso-estrofe.

UMA CASA DEMOLIDA

Partindo deste inventário de ocorrências, e muito embora o recurso a estrofes de um só verso não constitua, como se observa, um fenómeno recorrente na poesia de Ruy Belo, gostaria de forçar uma ponderação sobre este tipo de solução estrófica entabulando conversa com a imagem proposta no “Soneto digital” de Fernando Aguiar. É pouco provável que Ruy Belo lance estes versos

isolados nos seus poemas à luz desse muro do 14 em função do qual se pudesse edificar algo como um soneto disseminado ao longo de outros poemas. A sugestão assegura, no entanto, e parafraseando um sintoma central nos modos de ler de Ruy Belo, uma altíssima temperatura de significação, mais não seja porque são de facto catorze os monósticos distribuídos de forma aparentemente arbitrária na epiderme de poemas de diversas modulações estróficas. A metáfora do poeta como agente de cultivo volta aqui a adquirir um notável capital de interpretações: seriam versos isolados, desprendidos, abandonados e vagabundos, unidos – ou unificáveis – no improvável e invisível espaço de um soneto mutilado, cujos membros (catorze) se espalhariam na terra de outros poemas, poemas vizinhos ou não. Mas claro, a vizinhança constitui-se na proximidade espacial, e neste exercício de poemas afins o que realmente nos falta é esse poema-soneto primeiro, princípio do desmembramento que, mais do que perda e enfraquecimento poemático, acaba por alimentar o dizer (nas suas formas e maneiras) desses outros poemas vizinhos onde finalmente se alojam.

A imagem daqueles dedos partidos de Fernando Aguiar socorre a peregrinação do raciocínio no seguinte ponto: os versos isolados de Ruy Belo podem realmente falar entre si, da mesma forma que, enquanto unidades estróficas autónomas, se reservam um potencial de significação muito íntimo. Isto é: são versos que dialogam e estabelecem afinidades significativas com os restantes versos dos poemas onde coexistem, construindo com eles o edifício de palavras onde assenta o poema (abstenha-se “Gaivota II” deste princípio, visto ser um verso que vale ele mesmo, e só, como poema), versos que integram, pois, uma superfície significante cujo perímetro os supera, mas não deixam de expressar, dentro da sua exposta e cabal insularidade, uma independência poética que se afirma, desde logo, ao nível de uma extensão de fala profundamente delimitada. Desta forma, são versos que permitem, de modo fantasma e acidental, uma leitura singular e desviada do poema, dedos mínimos de conversa que Fernando Aguiar recria num outro poema visual de 1978, justamente intitulado “Dois dedos de conversa”:

Oh que difícil não é criar um homem para deus
Quem me trouxe de novo até à minha casa?
Podem calar-se os pássaros inúteis
Que suave desliza toda esta gente

jerusalém é o teu nome cidade
E sabe deus a minha humana mão
A morte é a verdade e a verdade é a morte
E a alegria é uma casa demolida

E há um grande coração em construção
Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente
Deus é perto de mim como uma árvore

Eu curvo ante a infância a face embaciada
E a cal casa de cada qual
Inúmera serenidade em duas breves asas resumida ó gaiivota

07. MOVIMENTOS CONTÍNUOS: OS POEMAS LONGOS

SE O POEMA FALHA

Proponha-se como episódio e maneira de epígrafe a resposta de Ruy Belo a uma questão de Maria Teresa Horta em entrevista de 1968 recolhida no volume *Na Senda da Poesia*. Ao enunciado “Não conviria então ter indicado a origem?”, sobre o título de *Boca Bilingue*, responde Ruy Belo:

No primeiro livro, *Aquele grande rio eufrates*, não só indiquei donde o tirara, como o utilizei para o título do poema longo final, que eu hoje considero um grande falhanço.²¹⁰

MOVIMENTOS CONTINUADOS

O poema longo é, muito provavelmente, dos gestos de forma mais imediatamente associados ao estilo dos poemas de Ruy Belo e uma das modalidades poemáticas de facto mais exploradas e potentes no cômputo geral da obra do autor de *Boca Bilingue*. No entanto, e como se procurou evidenciar no estudo sobre as secções e séries dos seus nove livros de poesia editados, o poema longo observa distintos tempos de predominância na obra de Ruy Belo, impondo-se como registo preferente a partir, sobretudo, da publicação em 1973 de *Transporte no Tempo*, vindo a instalar-se de forma massiva nos livros seguintes. Não obstante, e no intuito de perspectivar a casuística desta forma poemática, tenha-se presente

²¹⁰ NSP: 29.

que em livros anteriores como *Aquele Grande Rio Eufrates* ou *Homem de Palavra[s]* afloram pontuais envios na senda deste tipo de poema (em regra geral algo lassos, diga-se, como o recorte transcrito em epígrafe permite supor), que só na década de setenta adquirirá, pois, a vocação de modo de fala mais vigoroso dos poemas de Ruy Belo, ao ponto de dominar de forma quase exclusiva os processos poemáticos de livros como *Toda a Terra*, *Despeço-me da Terra da Alegria* e, no seu sentido mais extremo e definitivo, *A Margem da Alegria*. Nessa mesma disposição, um livro como *País Possível*, composto através da soma antológica de material poético publicado em três livros anteriores, adquire sinal reforçado de novidade justamente pela adjunção ao conjunto de um poema longo: refiro-me ao poema “Pequena história trágico-terrestre”, com que o livro encerra. A impregnação do poema longo como perímetro poético dominante manifesta, pois, um ritmo de constante e progressivo amadurecimento de forma, ao ponto de se constituir como autêntica *maneira* de grande parte dos poemas escritos e publicados por Ruy Belo nos seus últimos livros.

A assimilação do poema longo como forma de expressão dos poemas dos livros de Ruy Belo observa, no seguimento do que fica dito, um movimento amplo e algo impreciso, descrito entre as primeiras e episódicas irrupções nos livros inaugurais da obra do autor de *Boca Bilíngue* e a definitiva instalação a forma longa nos seus últimos poemários. Assim sendo, uma leitura sequencial e cronológica dos livros de Ruy Belo permite perspectivar o tenso e ao mesmo tempo meditado processo de dilatação do poema em formas longas, que acabará por culminar no encontro de perímetros entre poema e livro (“A margem da alegria” em *A Margem da Alegria*), ponto de cabal detonação de todo e qualquer princípio de organização do livro em partes, apondo-se o poema como corpo soberano e capacitado para a probabilidade de *ser livro*, figura altamente radicalizada com a transferência do título do poema para o *nome* geral e unitário do livro. Um investimento de leitura análogo – isto é, seguindo a narrativa de publicação de livros de poemas de Ruy Belo – autoriza, do mesmo modo, a compreensão do progressivo recurso ao soneto, por exemplo. Nesse sentido, a leitura da forma do poema longo deve ser discutida no miolo do corpo poemático que integra num ou noutro livro, numa ou noutra

secção de um livro, em lugares poemáticos coetâneos de outras formas de processamento do discurso do poema. Isto é, como forma entre muitas, variadas e amplas, de fala do poema, a extensão destes poemas longos entra em franco diálogo com as formas que lhe são diferentes, menores: de certo modo, e num muito decisivo modo, os poemas longos também o são porque convivem com poemas breves, poemas investidos de interesses expressivos distintos dos seus. E no caso do conjunto dos livros de Ruy Belo, esse convívio entre formas breves e longas é altamente produtivo, na medida em que na sua obra tanto têm lugar volumes com uma amplitude de formas muito significativa (*Aquele Grande Rio Eufrates* ou *Homem de Palavra[s]*), experimentando diversas soluções de perímetro de poema, como livros dotados de um compacto e rigoroso equilíbrio formal (*Toda a Terra* e *A Margem da Alegria*), nos quais parece imperar uma lei modelar determinante da forma dos poemas no conjunto ou, no caso mais radical de *A Margem da Alegria*, do poema *como* conjunto.

O convívio entre o poema longo e formas vizinhas de execução do corpo poemático convida a que a forma daquele seja considerada ao lado de poemas que lhe significam estranheza: poemas breves, poemas de forma fixa, ou até poemas em prosa; em suma, poemas que não engrossem o património de poemas longos de Ruy Belo e que por isso mesmo acabem por isolar e reconhecer, por diferenciação, a tipologia *longa* destes outros poemas. Nesse sentido, são quatro os princípios de forma poemática mediante os quais gostaria de ponderar o investimento de Ruy Belo no poema longo (posturas que, reconheça-se desde já, abrirão para outras possíveis posições de leitura), procurando então cruzar as suas ocorrências e formalizações com uma perspectiva panorâmica do livro – no seio da qual instaura o seu diálogo e as suas muito próprias maneiras de falar – e assim entender o seu funcionamento dentro do perímetro máximo do volume. Proponho, deste modo, quatro perspectivas de leitura sobre a integração do poema longo nos livros de poemas de Ruy Belo:

- [i.] Em primeiro lugar, e considerando a cronologia dos livros de poemas de Ruy Belo, prestar-se-á atenção à inclusão do poema longo como

parte conjunta de uma colecção de poemas, muito particularmente a partir da colocação de “Aquele grande rio eufrates” no livro homónimo, em 1961, no qual, como atrás se procurou descrever, o poema longo que atribui título ao conjunto é criteriosamente posicionado no horizonte de um funcionamento grupal, perfilado numa noção sintáctica de leitura do livro. A coincidência deste último poema do livro com o marcador de parte do mesmo intitulado “Narração” justifica o aparelhamento de significados. Procurar-se-ão entender, deste modo, os tipos de relação mantidos entre o poema longo e poemas breves num espaço poemático comum, o do livro, calibrar os modos de diálogo exercidos, tensões e propriedades de fala conjunta em nome desse denominador superior, localizado ao nível do poemário. Está em causa, pois, a fractura de forma agenciada pela reunião num mesmo livro de poemas sujeitos a distintos perímetros de discurso e respectivas modalidades de fala e a fricção resultante dessa convergência de posturas verbais. Eis, no seguimento destes problemas, algumas interrogações a formular. De que modo fala o poema longo ao lado de outros poemas com os quais faz casa no livro? Como coexistem num mesmo volume de poemas modalidades tão diversas como o poema longo levado a condição de parte do livro e formas breves concatenadas em secções próprias? Uma composição como “Pequena história trágico-terrestre”, incluída na antologia *País Possível*, de 1973, merecerá atenção enquadrada nos mesmos termos, visto conviver no referido conjunto com poemas sujeitos a diferentes tipos de tratamento formal.

- [ii.] Numa segunda linha de leitura, meditaremos na coordenação de poemas em vista de uma unidade sequencial entendida como composição de um único e comum poema, impondo-se a sugestão formal do livro como um eventual poema longo, um poema total. É o caso, em concreto, da edição de *O Problema da Habitação – alguns*

aspectos, em 1962, um ano depois da publicação de um tão diferente e primeiro livro como *Aquele Grande Rio Eufrates*. Partindo justamente das palavras de Ruy Belo a propósito deste volume tecidas em sede de entrevista mais ou menos informal (e publicadas por opção do próprio autor, refira-se, num livro de ensaios e textos críticos, *Na Senda da Poesia*), merece a devida ponderação o horizonte de forma que se lhe pretende imprimir e os expedientes activados nesse sentido. Não é precisa a vontade de Ruy Belo sobre a natureza destes poemas, deste livro, cifrada na hesitação entre o poema longo e longo poema, figuras em torno das quais se disputa a natureza dos poemas deste livro e do livro destes poemas. Falam poemas contíguos no sentido de um horizonte comum e totalizante, ao ponto de se apagarem num único (longo) poema? De que maneira o gesto de organização do livro valida a significação conjunta dos poemas seus constituintes como parte orgânica de um todo a que o título de capa atribui unidade definitiva e, no caso específico da vontade autoral manifestada a propósito de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, qualidade de poema unitário e acumulativo?

- [iii.] Prosseguindo a sistematização do recurso ao poema longo como modalidade poemática, detemo-nos da concepção do livro como reunião de poemas longos, isto é, como macro-estrutura organizadora de grandes massas de poemas, de que resulta uma totalidade poemática altamente expressiva. O volume *Toda a Terra*, de 1976, reunindo poemas escritos entre 1972 e 1973, permite contemplar a disposição em causa, traduzindo-se o livro como colectânea de poemas todos eles dotados de um amplo fôlego discursivo, afirmando-se no volume uma maneira de lei formal que permite totalizar num princípio comum cada e qualquer poema nele contido. Neste âmbito, o poema longo constitui-se quase como única forma de procedimento ou gesto poético, eclipsando quaisquer outros modos

de fala e discurso, divergindo neste ponto a posição proposta do aparelho poemático exercitado na formulação anterior (na medida em que, assinale-se, nem todos os poemas do “longo poema” de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* são poemas longos, ao contrário do que sucede em *Toda a Terra*). Ora, tal como nos modos de interpretação antes propostos, apresentam-se de novo algumas questões a problematizar. Assim sendo, e considerando a natureza do volume em causa, de que modo se processa o convívio exclusivo de poemas longos num livro que não é um poema longo? E descrevendo de perto a organização desta colectânea de 1976, como ponderar o recurso a formas fixas (tercetos e quadras, em particular) no seio de um conjunto de poemas onde impera a forma estrófica livre?

- [iv.] Por fim, no limite já da imposição formal do poema longo, haverá que atentar na sua irrupção como forma de livro, de que é um manifesto sintoma e publicação em 1974 de *A Margem da Alegria*, composto unicamente com o poema homónimo. Com efeito, procura-se compreender em que medida este livro assinala a apropriação da forma-poema de propriedades de conjunto intrínsecas à forma-livro, por via da anulação de passagens formais intermédias, como por exemplo a secção ou a parte de livro. Dir-se-ia que com este livro se resolve a tensão suscitada no nivelamento entre longos poemas e poemas longos, bem presente a propósito de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, apurando um equilíbrio forte no coração das duas formas, algo que se poderia expressar nos seguintes termos: o longo poema longo que é um livro. Haverá que formular um problema de base: em que sentido se manifesta no poema longo elevado a condição de livro o imperativo da forma livro? O último livro de Ruy Belo, *Despeço-me da terra da alegria*, publicado inicialmente como plaquette no ano de 1977, poderá, quanto à sua estrutura, aduzir pistas instigantes nesse sentido.

UMA REDEFINIÇÃO DE HORIZONTE

Eis, portanto, quatro linhas de leitura dispostas em torno das formas interpretadas pela forma longa do poema nos livros de Ruy Belo, procurando-se com o gesto descrever a instalação da mesma nos modos de discursos desses livros e, num sentido vertical, na modalidade de dicção desse falar beliano exercitado de colectânea para colectânea. Num envio algo sintético mas esclarecedor, a preocupação aqui latente habita ao nível da dilatação da forma poema em forma livro, e compreender de que maneira se processa essa conquista que acabará por impor, num determinado momento *tardio* da obra de Ruy Belo, a rasura dos protocolos de estruturação do livro como colectânea de poemas (o que se verifica, já se disse, com a edição de *A Margem da Alegria*). O ponto de calibre comum a estas quatro manobras críticas – ou quatro vontades de leitura – reside na tensão suscitada entre poema e livro de poemas enquanto estruturas poemáticas e aparelhos de natureza formal meditada, impondo-se o segundo como limite físico da distribuição da unidade do sistema de cada poema unitário, e é partindo deste pressuposto morfológico que se observarão os desvios de desgaste do princípio de livro.

No seguimento do que fica dito, e insistindo na perspectiva de uma consolidação do poema longo como elemento constituinte da paisagem do livro, gostaria de convocar o ambiente suscitado por Flora Süssekind em texto sobre as *Galáxias* de Haroldo de Campos, longo poema com autonomia formal de título de livro produzido entre 1963 e 1976, ao incorporar ao pensamento sobre o poema longo a imposição de uma espécie de “redefinição de horizonte”²¹¹, explicando-a como que “impelida em parte pelo retorno ao narrativo, a que se vem submetendo a poesia contemporânea”²¹². O retorno dos modos do poema, leia-se, a um ímpeto ou fulgor narrativo. A tradição de modernidade convocada no texto de Süssekind é parte familiar da memória lírica implicada nos modos de poesia interpretados por Ruy Belo: Walt Whitman, T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, entre

²¹¹ Süssekind, 1995: s/p.

²¹² *Ídem*.

outros, são poetas que povoam esse imaginário íntimo da poesia proposta a partir de meados do século XX, a que no caso de Ruy Belo e demais poetas da língua portuguesa se vem juntar a exemplaridade fulgurante das poesias de Fernando Pessoa. Ora, o que me interessa neste ponto não é tanto perspectivar o trabalho a que submete Ruy Belo o poema longo à luz desta galeria de forças de influência, mas sim aproveitar o efeito da explicação visualista proposta pela ilustre teórica brasileira: essa redefinição constante do horizonte das palavras, dos textos, das palavras nos textos e, grosso modo, da sua *situação* num elemento estruturante chamado livro. A ideia motriz de paisagem, que sustenta a posição de leitura ensaiada neste trabalho, volta a comparecer ante nós, leitores de poemas, de forma altamente sedutora. E no conjunto do apontamento crítico, de evidente felicidade, estimularia muito particularmente a concessão aos efeitos dramáticos, ou de dramatização, do gesto escrevente como acto performativo e conformador de estados novos para as coisas: para as palavras dos textos que se escrevem.

I. O POEMA LONGO NO LIVRO OU O MODELO DE FORMA

A primeira incursão de Ruy Belo no domínio do poema longo levada a sede de edição ocorre logo na colectânea inaugural da sua obra, *Aquele Grande Rio Eufrates*, com o poema homónimo que encerra o livro, “Aquele grande rio eufrates”. É um poema que na sua amplitude, refira-se desde já, ensaia modos de discurso bem diferentes dos explorados nos restantes poemas deste mesmo livro, muitos deles poemas breves, tanto em extensão total como em formas estróficas, o que de alguma forma suscita um impasse de visualização dos poemas do livro intitulado *Aquele Grande Rio Eufrates*. Se por um lado é imediata a associação ao poema longo que encerra o livro, não é menos instigante o aspecto variado da massa textual conformada pelos demais 71 poemas, volume de existências, aliás, muito expressivo.

Quero com isto alertar para a condição de espaço de livro ou de espaço no livro implicada pela inserção no mesmo de um poema frontalmente diferente daqueles que na sua maioria o compõem. É justamente a partir desta clivagem de formas, altamente rompedora desde a referida situação panorâmica do volume e motor, como tal, de uma estranheza fôrmica, que se poderá começar a descrever e negociar a opção por um poema longo como “Aquele grande rio eufrates” como poema de fecho do livro, um fecho que assim se prolonga na *duração* desse último texto. Poder-se-ão abrir, como é evidente, outras portas de interpretação, mas parece-me especialmente produtiva e problemática esta constituição de uma tão diversa sintaxe de livro, à qual o poema longo final apõe uma conclusão. Sala final da casa do poema, do poema do livro, do poema como palavra da frase do livro, seguindo de perto a metáfora habitacional de um dos seus versos:

Há salas espaçosas em muitas das palavras²¹³

²¹³ *AGRE*: 120.

Ora, como se observou no estudo da partição em secções a que Ruy Belo sujeita os seus livros, o poema “Aquele grande rio eufrates” não apenas encerra a colectânea, integrando a última secção da mesma, dotada de um título que, sendo extremamente significativo instaura também uma alta produção de efeitos ao nível da arquitectura da obra, “Narração”, como é ainda o único poema, sublinhe-se, desta última secção do conjunto, experimentando, pois, uma instigante coincidência entre o limite do poema e o limite da secção como activo do sentido global do conjunto de poemas. Já antes se ponderou a implicação dessa localização final no livro como operadora de um sentido de conjunto panorâmico, total, latente à preparação do lugar de cada poema no poemário e ao seu funcionamento sequencial como modo de expressão global do volume de poemas, como parte de um mecanismo orientado para uma lógica expressiva comum. O enunciado épico latente à nomeação de parte das secções do livro substancia essa capacidade expressiva, orientada para uma explicação de conjunto processada igual e decisivamente em sede de leitura. No sentido deste envio ao leitor de determinada entidade de significação do texto e do livro, apetece recordar a mnemónica sentença de Roland Barthes esgrimida em *S/Z*:

The goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text.²¹⁴

Volte-se, pois, a considerar essa predominância formal como signo de diferenciação a que se submete o alojamento do poema longo no livro de poemas, no seguimento, insisto, de poemas mais breves. Este princípio de exclusividade vai de encontro ao movimento de transições obrado ao longo do volume, intuído na senda do lançamento de uma “narração” que, pois, surge profunda e decisivamente legitimada pela coincidência de títulos entre poema final e livro, ponto de convergência nominal que, no fim do livro, supõe a finalidade do mesmo. Como poema final, o longo “Aquele grande rio eufrates” calibra o ponto de encontro entre a sequência de poemas que o precede e o livro homónimo que o situa

²¹⁴ Barthes, 1974: 4.

naquela. O movimento parece permitir uma leitura próxima destes termos: a *narração*, isto é, a fala do livro *Aquele Grande Rio Eufrates*, preparada e aclimatada ao longo de todo o volume, é o texto do poema “Aquele grande rio eufrates”, lançado no momento derradeiro do volume, e por sua vez produzido a partir de uma passagem do Livro do Apocalipse inscrita em epígrafe à maneira de emblema textual:

E o sexto anjo derramou a sua taça
sobre aquele grande rio Eufrates
Apoc.XVI, 12²¹⁵

Convém neste passo, voltando um pouco atrás e cifrando a natureza da leitura, perspectivar o tipo de relação mantido entre este longo poema final do livro e os demais textos que o compõem, avaliando a natureza do diálogo estabelecido entre corpos poemáticos de distinta pulsão discursiva. Para o efeito, talvez resulte produtivo aparelhar algumas das propriedades formais do poema até aqui descortinadas, e assim cruzar o perímetro de “Aquele grande rio eufrates” com o da massa poemática que o precede e prepara – à “narração” – no volume. Nesse sentido, considere-se: i) que se trata de um poema (o único da colecção) dotado com o mesmo título que o livro em que se integra, e que esse título é transferido de uma passagem bíblica²¹⁶, isto é, de um *outro* livro; ii) que é o único poema da colectânea a ocupar em exclusivo uma secção do livro, ao passo que as demais partes são constituídas por num intervalo de 11 e 17 poemas, respectivamente a mais curta e a mais nutrida; iii) que é o poema de maior extensão de todo o volume, apenas comparável, e a muita distância, ao poema que o precede no livro, “Ode ao homem de pé”; e iv) que é, para todos os efeitos, o último poema do livro.

Dez estrofes compõem o longo poema “Aquele grande rio eufrates”, estrofes de desigual volume de versos, da mesma forma que dez serão também as

²¹⁵ *AGRE*: 117.

²¹⁶ Manuel António Silva Ribeiro tece importantes considerações a respeito. Vide Ribeiro, 2004: 107 e ss.

estrofes, longas e vastas estrofes, do poema “A margem da alegria” no livro homónimo editado em 1974. Estabeleça-se desde já, pois, este curioso cruzamento formal, não isento de profundas consequências na administração de espaços expressivos: ambos os poemas se desenvolvem sobre nove pausas estróficas, geradoras de dez grandes unidades textuais, isto é, de dez estrofes que compõem a paisagem do texto do poema; da mesma forma, estes poemas quebrados em dez partes dão título a uma estrutura poemática superior, na qual se inserem, isso sim, desde protocolos formais distintos: o livro. Protocolos ou processos distintos já que, ao passo que “Aquele grande rio eufrates” atribui título final ao volume sendo modulado, todavia, pela justaposição de uma parte do livro (e do seu título, “Narração) na qual se integra, “A margem da alegria”, por outro lado, cunha de forma directa o seu nome no nome do livro, sem qualquer tipo de mediação estrutural. Isto é, o processo de encontro entre poema e livro é radicalmente abreviado em *A Margem da Alegria*, simplificando-se ao máximo a estrutura poemática na base do volume a partir de um sintagma muito simples: o poema é um livro, postulado formal que permitirá avaliar a propensão a que Ruy Belo inclina o poema longo na década de setenta, bem mais exclusiva e solitária que a do primeiro livro. Por outro lado, esse envio nominal entre poema longo e livro é trabalhado na primeira colectânea de Ruy Belo, por seu turno, de um modo bem mais complexo e, diga-se, por isso mesmo, dependente de uma arquitectura geral do livro, da qual dependem todos os demais poemas do conjunto e para a qual concorre, como segmento de clausura da “narração” ensaiada o longo poema final que aqui interessa considerar.

À VOLTA DE DEZ

Já antes se avisou e procurou descrever a apetência deste primeiro livro de Ruy Belo para um enunciado formal apoiado no exemplo da estrutura do poema épico. Com efeito, três das secções que o compõem parecem tomar como modelo estruturante o protocolo textual de *Os Lusíadas* de Luis Vaz de Camões:

“Apresentação”, “Dedicatória” e “Narração”, terminologia que, intercalada por secções de diferente âmbito nominal (“Tempo”, “Relação”, “A cidade”, dispostas em sequência), instaura no livro de poemas uma cadência apoiada, em parte, mas só em parte, no discurso e nos modos de interpretação hermenêutica do poema épico: “proposição”, “dedicatória” e “narração”. Aliás, não deixa de reverberar do prefácio escrito pelo autor para a reedição do livro em 1972 certo eco da epopeia camoniana, sobre cuja publicação, assinale-se, se cumprem neste mesmo ano quatro séculos. Por duas vezes nessa “Explicação” anteposta ao livro se refere Ruy Belo de forma directa ao poema de Camões, do modo que a seguir se contextualiza. Um Ruy Belo que, anos antes, em 1969, em texto publicado no número 5 do suplemento *Ao Km Zero*, e referindo-se ao poeta brasileiro Sérgio Pachá e sua profunda devoção camoniana, dizia ver este Portugal “através dos olhos de Camões enquanto eu o vejo através de Fernando Pessoa”²¹⁷. Pois bem, a primeira referência no prefácio de Ruy Belo ao poema de 1572 surge no seguimento de um raciocínio de base, que o leva novamente a cruzar os arcos de influência de Camões e Fernando Pessoa sobre a cultura portuguesa, reafirmando-se, de passagem, a posição esgrimida nesse texto de 1969:

A solidão será porventura um problema burguês. Mas, numa sociedade onde todos os intelectuais mais ou menos o são, ele será talvez, numa perspectiva realista, não tanto o reflexo como a denúncia dessa mesma sociedade, responsável responsabilizada por consciências que, nos casos mais significativos, não terão escrito *Os Lusíadas* mas escreveram a *Mensagem*, não terão morrido a 10 de Junho de 1580, muito a tempo portanto de se poder utilizar o dia da sua morte como “Dia da Raça”, mas morreram a 30 de Novembro de 1935, que poderá perfeitamente vir a ser considerado o “Dia da Civilização Ocidental”.²¹⁸

E mais adiante, remetendo para a primeira edição do livro que agora se reedita:

Fundamentalmente, as modificações a que nesta edição procedi relativamente à primeira (a que não chamo *princeps* até porque algum

²¹⁷ *NSP*: 222.

²¹⁸ *AGRE*: 15.

erudito a poderia porventura confundir, neste ano de comemoração de *Os Lusíadas*, com essoutra obra onde, apesar da incomensurável superioridade de engenho [...].²¹⁹

Para além da marcação das sequências do livro, dispostas em franco diálogo com a estrutura orgânica de *Os Lusíadas*, um segundo tipo de afinidade entre *Aquele Grande Rio Eufrates* e o poema de Camões ocorreria na arquitectura profunda do poema longo que encerra o livro que, já se viu, responde como vontade expressa de “narração” do mesmo. Isto é, como apontamento de finalidade da construção do livro e da ordenação dos poemas que o povoam, e, num sentido acumulativo, como verdadeira miniatura do livro. Quero dizer: como espelho nominal da vontade conjunta do poema do livro, livro esse, insisto, produzido, para todos os efeitos, e apesar das evidentes fugas do mesmo, no reflexo do modelo camoniano. Ora, cabe ponderar a natureza dessa miniaturização do livro na superfície longo poema que o encerra, texto que afinal não só atribui título ao livro como concretiza a narração antes lançada. É justamente neste ponto que se abre a possibilidade de cotejar um segundo tipo de aproximação do poema “Aquele grande rio eufrates” ao poema de Camões, desta vez exercida ao nível da sua modelação formal.

Como antes se disse, e chamando ao diálogo o poema-livro “A margem da alegria”, são dez as partes que compõem o poema “Aquele grande rio eufrates”, repartindo-se este em dez estrofes de desigual volume de versos, que a seguir se passa a descrever. A similitude com a estrutura da epopeia de Camões é evidente, muito embora se processe de uma forma, digamos, coxa e desautomatizada, na medida em que as dez partes do poema não ostentam qualquer sinalização mediante gestos paratextuais (numeração, etc.) ou porque exibem, como a seguir se descreve, naturezas de texto muitas diversas. No entanto, e observando o texto desde uma perspectiva panorâmica, são de facto dez as partes que constituem o texto do poema “Aquele grande rio eufrates”, o poema que executa a narração preparada e trabalhada em suposto ambiente épico no livro homónimo. Poema quebrado em dez zonas textuais, isto é, dez segmentos de um canto único e

²¹⁹ *AGRE*: 16.

horizontal, do mesmo modo que se assinalam por nove as pausas desse *cantar*. E se são dez as partes e os aparelhos estróficos em que se estrutura o poema “Aquele grande rio eufrates”, dez são naturalmente os arranques *narrativos* desse poema da *narração* (narração do poema e do livro, pois), isto é, os versos ou frases de lançamento de cada uma dessas estrofes, os modos de começar e recomeçar a *narração* aposta, em sede periférica ao poema (enquanto título de secção exclusiva), como denominador nominal do seu texto. Situam-se os inícios dessas dez partes do poema e algumas particularidades da natureza formal de cada uma das estrofes que encabeçam:

- i. “Somos verdadeiramente pessoas seguras de si”²²⁰
Primeiro verso de uma estrofe com um total de 38 versos repartidos em 15 arranques frásicos.
[38 versos, 15 frases]
- ii. “Como vagas rebentam nesta vida as gerações”²²¹
Verso inicial de uma estrofe composta por 39 versos.
Desta vez, são 8 as frases que a aparelham.
[39 versos, 8 frases]
- iii. “Dia a dia mal o sol subir pela manhã acima
e alcançar conveniente altura
escreverei em tua honra esse poema a que a tarde virá pôr
um ponto final tão rubro como um poente
e chamar-lhe-ei o poema de um dia”²²²
É, juntamente com a quinta, a estrofe mais breve do poema, constituída, unicamente por estes 5 versos.
[5 versos, 1 frase]

²²⁰ *AGRE*: 117.

²²¹ *AGRE*: 118.

²²² *AGRE*: 119.

- iv. “Todos os dias poucos para chorar o homem
embora ele chame em seu auxílio as árvores
ou se descubra sempre que a tarde passar”²²³
Sequência inicial de uma estrofe composta por 18 versos,
repartida sobre uma soma de 6 sistemas frásicos.
[18 versos, 6 frases]
- v. “Senhores dos planos de urbanização
responsáveis pela paisagem
cuidado com o poeta na cidade”²²⁴
Primeiros 3 versos de uma estrofe constituída por
unicamente 5 versos, aos quais se segue uma segunda
frase composta pelos dois versos restantes.
[5 versos, 2 frases]
- vi. “Há salas espaçosas em muitas das palavras”²²⁵
Verso inicial de uma estrofe composta por 52 versos,
com um total de 20 sequências frásicas.
[52 versos, 20 frases]
- vii. “E vejo-te mulher sair dos velhos dias
e ajoelhar numa nuvem de névoa com os teus joelhos
sobre a nossa miséria de homem de medos
e o nosso ser caído e pelo ferro corroído
erguê-lo à altura do teu filho
que nem sequer pode estender os braços
contra os nossos templos domésticos

²²³ *AGRE*: 119.

²²⁴ *AGRE*: 120.

²²⁵ *AGRE*: 120.

e até lhe escondemos a face entre paredes”²²⁶

Sequência de abertura de uma estrofe com um total de 17 versos. Os 9 versos restantes compõem o segundo sistema frásico da estrofe.

[17 versos, 2 frases]

viii. “Dois braços dois olhos vinte dedos na melhor das
hipóteses

eis os limites do sonho do homem ”²²⁷

Versos iniciais de uma longa estrofe constituída por um total de 181 versos e uma soma de 67 sequências frásicas.

[181 versos, 67 frases]

ix. “Ah o movimento súbito dos carros rente à noite
e os amantes a medo preparando as novas mortes de
cristo

pelos meios que a técnica lhes veio proporcionar”²²⁸

Sequência de abertura de uma estrofe composta por 72 versos, sobre os quais se registam 24 arranques frásicos.

[72 versos, 24 frases]

x. “Como era o teu rosto?”²²⁹

Primeiro verso de um total de 32 que integram a última estrofe do poema, distribuídos por 14 sequências frásicas.

[32 versos, 14 frases]

²²⁶ *AGRE*: 122.

²²⁷ *AGRE*: 122.

²²⁸ *AGRE*: 127.

²²⁹ *AGRE*: 129.

Este sumário levantamento de aspectos estróficos do poema permite descrever algumas particularidades extremamente significativas e motivo de produções de sentido a ponderar, investidas ao nível do fôlego formal de cada uma das partes do texto desse “grande falhanço”²³⁰ com que encerra o seu primeiro livro Ruy Belo. Do mesmo modo, o cotejo de cada uma das sequências de lançamento destas dez estrofes permite traçar um quadro de distintas maneiras de arranque frásico da respectiva estrofe, estrofes essas mais ou menos amplas, mais ou menos contidas, mas de um modo geral implicadas num intuito de marcação forte da retoma textual do poema e da operação da sua continuidade como poema único.

Uma relação dos dados estróficos antes descritos permite sublinhar, em primeiro lugar, a grande diferença de volume de versos entre as estrofes mais breves e a mais extensa do poema, da qual resulta um impacto visual de texto francamente duro e estimulante: 5 e 181 versos marcam, respectivamente, os topos inferior e superior da amplitude de versos das dez zonas que processam o poema. Em semelhante linha de descontinuidade as restantes estrofes (7) ostentam uma massa de versos muito díspar, ainda que se distribuam dentro de um intervalo mais contido: 38, 39, 18, 52, 17, 72, 32, situando-se estas estrofes, pois, num segmento de 17 a 72 versos. Retomando a sintaxe total desta paisagem, eis o aspecto de existências da mesma: 38, 39, 5, 18, 5, 52, 17, 181, 72, 32 versos, da primeira à última estrofe do poema, sequência que manifesta uma clara e impetuosa desarmonia de volumes que convirá, por partes, isolar e submeter a uma interpretação de conjunto.

Ora, se por um lado as estrofes mais breves do poema, constituídas por 5 versos, encontram certa vizinhança de forma com as estrofes mais imediatas (17, 18, 32 versos), ensaiando com elas certa proximidade, já a estrofe mais extensa do mesmo introduz no mapa de estruturas da composição estrófica do texto uma muito singular estranheza. Composta por 181 versos, a oitava estrofe do poema supera o dobro da estrofe que a antecede em volume de versos (72, os da nona estrofe) e desmancha qualquer tipo de familiaridade formal com os três grupos

²³⁰ *NSP*: 29.

seguintes, compostos por 52, 39 e 38 versos. Esta disparidade de volume de versos no aparelhamento de estrofes do poema instiga uma leitura contrastiva do mesmo, procurando localizar as diferentes zonas de tensão instauradas no texto e a geografia da sua incidência sobre a narração a que dá nome. Nesse mesmo sentido, a curva de amplitudes estróficas descrita é ainda interessante a um nível de visualização de conjunto, na medida em que autoriza a distinção de determinadas tendências de instalação de versos no poema e elos de concatenação percorridos. Repare-se, em primeiro lugar, e no seguimento do que antes se disse, na extrema proliferação de versos entre as estrofes oitava e nona do poema, ou no desequilíbrio de volumes entre uma improvável primeira metade do mesmo, constituída pelas cinco estrofes iniciais, e a seguinte, manifestamente mais povoada e representativa na horizontalidade do texto. Por outro lado, é possível reconhecer certo parentesco formal entre a última estrofe do poema, constituída por 32 versos, e as duas primeiras, também na ordem das três dezenas (38 e 39, respectivamente), o que poderá sugerir um efeito de quebra e retoma a considerar.

O PULMÃO DO POEMA LONGO

“Dois braços dois olhos vinte dedos na melhor das hipóteses / eis os limites do sonho do homem”²³¹ é o dístico com se inicia a oitava estrofe do poema “Aquele grande rio eufrates”, a mais longa do mesmo, somando um total de 181 versos, sendo o último desses versos o seguinte: “E outra vez nós temos sobretudo sono”²³². Já antes se assinalou a estranheza com que irrompe esta monumental estrofe no poema, quando mais não seja considerando o volume das estrofes anteriores, variando entre os 5 versos das mais breves e os 52 da sexta estrofe. A sétima, fazendo a transição com a longa estrofe que lhe sucede, é composta por escassos 17 versos. Julgo que este assimétrico encadeamento de massas de texto é de extremo interesse numa perspectiva da arquitectura do poema, pelo que

²³¹ *AGRE*: 122.

²³² *AGRE*: 127.

convém substantivar os gestos empregues na mesma, algo que nos remete para a ponderação sobre os tempos de instalação da forma longa neste momento inicial da obra beliana, e muito particularmente nos seus dois primeiros livros. Os termos da figura podem ser articulados a partir do seguinte problema: corresponde a uma forma da transição, a do poema longo – homónimo – em *Aquele Grande Rio Eufrates*, ou sinaliza antes uma forma em transição?

II. POEMAS PARA UM LONGO POEMA OU A IMPOSIÇÃO DA FORMA

Talvez seja oportuno iniciar este movimento de leitura assinalando que o segundo livro editado por Ruy Belo, *O Problema da Habitação – alguns aspectos* (1962), publicado no ano seguinte ao do volume de estreia, é uma colectânea de poemas substancialmente diferente daquela que a precede, seguindo uma estrutura poemática que acabará por se revelar única em toda a obra do poeta. Refiro-me, pois, à natureza formal empregue na distribuição do volume e na organização dos poemas no livro. Já antes se procurou descrever a paisagem de formas deste segundo livro de Ruy Belo, sinal de um modo de arquitectura que parece instaurar na sua poesia o imperativo de uma preocupação latente pela modalidade mais extensa do poema, traduzida em termos nem sempre esclarecedores, oscilando entre a noção, formalmente sólida, do poema longo e a impressão mais difusa de um longo poema, cuja modalidade decorreria da intuição de uma determinada continuidade de poema para poema. É justamente assim, como se sabe, que Ruy Belo em dado momento se refere ao livro, considerando-o “todo ele um longo poema”²³³. Com efeito, e como atrás já se referiu, estas designações irrompem no discurso de Ruy Belo de uma forma, no mínimo, ponderosa, que importa ter em conta. Na tensão suscitada ao nível da identidade conjunta e sequencial deste livro reside, de facto, uma das mais potentes linhas de leitura do mesmo, interessada no pensamento de forma latente, em primeiro lugar, à sua natureza autónoma, e consecutivamente, à sua integração num todo panorâmico da obra de Ruy Belo em curso.

Dez poemas integram a segunda colectânea de versos de Ruy Belo, numerados consecutivamente de I a X, o que no entanto não obsta a que cada um dos poemas ostente, no seguimento do indicador de numeração, um título singular, eixo operativo de uma diferenciação nominal entre cada uma das partes do livro: os poemas não apenas se enumeram numa sequência serial e ordenada como igualmente se diferenciam, pelo título, uns dos outros, instalando-se na sequência

²³³ *NSP*: 21.

do livro como poemas autônomos, como poemas sujeitos a um reconhecimento de singularidade activa dentro da imposição grupal sugerida e desenvolvida pela forma adquirida do livro. Por outras palavras, os poemas de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* moram uns com os outros, habitando casas enfileiradas e contíguas, mas, digamos, de diferentes mãos de pintura.

Já antes se descreveu a amplitude deste gesto, negociado, num primeiro envio, no sentido de significação conjunta do poemário e de sua estrutura, levando a leitura de cada uma das composições a um compromisso de implicação panorâmica no *todo* do livro, unidade expressa e identificada ao nível do título do livro. Do mesmo modo, e em sentido inverso, aligeirando o vínculo desse todo do livro, a nomeação individual de cada um destes dez poemas permitirá, num gesto extremo de desarticulação do conjunto, a republicação dos mesmos num outro contexto, numa segunda situação editorial, sinal definitivo da capacidade e valência autónoma do poema como parte ou elemento transferível da estrutura de conjunto do livro *todo* de poemas. Ora, como se sabe, e rememorando agora a tradição editorial de Ruy Belo traçada a partir de 1978, formas e existências como antologias e recolhas críticas póstumas operarão este exercício, editando alguns destes poemas de formas isolada e totalmente descomprometidos do conjunto do livro, sujeitando o poema em questão a um novo pensamento na disposição da forma (do segundo) livro.

Um poema como “VIII. A mão no arado”, publicado e indexado, portanto, no seguimento da sequência geral do conjunto, é exemplo especialmente fecundo dessa manobra. Veja-se, nesse sentido, a recolha deste poema no volume *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, seguido de ensaio ou “comentário”²³⁴ de Luís Mourão. Nesta sua nova ocorrência editorial, em lugar de antologia, o poema mantém a sua designação numeral de origem: o “VIII.” que o situa na perspectiva de uma sequência de poemas subordinada à vontade de significação conjunta do livro. Cabe sublinhar, no caso desta reedição do poema, a observação do marcador numeral de título referente à localização original do mesmo no livro de proveniência, operando deste modo uma espécie de decalque

²³⁴ Mourão, 2002: 122.

da natureza formal dessa primeira edição. O que no caso desta antologia se justifica ainda na medida em que se trata de uma recolha crítica de poemas de diversos poetas portugueses do século XX, isto é, não apenas de Ruy Belo, e como tal não sujeita a uma meditação de antologia exclusiva. Refira-se ainda que integra outros três poemas: “Em louvor do vento” (com comentário de Eduardo Lourenço²³⁵), “Morte ao meio-dia” (Vítor Manuel de Aguiar e Silva²³⁶) e “Ácidos e óxidos” (Manuel António Pina²³⁷).

No entanto, este mesmo poema “oitavo” de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* tem vindo a ser revisitado em outras convocatórias editoriais sob um gesto subtil e decisivamente diferente, e diferenciador, que importará sondar: refiro-me a sua publicação como “A mão no arado”, título nominal do poema parte desse “longo poema” em que se integra, dispensando, portanto, o indicador de pertença sequencial do volume. A título de exemplo, a antologia *Verde Vittima del Vento*, publicada em Itália pela L. U. Japadre (1986), com organização de Giulia Lanciani e Ettore Finazzi-Agrò e introdução de Eduardo Prado Coelho, é mostra desse exercício. Com efeito, nesta recolha de 39 poemas de Ruy Belo vertidos para italiano a única composição transferida do seu segundo livro é justamente o poema “A mão no arado”, grafado tal qual, prescindindo-se, pois, do referido marcador de conjunto. Reconheça-se a opção tomada nestes termos: se por um lado o poema deslocado do conjunto em que se integra como parte numerada perde a força desse vínculo, valendo-se assim como poema autónomo do livro, e desse modo uma ocorrência lateral ao mesmo, por outro a antologia consolida, ou legitima mesmo, a sua constituição como nova sede editorial, na qual os poemas como que respondem a uma vontade de arrumação diversa da dos seus contextos originais. Gesto que, recorde-se, não andaria longe do projecto defendido por Ruy Belo a propósito da auto-antologia por si publicada em 1973. Ainda assim, neste mesmo sentido, anote-se que um poema como “Portugal sacro-profano – Lugar onde” surge indexado nesta antologia italiana como tal, isto é, mantendo o marcador de

²³⁵ Cf. Lourenço, 2002: 209-218.

²³⁶ Aguiar e Silva, 2002: 252-256.

²³⁷ Pina, 2002: 358-365.

série (e do livro, *Homem de Palavra[s]*) que o próprio poeta nalgum momento opta por neutralizar. Vide, a respeito, como se lhe refere²³⁸ na já antes citada entrevista concedida a Maria Teresa Horta em 1968, recolhida no ano seguinte no volume *Na Senda da Poesia*.

Ainda a respeito da edição neutralizada deste poema de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* refira-se a publicação da antologia *Quinze Poetas Portugueses do Século XX* (2004), da responsabilidade de Gastão Cruz, na qual o poema “A mão no arado” volta a ser editado sem o seu denominador numeral. Do mesmo modo, e tal como na antologia italiana antes referida, trata-se, de novo, do único poema do segundo livro de Ruy Belo eleito para esta recolha, num total de 16 composições. A firmeza deste gesto de deposição de um marcador titular do poema pode ainda ser neste caso meditada à luz da sua própria autoria e intencionalidade implicada, bastando para tal recordar que também em 2004 se leva a cabo a reedição da súmula *Todos os Poemas* da editora Assírio & Alvim, com estabelecimento de texto da responsabilidade de Teresa Belo e, justamente, Gastão Cruz. O que quero ressaltar é, pois, a tomada de iniciativa na base da publicação de “VIII. A mão no arado” como “A mão no arado” na mencionada antologia e, assim, do desarmamento do efeito sequencial deste poema no livro de origem. Em todo o caso, não deixa de resultar ponderosa a “Nota de edição” incluída em cada um dos volumes de *Todos os Poemas*, de que passo a citar:

Esta edição segue o estabelecimento de texto efectuado por Gastão Cruz e Teresa Belo. A revisão de texto agora concluída obedece às normas ortográficas vigentes, excepto nos casos em que as opções do autor são um desvio intencional a essas normas, passando o presente volume a constituir a edição de referência da poesia de Ruy Belo.²³⁹

²³⁸ *NSP*: 31.

²³⁹ *TP* (vols. I, II e III): 6.

CORPOS DO CORPO

Ora, eis um gesto – o da transferência de poemas do conjunto do livro para uma situação deslocada e singular, explorado em diferentes contextos editoriais – que, sublinhe-se com especial relevo, Ruy Belo nunca levou a cabo, muito embora tenha tido a evidente oportunidade de o fazer em iniciativa editorial de sua inteira responsabilidade. De facto, recorde-se que quando publica em 1973 a antologia *País Possível*, o seu sexto livro, Ruy Belo recupera como base de trabalho para a selecção antológica os três livros imediatamente anteriores, isto é, *Transporte no Tempo*, editado nesse mesmo ano, *Homem de Palavras[s]* (1970) e *Boca Bilíngue* (1966), aos quais acrescentará um único poema inédito, “Pequena história trágico-terrestre”. Mas não fiquemos por aqui. Ampliando este profícuo momento de recuperação de activos poéticos sob o ímpeto do projecto antológico, recorde-se, no mesmo sentido, que no ano anterior havia reeditado o seu poemário de estreia, *Aquele Grande Rio Eufrates* (1972), ao qual adjuntara um importante e esclarecedor texto prefacial. Isto é: da revisitação de materiais poemáticos dos anos sessenta levada a cabo nestes primeiros anos da década de setenta somente se isenta, ou dispensa, se quisermos, e julgo ser este o tom a seguir, o volume *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, optando, note-se, por não transferir nenhum dos poemas nele publicados para a antologia de 1973. A impermeabilidade do livro a cessões editoriais em segunda mão parece de algum modo colidir, como vimos, com as manobras levadas a cabo sob desígnio de antologia em sede póstuma. Ruy Belo parece salvar o problema da origem dos poemas republicados em *País Possível* no conhecido primeiro excurso da “Nota do autor” que abre o volume:

Este livro, que aparentemente poderia não passar de uma antologia visto que o integram um poema inédito e poemas extraídos dos meus últimos livros publicados, tem realmente uma unidade e é afinal um livro novo.²⁴⁰

²⁴⁰ *PP*: 139.

Defendendo o novo lugar de poemas recuperados – “extraídos” – de outros ambientes de livro, outras sintaxes de forma, Ruy Belo propõe a insistente noção de novidade desta antologia, que norteia o argumento fundamental deste texto de abertura do poemário, e ao mesmo tempo localiza a zona de trabalho para a formação da sùmula antológica: os “últimos livros publicados”, a saber, e dispostos na ordem dos volumes originais, poemas de *Boca Bilingue* (1966), *Homem de Palavra[s]* (1970) e *Transporte no Tempo* (1973) republicados neste novo livro como poemas *novos*. Mas de que forma se circunscreve e quantifica a cronologia desses “últimos livros publicados”? Naturalmente que esta opção pelo volume de 1966 como limite de antiguidade pode ser equacionada de diferentes modos, desde uma possível argumentação regida em critérios temáticos²⁴¹, que hipoteticamente afastaria o volume de 1962 do ambiente geral dos poemas recolhidos na antologia *País Possível*, de manifesto registo político e de compromisso social, até critérios de sensibilidade cronológica que eventualmente pudessem reconhecer uma certa quebra ou lassidão entre a publicação de *O Problema da Habitação – alguns aspectos* em 1962 e a de *Boca Bilingue*, o livro seguinte (e um livro ostensivamente tão diverso do anterior), quatro anos depois. Hiato sabático que o próprio autor deixa antever na conhecida e já antes citada entrevista concedida a Manuel de Castro publicada em Dezembro de 1962 e depois recuperada para *Na Senda da Poesia*, na qual, uma vez sondado sobre próximos “projectos literários”, e após anunciar a publicação nesse mesmo mês de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, declara textualmente, e passo a citar:

Depois, não sei. Preparo-me culturalmente 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.²⁴²

²⁴¹ Afirma Ruy Belo mais adiante nesta “Nota do autor” que *País Possível* é “um livro novo, em suma, porque a ele, como a nenhum outro livro meu, preside indubitavelmente uma unidade temática” (*PP*: 139.); ora, seria a partir deste interesse de coerência temática que se estipularia a retoma de poemas publicados nos livros de poesia anteriormente editados e se excluiriam, pois, eventuais poemas de *PH*.

²⁴² *NSP*: 21.

Considerando o conjunto da obra poética de Ruy Belo, o espaço de quatro anos é, de facto, o intervalo máximo entre a publicação de livros de poemas por parte do autor, ocorrendo entre as edições do segundo e do terceiro livros, *O Problema da Habitação – alguns aspectos* (1962) e *Boca Bilingue* (1966), e entre esta colectânea e a seguinte, *Homem de Palavra[s]*, de 1970, muito embora este volume se tenha dado à estampa ainda em 1969, ano em que, recorde-se, Ruy Belo publica igualmente a recolha de crítica e ensaio *Na Sena da Poesia*. No seguimento deste raciocínio, pondere-se, portanto, a eventual quebra intuída por Ruy Belo entre *O Problema da Habitação – alguns aspectos* e os livros seguintes – e em concreto *Boca Bilingue*, provavelmente o mais experimental dos seus livros – nos quais identifica poemas potencialmente recuperáveis em nova sede de edição, no caso, e a partir de uma impressão temática comum, de registo antológico.

O que importa reter, julgo, e é a partir daqui que gostaria de negociar algumas considerações, é a forma como Ruy Belo preserva a unidade do conjunto de dez poemas editado como livro dotado de título em 1962, evitando, pois, a edição autónoma dalgum desses dez poemas em sedes editoriais de segunda mão. O mesmo não acontecerá, muito evidentemente, com os três livros publicados a seguir, da mesma maneira que Ruy Belo não se referirá a esses livros como “longos poemas”. Este esforço na manutenção da unidade geral do conjunto de dez poemas enquanto um todo de livro deverá ser cotejado, desse modo, com as formulações de forma defendidas por Ruy Belo sobre o mesmo: eis, de novo, latente à vontade de arrumação de leitura destas dez composições, a firme disposição do cenário desse longo e contínuo poema que continua.

ANDAMENTOS DE UM LONGO POEMA

Fica visto, em função das opções editoriais desenvolvidas na década de setenta, que Ruy Belo preservará ao longo da publicação dos seus livros de poemas a valência deste segundo livro como unidade inalienável de conjunto. Livro sem partes ou secções, mas numerando os seus dez poemas constituintes, que se

reserva uma tipologia estrutural verdadeiramente única em toda a obra de Ruy Belo e sobre a qual, volte a recordar-se, o autor estabeleceu as referidas considerações de forma. Retomemos de forma sumária os modos de alusão, já antes citados, ao aspecto formal de *O Problema da Habitação – alguns aspectos*:

Actualmente, cedo à sedução do poema longo. Nos meados de Dezembro deve aparecer nas livrarias *O problema da habitação – Alguns aspectos*, que é todo ele um longo poema.²⁴³

Dizer do livro de poemas em curso de publicação constitui “todo ele um longo poema” obriga, desde logo, a aclimatar a sugestão a princípios de coerência e unidade subordinados ao mesmo. E isto porque, na verdade, e procedendo a uma leitura do livro como sequência de textos, o volume intitulado *O Problema da Habitação – alguns aspectos* não responde pela natureza de poema, poema só, mas como deriva de uma soma de unidades poemáticas. A numeração nominal dos dez poemas que o integram consolida, como antes se viu, esta perspectiva, conformando um gesto formal que, investido e desenvolvido nesses dez poemas, acaba por gerar uma linha de significação comum, ao ponto de permitir a leitura do conjunto como um único “longo poema” ao qual o título da colectânea atribui denominação vinculante.

²⁴³ NSP: 21.

III. O LIVRO DE POEMAS LONGOS OU A DISTENSÃO DA FORMA

O conjunto *Toda a Terra*, publicado em 1976, é composto por 31 poemas escritos entre 1972 e 1973, mais concretamente entre os dias 15 de Janeiro de 1972²⁴⁴ e 5 de Outubro de 1973²⁴⁵, povoando desta forma – a massa de poemas em questão – uma etapa da narrativa editorial de Ruy Belo contemporânea à reedição em 1972 de *Aquele Grande Rio Eufrates* e à edição, no ano seguinte, de *Transporte no Tempo* e *País Possível*. Eis, de novo, uma nova evidência levada a sede de livro desse tão intenso biénio de produção e revisitação de poemas, marcado por reedições de poemas antes publicados e pela composição do material que Ruy Belo publicará nos anos seguintes: os poemas de *A Margem da Alegria* e *Toda a Terra*. A manobra merecerá a devida consideração, justamente por motivos de gestão cronológica das edições dos volumes de 1974 e 1976, mas voltemos, de momento, ao aparelho de datas e lugares apenso a este último livro.

Ora, a nota sobre a datação dos poemas incluída no final do livro facilita a recomposição desse processo de escritura, possibilitando uma relação de datas e locais de composição dos poemas. Já antes se procurou descrever a narrativa da composição destes poemas, cotejando datas e locais de escritura dos mesmos e ponderando a sua arrumação no livro em duas grandes partes nominalmente cifradas. Torna-se desse modo possível traçar um mapa de poemas associado a dois grandes envios topográficos, a Praia da Consolação e Madrid, sem que, no entanto, essa marcação de eixos regionais signifique uma arrumação exaustiva ou exclusiva dos poemas nas duas partes que o constituem, “Areias de Portugal” e “Terras de Espanha”, segundo a natureza “portuguesa” ou “espanhola” dos textos. O efeito de contaminação de uma parte na outra é, com efeito, bem mais complexo, como antes se descreveu, não obedecendo a disposição dos poemas a um simples critério topográfico. Para tal, recorde-se a inclusão de poemas

²⁴⁴ TTA: 198.

²⁴⁵ TTA: 198.

redigidos na Praia da Consolação, em Peniche, na segunda parte do livro, “Terras de Espanha”.

Refira-se de igual modo que, apesar de publicado em 1976, *Toda a Terra* é um livro previsto e anunciado do discurso editorial da obra de Ruy Belo desde muito antes: em concreto, desde 1973, ano em que redigem alguns dos poemas constantes do livro e anos das edições de *Transporte no Tempo* e *País Possível*. Ora, assinala-se por exemplo que na nota bibliográfica incluída na primeira edição desta antologia publicada pela Assírio & Alvim consta justamente, como volume “a publicar”²⁴⁶, logo após os dois conjuntos publicados nesse ano de 1973, o título “Toda a terra”, não indicando, porém, qualquer tipo de informação referente à edição do mesmo. Por outro lado, não consta desta exaustiva nota bibliográfica qualquer referência ao livro que viria a ser editado no ano seguinte, *A Margem da Alegria*, constituído por um poema também escrito neste intenso ano de 1973 que vê Ruy Belo publicar dos livros e preparar o material poemático de outros dois volumes. Ainda nesta linha de exame, a primeira edição de *A Margem da Alegria*, impressa pela Moraes em 1974, mantém a referência ao projecto de publicação de *Toda a Terra* anunciado no ano anterior na nota bibliográfica de *País Possível*, adicionando-lhe ainda a provável edição de *Os Poucos Poderes* (em colaboração com João Miguel Fernandes Jorge)²⁴⁷.

Por outro lado, e entrando já no assunto que aqui nos ocupa, este novo livro de Ruy Belo instiga a impressão, numa primeira leitura de conjunto, e chegando a este livro depois de haver lido os volumes de poemas antes publicados, esta nova recolha transmite a impressão, dizia, de ser um livro de poemas longos, e num envio um tanto mais radical, o *livro* dos poemas longos. Isto é, eis um volume predominantemente composto por poemas de grande extensão, espriados em amplas superfícies estróficas, sem observar, descontando umas quantas e significativas excepções a seguir descritas, qualquer regime de forma poemática a não ser o do desenvolvimento contínuo e massivo do poema em longas sequências de versos. É tal a extensão de alguns poemas, o fôlego neles desenvolvido, e a

²⁴⁶ *PP* [1973]: (4).

²⁴⁷ *MA* [1974]: (7).

produtiva relação de versos e unidades frásicas dos mesmos que talvez se justifique a descrição formal de cada uma das composições que integram esta oitava colectânea de Ruy Belo, procurando deste modo pôr em evidência alguns aspectos da modalidade formal em curso ao longo do livro: o compasso entre volume de versos e volume de sequências frásicas, a articulação das unidades estróficas decorrente dessas aberturas de frase e a delimitação de pausas ou quebras nas mesmas são algumas das entradas que a seguir se procuram ponderar.

Assim, permita-se-me neste passo um levantamento sumário de alguns traços do *aspecto* destes 31 poemas que integram *Toda a Terra*, assente no cotejo das seguintes propriedades de arquitectura formal: regime estrófico desenvolvido em cada um desses poemas, relação de versos e unidades frásicas neles desenvolvidos. Refira-se que a descrição a seguir proposta seguirá a ordem dos poemas conforme elencados no livro, e não uma eventual reconstrução cronológica dos mesmos a partir da nota de “Data dos poemas”²⁴⁸ inscrita no final do livro. Esta, no entanto, acabará por facilitar um acesso também ele produtivo a uma interpretação das modalidades formais trabalhadas em cada um dos poemas deste livro, permitindo sondar e correlacionar linhas de tendência de escritura dos mesmos conforme as datas de composição discriminadas.

AS TERRAS DAS AREIAS: DESCRIÇÃO DE FORMAS

O poema inaugural da primeira parte de *Toda a Terra*, “Areias de Portugal”, intitulado “Em louvor do vento”, é constituído por um único bloco de texto. Isto é, conforma-o uma única estrofe, não observando assim qualquer pausa estrófica. Este tipo de natureza formal constitui, diga-se desde já, modelo da maior parte dos poemas do livro, nos quais não se determinará qualquer tipo de quebra espacial no corpo do texto. Deste modo, integra esta estrofe em situação de poema um total de 122 versos repartidos por 19 arranques frásicos, sequências que, à semelhança do sucedido em grande parte dos poemas seguintes, não respeita qualquer tipo de

²⁴⁸ *TTA*: 197.

padrão de volume de versos. Por sua vez o verso utilizado, predominantemente longo, é de regime livre e de amplo desenvolvimento oracional. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 30/VIII/1973²⁴⁹.

O poema seguinte, “Nos finais do verão”, volta, à semelhança da composição anterior, a dispensar qualquer tipo de quebra de estrofe, sendo neste caso composto por 92 versos dispostos a partir de um total de 20 sequências frásicas, mais uma vez de dimensões muito díspares. O tipo de verso é similar ao do poema anterior, produzido em modalidade livre e de grande fôlego discursivo. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 30/VIII/1973.

Segue-se no livro o poema “Óscar niemeyer”, o mais breve de todo o livro, integrando neste caso um total de 40 versos organizados sobre um sistema de 9 arranques de frase, não determinando qualquer pausa estrófica. Seguindo o exemplo dos dois poemas que o precedem o verso aqui utilizado volta a ser de regime livre e de grande extensão verbal. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 25/VIII/1973.

Ao quarto poema da primeira parte de *Toda a Terra* vemos instaurada uma modalidade de poema diversa da dos três poemas que o precedem no livro. “Quero só isso nem isso quero” é composto por 23 tercetos, somando assim um total de 69 versos. A cada um dos tercetos corresponde igualmente uma sequência frásica natural, distribuída assim pelos três versos da estrofe, determinando uma estabilidade de perímetros textuais até aqui francamente dinamitada. O regime formal utilizado neste poema verificar-se-á, diga-se, único em todo o livro. Por seu lado, e embora predomine o verso livre de extensão irregular, afloram algumas disposições de versos em regime de decassílabo, como os dois primeiros do poema: “Quero uma mesa e pão sobre essa mesa / na toalha de linho nódoas de vinho”²⁵⁰. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 21/VIII/1973.

²⁴⁹ Sigo, para os restantes poemas, a fonte referida (*idem*), transcrevendo tal qual as datas e locais discriminados para cada poema.

²⁵⁰ *TTA*: 25.

“Quando já principia a anoitecer” é o quinto poema de *Toda a Terra*, sendo constituído por 110 versos espalhados sobre um total de 22 aberturas de frase, mais uma vez sem qualquer pausa de estrofe. Quanto ao verso utilizado no poema observa-se uma interessante linha de tensão em torno do decassílabo, medida métrica que aqui se manifesta de forma abundante, convivendo o verso de dez sílabas com versos de extensões por assim dizer vizinhas da sequência decassilábica. Cria-se deste modo um ambiente de verso significativamente mais comedido se comparado com o dos primeiros poemas do livro, geralmente construídos sobre versos de grande extensão e sem aparente disciplina a um regime métrico. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 2/X/1973.

O poema seguinte da primeira parte de *Toda a Terra* intitula-se “A guerra começou há trinta e quatro anos” e integram-no um total de 71 versos desenvolvidos sobre 13 sequências frásicas, em regime de estrofe única. Já o discurso métrico volta a assemelhar-se ao dos poemas de abertura do livro, tendendo a concretizar-se sobre grandes extensões silábicas. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 1/IX/1973.

Segue-se o poema “Canção do cavador” que, à semelhança da quarta composição do livro, volta a convocar um aparelho estável de forma. Neste caso, o poema é construído sobre um total de 11 quadras a que corresponde, portanto, um volume de 44 versos, aparelhado no seguimento de 22 arranques frásicos. Estes, por sua vez, observam um sistema que se mantém ao longo de todo o poema, sendo cada uma das quadras compostas por duas sequências de frase: uma primeira constituída pelo primeiro verso da estrofe, e a segundo correspondente aos três versos restantes. Este regime de construção do poema a partir de um encadeamento de quadras voltará a ser visitado mais adiante no livro, que não o sistema de distribuição de frases, restrito ao poema em questão. No que respeita ao verso, este volta a ser ostensivamente mais contido que, por exemplo, o do poema anterior. Embora de medida irregular, e permitindo alguns versos de fôlego sustido que no contexto de quadra instauram certa assimetria de perímetros, volta a observar-se a tendência de disposição de versos vizinhos da sequência de dez sílabas. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 29/VIII/1973.

O poema seguinte, intitulado “Esse dia na miradouro da boca do inferno”, devolve ao livro a natureza torrencial de algum modo intervalada pela composição anterior, impondo-se de novo como forma predominante a do poema de ampla extensão sem qualquer intervalo de pausa estrófica. Integram-no um total de 63 versos de regime livre e predominantemente de metro longo, distribuídos sobre 13 aberturas de frase. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 26/VIII/1973.

Segue-se o poema “Três ou quatro crianças”, composto por 49 versos e um total de 3 sequências de frase. Sem qualquer partição de intervalo de estrofe, o metro deste poema descreve extensões mais comedidas, não sendo raros os versos com metragem inferior à do decassílabo. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 27/VIII/1973.

O poema seguinte, “Tu estás aqui”, é constituído por 47 versos correspondentes a um aparelho de 11 aberturas de frase, e é de novo construído sobre uma única estrofe. Registe-se a abertura da 5ª e da 7ª frases em segmento de verso lançado, mediante marcador de pontuação final da frase anterior respectiva²⁵¹. De metro livre, o verso volta a exercitar longas extensões de discurso, estimulando uma significativa amplitude entre os versos mais breves e o mais longos. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 26/VIII/1973.

A “Ao lavar dos dentes”, o poema que se segue, correspondem 75 versos organizados sobre um elenco de 6 sequências de frase, sendo a última das mesmas novamente introduzida em verso lançado, segundo procedimento análogo ao do poema anterior: marcação de ponto final e abertura de maiúscula²⁵². Este procedimento não é, diga-se, muito frequente nos poemas de Ruy Belo, merecendo portanto a devida consideração. O verso volta a ser de regime livre e de grande extensão silábica. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 31/III/1973.

²⁵¹ Eis o modo como se conformam estes versos: “passado nas pernas da sala de estar. Sou só estas salas estas paredes”; “diante dos dias. Que ninguém conheça este meu nome” (*TTA*: 42).

²⁵² Verifique-se a coincidência de forma com os dois versos anteriores: “fosse pelo menos lavar os dentes. Não queiram saber quem sou” (*TTA*: 46).

“Como se estivesse em agosto”, o décimo-segundo poema do livro, é composto por um total de 45 versos e 13 sistemas de frase, não registando, de novo, nenhum intervalo estrófico. O metro do verso volta a ostentar uma importante amplitude de extensões, sendo predominantemente longo mas contemplando, logo a abrir o poema, por exemplo, um verso de sete sílabas. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 26/VIII/1973.

Ao poema “Há domingos assim” corresponde um total de 98 versos e 13 arranques frásicos. Assinale-se que na edição de *Todos os Poemas* da Assírio & Alvim se regista uma pausa estrófica que não consta na versão original do poema editada no volume de 1976. O verso volta a exhibir extensões muito consideráveis e irregulares. Do mesmo modo, note-se o recurso, uma vez mais, à frase inaugurada em verso lançado, mediante processo idêntico ao dos casos antes referidos²⁵³. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 7/IX/1973.

O poema seguinte, “Uma forma de me despedir”, ostenta a soma de 61 versos e um aparelho total de 11 aberturas de frase, sendo novamente constituído por uma única estrofe e ostentando uma ampla variedade de dimensões de verso, com predomínio, no entanto, de versos breves. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 9/IX/1973.

Ao décimo-quinco poema de *Toda a Terra* voltamos a encontrar uma composição construída a partir de um sistema formal circunscrito a um princípio de estabilidade. “Como quem escreve com sentimentos” é composto por 16 quadras, a que equivale assim um volume de 64 versos distribuídos por 23 sequências de frase. Ao contrário do poema “Canção do lavrador”, também ele desenvolvido sobre intervalos de quadra, não se observa aqui qualquer sistema de distribuição frásica. Quanto ao verso utilizado, este desenvolve-se sobre uma considerável estabilidade formal, impondo-se como mais frequente o verso de doze sílabas, complementado noutras situações por medidas vizinhas, como o decassílabo e o hendecassílabo. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 29/VIII/1973.

²⁵³ Eis como se lança a frase em questão: “um lugar lugar que há em mim para elas. São muito poucas palavras” (*TTA*: 51).

Segue-se no volume o poema “Sim um dia decerto”, de novo um poema longo sem intervalos estróficos, composto por 105 versos articulados sobre 22 aberturas de frase, no qual se volta a investir em versos de grande amplitude silábica, predominante, sem evidente padrão formal. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 22/VIII/1973.

“Uma árvore na minha vida” é o poema seguinte, sendo neste caso constituído por um total de 170 versos e 35 sequências frásicas em estrofe única. O verso segue uma métrica livre, descrevendo uma curva de amplitude de novo muito pronunciada. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 4/IX/1973.

Ao poema “O beneficiado faustino das neves” corresponde a soma de 144 versos e um aparelho de 66 arranques de frase, sem qualquer intervalo de estrofe. O verso segue metrificação livre, sendo de novo dominante o verso torrencial de abundante quantidade silábica. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 23/VIII/1973.

O poema seguinte, “Nem sequer não”, penúltima composição da primeira parte do livro, ostenta a importante soma de 440 versos construídos sobre um aparelho de 46 sequências frásicas, não se observando quaisquer intervalos de estrofe. Registe-se, de novo, a amplitude do metro utilizado neste longo poema. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 11/IX/1973.

Segue-se o último poema de “Areias de Portugal”, “Requiem por salvador allende”, ao qual corresponde um volume de 171 versos e 24 sequências de natureza frásica, dispostas em estrofe única. De verso livre, o poema volta a frequentar extensões métricas muito pronunciadas. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 12/IX/1973.

“Discurso branco sobre fundo negro” é o poema que abre a segunda secção do livro, “Terras de Espanha”. Integram-no 228 versos e um total de 75 sequências de frase dispostas sobre uma única estrofe. O verso frequenta um aparelho métrico livre, permitindo a coexistência de versos de muito diferentes quantidades silábicas. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 2/IX/1972.

Segue-se o poema “Meditação anciã”, ao qual assiste uma contabilidade de 397 versos articulados sobre um total de 100 unidades frásicas, sem qualquer intervalo de estrofe. De modalidade livre, o verso deste poema tende a inclinar-se para a medida de dez sílabas, muito frequente no mesmo. Nota de local e data de composição: Madrid, Novembro de 1972.

O terceiro poema da segunda parte de *Toda a Terra* intitula-se “Agora o verão passado” e processa uma novidade formal até aqui reservada aos poemas que, como antes se observou, se articulam sobre um determinado regime estrófico (sistemas de tercetos e quadras, nestes casos): a pausa gráfica como intervalo de estrofe, operada aqui, e ao invés das situações anteriores (formas estróficas fixas), a partir de um sistema de estrofes desprovido de qualquer tipo de padrão. O poema em causa é composto por um total de 7 estrofes – e seis intervalos, portanto – que entre si somam 249 versos e um total de 40 unidades de frase, sete das quais assinalando também, portanto, abertura de estrofe. Seguindo, tal como no poema anterior, uma modalidade de verso livre, volta no entanto a notar-se a recorrência do decassílabo – e extensões próximas – como medida estruturante. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 7 horas da manhã do dia 18/II/1973.

O poema seguinte, “Um dia uma vida”, volta a prescindir de qualquer tipo de quebra de estrofe, modalidade inaugurada em poema longo na composição anterior, sendo que o integram 270 versos e um total de 77 sequências de frase. De aparelho métrico livre, tendem a predominar os versos dodecassílabos e medidas imediatas, como os versos de dez, onze e catorze sílabas, constituindo-se desde modo um equilíbrio formal que noutros poemas parece perturbado pela ampla extensão dalguns dos seus versos. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 18/VIII/1972.

“Fala de um homem afogado ao largo da senhora da guia no dia 31 de agosto de 1971” é o quinto poema de “Terras de Espanha”, sendo constituído por um total de 138 versos e 39 unidades frásicas. Não ostentando qualquer quebra de estrofe, volta a aflorar neste poema uma abertura de frase em verso lançado,

seguindo de novo o procedimento antes descrito²⁵⁴. Quanto ao esquema métrico deste poema, sublinhe-se a preferência por versos nas imediações do decassílabo e do verso de doze sílabas, muito embora se registem soluções pontuais de extensão muito superior. Nota de local e data de composição: Madrid, Junho de 1972.

Segue-se o poema “Muriel”, ostentando a soma de 120 versos desenvolvidos sobre um aparelho de 31 unidades frásicas, numa única estrofe. De modalidade métrica livre, o recurso ao verso de dez sílabas constitui, no entanto, tendência neste poema. Nota de local e data de composição: Madrid, 4,15 da madrugada do dia 2 de Fevereiro de 1972.

“Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526” é o seguinte poema, sendo constituído por um total de 131 versos e 34 sequências de frase, grande parte delas lançadas em verso corrido, nos moldes antes descritos a propósito deste mesmo gesto: pausa de pontuação e abertura de frase assinalada a letra maiúscula. A concatenação de frases num mesmo verso chega, com evidente frequência, a contabilizar-se por três, ao passo que em poemas anteriores a soma não supera nunca as duas frases²⁵⁵. O sistema métrico deste poema continua a linha de irregularidade da generalidade das composições de *Toda a Terra*, autorizando a confluência de versos ora muito longos, ora breves. Ainda neste sentido, o poema em causa fornece uma importante entrada em registo autoral sobre a distribuição silábica dos versos de Ruy Belo, e em concreto dos versos em lugar de poema longo. Refiro-me a um muito citado par de versos, logo na sequência frásica de abertura do poema: “neste meu verso aparentemente livre / mas no fundo apoiado sobre o decassílabo”²⁵⁶. A declaração, de notável sensibilidade formal, acrescenta uma importante margem de confiança sobre a leitura dos poemas deste livro de Ruy Belo, e em particular sobre a natureza e o fôlego dos versos deste livro de poemas longos. Voltemos mais adiante a

²⁵⁴ Repare-se, pois: “O sol ainda nasce? Ouve subitamente alguma música” (*TTA*: 131).

²⁵⁵ Considerem-se os seguintes exemplos: “Uma amante? Mas como? Vi-a daquela vez”; “A vizinhança? As unhas? O fim de semana?”; “O meu país ocidental? O meu amigo? Ou a visão”; “Quem seria? Quem era? Só sei que era ela” (*TTA*: 142).

²⁵⁶ *TTA*: 139.

considerar a afinação da síntese descrita nestes versos. Nota de local e data de composição: Madrid, 15/I/1972. É o poema mais antigo de todo o volume.

Fazendo sistema de sequência com o poema anterior segue-se “Ao regressar episodicamente a espanha, em agosto de 1534, garcilaso de la vega tem conhecimento da morte de dona isabel freire”, poema de uma única estrofe constituído por 448 versos dispostos a partir de um aparelho de 122 unidades frásicas, contabilizando-se por três as frases lançadas em verso corrido, seguindo o procedimento antes descrito (abertura de maiúscula após eventual marcador gráfico de pontuação). Muito embora povoem o poema versos de muito diversa extensão, assinale-se, mais uma vez, a frequência com que o decassílabo se impõe como medida predominante, desencadeando um compasso métrico que, apesar de irregular e basculante, gera a impressão de um tempo medido de verso, inclinado para a sequência formal constituída pelas suas dez sílabas métricas. Voltando à apreciação aflorada no poema anterior, o decassílabo parece de facto instaurar um profundo e imperceptível modo de cadência no ritmo do verso e do poema, nesse “que como bem se sabe é o mais digital dos metros / pois quanto mais não fosse vive da estrita vantagem de se ter dez dedos”²⁵⁷. Nota de local e data de composição: Madrid, 5 horas da manhã do dia 26 de Janeiro de 1972.

Segue-se o poema “O tempo sim o tempo porventura”, desta vez constituído por 173 versos e 43 unidades de arranque frásico, não observando, seguindo a regra geral dos poemas deste livro, qualquer intervalo estrófico. O sistema métrico, nessa mesma impressão de continuidade, descreve uma profunda e ampla irregularidade, fazendo conviver versos de extensão muito díspar e possibilitando a ocorrência de grandes extensões silábicas. No entanto, e na senda de uma especial disposição que já vimos despontar em poemas anteriores, o decassílabo volta a evidenciar a sua disposição de medida recorrente, a começar logo, note-se, pelo próprio título do poema. A este respeito, de efeito formal nada impertinente, refira-se que são quatro os poemas de *Toda a Terra* cujo título conforma uma sequência de dez sílabas: “Quando já principia a anoitecer”, na primeira parte do livro, e “Discurso branco sobre fundo negro”, “O tempo sim o

²⁵⁷ TTA: 139.

tempo porventura”, “Meditação no limiar da noite”, na segunda. Acrescente-se, porém, e evitando uma deriva interpretativa de conjunto, que as datas de composição associadas a estes poemas não autorizam uma hipotética leitura serial, provavelmente especulável no caso de uma eventual confluência das mesmas, somente cotejável nos casos de “Quando já principia a anoitecer” e “Meditação no limiar da noite”, compostos nos dias 2 e 5 de Outubro de 1973, respectivamente. Parece-me altamente sugestiva esta impressão de conjunto proposta pela sequência de dez sílabas, conformadora, no seguimento da posição autoral exposta naqueles dois versos de “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, de um ambiente rítmico muito concreto. E se essa impressão de uma determinada cadência silábica se estende do nível do verso para o do título de poema, talvez resulte igualmente produtiva a suposição de uma segunda transferência: a forma decassilábica como título de livro. Voltaremos mais adiante a esta questão, mas aponte-se desde já que de todos os nove livros de Ruy Belo somente um contempla no seu título uma disposição desta natureza: trata-se justamente do seu último livro de poemas, *Despeço-me da terra da alegria*, cujo título responde igualmente, recorde-se, como verso, título de poema e título de secção do livro. Fiquemos de momento por aqui. Nota de local e data de composição de “O tempo sim o tempo porventura”: Praia da Consolação, Fevereiro de 1973.

O penúltimo poema de *Toda a Terra* leva por título “Meditação no limiar da noite” e integram-no um total de 283 versos e 42 sequências de frase, em estrofe corrida sem qualquer tipo de intervalo. Quanto ao sistema métrico aplicado, este poema reforça a predisposição geral do livro para sequências métricas muito variáveis, descrevendo um arco de amplitudes de pronunciado efeito. Mais uma vez, contudo, aponte-se a recorrência com que o verso de dez sílabas tende a compassar o ritmo do poema, em pontos formais de transcendência muito significativa: neste caso, por exemplo, como medida de verso de abertura e de fecho da estrofe (do poema), para além do próprio título, como antes se referiu. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 5/X/1973. Trata-se do poema com data mais recente de todo o conjunto, facto editorial reforçado pela sua disposição na sintaxe do livro: penúltimo poema, precedendo “A sombra o

sol”, com o qual encerra o livro, composto sensivelmente pelas mesmas datas que “Meditação no limiar da noite”.

Por fim, e conforme antes se referiu, encerra este oitavo livro de poemas de Ruy Belo a composição “A sombra o sol”, constituída por um total de 9 estrofes decorrentes, portanto, de 8 pausas gráficas, arquitetura que devolve ao livro a partição do poema longo em grupos estróficos. Trata-se, com diferença, do poema mais extenso de todo o livro, sendo conformado por 845 versos desenvolvidos a partir de 122 unidades frásicas. Já as nove estrofes que o constituem apresentam uma grande disparidade de volumes, sendo particularmente assinalável, por exemplo, a extensão da quarta estrofe: integram-na 4 versos apenas, contabilidade singular se cotejada com a massa das restantes 7 estrofes deste poema de mais de oito centenas de versos. Julgo que merece a pena transcrever a quadra em questão, até pela sua natureza verdadeiramente invulgar no corpo deste extenso último poema de *Toda a Terra*:

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 estou²⁵⁸

No que respeita ao aparelho métrico que o sustenta, este monumental poema volta a frequentar amplitudes de extensão muito significativas, permitindo de novo isolar o verso decassílabo como medida frequente ou compasso de referência. Veja-se, bem a propósito da determinante importância formal do metro de dez sílabas e suas aproximações, a quadra anterior, texto mínimo – e representativo, formalmente demarcado – no seio de um tão longo poema. Com efeito, os quatro versos que a constituem voltam a gravitar à volta desse ritmo obsessivo imposto por uma pulsação de dez tempos, “o mais digital dos tempos”, desencadeando-se com o seguinte efeito: 12, 10, 10, 12 sílabas duram cada um dos seus quatro versos. Nota de local e data de composição: Praia da Consolação, 3/X/1973.

²⁵⁸ *TTA*: 192.

OS TOPOS DE POEMA: RELAÇÃO DE FORMAS

O cotejo dos dados e indicadores poemáticos destes 31 poemas de *Toda a Terra* permite à partida o levantamento de algumas observações afins a um travejamento formal das estruturas aqui dispostas, no sentido de situar a paisagem de forma, ou de formas, do volume. Em última instância, a verificação das tendências e modos operados neste conjunto de poemas longos permitirá substanciar a intuição latente à leitura do mesmo como, justamente, um livro de poemas longos ou até, numa formulação algo radicalizada, o livro dos poemas longos.

Numa primeira e mais evidente linha de comentário, a extensão dos poemas publicados em *Toda a Terra* impõe-se como variante fundamental, descrevendo uma curva de amplitude que se situa entre os 40 versos de um poema como “Óscar niemeyer”, terceira composição do volume, e os 845 de “A sombra o sol”, a última do livro, conformando desta forma um gesto de abertura de perímetros francamente pronunciado. A espectacular diferença entre os topos de volume mínimo e máximo de versos dos poemas do livro justifica, a meu ver, uma impressão de interesse de leitura perspectivada nos seguintes termos: eis o intervalo de balanço a que neste conjunto se sujeita, ou *pode* sujeitar, o processo de acumulação e desenvolvimento do poema longo. Gesto esclarecido, pujante, de uma amplitude de movimentos notável, que do mesmo modo permite supor a continuação do exercício noutros lugares de poema, noutros poemas. Isto é, que aquele topo de quase nove centenas de versos é, e mantenhamos a imagem atlética, potencialmente melhorável, superável, muito embora a evidente abundância que em si mesmo manifesta a composição que o comporta.

O poema “A margem da alegria”, levado a condição formal de livro – e por isso um poema figurado no limite entre os perímetros de ambas as formas –, ultimado pela mesma altura (“Praia da Consolação, 18/IX/1973”²⁵⁹, assim dá conta após o seu último verso) em que se redigem alguns dos poemas de *Toda a*

²⁵⁹ *MA*: 261.

Terra, demonstra neste passo, e como que cumpre, um estágio altamente fecundo da prática do poema longo que neste último livro se vê, digamos, em processo de ensaio. A este respeito, o contexto editorial em que se publicam os dois livros parece sugerir uma interpretação vantajosa para o entendimento do modo como a forma do poema longo conquista o seu espaço nos registos da poesia de Ruy Belo. Publicado antes de *Toda a Terra*, em 1974, o livro-poema *A Margem da Alegria* impõe-se como realização definitiva do gesto do poema longo, embora contemporânea dos poemas que, escritos na mesma altura mas apenas publicados em 1976, vão intuindo o rumo entretanto tomado. Lidos depois de “A margem da alegria”, os poemas recolhidos em *Toda a Terra*, um livro pronto e previsto na sequência da obra desde 1973 (veja-se, de novo, e por exemplo, a nota bibliográfica apenas a *País Possível*), acabarão por preencher e legitimar uma mesa de trabalho poético, a do biénio 72-73, absolutamente fundamental para a rota tomada pela obra de Ruy Belo na década de 70, povoada de forma potentíssima pelos modos espraçados de dizer do poema longo.

Em modo de gesto explicativo, o processo de dilatação da forma do poema em grandes superfícies estróficas, coroado no seu exercício mais radical com “A margem da alegria”, ver-se-ia assim como que preparado ou *mostrado* pelos poemas 31 longos e diversos poemas que integram *Toda a Terra*, e daí a recorrência com que vai surgindo o anúncio da publicação deste livro nos volumes editados em 1973 e 1974. A contingência de se ver publicado somente em 1976 acaba, assim mesmo, por enfraquecer a contemporaneidade manifesta dos poemas destes dois livros, *A Margem da Alegria* e *Toda a Terra*, socorrida de modo suplementar pela informação sobre a data e o local de escritura de cada um dos seus poemas. É precisamente a exaustividade deste gesto de anotação de datas e locais de composição de cada um dos seus poemas que, portanto, autoriza a reconstrução da narrativa dos ritmos e pontuais sobreposições dessas composições, e também uma bem documentada localização das tendências de registos da poesia de Ruy Belo. No caso em questão, o da temporalidade do biénio 72-73, esse cotejo de formas de poemas evidencia a assimilação definitiva e total do poema longo, permitindo uma

descrição muito firme – apoiada em datas e lugares – do gesto que culmina na redacção de “A margem da alegria”

Num entendimento de conjunto entre formas de poema e livro de poemas, e como que *a ver os livros*, a profunda dilatação de perímetros – topos – do poema longo produzida neste volume de Ruy Belo adquire, desta maneira, um significado francamente produtivo ao nível da contextualização e organização da obra editada. O diálogo entre os poemas longos de *Toda a Terra* e o poema longo do livro que o precede, *A Margem da Alegria*, familiarizado pelo gesto de datação comum a ambos, acomoda esta perspectiva, situando o livro de 1976 numa vizinhança dependente do de 1974, e vice-versa. O registo do poema longo de “A margem da alegria” é manobrado e explicado pelos poemas de *Toda a Terra*, ao passo que estes, lidos em 1976, ajudam a povoar e compensar o espaço poemático entre o livro *A Margem da Alegria* e aqueles que o precedem: uma compensação, digamos, de existência formal, *mostrando* o progressivo trabalho de alargamento do poema breve em formas longas de discurso.

ENFRAQUECIMENTO DOS INTERVALOS

Do mesmo modo a que neste livro se leva o poema a uma muito sensível tensão de extensões, a dispensa da partição do poema longo em unidades estróficas parece dar conta de um interesse predominante para a preservação do bloco total e sem pausas de estrofe como modelo de forma, muito embora se registem, como vimos, pontuais fugas à regra, empregando-se em determinados poemas estruturas semelhantes à de livros anteriores a 1973, como *Homem de Palavra[s]*. O convívio entre poemas longos sem qualquer tipo de intervalo e poemas dispostos a partir de uma arquitectura estável e reconhecível (quadras, tercetos) revela-se neste ponto altamente estimulante, produzindo e trabalhando no livro, por efeito de vizinhança, a tensão de um modo de forma, um modo de ser poema neste livro, que, em suma, e como contingência comum aos poemas aqui publicados, deriva da inclinação para a dilatação do discurso em unidades demoradas. Como forma de

aproximação ao exercício mais extremo do poema longo, a última composição incluída por Ruy Belo neste volume, “A sombra o sol”, sinaliza uma semelhança formal que o situa ao lado de um poema rematado duas semanas antes: “A margem da alegria”. Com efeito, tal como no longo poema-livro, em “A sombra o sol” Ruy Belo submete a construção do poema a uma repartição estrófica, delimitando, por intervalos, um total de 9 estrofes – por 10 de “A margem da alegria”. Esta familiarização de procedimentos, apesar da diferença de volumes entre os dois poemas, alinharia na perspectiva de diálogo sustentado pelos e nos poemas redigidos nesta época, dos quais resultará a publicação de das colectâneas: *A Margem da Alegria e Toda a Terra*.

A opção por sequências estróficas sem qualquer intervalo gráfico é, no entanto, aquela que de modo mais predominante se faz sentir nos poemas deste livro. Dos 31 poemas que integram *Toda a Terra* apenas em 5 se manifesta o gesto de repartição estrófica do texto. Já aos restantes 26 poemas, por outro lado, assiste um modo discursivo sem pausas, muito embora lhes correspondam volumes de versos muito diferentes e, do mesmo modo, extensões de verso igualmente diversas. Como já antes se observou, a radicalização dos limites mínimo e máximo da extensão do volume de versos destes poemas pode ser ponderada no âmbito de uma performance constante a que Ruy Belo sujeita a margem de continuidade do poema, como forma de trabalho no e do poema longo.

Do mesmo modo, a predominância de composições corridas, sem pausas, sem qualquer tipo de intervalo ou silêncio, parece indicar e até mesmo compulsar a exigência desse trabalho em curso, o do poema longo, o trabalho de apuramento de soluções formais que o magistral poema “A margem da alegria” acaba por culminar. Não como forma, digamos, última, ou estágio último desse processo de aclimação dos registos do poema longo, mas como ponto mais extremo da exploração da possibilidade de respiração do mesmo. Um poema, “A margem da alegria”, que contempla, ao contrário da maioria dos poemas longos de *Toda a Terra*, a partição do seu texto em estrofes apoiadas em intervalos estróficos.

Ainda neste sentido, convém sublinhar que dos cinco poemas de *Toda a Terra* submetidos a uma demarcação de unidades estrofes singulares três, todos eles

da primeira parte do livro, integram o intervalo gráfico na sequência formal da estabilidade do respectivo registo poemático: “Quero só isso nem isso quero”, constituído por 32 tercetos, “Canção do lavrador”, integrando 11 quadras, e “Como quem escreve com sentimentos”, composto por sua vez por 16 quadras. Excluídos desta contabilidade, os dois poemas restantes, “Agora o verão passado” e “A sombra do sol”, exercem a partição estrófica sobre unidades poemáticas instáveis, deduzindo-se do gesto, portanto, uma manobra de discurso diversa da dos três poemas antes referidos. Estes, por sua vez, vêem reforçada a sua familiaridade pelo respectivo indicador de data: o primeiro ostenta a data de 21 de Agosto de 1973, e os dois seguintes a do dia 29 do mesmo mês, sendo todos eles compostos na Praia da Consolação, em Peniche. Assim, o cruzamento destes dois sistemas de produção de intervalo estrófico permite isolar os dois poemas de “Terras de Espanha” numa zona de potente excepção formal dentro do livro mas análoga, por outro lado, à de “A margem da alegria”. Já a solução formal dos três poemas integrados na primeira parte do livro manifesta, pela sua exclusividade, um procedimento que de algum modo suscita na paisagem de conjunto do volume um subtil desarranjo dentro de uma expressiva totalidade poemática conformada pela forma irregular do poema longo. Isto é, dir-se-ia que a diferença na paisagem do livro, a desactivação de um modo comum de dizer ou a incrustação de um modo anómalo de construir o poema se vêem instauradas por dispositivos formais de recorte clássico ou tradicional: tercetos e quadras (estas, redigidas como antes se viu no mesmo dia).

É altamente sedutor, na massa poemática deste livro, e pelo que fica visto, o gesto de apagamento ou enfraquecimento do intervalo estrófico como expediente de insistência na capacidade de continuação ininterrupta do poema, na senda de uma exploração da força expressiva do poema longo, de fôlego possante. As observações de Flora Süssekind convocadas no início deste capítulo, dispostas a propósito das *Galáxias* de Haroldo de Campos, voltam neste passo a configurar um potencial assunto de diálogo com a forma de *estrofe como poema* assumida na maioria

dos poemas de *Toda a Terra*. A “reincorporação do narrativo à prática poética”²⁶⁰, admitida por Süssekind na esteira do “retorno ao narrativo” da poesia contemporânea, ampara os termos em que se produz nos poemas de Ruy Belo publicados neste volume de 1976 esse referido enfraquecimento dos intervalos do texto poético, isto é, das aberturas gráficas de silêncio na sequência discursiva. Ora, se é a observação da pausa que determina e demarca o volume verbal do verso e da estrofe e, portanto, do *aspecto* do poema, a invalidação da mesma não deixa de potenciar a imposição da forma contínua do discurso prosódico sobre o poético, anulando neste a cifra melódica que nele esclarece a cadência da fala: o silêncio. Silêncio, intervalo, passagem: mecanismos de respiração que Ruy Belo dispensa na maioria dos poemas longos publicados em *Toda a Terra*, contrariando o seu apoio através do investimento na impetuosidade sequencial do discurso, traduzida no agrupamento compacto de versos em sistemas de uma única estrofe.

O pulmão do poema longo visualiza deste modo a forma compacta do texto como sintoma de um modo de dizer compacto, sem refrão, ininterrupto, instaurando assim um *aspecto* de totalidade inquebrantável. Aspecto, o do poema e dos poemas na massa conjunta do livro, e daí a impressão geral de *Toda a Terra* como uma colectânea de poemas longos, impregnada de cadências discursivas nas imediações da dicção narrativa.

VERSO E REGIME DE PULSO

A propósito do ritmo de versificação dos poemas de *Toda a Terra*, e partindo das observações antes descortinadas no levantamento sumário de impressões formais decorrentes da arrumação destes poemas, julgo pertinente sondar alguns procedimentos e efeitos mobilizados para a marcação de modos de fala nos mesmos. Modos de produção de fala que, no seguimento dos gestos de conjunto antes descritos (dilatação da superfície do poema, desenvolvimento de sequências em sede de estrófica única), se articulam no sentido do estímulo do

²⁶⁰ Süssekind, 1995: s/p.

poema longo e de seus procedimentos geradores de espaços verbais. Se antes se observaram tensões de forma latentes a nível de construção e manutenção do poema, considerem-se neste passo as manifestações da mesma carga de trabalho formal a nível do verso, e em particular, no que ao investimento métrico dos versos dos poemas deste livro diz respeito.

Em termos de carga, de volume de trabalho exercido sobre a extensão formal e verbal do verso, instalem-se como emblema as palavras de Ruy Belo num conhecido verso do longo poema “Enganos e desencontros”, publicado em *Despeço-me da Terra da Alegria*: “O meu desporto é a versificação”²⁶¹. Esta sequência constitui, como se sabe, pela sua significação, um dos lugares mais visitados nos livros de Ruy Belo, contemplando uma postura resolutamente activa e empenhada no exercício do verso, na prática da sua forma. Mantendo o horizonte semântico inaugurado neste verso, poderão descrever-se os termos desse trabalho de acção sobre o verso num âmbito de sentido atlético, *desportivo*. Trabalho do verso do poema, ensaio do verso do poema, treino do verso do poema, castigo do verso do poema, rotina do verso do poema, dor do verso do poema. A mnemónica, algo reiterativa, acomoda, porém, a natureza do trabalho em curso, e em concreto do trabalho a que se sujeita o poema longo e o seu verso nesta fase adiantada da obra de Ruy Belo, a da década de 70, que como vimos, é marcada pela opção dominante por formas estróficas de grande extensão, povoadas por versos de fôlego e resistência também altamente espaiados.

São termos, todos eles, geradores de interpretações altamente fecundas num exercício de ponderação sobre o gesto de Ruy Belo escritor de versos. Trabalho, rotina, castigo, treino, dor, particularidades adjacentes à preparação desportiva, e neste sentido, poderosíssimas derivas dessa metáfora central desenvolvida no recorte antes citado: o desporto é a versificação, o desporto é o desporto da versificação. Importa desde já compreender, pois, a modalidade em que se inscreve este gesto desportivo do poeta Ruy Belo, de quem é conhecida a sua profunda admiração pelo futebol e outros desportos. O gesto desportivo de Ruy Belo, imponente defesa-central nos tempos da Faculdade de Letras da

²⁶¹ DTA: 241.

Universidade de Lisboa, e cidadão afiliado ao Sport Lisboa e Benfica e à Associação Académica de Coimbra.

A dicção deste oitavo volume de poemas de Ruy Belo segue, como antes se procurou descrever, uma generosa e altamente fecunda irregularidade rítmica, instruída pela muito variável extensão dos versos que compõem os poemas do livro. De facto, predomina nestes 31 poemas um modo irregular e ostensivamente amplo de distribuição de volume de versos, fazendo coexistir num mesmo poema medidas muito diferentes de extensões métricas e explorando, nalguns poemas, superfícies francamente volumosas, desenvolvendo tensões de horizontalidade em evidente conflito com a quebra de verso. A tensão criada ao nível do verso, gerada em termos de circunscrição e detonação da unidade discursiva do mesmo, é desta forma consequente com a organicidade do movimento de fixação da forma estrófica do poema a que Ruy Belo submete o registo do poema longo em *Toda a Terra*: um exercício de regulação do poder de continuidade do poema, da sua superfície de expressão.

Esta inconstância métrica não é incompatível com soluções formais pautadas por uma relativa estabilidade de construção, como nos casos dos poemas “Quero só isso nem isso quero” (composto por tercetos) ou “Canção do cavador” (desenvolvido sobre um sistema de quadras), nos quais se observa uma muito pronunciada disparidade de extensões de verso, muito embora a disciplina formal dos respectivos sistemas estróficos. Outro poema composto por quadras, “Como quem escreve com sentimentos”, manifesta neste sentido uma contenção exemplar, desenvolvendo-se a sua sequência de versos a partir de um sistema muito regular de dodecassílabos e pontuais medidas imediatas. Impõe-se, desta maneira, como existência verdadeiramente única na paisagem formal do livro e gesto de uma altíssima concessão ante o rigor de montagem do poema e ordenação dos seus materiais, reservando-se assim um modo excepcional de discurso no conjunto do volume. Poema vizinho de “Canção do cavador” (a ambos se refere a indicação “Praia da Consolação, 29/VIII/1973”²⁶²), difere deste, portanto, no modo de condensação da extensão do verso, capacitando assim dois modos de ver

²⁶² *TTA*: 197.

distintos sobre a estabilidade de conjunto do poema. Isto é, dois modos de fala que, partilhando sistema formal (estrófico), desenvolvem estruturas e desempenhos categoricamente distintos; modos de fala contemporâneos, coincidentes no tempo de escritura, porém enviados a estados de dicção opostos, calibrando-se as respectivas derivas entre a estabilidade da forma do verso de “Como quem escreve com sentimentos” e a inexaurível irregularidade de metros de “Canção do cavador”. Em jogo, um ensaio na forma do verso em sede estável, o sistema de quadras, pelo exercitar das maneiras de nele e através dele falar: esse falar escrevedor de e *com* sentimentos e esse outro falar de como quem cava, de quem cantando cava.

Ainda a propósito, não percamos a oportunidade de sublinhar neste último poema (“Canção do cavador”) uma breve sequência de dois versos, a que mais adiante voltaremos, e nela sondar uma generosa e produtiva entrada metafórica. Permita-se-me a oportunidade de isolar a sequência em questão:

Não há cavador só do exterior
Cava tudo a eito arranca uma pedra tem uma pedra no peito²⁶³

Numa poesia que manifesta desde muito cedo a familiaridade da agência do gesto lavrador/cavador (metáfora poderosíssima em diversos poemas de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *O Problema da Habitação – alguns aspectos*), moldada de modo muito recorrente em termos imediatos aos do trabalho do poeta, cabe de novo situar esta figura, reiterada, pela negativa, na abertura de cada uma das onze quadras que compõem o poema: “Não há cavador só do exterior”, verso/frase de lançamento de estrofe, seguido em cada uma delas de um desenvolvimento autónomo. De momento, interrogue-se a significação intuída no dístico que abre a sétima estrofe do poema. Que cavar a eito é esse de pedra no peito orientado? Que pedra arranca, isto é, que pedra desbrava esse cavador de pedra armado (essa pedra que se tem no peito)? E por último, aquele que constitui, provavelmente, o raciocínio de base da

²⁶³ TTA: 36.

imagem: Que memória de cavar antecede ou prepara o gesto empregue no acto de “a eito” cavar?

O PULSO A VERSO DEZ E A TERRA DA ALEGRIA

Retenhamos a imagem produzida no dístico anterior, recortado do poema “Canção do cavador”, isolando-lhe o gesto ou agência que a particulariza: a intervenção sobre a terra, o solo, perspectivada aqui como uma intervenção sobre os materiais (das palavras, dos encontros entre elas gerados). Isto é, o exercer de uma vontade sobre o material (a terra, a linguagem) e suas respectivas resistências (o adquirido, em ambos os casos: do solo bravo e da fala). À irregularidade dos modos de trabalho no verso nos poemas de *Toda a Terra* aceitemos, assim, a correspondência de um modo também ele extravagante de cultivo e cuidado, noutros termos, como quem “cava tudo a eito”. Estilo de trabalho, o dos versos deste livro, francamente desenvolvido, amplo, dedicado a uma hábil experimentação de soluções.

Neste passo, é de toda a conveniência regressar agora a um sublinhado da descrição de existências anteriormente proposto. De facto, considerando então a carga de exercício operada e ponderada sobre o verso, parecem revestir-se de uma significação altamente sintomática aquelas já antes transcritas palavras de “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, o poema mais antigo de todos aqueles que são recolhidos em *Toda a Terra*, datado de 15 de Janeiro de 1972, sensivelmente na época, portanto, em que Ruy Belo enceta a reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates* e redige a respectiva explicação prévia²⁶⁴:

uma razão a única razão (e não sentimental como afinal o é
a convenção que adopto de petrarquizar
neste meu verso aparentemente livre

²⁶⁴ Composta, tal como o poema “Encontro de garcilaso de la vega...”, em Madrid, no dia 16 de Fevereiro de 1972.

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)²⁶⁵

Trata-se, de novo, como se sabe, de uma das zonas mais frequentadas pela leitura crítica de Ruy Belo, reconhecendo na sequência a manifestação de uma clarividente e desarmante concessão de raiz autoral sobre o gesto de fala empregue nos seus poemas ou, a bem dizer, sobre o estilo de dicção que os percorre. Estilo este, definido, com aparente clareza, em termos de propensão clássica: uma dicção, a dos poemas de Ruy Belo de início da década de setenta, e em concreto no que respeita aos poemas publicados em *Toda a Terra*, balizada, essa dicção, na medida italiana de dez sílabas métricas, o metro dos poemas de Camões, como dos de Sá de Miranda, mas ante tudo o metro de *Os Lusíadas*, poema cuja estrutura já antes vimos informar a organização de livros como *Aquele Grande Rio Eufrates* (a seriação de partes do livro segundo o modelo épico) ou *O Problema da Habitação – alguns aspectos* (e a sua repartição em dez momentos ou partes, como os Cantos do poema de Camões). Uma forma, portanto, a da sequência de dez sílabas, não só de registo clássico, como pouco “nova”, no sentido de novidade interpretado por Álvaro de Campos sobre a sinceridade no soneto “Alma minha gentil que te partiste”, de Camões, se comparada com a do “mestre” Alberto Caeiro:

Quando um poeta inferior sente, sente sempre: por caderno de encargos. Pode ser sincero na emoção: que importa, se o não é na poesia? Há poetas que atiram com o que sentem para o verso; nunca verificaram que o não sentiram. Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas – tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.²⁶⁶

Gostaria de reter desta observação de Álvaro de Campos sobre Caeiro, mas em particular sobre o verso do soneto de Camões, não tanto a carga provocativa com

²⁶⁵ *TTA*: 139.

²⁶⁶ Pessoa, 1976: 167-168.

que interpela a dicção camoniana, mas, sobretudo, a modalidade de apuramento dessa mesma forma, obtida, no dizer do autor da “Ode marítima”, mediante um *encontro*, uma procura: “Se Camões tivesse tido [...] teria *encontrado* uma forma nova, palavras novas” [grifo meu]. Considerada a acepção de *pesquisa* na aplicação do termo (“encontrado”), de resto prenhe de uma significativa polissemia, eis, derivando dela, uma interrogação latente aos modos de fala deste sexto livro de Ruy Belo: significa o verso de dez sílabas uma intuição de pesquisa nos poemas, predominantemente longos, recolhidos na colectânea, e assim constituinte de um modo rítmico – e padrão – disposto ao encontro da forma de regulação do verso? A posição de Álvaro de Campos, situando “forma” e “palavras” sob um imperativo do novo que se concebe como cifra de sinceridade *em* poesia e, portanto, como verdade de fala, talvez nos alerte para a condição de novidade instaurada pelo verso de dez sílabas nestes poemas de Ruy Belo. Uma novidade assente, ante tudo, no reconhecimento do pendor constituinte desta sequência métrica que, não sendo nova, sinaliza, no diálogo com a dicção quinhentista, um estado actual – o de 1972/1973 – dos modos de construção do poema de Ruy Belo.

Voltando ao excerto antes transcrito de “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, e atendendo à declaração lavrada e desenvolvida neste que constitui, como se disse, o poema mais antigo de *Toda a Terra*, caberia considerar em que medida a mesma se ajusta ao sistema de versificação dos poemas recolhidos no livro; isto é, em que termos se concretiza essa regulação do verso de dez sílabas sobre os poemas contemporâneos de “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, um poema que antecede no tempo de escritura os restantes 30 que compõem o volume. Nesse sentido, resulta imediata a constatação de que o compasso de dez sílabas ocorre, com grande frequência, nas composições recolhidas nesta sexta colectânea de Ruy Belo, impondo-se amiúde ora como verso dominante, ora como medida geradora de aproximações por vizinhança (versos de nove, onze e doze sílabas, sobretudo), desenvolvendo-se assim uma constante tensão formal em torno do perímetro métrico de dez sílabas. Tal quadro de

tendências é descritível cotejando a sumária descrição dos registos formais dos poemas de *Toda a Terra* antes proposta, sensível à recorrência do metro decassilábico, e imediatos, numa muito importante parte das composições do livro, impondo-se com particular frequência nos versos de abertura de muitos dos 31 poemas que integram a colectânea, o que não deixa de conformar uma impressão de rastro trilhada pelo intuir rítmico da sequência do decassílabo.

Ora, no fundo “*apoiado* sobre o decassílabo” [grifo meu], diz o verso de Ruy Belo, segmento vértice da dissertação preparada nos versos anteriores, num poema em que mais adiante aflora a alusão, também ela firme, e consequente com a sequência anterior, a esse “[por um] poeta quinhentista como eu”²⁶⁷. O ambiente verbal aqui seleccionado, o da agência do *apoiar*, desenvolve uma potentíssima significação, particularmente fértil na descrição do gesto autoral quando autor dos poemas e, em concreto, dos versos que modulam e configuram o estilo de dizer de cada um desses poemas e, portanto, o do livro que os reúne. Em posição muito familiar ao gesto de *encontro* desenvolvido no texto de Álvaro de Campos sobre o seu mestre Caeiro, a condição de verso “apoiado” aqui declarada entronca nesse sentido de impulso rítmico, dir-se-ia profundo, intuído, que tende a amparar a dicção do verso à volta do compasso decassilábico. Um falar motor, pressentimento “vindo com o vento”²⁶⁸ – processo de “Génese e desenvolvimento do poema” –, o do verso quinhentista, que de clássico se constitui tradição; um falar de verso trabalhado na partição do volume silábico de extensão próxima à das dez sílabas, e como tal constituinte tanto de *apoio* como de *encontro*.

Deste modo, enquanto medida de verso, a sequência de dez sílabas acondiciona a dicção do poema, do verso do poema, explorando uma unidade rítmica intuída como compasso de fala, estilo de fala, concretizada em unidades de verso que, fazendo sistema com outras de muito diversas quantidades silábicas, gera a tendência para o dito apoio no segmento italiano. Uma maneira de fala que, no caso particular dos poemas reunidos em *Toda a Terra*, se manifesta como verdadeiro estilo de fala na sustentação do poema longo e propriedade formal

²⁶⁷ *TTA*: 140.

²⁶⁸ *TT*: 58.

latente à exploração dos seus efeitos de continuidade. Assim, e no seguimento da ponderação sobre a natureza da forma longa do poema nesta sexta colectânea de Ruy Belo, integrando, recorde-se, poemas compostos entre 1972 e 1973, situe-se a frequência do verso pautado pela cadência de dez sílabas no vértice álgido de encontro entre um fazer clássico da poesia, e outro, moderno, em que o ímpeto do narrativo se impõe sobre o rigor da demarcação formal do poema. Repensando, deste modo, o fulgor dos seus modos e meios de expressão. Num livro de poemas longos, muitos deles apoiados num sistema de versificação altamente irregular, em que, contudo, se recorre em momentos pontuais a formas tradicionais (tal é o caso de unidades estróficas de formação estável: quadras, tercetos, por exemplo), este investimento no verso de dez sílabas não deixa de produzir um efeito de aproximação, entre o tradicional e o moderno, entre o rigor da contenção e respeito de intervalos do poema *clássico*, ou “quinhentista”, e os modos de sabotagem formal do poema contemporâneo (e eis de novo a impressão narrativa nele assemelhada) como modo de exercício à volta da forma do poema longo.

Interpretando esse pulso de verso de dez tempos do compasso decassilábico, ora preciso, ora frouxo e modulado em medidas aproximadas, os poemas longos de *Toda a Terra* confluem já nessa zona de altíssima extravagância verbal e formal de que o poema “A margem da alegria” – poema vizinho dos poemas deste livro – significa um estado de intenso *apoio*. Poema em dez momentos, dez partes, consubstancia a exploração desse modo de alegria *na* forma, pautada no decassílabo, revisitada com igual preponderância naquele poema, conformando extensas sequências de aparelhos de dez sílabas métricas, e num gesto de definitivo *encontro*, no poema “Despeço-me da terra da alegria”, decassílabo transformado em título de poema, título de secção e título de livro, o último de Ruy Belo:

Oiço a canção efémera das coisas
despeço-me da terra da alegria
já reconheço a música da morte²⁶⁹

²⁶⁹ *DTA*: 215.

IV. O POEMA LIVRO OU A TORÇÃO DA FORMA

A publicação do livro *A Margem da Alegria*, em 1974, parece significar na trajetória da edição da poesia de Ruy Belo um ponto de investimento radical na forma do poema longo que, na perspectiva desse *a ver os livros* aqui situado como princípio de edição, vem completar a narrativa de uma progressiva redução de formas entre o poema e o livro como soma unitária de poemas. Figuras, as de poema e de livro de poemas, entretanto intermediadas por unidades de forma como a secção ou a série de poemas, imposições de perímetro especialmente desenvolvidas e apuradas em livros como *Aquele Grande Rio Eufrates*, *Boca Bilingue* ou *Homem de Palavra[s]*, isto é, portanto, numa zona inicial da obra de Ruy Belo, não obstante a particular natureza formal de um livro como *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, interpretada pelo autor, já aqui se viu, como “um longo poema”²⁷⁰, e nesse sentido manifesto episódio excepcional numa sequência fórmica de tendências regular e estável.

É neste quadro de disposição das formas do livro, isto é, da organização da arquitectura do volume de poemas, que o poema longo se manifesta, pois, como instrumento de justaposição entre a unidade de poema e a de livro, dilatando e trazendo a forma daquele sobre a do livro, ao ponto (definitivo em *A Margem da Alegria*) de definir um encontro total entre título de livro e título do(s) poema(s) constituinte(s). Deste modo, vê-se calibrada uma torção de forma que anula o separador de limites entre os registos de poema e de livro, configurando assim um modelo de revisão das respectivas naturezas ou modalidades.

Ora, é na sequência desta dilatação formal do poema longo, coroada no poema-livro publicado em 1974, que se resolve um processo de trabalho ao nível da distribuição do livro que uma colectânea inaugural como *Aquele Grande Rio Eufrates*, dividida em secções, acaba por, de algum modo, antecipar, desdobrando o título do seu último poema (um poema longo) como figura titular de todo o volume – gesto semelhante àquele que assiste a organização de *Despeço-me da Terra da Alegria*. Assim, se em livros anteriores se nota a crescente preferência depositada

²⁷⁰ NSP: 21.

em registos poéticos cada vez mais amplos, em concreto em *Transporte no Tempo* (1973), no poema “Pequena história trágico-terrestre”, de *País Possível* (1973), e muito particularmente nos poemas publicados posteriormente em *Toda a Terra* – um livro de 1976, posterior a *A Margem da Alegria*, portanto, mas cujas composições, como se sabe, foram redigidas entre 1972 e 1973, sendo-lhe, por isso, contemporâneas –, este novo livro de Ruy Belo vem culminar um processo de condensação de formas que acaba por neutralizar o ponto de torção entre poema e livro, impondo a forma do poema como estrutura capaz de uma valência em forma de título de volume. Estabelece, assim, um estado de forma único na globalidade da poesia editada em livro por Ruy Belo, manobrando o perímetro do livro de poemas no domínio da organização do poema longo, anulando-se, como tal, qualquer delimitação intermédia entre as formas de poema e de livro.

Eis-nos chegados a um ponto da obra poética de Ruy Belo em que, leitores dos livros, e leitor Ruy Belo, mais do que a ver os livros, esse leitor do livro de Ruy Belo se encontra antes, e fundamentalmente, a ver o poema. Ruy Belo, a ver os livros, emblema frásico em que a transferência glosada (e transformada) num verbo assim, “haver”, vem penetrar nessa massa formal e constituinte que são os poemas. Isto é, o poema, o pé da pegada, o que fica, “[...] o mais importante a obra essa pegada / do homem que passou por esta praia / e que mesmo que saia alguma coisa fica da passagem”²⁷¹.

A MARGEM DO POEMA LONGO

Pelo que fica dito, a publicação deste livro no ano seguinte ao da edição consecutiva de *Transporte no Tempo* e *País Possível* confirma a forma longa do poema como tipologia poemática manifestamente preferencial neste tempo da poesia de Ruy Belo. Forma de fazer do poema, modo de digressão, que veremos de novo revisitada, quer no volume seguinte, *Toda a Terra*, predominantemente constituído por poemas longos (e, como já se disse, contemporâneos de “A margem da

²⁷¹ TT: 71.

alegria’), quer, segundo fôlegos mais contidos, na última colectânea inédita de Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*, publicada em primeira edição no ano seguinte ao de *Toda a Terra*. Sequência, a destes três livros, publicados entre 1974 e 1978, que conformaria o cume definitivo da afirmação do poema longo como aparelho discursivo da poesia de Ruy Belo, e, em sentido vizinho, do decassílabo como compasso rítmico de referência no verso dele constituinte. Uma tendência de ritmos montados sobre a sequência de dez sílabas particularmente recorrente, como se observou antes, em grande parte dos poemas de *Toda a Terra*, poemas esses redigidos, de modo geral, na época em que Ruy Belo escreve “A margem da alegria”.

Mantendo esta linha de raciocínio, o texto de “A margem da alegria” – o poema – é, na perspectiva da organização e arquitectura do volume de poesia de que neste ensaio nos socorremos, um poema levado, portanto, à condição de livro, detonando qualquer tipo de forma de organização medular do mesmo. Assim, esta mobilização do poema como livro vem anular a definição de marcadores intermédios como secções ou partes de livro, modo sólido de organização da generalidade dos livros anteriormente publicados. Com efeito, e desde uma observação exaustiva, o material textual da primeira edição do livro limita-se expressamente ao próprio poema e a uma nota bibliográfica prévia a que antes já se fez referência. Assim, dispensa-se qualquer tipo de índice ou roteiro de leitura, bem como quaisquer elementos paratextuais a que Ruy Belo recorre noutros livros, como divisores de partes nos mesmos, devidamente nomeados, dedicatórias ou epígrafes. Assim, abre o volume à página 9 o poema que lhe atribui título e fecha-o um apontamento textual que se impõe de maneira decisiva nos poemas de Ruy Belo desta época: uma data. A saber: “Praia da Consolação, 18/IX/1973”²⁷².

Como já antes se referiu, cotejando o efeito simétrico com o poema longo “Aquele grande rio eufrates” no livro homónimo, são dez as partes que compõem “A margem da alegria”, o poema e, portanto, o livro com o mesmo título. Dez partes, porém, não indicadas ou nomeadas como tal, mas apenas decorrentes das

²⁷² *MA* [1974]: 81.

nove pausas estróficas que pontuam o poema, ou “um maior espaçamento”²⁷³ entre blocos de texto, gerando assim, na superfície do mesmo, a delimitação de dez seqüências de estofe, vindo estas a determinar uma irregular distribuição de versos. Este modo de articular o espaçamento, isto é, o intervalo entre massas estróficas, pode ser pensado – ou tensado – à luz de um breve mas muito incisivo texto de Johanna Drucker, “The Visual Line”, incluído no volume *The Line in Postmodern Poetry* (1988), organizado por Robert Frank e Henry Sayre. Os termos do argumento dispõem-se do seguinte modo:

The line breaks and separates from itself. The insistence of the fragments makes it strenuous to recover the line which would normally reach closure with the unit of sound or sense or their mutual agreement. The visual line need not function as an image in a figurative or iconic sense limiting the reading of the words by some referential value which constrains them. Rather, as visible forms the lines create their own order in the text, impose it, as a frame which introduces the struggle of hierarchy into the words. The breaks became a force, against which the whole must be recovered, or against which the whole can be fractured, dissolved, let go.²⁷⁴

A materialização do intervalo como força ou, lance contíguo, como imposição de pausa, oferece aqui um estímulo em órbita comum ao da articulação de espaços entre estrofes no poema “A margem da alegria”. Como corte, a evidência do espaço confirma e visualiza o fragmento, o seu perímetro.

Ora, reconstituindo os modos deste procedimento: “A margem da alegria” é um poema constituído por dez estrofes de dimensões desiguais, as mesmas que integram “Aquele grande rio eufrates” – autorizando ambos os poemas, reitere-se, o desdobramento dos seus títulos como título do respectivo livro –, como dez são também os poemas numerados do segundo livro de Ruy Belo, *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, levado igualmente pelo autor a um pensamento de poema-livro, ou, mais exactamente, livro-poema. A recorrência desta partição do texto do poema em dez tempos não deixa de se revelar altamente sugestiva, tanto

²⁷³ Moura, 2015: 127.

²⁷⁴ Drucker, 1988: 180.

pelo efeito de repetição ou retoma de estruturas, como pela muito íntima familiaridade que semelhante tendência mantém com outro marcador de tempo de forma, neste caso ao nível do verso, como é a frequência, por parte dos poemas de Ruy Belo, e em regime livre, da sequência decassilábica, em termos descritos, como antes se observou, num poema de *Toda a Terra*, “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, com a também já citada e fecundíssima referência ao “poeta quinhentista [como eu]”²⁷⁵, termos que nos trazem um Ruy Belo muito mais devedor da lição maneirista do que, propriamente, da tradição barroca, vínculo explorado com insistência pela tradição crítica beliana. Eis, de modo contínuo, e em circulação incessante nos modos de ser da poesia de Ruy Belo, o modelo de dez tempos como linha de fractura formal: como imposição de perímetros.

Como poema-livro total, a demarcação do espaço do texto de *A Margem da Alegria* decorre, visto isto, da estrutura do poema “A margem da alegria”, constituindo assim um extremar do processo de formalização do imperativo do poema longo como objecto de livro, de que o precedente de 1961, com *Aquele Grande Rio Eufrates*, sinaliza um primeiro, embora reduzido, movimento. Com efeito, e cotejando o gesto de desdobramento de títulos em ambos os livros, ou seja, a convocatória em sede de título de capa da colectânea de determinado poema nela incluído (um poema longo), é muito significativo, no caso de *A Margem da Alegria*, o reforço no investimento dessa forma de distribuição nominal que no primeiro livro de Ruy Belo se processa ainda de forma algo lassa e subordinada a uma macro-estrutura bem mais complexa e desenvolvida. *Aquele Grande Rio Eufrates* executa, como antes se observou, uma repartição ponderada do corpo de poemas, assente numa progressão narrativa finalizada no poema longo final, homónimo do título da colectânea. Intermedeia-o, contudo, a imposição de um sinal de constituinte ou parte do livro, na forma de um título: “Narração”, a narração de cadência camionana que o livro vai preparando de *parte* para *parte*, progressivamente. Ora, tal não sucede em *A Margem da Alegria*, situando-se o poema com o mesmo título como demarcação e perímetro únicos do livro,

²⁷⁵ TTA: 140.

desdobrando não apenas o título do poema como título do livro, como também, de modo extremo, conclusivo, a própria estrutura do poema como estrutura única, e possível, do livro: as dez partes do poema constituem, em dependência directa, as dez partes do livro, os dez momentos, os dez arranques de “A margem da alegria”. Em palavra parecida, os dez cantos do cantar contínuo do poema total.

A fractura da forma de disposição repartida da unidade de livro (em secções, séries), laboriosamente trabalhada em colectâneas como *Aquele Grande Rio Eufrates*, *Boca Bilingue* ou *Homem de Palavra[s]* (e de modo abreviado em *Transporte no Tempo*), consolida, deste modo, a figura do poema longo como aparelho de discurso ou solução poemática preferencial, e também, no caso particular e pontual do *texto* de *A Margem da Alegria*, como produto categórico de uma tendência latente em livros anteriores, pautada pela progressiva dilatação das margens do poema e pela exploração desses mesmos limites. O volume de versos praticado em poemas de *Transporte no Tempo*, *País Possível* e, sobretudo, com a devida ressalva editorial, em *Toda a Terra*, dão conta desse exercício de apuramento e preparação do poema longo que acaba por culminar em “A margem da alegria”; no mesmo sentido, a redução de formas divisórias na organização destas três colectâneas concorre para o referido enfraquecimento de modos complexos de macro-estruturas de livro: apenas duas partes conformam *Transporte no Tempo* e *Toda a Terra*, e a antologia *País Possível* não observa qualquer tipo de partição ou disposição formal dos poemas. O livro *A Margem da Alegria*, nessa mesma linha, não ostenta quaisquer sinais de repartição do volume; como se disse, as suas dez partes, ou dez blocos de texto, decorrem unicamente dos nove intervalos estróficos que pautam o longo poema que o constitui, e que assim o informam como modelo formal ou, como antes se sondou em exercício de Johanna Drucker, como materialização da pausa, do espaçamento, como força textual e reconhecimento da forma-fragmento.

DO LONGO POEMA AO POEMA LONGO

A ponderação a que se sujeita a integração de um poema longo como “A margem da alegria” na unidade do livro de poemas poderá evidenciar certo espelhamento na forma de organização da segunda coletânea de Ruy Belo, *O Problema da Habitação – alguns aspectos*. Já antes se observou como a distribuição deste livro parece ter presente, e a crer nas próprias considerações de Ruy Belo²⁷⁶, o cenário de harmonização da forma poema em forma livro executada de modo peremptório em *A Margem da Alegria*. Para tal, recordem-se os termos em que Ruy Belo se refere ao livro e, muito particularmente, aos poemas que o constituem. Dez poemas, devidamente numerados e escalonados no livro, a que assiste uma vontade de conjunto unitário, isto é, entendidos (os poemas, elencados numa sequência de dez partes) como soma contínua desenvolvida na contingência do título de abertura da coletânea. Ao invalidar, mediante a numeração dos poemas, o seu efeito de texto único, a organização daquele livro deposita no título comum a vocação grupal dos dez poemas dele constituintes, muito embora cada um desses poemas ostente um título individual. A operação resolve-se nestes termos: é a conjunção dos dez diferentes poemas do livro que conforma a formalização do “longo poema” interpretado por Ruy Belo em *O Problema da Habitação – alguns aspectos*.

Ora, se no segundo livro de Ruy Belo encontramos ainda uma forma algo lassa de condensação do volume poemático numa única unidade de livro, formalização compensada pelo subsídio de Ruy Belo quando se lhe refere como um “longo poema” (explicação oferecida, aliás, ainda antes da publicação do livro), em *A Margem da Alegria*, pelo contrário, está em jogo uma cabal definição da forma livro como consequência do imperativo da forma poema e, portanto, da figura do poema longo. Enquanto figura próxima da cadência narrativa, predominante no poema “A margem da alegria”, o poema longo deste livro como que apaga os traços de formalização do próprio poema, o que se verifica de modo muito substancial na distribuição dos versos do poema, predominantemente longos, de

²⁷⁶ Vide, de novo, *NSP*: 20-21.

quantidades métricas irregulares, apoiando amplas e complexas sequências sintáticas. Daí, por outro lado, a rasura das marcas de livro que até então vinham conformando o modo de organizar e dar a ler os volumes de poemas de Ruy Belo. Se convida a ver o livro no poema, o poema está igualmente *a ver o livro*, dispositivo editorial, forma extrema, de existência material do poema: como modelo de forma, o poema longo convertido em livro detona a malha estrutural que produz a passagem entre as duas figuras. A fractura da mesma é o sinal do reposicionamento da calha da forma: muscula o perímetro novo.

IV GRANDES PERÍMETROS

08. REPONDO PERÍMETROS: REEDIÇÃO E COMENTÁRIO

VER A LÂMPADA, À VOLTA DA LÂMPADA

O gesto de reeditar poemas e, por extensão, livros que recolham em forma de objecto esses poemas, revela na poesia de Ruy Belo um muito significativo expediente de activação de uma consciência naquilo e daquilo a que nesta leitura se pretende assumir como a forma, ou o aspecto material da obra. Noutros termos, como conjunto dos textos com aproveitamento para a paisagem de referência da sua poesia, paisagem reconhecida ao lado do nome Ruy Belo e nele emblematizada, como repertório atestado e emprestado pelo autor à memória dos textos: a lição da sua poesia, constituída nos textos dados como finais, textos *exemplares*. Possivelmente finais, possivelmente exemplares. E isto porquanto perpassa semelhante manobra – de pendor retroactivo, como quem ratifica pelo rectificar de poemas – um intuito de reescritura que sublinha a vontade de retomar palavras entretanto ocupadas pelo tempo (o tempo do poeta, o tempo dos signos) e que, de alguma forma, se pretendem de novo hasteadas e, deste modo, repostas e reintegradas na paisagem dessa mesma obra, isto é, dentro do funcionamento geral dessa poesia. Reeditar para voltar a ver os livros pela contingência, com efeito, de voltar a haver livros: entre ver e haver os livros, os fundamentos dessa consciência sobre a obra.

No sentido do que acima se assume, e considerando a postura estruturalmente contemplativa do autor diante da obra que aqui nos assiste, o poeta a ver os seus livros poderá ser Ruy Belo, remexendo-a, no dia 16 de Fevereiro de 1972, quando assina desde Madrid a «Explicação» anteposta à

segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, concretizando e encetando nesse gesto a revisitação da obra que dez anos antes inaugurara com o livro homónimo, aspectualidade que não deixa de sugerir na dedicatória impressa nesta segunda versão do livro: “À Maria Teresa, ao Diogo e ao Duarte, que ainda não existiam para mim à data da primeira edição deste livro, homenagem de quem os não merece”²⁷⁷. A nota, inaugurando o livro ou, mais rigorosamente, este novo livro, ou esta reedição, parece conformar desde logo certo cunho onde amparar esta consciência de retoma: a do poeta interessado em actualizar o que na primeira edição do poemário lhe fora vitalmente indisponível ou imponderável: nesta caso, essa circunstância familiar. Ora, quer isto significar o propósito de resolver a legitimidade de uma condição temporal, a do livro revisitado e situado num momento novo, o do poeta à distância de “sensivelmente dez anos”²⁷⁸ sobre essa primeira forma de edição. Tempo a que Ruy Belo prestou por assim dizer as suas contas, atirando na referida nota, e em evidente clave paródica: “Existe muita gente que, por múltiplas razões – quase sempre coerência, quase nunca imobilismo, que sei eu? –, não muda em dez anos. Eu, para já, mudei e mudei muito”²⁷⁹.

REMEXER DA LÂMPADA

Tomando como ponto de fuga e argumento detonador deste capítulo esse efeito de actualização de textos, esse remexer dos objectos, convirá sondar que movimentos se articulam na poesia de Ruy Belo em vista deste gesto editorial de rememoração da obra que, como se sabe, determinará consequências decisivas no que respeita à organização e leitura da obra do poeta. Refiro-me, claro, à fixação dos textos de Ruy Belo nas reedições à data encetadas desde o seu falecimento, seja em modalidade de edição singular, livro a livro, ou em forma de obra reunida. Lembremos nesse sentido que tanto a edição *Presença da Obra Poética* como a

²⁷⁷ AGRE: 9.

²⁷⁸ AGRE: 13.

²⁷⁹ AGRE: 13.

poesia completa publicada pela casa Assírio e Alvim – assumindo esta a qualidade de edição de referência da poesia de Ruy Belo –, bem como as edições avulsas levadas a cabo pela editorial Presença e, mais recentemente, pela casa Assírio & Alvim, fazem valer como lições definitivas dos poemas as das últimas versões publicadas em vida por Ruy Belo. No seguimento deste critério, e como é de esperar, livros reeditados, como o foram *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961-1972), *Homem de Palavra[s]* (1970-1978), e o poema *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977-1978), além dos poemas convocados de livros anteriores para *País Possível*²⁸⁰ (1973), serão nestas novas edições fixados conforme o texto das suas segundas e últimas edições, passando dessa forma a constituir lição prioritária e de referência sobre as primeiras: definem o exemplo.

É na senda do labor de actualização de activos textuais que me interessa examinar que subsídios pode o gesto de reedição constituir para um entendimento sistemático do mapeamento do trabalho poético beliano, ponderado segundo o crivo de uma permanente tensão formal repercutida num impulso, dir-se-ia, actualizador e re-legitimador: voltar a fazer valer os livros, mas *desta* forma. Sublinhando: que valham de novo os livros, e que se sintam como que à vontade nessa nova condição de exemplaridade. Nesse mesmo sentido, a reedição de poemas em Ruy Belo significará, não só a re-instalação e acomodação de um passado em texto, como a ratificação crítica dos mesmos (dos poemas e do passado), sob o signo de uma constelação, a sua, que observará distintas tendências de construção: a caminho do fim, do definitivo, do exemplo possível.

DE VOLTAR A LER

Ora, um dos argumentos que talvez mereça a devida ponderação no que respeita à propriedade rememorativa, digamos, sintomatizada na reedição de poemários por parte de Ruy Belo, veicula uma condição de naturezas temporal e local. Refiro-me ao início da estância de Ruy Belo em Madrid, como Leitor de

²⁸⁰ Poemas convocados, como se sabe, de *BB*, *HP* e *TT*.

Português na Universidad Complutense, praticamente coincidente com a primeira reedição de um livro seu, *Aquele Grande Rio Eufrates* (1972), pontuada pela conhecida sentença, de múltiplo aproveitamento exegético e já antes explorada, aposta à assinatura da «Explicação» introdutória: “Madrid, uma das cidades do mundo mais distantes de Lisboa”²⁸¹. Reitere-se, aliás, que desta marcação de uma coordenada temporal e estruturante da obra de Ruy Belo com sede na permanência do poeta na capital espanhola dão igualmente significativa conta outros aspectos sondados neste trabalho, como o sejam o investimento na informação de datas e locais de composição de poemas, muito concretamente com as edições de *A Margem de Alegria* e *Toda a Terra*, e o empreendimento de uma compilação antológica (*País Possível*), sem dúvida devedores de uma experimentação vizinha, ou exterior, permitida por essa lassa distância entre Espanha e Portugal.

Ficou antes anotado o interesse de Ruy Belo num argumento crivado pela significação do *conforto*: re-instalar e acomodar poemas. Pois bem. A propósito das implicações autorais imputadas no acto de reeditar poesia em nome próprio, e ponderando um hipotético interesse auto-referencial, começaríamos por convocar justamente um artigo de Ruy Belo por ocasião da reedição da *Poesia* de Sophia de Mello Breyner Andresen, no qual, vendo Ruy Belo examinar poemas reeditados, sondamos a probabilidade de um Ruy Belo possível leitor e, em necessário desdobramento, possível poeta. A resenha, publicada em Julho de 1959 no número 29 da revista *Rumo* (antes, portanto, da sua estreia como poeta em forma de livro), e que, aliás, o poeta não recuperará para o volume de crítica *Na Senda da Poesia*, publicada dez anos mais tarde, constitui, à semelhança de textos de natureza afim da lavra do poeta, um importante acesso ao seu pensamento poético, e neste caso veiculando uma significativa postura crítica no tocante à propriedade editorial do gesto poético. Escreve Ruy Belo nessa circunstância que

Reeditar um livro de poesia, por iniciativa própria ou condescendência com impulso alheio, implica sempre um acto de coragem. Representa *um*

²⁸¹ *AGRE*: 20.

*reconhecimento actual de palavras que outrora se disseram. Aceitam-se como ditas neste lugar e agora.*²⁸² [grifo meu]

E acrescenta, logo de seguida, situando o raciocínio na narrativa de poemas e livros editados de Sophia de Mello Breyner Andresen, que

A ordem cronológica por que se sucedem as obras em verso que até à data publicou não afecta substancialmente essas obras e assim se explica que o volume agora reeditado, publicado pela primeira vez pela autora em 1944, *se sinta à vontade no seu novo lugar.*²⁸³ [grifo meu]

Atendendo em primeira instância à conjuntura desta declaração, datado o texto de 1959, há que ter em conta que lemos ante tudo um Ruy Belo ainda inédito enquanto autor civil de livros de poesia, situação que, em clave autobiográfica, o próprio não deixará de reverberar e de certa forma esclarecer na «Explicação» anteposta à reedição de 1972 de *AGRE*.²⁸⁴ Da mesma forma, confiando no critério de selecção de textos para a sua edição de *Na Senda da Poesia*, e uma vez que a presente resenha não virá a integrar esta última, careceria de eventual ponderação a fidelidade teórica do poeta em relação às considerações aqui lavradas, bem sabendo do rigor que preside ao gesto édito do autor. Não lhe satisfazendo posteriormente o texto, estaríamos por outro lado seguros que lhe manterá, ao argumento, solidariedade. Refiro-me ao problemático e definitivo “reconhecimento actual de palavras que outrora se disseram”, ratificação de um atrás mencionado *passado em texto* (feito, consubstanciado palavra) que justamente marcará a tensão tacteável em cada um dos projectos de re-preparação de livros e poemas já editados e conhecidos, perante os quais não prescinde de notas explicativas (muito

²⁸² *NSP*: 345.

²⁸³ *NSP*: 345.

²⁸⁴ Com efeito, no que respeita à interdição de escrever poesia aquando da sua pertença à Opus Dei, desdobrando-se, como que em compensação, na tradução e leitura crítica de outros poetas, é sobejamente conhecida a passagem desse texto na qual recorda que “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 durante 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.” *AGRE*: 15.

concretamente nas reedições de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *Homem de Palavra[s]*, não mera circunstância de comentário, mas, muito exactamente, textos devedores de uma intencionalidade legitimadora, atestada, aliás nos seus títulos: “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, no caso da reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, e “De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro”, titular aposto à introdução à segunda edição de *Homem de Palavra[s]*. Se os actualiza, os poemas, os livros, atribui-lhes presente, fá-los valer pelo futuro da Obra: reinstalando-os, assumirá o seu novo lugar como uma casa confortável. Aduz Ruy Belo: que se sintam à vontade no seu novo lugar. Que os poemas se intuem cómodos, que a obra do poeta se veja vizinha de si mesma. Que passado e presente da lâmpada iluminem para a frente.

DE RECOMEÇAR A OBRA

Data de 1972 a segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, com o qual Ruy Belo se estreara em livro no ano de 1961, nesta ocasião republicado na Colecção Círculo de Poesia da casa Moraes Editores, que já lhe publicara em 1962 o seu segundo livro, *O Problema da Habitação – alguns aspectos*. A forma da reedição oferece ao livro esgotado, pois, a possibilidade de um retorno: cotejando com palavras suas, de uma *ruminação*, como dirá a propósito de *Homem de Palavras [s]*: “Mas vai longo este prefácio e não convém que o cão volte por demais ao seu próprio vômito²⁸⁵”. Dando no entanto desde já nota que estamos ante o primeiro livro de poesia da biblioteca beliana para o qual o autor assinou deliberadamente um prefácio (muito concretamente uma “explicação”, com as suas implicações semânticas) – descontando, pois, o texto que em princípio ponderaria adjuntar a *Homem de Palavras[s]*, de 1969 –, munido do aparatoso e esclarecedor título “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, de consequências exegéticas fundamentais e merecedoras como tal de uma reflexão interessada.

²⁸⁵ HP: 251.

Em ensaio lido na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em Novembro de 2011, embora publicado quatro anos depois, o ensaísta Gustavo Rubim sintetiza a história editorial de *Aquele Grande Rio Eufrates* como um livro editado, como se sabe, em 1961 e republicado em 1972,

[...] modificado nos seus poemas e acompanhado de uma “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, que passou a fazer parte inapagável do livro, isto é, do seu texto e da sua história de livro corrigido.²⁸⁶

Ora, intuindo ao pé da letra os envios semânticos empregues neste título que suplementa essa “história de livro corrigido”: explicação, indispensável, e anteposta. Um texto, portanto, que prevê a (a oportunidade da) exigência de um comentário ao livro e aos poemas que faz sobreviver; a saber, um livro sobre o qual se cumpriu uma década, *Aquele Grande Rio Eufrates*, a que agora torna. Um texto que o quer acompanhar, com o qual quer indispensavelmente conversar, que lhe quer dizer qualquer coisa. Textualizando o tom do prefácio – e tomando a condição de pórtico proposta por João Barrento em *Umbrais*, a seguir discutida –, ora, um paratexto que o pretende antepor e, aproveitando, de passagem, explicar. Um intervalo, portanto, de acessibilidade até ao livro, aproveitando a circunstância de o ter à espera: lateralidade nova, a do texto suplementar, que detona uma total reavaliação dos perímetros do livro de poemas.

DE REVISITAR A OBRA

Em sentido muito próximo, o título que Ruy Belo escolherá para o prefácio publicado na reedição de *Homem de Palavra[s]* (1978) não deixa de ecoar os tons de uma atitude semelhante. De altíssima vibração prosódica e argumental, eis um livro de poemas recomeçado, ou repostado em forma de edição, a partir do seguinte ponto de abertura: “De como um poeta acha não se haver desenhado

²⁸⁶ Rubim, 2015: 247-248.

com a publicação deste livro”. O parágrafo de lançamento impõe as coordenadas do texto:

No balanço que, em finais de 1969, publicou sobre livros de poesia que nesse ano apareceram, um crítico literário que aliás muito prezo disse que, com este *Homem de Palavra[s]* eu, como poeta, me havia desencontrado. Ora eu creio que isso não aconteceu, embora só agora o diga.²⁸⁷

O regime de defesa do livro impõe-se como em termos definitivos: “um poeta” e “este livro”, registos máximos da materialização civil da produção da obra. Não estamos longe, portanto, da tonalidade empregue por Ruy Belo no prefácio escrito para *Aquele Grande Rio Eufrates*, desta vez explorando os termos “autor” e “segunda edição”. Tanto num caso como noutro, e em registos de facto muito semelhantes, reverbera destes prefácios uma evidente vontade de operação crítica sobre os livros reeditados, muito concretamente em termos de defesa ou “explicação” dos mesmos. No caso particular deste volume, a argumentação de uma defesa possível sobre o livro originalmente publicado em 1970 situa-o justamente como secção intermédia do processo de constituição da obra; ao contrário da reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, que produz a sua reflexão sobre o momento de abertura dessa mesma obra, em 1961. Ora, o argumento parece claro: defender e explicar, desde a contingência do “poeta” – verbalizada de modo ostensivo em sede de título –, o lugar deste livro no seio do conjunto geral da obra e, em particular, nesse passo da trajectória de edição livro a livro que operaria – justamente em *Homem de Palavra[s]* – a transição entre as décadas de 1960 e 1970. Transição e passagem produzidas sob o signo de certa continuidade ou encontro, sintomas contrapostos ao “desencontro” discutido e rebatido no texto apenso a esta segunda edição do livro; noutros termos, uma transição pensada na manobra dinâmica oferecida pela reedição comentada e, de modo não menos significativo, acomodada pelo registo prefacial.

²⁸⁷ HP: 243.

O LIVRO À ESPERA

Seguindo a ordem de leitura proposta, este modo de ler o gesto de reedição assumido na poesia de Ruy Belo situa-nos ao lado, pois, de uma manobra contígua e em franco regime de suplementação: a produção de textos de teor comentarista aos livros repostos, isto é, a inclusão de prefácios ou textos afins em edições, ou reedições, de livros seus. Considerem-se, nesse sentido, e em contexto de diálogo, as seguintes palavras de João Barrento em “Pela porta dos afectos”, texto de abertura de *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*: “Todo o prefácio é uma circunstância, nasce dela – quase sempre da circunstância de haver um livro à sua espera. E nem todo o texto que se escreve pode dizer que foi esperado.”²⁸⁸ Pondere-se, pois, a valência desse modo circunstancial de produção de texto, de compensação textual em modo de comentário apenso ao livro, e de que modo este expediente discursivo participa na modulação formal dos livros de Ruy Belo.

PRODUZIR A VIZINHANÇA

Enquanto circunstância, como contingência de espaço, escrever ao lado significa escrever um lado: produzir efectivamente essa lateralidade. Se no gesto de republicar poemas reconhece Ruy Belo, como antes se viu, o deliberar e consumação de um acto de coragem, empregue no assumir actual de uma temporalidade outra, não só em texto, mas devedora de biografia (e aqui voltamos a escutar a advertência quase redonda, “Há sensivelmente dez anos eu tinha sensivelmente menos dez anos do que tenho hoje”²⁸⁹), é da perspectiva dessa natureza que se procede, nas páginas seguintes, a uma leitura desses “lados” textuais às segundas edições encetadas por Ruy Belo. Para tal, como prumo metodológico, e ponderando o posicionamento crítico do autor, considerem-se os importantes textos, ou “explicações”, pósticos, ou rigorosamente prefácios – *prae-*

²⁸⁸ Barrento, 2000: 9.

²⁸⁹ *AGRE*: 13.

fatios – publicados juntamente com essas reedições, em função dos quais se deverá sondar o argumento ou argumentos emprestados ao (corajoso, escreve Ruy Belo) gesto de reassumir títulos, versos, de poemas: gesto que retoma e actualiza texto.

Ora, escrever uma margem textual ao livro de poemas significa instaurar-lhe um espaço de leitura (o do novo texto) de ordem outra, ainda que apenas, vizinha, ao da leitura dos poemas dispostos na forma livro, e, por isso, um regime – digamos – de estar no meio: estar no meio, também como texto intermédio, verbo de passagem (limiar, soleira, entrada, vestíbulo, umbral...), mas ante tudo geográfica e dificilmente no meio: território a negociar, como obstáculo, como impedimento até. E também: se o texto à margem do livro significa escrever depois ou além do livro, significa igualmente escrever *apesar* do livro de poemas, *muito embora* o livro de poemas: um ter de (em) compensação que algo diz ou quer dizer sobre os poemas a que se avizinha e que quer compreendidos como tal; o texto justaposto ao poemário, timbre do poeta mas fora da sua mão (não é poesia, afinal), parece poder negociar-se entre o capricho e o indispensável, entre o ornamento e o essencial, entre o deferir e o fazer falta; porque: se os poemários de *Obra* inventariam, em princípio sem excepção, existências – ou inexistências – verbais em forma de poema (os poemários contêm poemas, como os romances seqüências de prosa), já o texto apostado em posição exterior (anterior ou ulterior) sofre de um carácter de excepção, necessário, periférico – ora, potencialmente prescindível, como coisa-texto deslocada, vagabunda, extrema.

LER AO LADO, LER O LADO

Haver um texto à sua espera: a natureza do texto de regime prefacial, escreve João Barrento em “Pela porta dos afectos”, notável pórtico à sua colecção de prefácios, ou antetextos, justamente intitulada *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*. De pequena, num volume de quase trezentas páginas e sumariando cerca de quatro dezenas de textos, só a *qualidade* (tonalidade, especificidade) do texto em causa: o prefácio como existência para-textual ao grande texto, legítimo, convocado na capa

do livro. O texto ao lado do livro. O livro tem um nome grande, o prefácio é um nome pequeno. O livro *é o depois* do prefácio, é o lugar-coração que potencia a circunstância de ter margens povoadas de outros textos: o comentário, a nota, a abertura, o fecho, estratégias com vista e em vista do livro, casas pobres no limiar do mesmo. Lemos com João Barrento, ainda neste “prefácio aos prefácios”²⁹⁰:

Se tivesse de dar já uma definição do tipo de texto que é o prefácio, ou daqueles que fazem função de prefácio, escolheria dizer que ele é, não apenas o texto que precede, que diz antes do outro (o sentido do praefatio latino) mas também, talvez mesmo mais, o texto que acompanha.²⁹¹

Como texto que produz uma circunstância de acompanhamento, texto ao lado do livro, texto para o livro: texto que pela sua posição física, assume o lugar de texto de acesso, de zona de transição. Ruy Belo, ao qual em matéria de posfácios (*post-fatios*) poderíamos designar o conhecido “Cólofon ou epitáfio” de *Homem de Palavra[s]*, verdadeiro escrito post-livro, post-autor, ao textualizar de modo coincidente as despedidas do livro e do autor, foi efectivamente, e a partir de dado momento (justamente o da reedição de livros seus), escrevente de prefácios, de textos de acesso a determinados livros. Em suma, foi Ruy Belo autor de textos revestidos de um interesse de leitura prévia à dos livros de poemas desse mesmo nome, “Ruy Belo”, demarcadores de uma vontade a que se pretende submeter esses livros retomados, esses perímetros que se reconformam em novas lições.

MODOS DE LATERALIDADE

Nova lição informada em modos formais renovados, em perímetros sujeitos a uma recalibração de limites, a propriedade decorrente da inclusão de paratextos ao livro de poemas – estância de ver e rever os textos que confirma a factualidade de “haver textos”, textos por assim dizer coreografados sob o desígnio

²⁹⁰ Barrento, 2000: 11.

²⁹¹ Barrento, 2000: 10.

de livro (e outra vez) – funciona, de igual modo, como forma de pôr os textos a ver, de os colocar em órbita de regresso. Um regresso e uma reorganização dos modos de entrada nesses livros e, muito particularmente, como é natural, nos poemas deles constituintes. É justamente nessa órbita regressiva que se poderiam situar os textos adjuntos às reedições de *Aquele Grande Rio Eufrates* e *Homem de Palavra[s]*, a “Nota do autor” que introduz a antologia *País Possível*, texto trabalhado no capítulo seguinte deste ensaio, e o texto “Breve programa para uma iniciação ao canto”, peça em prosa recuperada por Ruy Belo para desempenhar o lugar de pórtico ao livro de poemas *Transporte no Tempo* e que, desde o próprio título, manifesta o carácter de tom programático que o mobiliza nessa “iniciação ao canto”.

Textos, todos eles, com clara vocação de comentário e auto-reflexão sobre o gesto poético, estas quatro peças recriam nos respectivos livros uma superfície de leitura lateral, mas indispensável, ao conjunto de poemas que acompanham: constituem, nos termos antes propostos por Gustavo Rubim²⁹², parte irrevogável da história de cada um desses livros. Lateralidade, lugar de passagem ao livro, formulação de luz sobre o livro e os seus poemas. Lendo ainda em *Umbrais*, de João Barrento: “Duplo e ambíguo é o estatuto do prefácio: a sua condição é a de ser limiar e não querer ser fronteira”²⁹³; delimitar um corredor de energia no acesso ao livro, uma passagem franca, sinal de revisão dinâmica sobre o material publicado.

²⁹² Ver página 283.

²⁹³ Barrento, 2000: 15.

09. OBRA TODA: SOBRE A AUTO-ANTOLOGIA E A REVISÃO

NA VIZINHANÇA DA LUZ

E se de repente as lâmpadas todas juntas, umas ao lado das outras, vendo-se ao mesmo tempo e iluminando para os lados, dos lados, nos lados. A lâmpada valendo-se nas lâmpadas vizinhas como sinal de luz e dispositivo detonador dessa mesma luz, dessas mesmas luzes.

DA LITERATURA EXPLICATIVA: MADRID, 1 DE MAIO DE 1973

Impressa pela casa Assírio & Alvim, em Lisboa, no mês de Julho de 1973, a auto-antologia *País Possível* transporta o curso de leitura dos poemas de Ruy Belo para um novo estado, o do regime antológico, ou seja, da obra escolhida pelo autor e reposta em situação de texto. Uma situação segunda ou, a bem dizer, uma situação nova, na medida em que – e como se observará pela própria argumentação do autor apensa a este livro em muito oportuna e esclarecedora “Nota” prévia – essa nova circunstância de poemas em contexto de edição vem sinalizar a sua novidade formal (em nome de livro): uma antologia de poemas publicados em livros anteriores determinada por um título novo: *País Possível*. Praticamente doze anos após a estreia em título de livro, com *Aquele Grande Rio Eufrates*, eis que o curso da obra de Ruy Belo se vê chegar a um ponto de interrupção na ordem de publicação dos livros, o das existências inéditas até então cumpridas a modo de sequência, livro a livro, motivo sem dúvida suscitador das

devidas ponderações; o gesto, cabe referir, circulará justamente na órbita da reedição desse mesmo primeiro livro no ano anterior, sensivelmente uma década após a sua primeira edição.

Assinale-se desde já a fortuna editorial algo delicada de *País Possível* em sede de obra reunida, de cuja reedição integral a *Obra Poética* organizada por Joaquim Manuel Magalhães para a Editorial Presença nos anos 80 prescinde, optando pela publicação apenas do que nele é material inédito. São estes os termos com que se expõe essa opção:

Apenas a dedicatória, a epígrafe, a Nota do Autor e o último poema, 'Pequena História Trágico-Terrestre', não foram publicados em qualquer outra edição, excepto a desta antologia da Assírio e Alvim. Por isso, apenas esses textos se reeditam aqui.²⁹⁴

Convém ponderar os custos em modalidade de obra completa desta economia editorial, devedora de uma vontade formal clara (porque, de facto, o poeta Ruy Belo publicou um volume intitulado *País Possível* reunindo 28 poemas pela ordem em que se encontram, ordem absolutamente nova e devedora, portanto, de um manifesto desígnio de livro) que se vê aqui desarticulada e, em lance colateral, como que desviada da paisagem de conjunto da sua obra poética. Diga-se, por outro lado, que a edição de *Todos os Poemas* da casa editorial Assírio & Alvim contempla a republicação integral do livro, colocando-o logo após *Transporte no Tempo*, e desdobrando, assim, os poemas repescados dos três volumes anteriores tal qual a versão organizada e revista pelo autor em 1973.

Mas voltemos por agora à memória redonda convocada na abertura do parágrafo: “Madrid, 1 de Maio de 1973”. Assim fecha o texto de introdução (“Nota do Autor”) a um livro, *País Possível*, cuja novidade enquanto conjunto inédito de poemas é significativamente defendida e argumentada pelo poeta, procurando nele justificar e fazer valer a sua condição de “livro novo” sobre a

²⁹⁴ Magalhães, 1984: 213.

paisagem antológica sugerida pela disposição dos poemas aí reunidos²⁹⁵, todos eles – exceptuando o inédito “Pequena história trágico-terrestre”, a fechar – pedidos emprestados a outros livros: *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo*, justamente os três livros de poemas anteriores do autor. Vale a pena citar:

Este livro, que aparentemente poderia não passar de uma antologia visto que o integram um poema inédito e poemas extraídos dos meus últimos livros publicados, tem realmente uma unidade e é afinal um livro novo. [...] Este livro é um livro novo porque um livro de poesia é afinal um lugar de convívio, um local onde os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros.²⁹⁶

O argumento da novidade do livro vem assim preparar o lugar do novo livro como formalização inédita, mapeando o lugar dos poemas impressos de forma e com forma intencional: a nova organização de poemas antes publicados – em disposição e companhia outra – tem nome de título novo, institui uma região inédita na obra publicada de Ruy Belo, lugar que transcende a aparência de antologia sugerida pela arrumação de poemas quase todos eles já anteriormente publicados. E não apenas se configura nesta paisagem como livro novo como, sobretudo, o “livro possível”, o único. A soberania do argumento é clara: a poesia editada em *País Possível* não apenas lhe apõe um título dentro da colecção beliana, o sexto à data, como convoca um estado de obra “possível” dentro destes livros publicados – regime “de selecção”, aliás, indiciado pela organização afinal antológica do volume, ainda que ponderada e reescrita pelo poeta na “Nota” a abrir. E se qualquer selecção contempla, em deriva mesma, o princípio da exclusão,

²⁹⁵ Interpretação – a da “antologia” – recorrente, e com consequências na contagem dos poemários editados por Ruy Belo. Veja-se, a exemplo, Magalhães, 1984: 213, ou Ribeiro, 2004: 58: “Não se trata propriamente de uma nova colectânea, mas de uma antologia onde a um único poema inédito se agrega uma selecção de outras composições (...)”. Paula Morão, a título de exemplo, menciona a “notável coerência, tão mais impressionante quanto, por um lado, os seus oito livros de poesia foram sendo publicados com regularidade e ao longo de dezassete anos (...)” (Morão, 1998: 16 – sublinhado meu). Por sua parte Ruy Belo é claro: “Eu sei que este *Homem de Palavra[s]* talvez não atinja a exigência de *Boca Bilingue*, mas mesmo este livro, na realidade, creio que está longe de ser o mais equilibrado dos meus *nove* (...)” (HP: 243 – sublinhado meu). (Vide, a propósito, de BB a HP, Cruz, 1999b: 106-115.)

²⁹⁶ PP [1973]: 7.

os poemas agora recolocados no novo livro vêm reclamar essa nova forma de vizinhança conjunta. Apetece dizer: o lugar dos poemas recolhidos em *País Possível* é, em Maio de 1973, o lugar possível de uma poesia, a possível, para e no Portugal (país) da época, vivido pelo autor desde a sua “atalaia madrilena”²⁹⁷ – na expressão de Pedro Serra – sem que isso significasse, portanto, um afastamento relativamente ao contexto social e político português²⁹⁸.

DAS FORMAS NOVAS

O volume *País Possível*, pois, mais que uma antologia, é lido e defendido por Ruy Belo, nessa “Nota” de abertura, como um “livro novo”. Vejamos agora as matérias poemáticas que o constituem dentro desse quadro de novidade, e de que modo a mesma se impõe em termos de uma, digamos, formalização desdobrada; modo de forma operado, portanto, em vista da precedência material (em forma de livro) dos poemas reeditados na antologia. O livro é composto por 28 poemas, contabilizando-se somente um poema inédito no conjunto, “Pequena história trágico-terrestre”, que encerra a colectânea. Os restantes poemas, todos eles publicados em anteriores títulos de Ruy Belo, reconhecem-se a partir das seguintes procedências:

- i. 3 poemas provêm de *Boca Bilingue* (1966): “Morte ao meio-dia”, “Versos do pobre católico” e “Das coisas que competem aos poetas”; os três poemas integram, no livro de 1966, a mesma secção ou parte, “Tempo duvidoso”, a terceira do volume;
- ii. 13 de *Homem de Palavra[s]* (1970): “Lugar onde”, “O português futuro”, “Soneto superdesenvolvido”, “Sexta-feira sol dourado”, “Aos homens do cais”, “Nós os vencidos do catolicismo”, “Os estivadores”, “Oh as

²⁹⁷ Serra, 2015: 244.

²⁹⁸ Cf. Martinho, 2015: 73-92.

casas as casas as casas”, “O valor do vento”, “Nada consta”, “Idola fori”, “Na praia” e “Corpo de deus”; são três as secções de *Homem de Palavra[s]* para que remetem estes 13 poemas: os oito primeiros pertencem a “Palavra[s] de lugar” (primeira secção do livro), os dois seguintes a “Inverno” (quarta secção do livro), e os três últimos poemas a “Verão” (sexta e penúltima secção do livro);

- iii. e os restantes 11 de *Transporte no Tempo* (1973): “Primeiro poema de madrid”, “Peregrino e hóspede sobre a terra”, “Diálogo com a figura do profeta jeremias, pintada por miguel ângelo no tecto da capela sistina”, “Do sono da desperta grécia”, “No aniversário da libertação de paris”, “Saudação a um yankee”, “Um quarto as coisas a cabeça”, “Um rosto no natal”, “Odeio este tempo detergente”, “No aeroporto de barajas” e “Nau dos corvos”; todos os poemas se reportam à segunda secção do livro, a que este último poema atribui título: “Nau dos corvos”.

Em suma: 27 títulos já publicados em três livros consecutivos agora repostos, muitos deles reescritos de modo considerável, e resignificados em nova instância de edição e, por isso mesmo, sinal – defende o autor – de uma nova existência em forma de livro a que esta, como se disse, formalização desdobrada atribui raiz titular: *País Possível*. Igualmente, e de maneira não menos significativa, cabe recordar, pois, a não inclusão nesta recolha antológica – ou neste “livro novo” – de poemas pertencentes aos dois primeiros livros de Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates* e *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, publicados consecutivamente nos anos de 1961 e 1962. Tendo em conta o ambiente social e político convocado para a antologia de 1973, sublinhado pelo tom da nota de abertura ao volume, e considerando o material desses dois primeiros livros, a opção parece justificada: a temperatura de posicionamento crítico ante o cenário político da época manifestase de modo bastante mais vigoroso nas três colectâneas entretanto publicadas, muito particularmente em *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo*, a que

corresponde, como se viu, uma muito substancial parte dos poemas incluídos na antologia.

No seguimento da convocatória desses 27 poemas, agora reinstalados em sede titular de segunda mão, e cumprindo com um critério de arrumação temporal em princípio estável, a ordem dos poemas no novo livro respeita a sua ocorrência cronológica em forma de edição nos títulos anteriores, assumindo-se assim um princípio de ordem epocal como argumento de montagem da antologia. Por conseguinte, abrem o volume os 3 poemas de publicação mais antiga, os de *Boca Bilingue*, com o poema “Das coisas que competem aos poetas” a adiantar uma posição relativamente à sequência de origem (invertendo lugar com o poema “Versos do pobre católico”); integram-se depois os 13 poemas de *Homem de Palavra[s]*, respeitando a ordenação inicial, à excepção de “Sexta-feira sol dourado”, que avança duas posições relativamente ao lugar no livro de precedência (passando a suceder os poemas “O português futuro” e “Soneto superdesenvolvido”, que se mantêm contíguos); a encerrar o livro o único poema inédito aqui publicado, “Pequena história trágico-terrestre”, precedido pelos 11 poemas colhidos de *Transporte no Tempo*, cuja ordem, como nos títulos anteriores, se mantém, à excepção de um poema, “Nau dos corvos”, que deveria figurar entre os poemas “No aniversário da libertação de Paris” e “Saudação a um yanquee”, e que, porém, é deslocado para o final do bloco de poemas de *Transporte no Tempo* de maneira a anteceder o longo inédito supra-citado.

Ora, o caso do poema “Nau dos corvos” reveste-se de um interesse muito particular dentro do livro. Com efeito, a movimentação do poema entre os livros de origem e o de chegada sinaliza uma solução de organização de poemário que, à presença de emendas e adendas assinalada na nota de abertura, acrescenta esta como que correcção na ordenação dos poemas em relação ao livro a que se reporta o poema, livro esse – *Transporte no Tempo* – que, repare-se, mais recentemente havia sido publicado; “Nau dos corvos”, pois, um poema que já atribuíra título a uma das partes (ou secções) do livro de origem – justamente a mais substancial – e que se vê agora chamado, como esquina de pedra no oceano (o de Peniche) de uma

“obra-paisagem [a de Ruy Belo, que] é marítima no fundo e na forma”²⁹⁹, como aponta Ida Alves, a preparar a integração do único poema inédito da auto-antologia *País Possível*, “Pequena história trágico-terrestre”. A imagem é expressiva e de altíssima produção semântica: nau de rocha, a dos corvos, onde culminam as terras dos poemas conhecidos e se abre a navegação à novidade. Canto de pedra que se impõe como limiar de passagem, de transição, sinal de movimento.

Por outro lado, pese as pontuais alterações na ordenação dos poemas desdobrados a que atrás se faz referência, a manutenção do volume conjunto de cada livro unitário recolhido para esta antologia – isto é, a colocação compacta e consecutiva dos poemas de cada livro, evitando cruzamentos de composições provenientes de colectâneas diferentes – vem de novo indicar, pela franca estabilidade do movimento, a preservação da confiança formal nesses poemas como parte do respectivo livro, isto é, como horizonte comum dessa paisagem chamada *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* ou *Transporte no Tempo*. Paisagem particular de cada livro que, note-se, se vê como que salvaguardada enquanto segmento unitário: este saldo é particularmente significativo nos casos de transferência e mobilização de volume poemático exclusivo de determinadas partes ou secções de *Boca Bilingue* e *Transporte no Tempo*; este gesto vem assim manifestar-se como novo sintoma dessa preservação da forma-livro³⁰⁰ que marca toda a poesia publicada por Ruy Belo. A antologia vem, pois, limar e silenciar a cortina formal e temporal que separava esses poemas entre livros (e momentos de edição) diferentes, compulsando a probabilidade de submetê-los a um novo estado de paisagem: a um novo estado formal. Como quem diz: eis, pois, as formas novas do livro novo. O desdobramento da paisagem dos poemas e dos seus livros, um (outro) nome para a auto-antologia.

²⁹⁹ Alves, 2015: 33.

³⁰⁰ Cf. Silvestre, 1997.

A OBRA A TER PRESSA

A singularidade da publicação de *País Possível* no contexto da narrativa da obra em forma de livro de Ruy Belo merece que se a pense em vista ainda de um outro documento, anterior à nota de autor aqui em leitura, e que talvez permita vislumbrar uma vontade *de obra* que, afinal, vem a passar exactamente por este livro e, portanto, pela vontade de publicação da antologia. Assinada desde Madrid e com data de 19 de Novembro de 1971, a conhecida carta endereçada a Gastão Cruz³⁰¹ em que Ruy Belo aponta a pressa em publicar os poemas “que terão por título Monte Abraão”, admitindo conciliá-los – como “outra hipótese” – com a possibilidade de uma reunião de toda a sua poesia até então editada. Eis uma passagem dessa carta:

Agradecia que me orientasse no seguinte: como sabe eu disponho destes poemas que terão por título Monte Abraão, que você conhece e que gostaria de publicar o mais cedo possível, num pequeno volume, ou então com um prefácio seu, se possível, [...] sobre toda a minha poesia [...]. Outra hipótese era reunir toda a minha poesia num único volume, mas isso poderá demorar e eu tenho pressa.

Retenhamos destas palavras, desde já, a consciência de uma obra (por então) *toda*, à data, 1971, uma década cumprida sobre a edição do volume de estreia, *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961). Se a modalidade do “todo” só ganhará título édito com a publicação *toda* de *Todos os Poemas* (Assírio & Alvim, 2000) orientada precisamente por Gastão Cruz e Teresa Belo – muito embora, é evidente essa primeira forma de *todo* emprestada a *Toda a Terra* –, importa sublinhar, no entanto, e em primeira instância, a disponibilidade *toda*, já em 1971, de uma obra que à data contabiliza quatro títulos e, em segunda, a pressa em publicar os inéditos de “Monte Abraão” – conjunto de que se conhecia a edição, na compilação *Outubro – Textos de Poesia*, coordenada por Gastão Cruz e Casimiro de Brito³⁰², de três (“Invocação”, “Na

³⁰¹ Documento publicado no *Jornal de Letras*, nº. 730, de 7 a 20 de Outubro de 1998, p. 20.

³⁰² Cf. Belo, 1981: 327.

colina do instante” e “Espaço para a canção”) dos doze poemas posteriormente dispostos na secção (primeira) assim intitulada em *Transporte no Tempo* (1973).

Ora, é sedutora a resposta que o ano de 1973 parece reservar – e sondar-se-ia com que eficácia – para a carta de 19 de Novembro de 1971, com as edições, em *Transporte no Tempo*, do conjunto de poemas “Monte Abraão” como forma autónoma dentro do livro e, como vimos, da antologia *País Possível*, poesia toda e possível “a um homem que sente na poesia a sua mais profunda razão de vida mas se sente, simultaneamente, solidário com os outros homens (...)”³⁰³: a poesia editada é a poesia convocada por esta disposição social³⁰⁴, que lhe possa inscrever uma forma de vozeamento e de transitividade, isto é, que se possibilite à compreensão por parte desses homens pelos quais se joga o poeta. “A poesia de intervenção de um autor consagrado”: assim diz a cinta que reveste o volume, em óbvia alusão ao teor político dos poemas coligidos neste volume. Se, por um lado, a publicação de *Transporte no Tempo* viabiliza a formalização editorial desse conjunto de poemas intitulado “Monte Abraão”, por outro, e talvez sem cumprir o desejo manifestado na carta a Gastão Cruz, a edição da antologia *País Possível* vem instaurar uma aproximação ao ambiente de recolha e reunião a que Ruy Belo alude nessa carta.

Ora, como atrás se disse, outro gesto editorial de especial relevo merece ser equacionado, ainda no que respeita à consciência de uma obra *toda* e possível à época: a reedição, em 1972, de *Aquele Grande Rio Eufrates*³⁰⁵, que, como veremos adiante, se vem inscrever de maneira re-inauguradora nesta narrativa editorial: o apontamento de obra “do autor” que abre *País Possível* dará conta desta consciência em reescritura, assinalando aquela segunda edição como livro primeiro³⁰⁶ da biblioteca beliana à data: “Do autor. POESIA. Publicada: *Aquele grande rio eufrates*

³⁰³ *PP*, [1973]: 8-9.

³⁰⁴ Saraiva, 1998: 13: “Enquanto não é real o país possível, é evidente que ele é possível e real apenas na consciência do poeta e do homem que nele acredita e que por ele luta, consciência que o antecipa e em que se transforma (‘o país está dentro de nós’), por violência metafórica e metonímica, só com o imaginar, como dizia Camões (...)”.

³⁰⁵ Torres, 1990: 185-190.

³⁰⁶ Modo de reinauguração da obra em estado crítico: o passado a (voltar a) escrever-se no presente. Sobre o gesto, vide Serra, 2003: 23.

(2ª edição), Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa 1972³⁰⁷). Pedro Serra sondou de forma pertinente a dinâmica em que se parece jogar por esta altura a poesia (e a edição da poesia) de Ruy Belo: gesto – o poético – que abre esta década de setenta a ver uma poesia como que a voltar (e) a começar, uma poesia em *corrente de ar*.

Por volta deste momento, isto é, por volta de 1973, Ruy Belo enceta a reedição de poesia até então publicada. Refiro-me, como se sabe, em primeiro lugar, à reedição de *Aquele Grande Rio Eufrates* em 1972, acrescentando-lhe o prefácio que para essa ocasião escreveu, e que ainda hoje funciona como ‘pórtico’ da *opera omnia*. Refiro-me, ainda, à antologia *País Possível*, precisamente de 1973 [...]. Estas ‘dobras’ na edição da sua poesia assinalam, do meu ponto de vista, um ponto de inflexão.

308

Ponto de inflexão ou de torção que traduz o intuito do reatualizar de um texto já do lado da memória, mas ainda do lado da memória. Prossegue: “Digamos que, a partir dessa data aproximada, temos um Ruy Belo a *trazer* a obra para um presente (o seu), em que se instalasse *toda*”³⁰⁹. A pressa da carta de 19 de Novembro de 1971 significa não apenas a pressa num conjunto de poemas intitulado “Monte Abraão”, mas a pressa na organização de uma obra em devir fora de data, que venha e que se inscreva no mapa que por esta altura se revela: um mapa que tanto significa “toda a poesia” como “toda a terra”. É nesse horizonte de reposicionamento da obra já publicada que se enquadra a importância da edição de um livro como *País Possível*: em clave de auto-antologia, eis operado esse movimento de recolocação parcial – e escolhida – da poesia antes editada em forma de livro. Em particular, parte da poesia de três livros: *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo*.

³⁰⁷ *PP* [1973]: 4.

³⁰⁸ Serra, 2003: 22-23.

³⁰⁹ *Ídem*.

UMA POESIA EM CORRENTE DE AR

É à quarta página de *País Possível* que se dá conta, em breve nota aí inscrita, da obra (poética e crítica) publicada pelo autor, bem como daquela que estaria, à data, em vias de o ser. Vale a pena reproduzir a informação da obra poética aí indicada como titular³¹⁰:

Do autor

POESIA

Publicada:

Aquele grande rio eufrates (2ª edição)
Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa[,] 1972

O problema da habitação – alguns aspectos
Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1962

Boca bilingue
Coleção Poesia, Edições Ática, Lisboa, 1966

Homem de palavra(s)
Cadernos de Poesia, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1969

Transporte no tempo
Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1973

País possível
Assírio & Alvim, Lda., Lisboa, 1973

Um primeiro comentário, atrás descortinado, impõe-se: o apagamento da primeira edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* como obra primeira da relação de poesia editada do autor. Isto é, passa pelo gesto o intuito de substituição do texto de 1961 pela sua segunda impressão, de 1972, da qual se deduzirá uma vontade de edição de referência: *Aquele Grande Rio Eufrates* é, desde 1972, o livro de 1972, precedido pela importante “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta

³¹⁰ *PP* [1973]: 4.

edição”, igualmente assinada desde Madrid, não por acaso desde “uma das cidades do mundo mais distantes de Lisboa”³¹¹, e primeiro paratexto adjunto a um poemário seu. Importa atentar neste gesto de comentário ao livro, que se repetirá em *Transporte no Tempo* (1973), antecedendo-o de um “Breve programa para uma iniciação ao canto”, em *País Possível* (1973), introduzido pela supra citada “Nota do autor”, e na segunda edição de *Homem de Palavra[s]* (1978), precedida de uma defesa (outra) do livro: “De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro”.

Sublinhe-se a propensão comentarista instalada na poética beliana nestes tensos anos de início da década de setenta, traduzida na inclusão de documentos *para-livro* em cada um dos três títulos dados à estampa neste período³¹², cunho crítico que confirma a dinâmica de uma consciencialização notável da obra, obra que se pensa e põe em andamento; e, de igual modo, a suspensão desse mesmo gesto nos três títulos seguintes³¹³, vindo a ressurgir apenas na reedição de *Homem de Palavra[s]* (1978), por sinal último título editado sob a responsabilidade do poeta, para aí dizer, como quem escreve depois de Abril e que escreveu antes de Abril, de um país onde não acontecia nada “e hoje volta a parecer não acontecer nada”³¹⁴; merece a devida ponderação esta temporalidade balanceada no eixo de *nome* 1974, marcação de um texto em que se accionam e reagem estados de anterioridade e posterioridade, ainda que (ou exactamente porque) do Portugal (*então*) possível se osculte ainda (*depois*) o “presente obscuro português”³¹⁵, do qual “algum futuro há-de enfim nascer”³¹⁶.

Os quatro documentos assinados pelo autor e chamados a abrir as edições acima mencionadas constituem, dentro do corpus beliano, o registo de uma discursividade sobre a sua poesia *trazida para dentro da edição dessa mesma sua poesia* – ainda que a possamos naturalmente sondar nos diversos textos recolhidos em *Na*

³¹¹ *AGRE*: 20.

³¹² *AGRE* (2ª edição: 1972), *TT* (1973) e *PP* (1973).

³¹³ *MA* (1974), *TTA* (1976) e *DTA* (1977).

³¹⁴ *HP*: 245.

³¹⁵ “Enganos e Desencontros”: *DTA*: 245.

³¹⁶ *DTA*: 245.

*Senda da Poesia*³¹⁷, que tendo em comum “versarem sobre o fenómeno poético”³¹⁸, não deixarão de alumiar áreas de significação divisadas na poesia de Ruy Belo. São textos, aqueles que adjuntos às edições de 1972, 1973 e 1978, de cuja leitura se poderá deduzir uma como que *insistência* no livro, e insistir no livro é solidificar a estrutura da obra: o texto apostado ao livro reforça uma vontade editorial – a do livro: o texto apostado ao livro atesta-lhe um modo de consciência, a do autor sobre o mesmo, e a do autor, em plano mais largo, sobre a obra toda. Pondere-se, nesse sentido, a vontade do prefácio à segunda edição de *Homem de Palavra[s]* (1978): o “poeta que acha não se haver desenhado com a publicação deste livro” é o poeta não só interessado em reconsiderar um certo desencontro que um crítico que “aliás preza” lhe descortinara enquanto poeta com a edição primeira de *Homem de Palavra[s]*, mas sobretudo o poeta que reencontra esse mesmo livro, cão que volta “ao seu próprio vômito”³¹⁹, mas como quem nele persiste: se em 1972 Ruy Belo actualiza um livro (*Aquele Grande Rio Eufrates*) de 1961, trazendo-o “para um presente (o seu)”³²⁰ de forma a recontextualizá-lo como obra primeira da Obra, já com a reedição em 1978 de *Homem de Palavra[s]* o poeta confirma – *encontra-lhe* – um lugar deste livro no seio dessa *poesia toda* em tempo presente, ainda que perspectivado, neste caso, retroactivamente. Dir-se-ia: à data da última edição em vida, a Obra de Ruy Belo parece ter, por então, e em memória cronológica, um inaugurar revisto exactamente nesta primeira edição de *Homem de Palavra[s]*(1969/1970): dos três livros anteriores, dois ver-se-ão revisitados e, por assim dizer, alojados no mapa de uma poesia que se vem esclarecendo – enquanto consciência de obra – nesta década: *Aquele Grande Rio Eufrates*, abonado com uma segunda edição em 1972, e *Boca Bilingue* (1966), do qual se convocam 3 poemas

³¹⁷ Complemente-se a primeira edição deste volume (1969), com matérias posteriormente publicadas pelo poeta e recolhidas nas duas edições subsequentes, organizadas por Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a Editorial Presença (*Obra Poética de Ruy Belo*, vol. I, 1984) e Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a Assírio & Alvim (*Na Senda da Poesia*, 2002).

³¹⁸ *NSP*: 7.

³¹⁹ *HP*: 251.

³²⁰ Serra, 2003: 23.

para *País Possível* (1973): ora, um problema de habitação, o do livro homónimo (1962)³²¹, pois, por resolver.

A MARGEM DE FIM DE VERÃO NA CONSOLAÇÃO

Indicado o aparato bibliográfico da obra poética publicada por Ruy Belo, eis, nessa mesma nota, uma informação suplementar que se reveste de uma importância notável para o exame dos modos de arrumação da poesia beliana:

A publicar:

Toda a terra

Pois bem, *Toda a Terra*, que se dará à estampa somente em 1976, é, três anos antes, um título já previsto, detentor de uma região própria no mapa da obra beliana, de publicação projectada. Bem sabemos que tal seguimento da obra não se cumprirá, isto é, que *Toda a Terra* não será o volume subsequente a *País Possível* – onde fecha a contagem da obra editada – e se verá como que ultrapassado pela edição de outro poemário, *A Margem da Alegria* (1974), de redacção posterior à publicação da antologia *País Possível*. Há que pensar esta correcção ao esquisso da obra tendo em conta um gesto que se torna constante sensivelmente por esta altura (1972/1973): o da datação dos poemas³²². Atentemos, nesse sentido, em como o poema *A Margem da Alegria*, impresso em Abril de 1974, traz como data a fechar o texto o dia 18/IX/1973, isto é, cerca de dois meses volvidos sobre a edição de *País Possível*, e quatro sobre a assinatura da *Nota* que o precede. Por outro lado, veja-se como do apontamento de datação dos poemas apenso ao volume *Toda a Terra* se pode

³²¹ Cristina Firmino da boa conta da dinâmica que perpassa *PH*: uma escritura para e a ver o fim. Um fim inventado como legitimação do livro, ou uma poesia a vir depois, desabitada de autoria: poeta morto e poesia morta. [Firmino, 1997: 7-18.]

³²² Serra, 2003: 22-23.

concluir que os 31 poemas aí recolhidos foram compostos entre 15/I/1972³²³ e 05/X/1973³²⁴ e que, deste conjunto, 9³²⁵ o foram ainda antes da assinatura da “Nota” a *País Possível*, e mais precisamente, entre Janeiro de 1972 e Fevereiro de 1973, o que de igual modo significa que os restantes 22 poemas foram escritos entre os meses de Maio e Outubro de 1973 (com particular incidência nos meses de Agosto e Setembro), período em que o poeta trabalhava igualmente no longo poema “A Margem da Alegria” – e isto crendo na data de fecho que lhe é aposta e na omissão do livro homónimo no apontamento bibliográfico de Julho. Ano editorial tenso, este de 1973, a que devemos adjuntar a organização e edição de *Transporte no Tempo e País Possível*, e de que podemos desde já observar as seguintes conclusões:

i) o poema-livro *A Margem da Alegria*, que se imprimirá em Abril de 1974, corrige o programa de obra esboçado em 1973: na verdade, rectifica-o ainda por altura do final de Verão deste mesmo ano, na Praia da Consolação, a 18 de Setembro, quando se redigem os poemas mais tardios posteriormente integrados no volume *Toda a Terra*³²⁶;

³²³ Data de composição de “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, poema primeiramente editado na revista *El urogalo, septiembre-octubre*: Madrid, 1972.

³²⁴ Data de composição de “Meditação no limiar da noite”.

³²⁵ Todos eles da segunda secção do livro: ‘Terras de Espanha’. Assinale-se como nesta secção se reúnem tanto os poemas mais antigos como os mais recentes de todo o poemário: por um lado os 9 poemas anteriores a Maio de 1973 e, por outro, as duas últimas composições, datadas de 3 e 5 de Outubro desse mesmo ano. Já a primeira secção, ‘Areias de Portugal’, é composta por poemas escritos, sobretudo, nos meses de Agosto (13) e Setembro (6) de 1973, além de um único poema datado de 2 de Outubro, e todos eles na Praia da Consolação, Peniche. Concluindo esta aproximação topográfica, mencione-se que dos 11 poemas de ‘Terras de Espanha’ apenas 5 foram redigidos em Madrid, mantendo os restantes 6 a assinatura da praia penichense frequentada assiduamente pelo poeta desde 1972.

³²⁶ Se o poema “A margem da alegria” traz a data de 18 de Setembro, observe-se como “Há domingos assim”, “Uma forma de me despedir”, “Nem sequer não” e “Requiem por salvador allende” apontam, respectivamente, os dias 7, 9, 11 e 12 desse mesmo mês e “Quando já principia a anoitecer”, “A sombra o sol” e “Meditação no limiar da noite”, os dias 2, 3 e 5 do mês seguinte. Curiosa convivência, esta, sem dúvida sintomática da *tensão em escritura* que habita, por então, a poesia beliana. Tensão, também, a da obra em curso: livros que se atropelam e (se) reajustam (n) o mapa de arrumação da mesma.

ii) o poemário *Toda a Terra*, coligindo composições de 1972 e 1973, e de edição antevista – muito embora incompleta, como se viu – no apontamento a *País Possível*, só o será em 1976, sem que nenhuma composição nova, isto é, produzida no período compreendido entre 1973 e 1976, venha a integrar o conjunto, o que denota uma dinâmica divergente daquela a que, por exemplo, assistira o livro anterior, *A Margem da Alegria*, no qual pouco mais de meio ano (“18/IX/1973 – Abril de 1974”) intervalara a data de fecho do poema e sua impressão; os poemas de *Toda Terra*³²⁷, pelo contrário, esperam três a quatro anos pela sua publicação, sem que nenhuma companhia se lhes junte, o que, ainda que instigue, para já, a especular sobre a deserção de poemas neste período, reitera de forma peremptória o projecto de obra anotado na nota bibliográfica a abrir *País Possível* e a salvaguarda da forma-livro de um conjunto de poemas, *Toda a Terra*, ainda incompleto quando a antologia se publica.

Um terceiro raciocínio deduzível desta dinâmica e uma vez mais atento à datação dos poemas convoca o último livro da colecção beliana, *Despeço-me da Terra da Alegria*, editado em primeira edição em 1977 e reeditado no ano seguinte. Repare-se na data dos poemas deste livro: “A ilha de artur”: 24/IV/1977, “A fonte da arte”: 24/IV/1977, “Despeço-me da terra da alegria”: 10/VII/1975, “Fugitivo da catástrofe”³²⁸: 15/V/1977, “Poema para a catarina”: 15/V/1977, “Enganos e desencontros”: 31/V/1977: ora, dos 7 poemas da segunda edição apenas um³²⁹ não ostenta indicação de data de composição e, dos restantes seis, quatro coincidem em duas datas, 24 de Abril de 1977³³⁰ e 15 de Maio³³¹ desse mesmo ano. Resta mencionar dois poemas nesta contabilidade: aquele que dá título ao livro, por sinal o mais antigo, datado de Julho de 1975 e, por fim, “Enganos e desencontros”,

³²⁷ Já antes se mencionou que o poema “Encontro de garcilaso de la vega com dona isabel freire, em granada, no ano de 1526”, é publicado anteriormente (1972); cabe também assinalar que “Uma forma de me despedir” conhecerá também uma edição prévia à de *TTA*, na revista *Quaderni Iberi-Americani* (Torino, 1975).

³²⁸ Da segunda edição, aumentada, bem como “Poema para a catarina” e “Enganos e desencontros”.

³²⁹ “Os balcões sucessivos sobre o rio”: *DTA*: 203-204.

³³⁰ “A ilha de artur” e “A fonte da arte”.

³³¹ “Fugitivo da catástrofe” e “Poema para a catarina”. Assinale-se que “Fugitivo da catástrofe” conhece edição, em Março de 1978, no nº 42 da revista *Colóquio / Letras*.

poema último da colecção e derradeiro poema também em data da obra de Ruy Belo³³². Cruzando estas indicações com as dos livros anteriores, repare-se no vazio de poemas (éditos) nos anos de 1974 e 1975: o poema-livro “A margem da alegria”, publicado em 1974 traz data de Setembro do ano anterior, dos poemas coligidos em *Toda a Terra* nenhum aponta data outra que não referente ao biénio 72/73 e, do último volume, *Despeço-me da Terra da Alegria*, somente o poema homónimo se reporta a este período, 10 de Julho de 1975. Ora, apetece recordar um conhecido poema que Gastão Cruz anexa à edição Assírio & Alvim de *Todos os Poemas*, concretamente no terceiro volume, composição que Ruy Belo resolveu não incluir em nenhum dos seus dois últimos poemários: “Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri”, assim diz o primeiro verso e assim responde um poema que, ao invés do que constatado na totalidade da obra editada³³³, não ostenta um título; assim comentava no jornal *Público* Gastão Cruz, a 8 de Agosto de 2003, a singularidade do poema:

Não podemos saber se, no caso de ter vivido mais tempo, Ruy Belo viria a publicar este poema, encontrado entre os papéis que deixou. Não sabemos também se o alteraria: é quase certo que lhe daria um título, já que não existe nos seus livros qualquer poema que o não tenha. ‘Um dia alguém numa grande cidade...’ tem a data de 15 de Abril de 1974, isto é, foi composto seis meses e dez dias depois do último poema que Ruy Belo escreveu para ‘Toda a Terra’, ‘Meditação no limiar da noite’, de 5 de Outubro de 1973. É possível que, ao organizar o último livro, ‘Despeço-me da Terra da Alegria’, Ruy Belo tivesse, com razão, entendido que o poema inédito, que hoje se divulga, não se integraria adequadamente nesse conjunto e o tivesse deixado de parte, com vista a submetê-lo a uma decisão futura (na verdade, não o destruiu). Lendo-o agora, reconhece-se nele, em parte, o regresso a alguns dos mais poderosos núcleos significativos de uma poesia que os revisitava com a

³³² Atente-se porém nas cinco novas “Imagens vindas dos dias” que o autor inclui na reedição de 1978 de *HP*, a que alude no prefácio ao livro, assinado no dia 18 de Abril desse ano.

³³³ Recordemos que as dezasseis “Imagens vindas dos dias” da segunda edição de *HP* ostentam um título, o que, das onze da primeira edição, só se assinalava no poema final “Cólofon ou epitáfio”. Há que ponderar, no entanto, a inclusão deste poema dentro da secção, já que o índice da primeira edição de *HP*, não dando conta de uma não-pertença do mesmo, não deixa de lhe reservar uma atenção gráfica ambivalente: é indexado na sequência das dez “Imagens”, ligeiramente destacado em relação às mesmas, mas sem indicação de secção autónoma – como de resto sucede em todo o poemário.

consciência de já haver sobre eles (e sobre muitos outros, obviamente) elaborado uma impressionante sequência de obras-primas, de ‘A mão no arado’, ‘Ácidos e óxidos’ ou ‘Vat 69’, a ‘Muriel’, ‘Fala de um homem afogado ao largo da senhora da guia...’, ‘Ao regressar episodicamente a espanha...’, para me limitar a meia dúzia de exemplos.³³⁴

Consolação, 12-30, 15 de Abril de 1974, assim remata o poema, isto é, cerca de meio-ano após o fecho da recolha de *Toda a Terra* e precedendo em demorados quinze meses a datação do poema mais antigo de *Despeço-me da Terra da Alegria*; uma conclusão impera sobre este gosto especulativo: somente um poema é convocado para a obra (“Despeço-me da terra da alegria”), e um outro, inédito, afigura-se sedutoramente como um poema por acabar – por intitular e por acabar. Um poema, digamo-lo de passagem, último, antes de Abril de 1974. O lugar de *País Possível* era, em Maio de 1973, o lugar possível de uma poesia, a possível, para e no Portugal (país possível) da época.

O POEMA CONTINUA

A antologia *País Possível* integra, como se disse, um único poema inédito, o “importante”³³⁵ “Pequena história trágico-terrestre”, justamente o último poema da recolha, continuando e encerrando, assim, a comunicação de poemas estendida entre *Boca Bilingue*, *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo* a que o novo livro, *País Possível*, atribui nova identidade formal. Se o poema por um lado reverbera, logo desde o próprio título, um imaginário que se pode assumir ao lado de uma significação nominal do país, a do Portugal transcrito em símbolos de recorte marítimo, a posterioridade da obra beliana virá confirmar a possibilidade nele aberta de uma poesia a continuar (num Portugal posterior, o de 1977, ainda possível, mas, entretanto *possibilitado*), e por isso ponderável. Isto é: se no poema

³³⁴ Cruz, 2003: [s/p].

³³⁵ É assinalável a recorrência no epíteto. Veja-se, a exemplo, Carlos, 2000: 261, e a nota cronológica anexada à edição Assírio & Alvim da obra completa: “1973. Lança o quinto volume de poesia, *Transporte no Tempo*, e a antologia pessoal *País Possível*, ‘um livro novo’ com o *importante* inédito ‘Pequena História Trágico-Terrestre’ (...)” [grifo meu].

desemboca o desencanto social na imagem de um legado trágico-terrestre, do homem, da obra e do mar, como quem morre ao meio-dia³³⁶, do poema parte de igual modo a história a prosseguir – a reescrever. Ao país possível se chega e do país possível se parte. Reformulando: dali ainda se vem partindo. O Portugal possível é o Portugal desconhecido. Refiro-me, naturalmente, ao muito singular regresso ao poema que Ruy Belo ensaia em “Enganos e desconhecidos”³³⁷, composição última da obra editada, e por isso tão simbolicamente percorrida em ambiente de despedida, em que se revisitam e reescrevem fragmentos de “Pequena história trágico-terrestre”.

O procedimento de recolha e recomposição de fragmentos de texto em sede nova, estabelecendo assim envios discursivos entre poemas diferentes, é frequente na poesia de Ruy Belo, e o desdobramento operado entre “Pequena história trágico-terrestre” e “Enganos e desconhecidos” não vem mais do que culminar, de modo altamente simbólico, essa rotina, na medida em que vem abrupta e inesperadamente fechar o ciclo da poesia beliana. De facto, é este um dos modos de operação mais potentes na poesia de Ruy Belo, e em particular nos livros publicados na década de 70. Justamente sobre estes movimentos verbais ou, se quisermos, materiais, dá Manuel António Silva Ribeiro uma interessante síntese, sondando esta particular forma de escrever em regime intertextual:

Esta mesma técnica é usada nos últimos livros socorrendo-se não já de materiais discursivos criados por outrem mas de segmentos poéticos pertencentes à sua própria produção anterior, fazendo a transliteração de versos de obras antecedentes ou introduzindo-lhes algumas variantes [...] ³³⁸

Ruy Belo advertira na “Nota do Autor” a *País Possível* para a disponibilidade tensa, dir-se-ia mesmo jazzística³³⁹, da organização do livro de poemas, e em particular desta nova colectânea: os poemas reagem uns nos outros, uns pelos outros,

³³⁶ Vide “Morte ao meio-dia”, *BB*: 203. Cf. Aguiar e Silva, 2002: 254.

³³⁷ De *DTA*, segunda edição (1978).

³³⁸ Ribeiro, 2004: 100-101.

³³⁹ Cf. Lourenço, 2002: 217.

provocam-se, reescrevem-se e resignificam os seus processos enunciativos. A imposição de um campo conjunto (o do livro) determina essa como que sacudidela nos modos de ler o material já antes publicado. E isto muito simplesmente dado que o poema – diga-se – primeiro a preceder o poema segundo é um poema outro se reordenado em posição terceira. Muito bem: se se atentara neste volume na nova organização de poemas como fundamento da sua novidade – porque inédita – interessa agora, no caso particular do cruzamento entre “Pequena história trágico-terrestre” e “Enganos e desencontros”, apreciar uma dinâmica compreendida como que fora do livro, isto é, já não residente no domínio da gestão una do poemário mas, fundamentalmente, no da obra que se vê a si própria, de forma panorâmica, e da qual o acto de escritura se nomeia consciente: Obra. Como no jazz, a cada instrumento um pedaço de luz, em divagação *solo*, mas dentro do gesto comum operado em nome da canção.

À minha personalidade própria de poeta
na carne cerebral de que careço
a eternidade vem-me das papoilas
desfolha-se-me a vida como as pétalas das rosas
e pensei e li mais do que vivi
E só tu sobressais entre as demais
mulher eterna com a luz na frente
e dominante agora em todo o horizonte
Humano mesmo se demasiado humano
povoam-me cidades sossegadas
de sonhos que semeiam as semanas
onde só o silêncio é soberano
Dobra-se a brisa à mão do meio-dia
a fantasia é fértil em verdade
e do presente obscuro português
algum futuro há-de enfim nascer
Do salmo lúgubre da luz final do dia
que já há quatro séculos se entoa
hão-de rasgar a noite portuguesa
as raparigas da cidade de lisboa
E eu hei-de voar ao vento do momento
Dizias qualquer coisa? Esta manhã? Perfeitamente³⁴⁰

³⁴⁰ “Enganos e desencontros”, vv. 488-509: *DTA*, 245.

Reproduzem-se acima os últimos versos de “Enganos e desencontros” (31/V/1977), e a sugestão de uma amplitude contemplativa, como quem vê de um plano outro, é tentadora: a mão que encaracola e dispõe, no seu seio, no papel, a meada do poema, o único poema. E a mão que enrola a meada é a mão que distribui as cartas sobre a mesa, para o acidente controlado – ou então os poemas: o acidente possível numa geografia prevista, mapeada em palavras e versos. Da mesma forma, não é arbitrária a retoma, nestes versos, de segmentos verbais de “Pequena história trágico-terrestre”, como também não o é a reescritura dos mesmos em ambiente novo, ora, devedor de leitura reinstalada, como que refazendo ou vozeando de novo as linhas dessas mesmas e únicas palavras:

Humano mesmo se demasiado humano
não peço ou posso privilégios de poetas
e desconheço a carne cerebral de que careço nos
sonhos que me semeiam as semanas
cingidas de cidades sossegadas
onde só o silêncio é soberano³⁴¹

A voz que se diz humana diz-se homem social, homem junto dos homens nas cidades caladas, e di-lo em 1973 e em 1977, como um ano depois dirá do Portugal onde nada parece acontecer. Entretanto, instalaram-se “privilégios de poetas”, e o mistério *pela negativa* da máquina poética, esse, morreu: ganhou-lhe lugar a consciencialização “própria de poeta”, conhecedora da carne que antes se dizia ignorar: mas carne que acaba e que sabe: “pensei e li mais do que vivi”. Mantém-se, no corpo de poeta, a desolação e (um jeito de ser) o homem, “humano mesmo se demasiado humano”. Tanto faz: escreve-se para um Portugal possível, e contra um Portugal possível: que o era em 1973, em título de livro, e que, enfim, passados quatro anos que também são “quatro séculos”, cumprido Abril, o seguirá sendo, em vista de “algum futuro” e em clave onírica, onde “a fantasia é fértil em verdade”. Tanto faz. Na baba do tempo, do meio do detergente, o poema continua.

³⁴¹ “Pequena história trágico-terrestre”, vv. 77-82: *PP*, 65.

MONTAR PRESENTE

“Dizias qualquer coisa? Esta manhã? Perfeitamente”, assim diz o centésimo-vigésimo verso da “Pequena história trágico-terrestre”, último poema de *País Possível*, e assim acaba o poema “Enganos e desencontros”, último poema de *Despeço-me da Terra da Alegria*, remate de ponderável “coloquialidade”³⁴², como assinala Fernando J. B. Martinho, e especial significação porque nele cessa também a obra editada em livro por Ruy Belo. Ora, verso coloquial, verso livre, modo prosódico de registar a informalidade tonal em forma de poema (em forma de verso), em modo de expressão produzido no dizer do próprio poema. Beth Bjorklund oferece um estimulante subsídio (1995) justamente nesta órbita:

Free verse [...] is no freer than the so-called free market; its planning is simply more individual. A better term for free verse might be “recombinant meter”. Traditional prosodic components are broken down into their constitutive elements [...]. These elements are modified, and the form is then reconstituted to yield a new array.³⁴³

Recombinação de metro individual, modo de singularidade escrevente, o da modificação. E, neste caso particular, um verso que funciona como limiar definitivo de uma obra poética, tal qual como organizada e repostada pelo autor, sinalizando assim uma forma de despedida, a da terra da alegria, como quem cala o poema fazendo-o, porém, desde fora do poema: “Dizias qualquer coisa? Esta manhã? Perfeitamente”. Este verso constitui, provavelmente, um dos momentos mais emblemáticos e poderosos da poesia de Ruy Belo, e o seu desdobramento em dois poemas e, portanto, dois livros, vem acrescentar-lhe um muito particular interesse como autêntico marco relativo ao trabalho de montagem da obra beliana. Sobre este lance escreve Clara Rowland que

[...] por um lado, o horizonte da citação parece ser aqui o da obra inteira, configurando um corpo textual insistentemente dobrado sobre si mesmo

³⁴² Martinho, 2015: 91.

³⁴³ Bjorklund, 1995: 564.

nestes longos poemas; por outro, o trabalho de citação já não assenta na variação, antes parece fazer-se de uma obsessiva e desestabilizadora repetição, sem termo ou rumo definidos, fazendo coincidir, neste caso, centro do poema e limite da obra, e pondo assim em causa a delimitação da sua forma. Se somarmos a estes dois aspectos a característica mais visível destes últimos poemas – o seu aparente prolongamento digressivo, que parece poder estender-se indefinidamente – talvez nos aproximemos da muito particular tensão regressiva e digressiva sobre a obra e sobre a sua unidade que estes poemas parecem activar: revisitação errática que se demora sobre o seu corpo, desarrumando-o ao mesmo tempo que o materializa.³⁴⁴

O desencontro no título do poema de Ruy Belo é o desencontro, no (e pelo) poema e, por um lado, do Portugal por cumprir – havia que dizê-lo outra vez, e com ele a essa pequena e trágica história de uma terra – e, por outro, do regresso ao modo de dizer o poema – esse verso desdobrado – em lugar novo, numa forma nova. Calar o poema desde a lassa coloquialidade da interrupção retomada é uma forma de inscrevê-lo num tempo presente, que dele participe, como quem diz: escrevo, reescrevo: repito formas. Estou sempre a escrever. Ruy Belo, ao enxertar o inédito “Pequena história trágico-terrestre” na cauda de um compêndio de poemas de outros livros intitulado *País Possível*, diz: escrevo a obra, escrevo uma obra que passa por aqui, por estes poemas de três livros anteriores que agora se dão a leitura nestes novos termos. E o roteiro desses poemas, e desses livros, é pessoal, o autor imprime-lhe o rumo, diligencia-lhe um – o –presente possível.

É desse ponto de vista que a publicação unitária da poesia de Ruy Belo, livro a livro, encetada em 1961 com *Aquele Grande Rio Eufrates* vem e chega toda ela num tempo mesmo nos anos de 1972 e 1973, momento em que toda essa poesia se vê sujeita a uma renomeação no mapa da Obra, seja em termos de reedição ou de recolha auto-antológica. Mandar calar essa poesia (“Dizias qualquer coisa? Esta manhã? Perfeitamente”) é confrontá-la, comprometê-la com esse presente de cronologia corrigida, é resolver uma anterioridade que pede que se a diga numa palavra nova e que, assim, possa funcionar como um novo problema da habitação:

³⁴⁴ Rowland, 2015: 269.

o do acto de escritura. Problema de habitação continuado anos depois, portanto, num presente novo – em revista e revisitada cronologia – da sua poesia: num outro poema, “Enganos e desencontros”, num outro livro, *Despeço-me da Terra da Alegria*.

Em suma, a publicação da antologia *País Possível* em 1973, longe de simplesmente testemunhar, a modo de recolha breve, a obra de Ruy Belo até ao momento publicada, como que fixando de modo fotográfico o estado dessa poesia, vem verdadeiramente resignificar a organização da mesma. Como antes se viu, proposta como um autêntico “novo livro”, a auto-antologia publicada meses depois de *Transporte no Tempo* acaba por activar essa tipologia de transporte e movimento cifrada no título deste volume. E só por isso, por repensar a biblioteca em marcha, é de facto um livro verdadeiramente novo. Movendo os poemas no tempo, trazendo-os e instalando-os em nova forma de livro, materializa a natureza do poema em transporte e, com ela, a do próprio livro. Seguindo com a metáfora antes explorada, dir-se-ia que as folhas e os papéis outrora recolhidos em formas comuns, as dos livros, voltam a dispersar-se como valor do vento, “o melhor veículo”³⁴⁵, vindo assim a assumir novos chãos, novas árvores, novos tapetes. É assim postulada uma espécie de anterioridade temporariamente contemporânea³⁴⁶, a possível, muito seguramente, e segundo critérios de inclusão e/ou exclusão, ao gesto auto-antológico. Por outras palavras, este novo livro da biblioteca beliana, *País Possível*, vem configurar o presente montado, recomeçado, puro veículo, na poesia da década de setenta de Ruy Belo, uma poesia toda ela a ver os livros. E como reposição da forma e cifra do seu dinamismo, a antologia não só vê os livros como, fundamentalmente, recalibra o limite dos mesmos: reaprende a ver os livros, muscula a tensão nos seus limites, a probabilidade da clausura.

³⁴⁵ PH: 322.

³⁴⁶ Cf. Ribeiro, 1994.

10. CONCLUSÃO: NO LIMITE DO LIVRO, A CLAUSURA

O MURO DEFINE

E o verso no poema que dizia, já bem entroncado o livro, e o poema nesse livro: “nem crenças, nem política das formas, nem poemas no futuro”; assim *se* avisa o poema de Herberto Helder lançado como emblema no início deste texto, modo de dizer, entretanto, levado a leituras de torção e quebra, sugestão e solução; um verso, enfim, que nos permite a estruturação de posturas interpretativas sobre a organização dos livros que constituem a obra poética de Ruy Belo, uma obra toda ela em permanente disposição de alerta, recompondo e resignificando o seu curso em cima da letra e no vibrante transporte dos seus signos materiais, pura forma dinâmica: versos, poemas, livros; corrida toda ela encetada contra a morte, a verdade do fim, a verdade final de todas as formas, o muro dos muros que do silêncio vem impor sobre a linguagem, como derradeira solução, derradeiro gesto, o seu horizontal apagamento, e com ele a certeza do transporte em lance de clausura.

O MURO DO FIM

E no fim, então, e o resto?; a formulação, é sabido, não é nova, e devemo-la a Machado de Assis, muito concretamente ao romance *Dom Casmurro* (1899), e talvez a voltemos a situar neste impasse de fecho do texto, quando o resto, o que falta, tende a confundir (com) o sobranço, aquilo que já é resto, que já sobra; “Ruy

Belo, a ver os livros” é um gesto de visão sobre o material instalado na estante, os volumes assim deste modo arrumados, e é – só pode ser – isso, como os livros que Walter Benjamin vai arrumando em forma de biblioteca; sobra da arrumação em curso, sobra do aspecto dos livros que estão, que ali estão, que vão estar e, sobretudo, que imagem terão eles quando passarem a compor a paisagem, quando a integrarem, quando forem livros ao lado de outros livros, os livros antigos, os livros no futuro, todos os livros, quando o estado de haver os livros autoriza que os vejamos, leitores, autores dos livros, e o muro do fim, ou da finalidade, pergunta de novo por esse resto, esse livro no futuro que faltava, esse livro que trabalhando na clausura lhe resistia, texto que fechando-se abria já transporte para outro livro, uma passagem de formas, transferência de letras, palavras, páginas para o todo comum que lateralmente se permite acontecer, livros com livros, o poema que continuava; o muro do fim em cada um dos livros de Ruy Belo, o fim do rio como tal percebido n’*Aquele Grande Rio Eufrates*, o poema longo na clausura do livro, tomando-lhe o nome, dizendo-lhe o título como emblema da narração; o limite da terra e das casas e dos muros em *O Problema da Habitação*, pensado n’*alguns aspectos*, dez aspectos, dez muros de contenção, dez andamentos na forma comum do poema em estado contínuo; o fim da fala no ensinamento da *Boca Bilingue*, empenhada na linguagem e no jogo, ou no jogo em linguagem; o fim do gesto também falante, também escrevente, de *Homem de Palavra[s]*, balanço em teoria explicativa de um salto de décadas; o fim do movimento, o processo do meio, transportes de *Transporte no Tempo*; o ponderável fim, e o resto?, de um *País Possível*; o fim do tamanho da terra transportada n’*A Margem da Alegria*; o tempo da terra, o tempo da areia e as fissuras de *Toda a Terra*; lá chegar e perceber e dizer *Despeço-me da Terra da Alegria*, dez tempos de sílaba, dez tempos correctos, tempo do verso, do poema, do livro, os dez tempos da pulsação íntima que modula a poesia de Ruy Belo e lhe confere essa intuída lei formal que constitui os modos de fala, a senda da poesia.

O MURO O FIM

Escrever na sobra da lâmpada, escrever porque a palavra fala desde dentro e fala ela como tal, fala-se como palavra, signo de coisa material que arruma o bater do papel, o vazio onde se inscreve e se põe a falar; luz que é a luz e própria palavra da luz, isto é, um nome para a dizer, esse muro onde a própria luz não vai passar além da luz, já lá chegou, já se disse, já se escreveu, já se vê a luz, e no limite deste texto, e quase a deixar de ver os livros, a clausura do poema e, muito particularmente, a clausura do livro de poemas, esse definitivo muro em que o poema não mexe mais, em que o livro não mexe mais, quando o poema percebe, ou reconhece, a estátua do poema, oportunidade de forma, a oportunidade da forma.

MURO POR FIM

Ruy Belo a ver os livros é o poeta no domínio de uma lei de o ser, ele, autor de poemas, a ver nos livros, puro campo de forças, um muro de formas; ou dizer: Ruy Belo era a vez.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. Bibliografia activa

i

Obra poética de Ruy Belo publicada em primeira e segunda edição,
sob responsabilidade do autor, entre 1961 e 1978³⁴⁷.

BELO, Ruy (1961): *Aquele Grande Rio Eufrates*. Lisboa: Edições Ática.

BELO, Ruy (1962): *O Problema da Habitação – alguns aspectos*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, Colecção Círculo de Poesia.

BELO, Ruy (1966): *Boca Bilingue*. Lisboa: Edições Ática.

BELO, Ruy (1970): *Homem de Palavra[s]*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Colecção Cadernos de Poesia.

BELO, Ruy (1972): *Aquele Grande Rio Eufrates*, 2ª edição. Lisboa: Livraria Moraes Editora, Colecção Círculo de Poesia.

BELO, Ruy (1973a): *Transporte no Tempo*, com prefácio do autor. Lisboa: Livraria Moraes Editora, Colecção Círculo de Poesia.

³⁴⁷ Nota: Inclui-se neste apontamento editorial a reedição de 1978 de *Despeço-me da Terra da Alegria*, já revista à data do falecimento de Ruy Belo, entretanto publicada com o conhecido prefácio de João Miguel Fernandes Jorge. Interessando-nos aqui o critério da obra editada sob orientação do autor, esta reedição, ainda que vinda a lume já depois da morte do poeta, não deixa, assim, de cumprir com essa determinação.

BELO, Ruy (1973b): *País Possível*, com prefácio do autor. Lisboa: Assírio & Alvim, Colecção Cadernos Peninsulares.

BELO, Ruy (1974): *A Margem da Alegria*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, Colecção Círculo de Poesia.

BELO, Ruy (1976): *Toda a Terra*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, Colecção Círculo de Poesia.

BELO, Ruy (1977): *Despeço-me da Terra da Alegria*, com um desenho de José Rodrigues. Porto: Editorial Inova, Colecção O Ouro do Dia.

BELO, Ruy (1978a): *Homem de Palavra[s]*, 2ª edição, com prefácio do autor. Lisboa: Editorial Presença, Colecção Forma.

BELO, Ruy (1978b): *Despeço-me da Terra da Alegria*, 2ª edição, com prefácio de João Miguel Fernandes Jorge. Lisboa: Editorial Presença, Colecção Forma.

ii.

Edição citada da obra completa.

BELO, Ruy (1981): *Obra Poética de Ruy Belo*, organização e posfácio de Joaquim Manuel Magalhães, volume 2. Lisboa: Editorial Presença: Colecção Forma.

BELO, Ruy (1984): *Obra Poética de Ruy Belo*, organização e posfácio de Joaquim Manuel Magalhães, vol. 1, 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença: Colecção Forma.

BELO, Ruy (2004): *Todos os Poemas*, volumes I, II e III, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

iii.

Edição citada da obra crítica.

BELO, Ruy (1969): *Na Senda da Poesia*. Lisboa: União Gráfica.

BELO, Ruy (1984b): *Obra Poética de Ruy Belo*, organização e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo, vol. 3. Lisboa: Editorial Presença: Colecção Forma.

2. Bibliografia passiva sobre Ruy Belo

ABRUNHEIRO, Daniel: “A loiça toda”, *Jornal O Ribatejo*, 8 de Agosto de 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2002): “Morte ao Meio-Dia”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, pp. 252-256.

ALVES, Ida (2015): “Poesia e paisagem na escrita de Ruy Belo”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 21-34.

AMARAL, Fernando Pinto do (1997): “Introdução”, in Ruy Belo, *Transporte no Tempo*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-16.

ATHAYDE, Manáira Aires (2015): “Apresentação (Ou da compreensão de um poeta)”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-11.

BELO, Duarte e Rute Figueiredo (2000): *Ruy Belo. Coisas de Silêncio*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BELO, Ruy (1998): “Carta a Gastão Cruz”, in *Jornal de Letras*, nº 730, p. 20.

BELO, Ruy (2003): “Sempre pensei neste livro como...” – in *Inimigo Rumor*, nº 15. Lisboa: Livros Cotovia, Coimbra: Angelus Novus, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., São Paulo: Cosac & Naify Edições, pp. 8-23.

CARLOS, Luís Adriano (2000): “A Margem da Alegoria em Ruy Belo”, in AA.VV. *Colóquio / Letras*, nº 155/156. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 256-269.

COELHO, Eduardo Prado (1986): “Ruy Belo: un tragitto di parole”, in Ruy Belo, *Verde Vittima del Vento*, pp. VII-XIII. L'Aquila-Roma, Japadre Editore.

- COELHO, Eduardo Prado (2000): “A morte em preparação”, in Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-12.
- CRUZ, Gastão (1999a): “Introdução”, in Ruy Belo, *Toda a Terra*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-17.
- CRUZ, Gastão (1999b): “Ruy Belo – ‘As Palavras Inauguradoras’”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª edição, corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D’Água Editores, pp. 122-128.
- CRUZ, Gastão (1999c): “Ruy Belo. Boca Bilingue e Homem de Palavra[s]”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª edição, corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D’Água Editores, pp. 106-111.
- CRUZ, Gastão (1999d): “Ruy Belo e a Preparação da Morte”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª edição, corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D’Água Editores, pp. 112-115.
- CRUZ, Gastão (1999e): “Ruy Belo, Poeta da Morte, do Real e da Dúvida”, in *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª edição, corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D’Água Editores. , pp. 116-121
- CRUZ, Gastão (2003): “Um dia alguém numa grande cidade...”, in *Público*, 8 de Agosto de 2003. Edição Online.
- FIRMINO, Cristina (1997): “Introdução. A Memória e a Invenção do Fim”, in Ruy Belo, *O Problema da Habitação – alguns aspectos*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-18.
- GUIMARÃES, Fernando (1989): *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GUIMARÃES, Fernando (1998): “Introdução”, in Ruy Belo, *A Margem da Alegria*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-15.
- GUSMÃO, Manuel (2000): “Para a dedicação de um homem. Algumas variações em resposta à poesia de Ruy Belo”, in Belo e Figueiredo, 2000, pp. 115-133.
- GUSMÃO, Manuel (2003): “Aprender a poesia com Ruy Belo”, in *Inimigo Rumor*, nº 15. Lisboa: Livros Cotovia, Coimbra: Angelus Novus, Rio de Janeiro:

- Viveiros de Castro Editora Ltda., São Paulo: Cosac & Naify Edições, pp. 53-66.
- JORGE, João Miguel Fernandes (2000): “À maneira de prefácio”, in Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 13-16.
- JÚDICE, Nuno (1992): “Ruy Belo: da linha ao círculo”, in *O processo poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1999): “Exercícios de aproximação”, in *Relâmpago. Revista de poesia*, nº4. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava – Relógio d’Água Editores, pp. 39-46.
- LOURENÇO, Eduardo (2002): “Em Louvor do Vento”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, pp. 209-218.
- MACHADO, Hugo Milhanas (2007): “Do Portugal possível na Madrid de Ruy Belo”, in *Aula Ibérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 463-470.
- MACHADO, Hugo Milhanas (2008): “Ruy Belo. O poema continua”, in *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 25. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 31-45.
- MACHADO, Hugo Milhanas (2014): “Ruy Belo, desporto e versificação”, in *La Lengua Portuguesa*, vol. I, Ángel Marcos de Dios (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 729-736.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981): “Posfácio ao 2º volume”, in Belo, 1981, pp. 329-342.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981b): “Ruy Belo – Motivos alheios à sua vontade”, in *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, pp. 145-148.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1984): “Apêndice” e “Posfácio ao 1º volume”, in Belo, 1984, pp. 201-236.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999): *Rima pobre*. Lisboa: Editorial Presença.

- MARTINHO, Fernando J.B. (2011): “Ruy Belo e T.S. Eliot”, in *Colóquio / Letras*, nº 178. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 51-60.
- MARTINHO, Fernando J.B. (2015): “Ruy Belo na Terra da Alegria”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 73-92.
- MENDES, Victor J. (2003): “O tempo de Ruy Belo – três aspectos preliminares”, in *Inimigo Rumor*, nº 15. Lisboa: Livros Cotovia, Coimbra: Angelus Novus, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., São Paulo: Cosac & Naify Edições, pp. 32-41.
- MENDONÇA, José Tolentino (1996): “Introdução. Ruy Belo, clandestino seguidor de Deus”, in Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*, 5ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-15.
- MORÃO, Paula (1998): “Cinco palavras cinco pedrinhas”, in *Jornal de Letras*, nº 730, p. 16.
- MOURA, Vasco Graça (2015): “Ruy Belo: torrencialidade, lirismo e ironia”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 127-144.
- MOURÃO, Luís (2002): “VII. A mão no arado”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.). *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, pp. 120-124.
- NEVES, Margarida Braga (1989): “Ruy Belo: Um contorno para o silêncio”, in AA.VV., *A Phala - Um Século de Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 139-143.
- NEVES, Margarida Braga (1997): “Introdução. Homem de palavra[s] – poesia e crítica”, in Ruy Belo, *Homem de Palavra[s]*, 5ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-19.
- PINA, Manuel António (2002): “Ácidos e Óxidos”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, pp. 358-365.

- RIBEIRO, Manuel António Silva (2004): *A Margem da Transcendência – um estudo da poesia de Ruy Belo*. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- ROSA, António Ramos (1987): “Ruy Belo ou a incerta identidade”, in *Incisões Oblíquas. Estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 65-74.
- ROWLAND, Clara (2015): “Conspiração de folhas: Ruy Belo e o livro de poesia”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 257-270.
- RUBIM, Gustavo (2003): “Singular ínfimo”, in *Inimigo Rumor*, nº 15. Lisboa: Livros Cotovia, Coimbra: Angelus Novus, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., São Paulo: Cosac & Naify Edições, pp. 87-91.
- RUBIM, Gustavo (2015): “Perigo e teleologia”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 247-255.
- SARAIVA, Arnaldo (1998): “Introdução. O País Possível, de Ruy Belo, e a sua poesia real”, in Ruy Belo, *País Possível*, 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-15.
- SERRA, Pedro (1998): “Ruy Belo: Uma poética de regresso”, in AA.VV., *Colóquio / Letras*, nº 147/148. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 31-18.
- SERRA, Pedro (1999): “Ars Oblivions: A Margem da Alegria de Ruy Belo”, in *Relâmpago – Revista de Poesia*, nº 4/99. Lisboa: Relógio de Água, pp. 31-18.
- SERRA, Pedro (2003): *Um nome para isto – leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Angelus Novus.
- SERRA, Pedro (2015): “Ruy Belo e o estilo tardio”, in *Literatura Explicativa, ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 233-245.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1997): “Introdução”, in Ruy Belo, *Boca Bilingue*, 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-20.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1990): “Ruy Belo e a revelação apocalíptica”, in *Ensaio Escolhidos II*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 185-207.

3. Bibliografia geral

- ADORNO, T. W. (1984): “The Essay as Form”, in *New German Critique*, Núm. 32. Durham: Duke University Press, pp. 151-271.
- ANDRADE, Eugénio de (2000): *Sonetos de Luís de Camões – escolhidos por Eugénio de Andrade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BARRENTO, João (2000): *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*. Lisboa: Edições Cotovia.
- BARTHES, Roland (1974): *S/Z*. New York: Blackwell Publishing Ltd.
- BENJAMIN, Walter (1969): *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- BENNET, Andrew (2005): *The author*. Oxon: Routledge.
- BOLAÑO, Roberto (2004): *Entre paréntesis – Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, 3ª edição Barcelona: Editorial Anagrama.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (1991): “Olhar a estante”, in *Jornal de Letras*, edição de 2/7/1991.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2006): *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BJORKLUND, Beth (1995): “Form, Anti-Form, and Informality: Reinventing Free Verse”, in *Poetics Today*, Vol. 16, Núm. 3. Durham: Duke University Press, pp. 547-567.
- CASTAÑER, Pablo Alarcón (s/d): *Estudios de poética lingüística (con artículos y trabajos inéditos de Jean Cohen)*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- CONTE, Joseph (1992): “Seriality and the Contemporary Long Poem”, in *Sagetrieb* 11, pp. 35-45.
- DELVILLE, Michel (1998): *The american prose poem*. Florida: University Press of Florida.

- DONOGHUE, Denis (1999): “Teaching Literature: The Force of Form”, in *New Literary History*, Vol. 30, Núm. 1. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 5-24.
- DRUCKER, Johanna (1988): “The Visual Line”, in *The Line in Postmodern Poetry*, Robert Frank e Henry Sayre (eds.). Urbana/Chicago: University of Illinois Press, pp. 180-181.
- ELIOT, T.S. (1962): *Selected poems*. Bristol: Faber and Faber.
- FRY, Paul H. (1995): *A defense of poetry*. Stanford, California: Stanford University Press.
- GOLDING, Alan (1988): “George Oppen’s serial poems”, in *Contemporary Literature*, Vol. 29, Nº 2. Wisconsin: University of Wisconsin Press, pp. 221-240.
- JARA, René (1989): *La modernidad en litigio*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- JORGE, Luiza Neto (2008): *19 Recantos e Outros Poemas*, Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- JÚDICE, Nuno (1992): *O processo poético*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MANSO-Miguel (2009): *Quando escreve descalça-se*. Lisboa: Livraria Trama.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2007): *Rima pobre*. Lisboa: Editorial Presença.
- OPPEN, George (1934): *Discrete Series*. New York: Objectivist Press.
- OTERO, Blas de (2000): *Ancia*, 15ª edição Madrid: Visor Libros.
- PESSOA, Fernando (1976): *O Rosto e as Máscaras – Textos escolhidos em verso e prosa*, David Mourão Ferreira (org.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- PIMENTA, Alberto (2003): *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Edições Cotovia.
- PRADO, Benjamin (2000): *Siete maneras de decir manzana*. Madrid: Anaya.
- RAMOS, Rafael Núñez (1992): *La poesía*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

- RIBEIRO, António Pinto (1994): *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega.
- ROSA, António Ramos (1991): *A parede azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice (2004): *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.
- STEINBECK, John (1995): *The Pearl*. London: Mandarin.
- SÜSSEKIND, Flora (1995): “Galáxias e a seqüência poética moderna”, in *Jornal do Brasil* [<http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>].
- TAGGART, John (1985): “Deep Jewels: George Oppen’s Seascape: Needle’s Eye”, in *Ironwood* 13.2: pp. 159-168.
- TORREMOCHA, María Victoria Utrera (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

4. Referências extra-bibliográficas

- FACHADA, B (2008): *Mini cd produzido por Walter Benjamin*. Lisboa: Merzbau.
- MANTERO, Vera (2011): *O que podemos dizer do Pierre*. Teatro Municipal de Vila do Conde (estreia).