

RUY BELO: HARMONIA DE FORÇAS OPOSTAS

Sofia de Sousa Silva
Doutora - UNIFESP

RESUMO

A obra de Ruy Belo, poeta português que começa a publicar em 1961, é exemplar no que diz respeito a uma recuperação e uma canonização do modernismo que a década de 1960 levaria a cabo. O volume de ensaios **Na senda da poesia** (de 1969), os diversos prefácios que acrescenta a seus livros, e uma teoria que se lê nos seus versos parecem empreender uma reflexão sobre a poesia que não é pautada por certas oposições binárias como fingimento (Fernando Pessoa) e testemunho (Jorge de Sena) ou liberdade e engajamento. A partir da leitura de um poema de Ruy Belo, *O Portugal futuro*, de **Homem de palavras(s)**, pretende-se investigar de que modo se reúnem essas forças opostas na sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Papel da poesia. Modernismo. Anos 1960. Ruy Belo.

ABSTRACT:

The works of Ruy Belo, Portuguese poet who publishes his first book in 1961, is extremely representative of a rediscovery and a canonization of modernism that takes place in the nineteen sixties. His essays collected in **Na senda da poesia** (published in 1969), the prefaces Belo often adds to his poetry books, and a certain theory that one observes in his verses seem to make a reflection on the nature of poetry and on its role. But this reflection is not determined by simple binary oppositions such as pretending (Fernando Pessoa) and witnessing (Jorge de Sena), or the freedom of art and its *engagement*. The analysis of one single poem, *O Portugal futuro*, published in **Homem de palavra(s)**, shows how these opposing forces reunite in Ruy Belo's work.

KEY WORDS: The role of poetry. Modernism. Nineteen Sixties. Ruy Belo.

Em **Homem de palavras(s)**, livro publicado em 1970, trinta e cinco anos após a morte de Fernando Pessoa, Ruy Belo escreve: “Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais” (BELO, 2004, p. 337.). É esta a pista que procuraremos seguir. Ao longo do século XX, Pessoa e a geração de Orpheu parecem ter sido por vezes uma presença incômoda com que os poetas precisaram lidar. De diversas formas, entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 60, foram sendo criadas estratégias simultaneamente de aproximação e afastamento, de incorporação da sua influência e de afirmação de diferença em relação a ela. E, nesse aspecto, os anos 1960 parecem um momento de virada. A obra de Ruy Belo é especialmente propícia para esta investigação.

Uma das possíveis razões desse incômodo é a celebração da autonomia da arte. A dissociação entre a arte e uma função moral — cujas bases teóricas vêm do pensamento de Kant — é amplamente celebrada pelas primeiras gerações de poetas modernos em diversos países, a começar talvez por Edgar Allan Poe, a quem sucede Baudelaire, o reconhecido fundador da lírica moderna. Em Portugal, é Fernando Pessoa e o grupo reunido em torno da revista *Orpheu* quem se dedica a celebrar a independência da esfera da arte das esferas da moral e da verdade, o que abre novas e amplas perspectivas para a criação. Alguns dos textos teóricos sobre o sensacionismo tratam disso. E Pessoa segue “O princípio poético”, de Poe, quase que passo a passo:

[...] o artista [...] não tem senão que exercer a sua arte, curando de a exercer tão bem como possa. Todas as outras considerações lhe devem ser alheias: e assim cumpre o princípio da divisão do trabalho social, e cumpre-o tanto melhor quanto menos deixar entrar para a sua arte elementos de preocupação com tudo quanto a não seja.

[...]

Quanto à má influência exercida pela Arte na vida prática, isso é um dos delírios dos avinhados da Inteligência. A arte propaganda faz mal, porque, por ser propaganda, é sempre má arte, e, por ser arte, é sempre má propaganda. (PESSOA, 1998, p. 225-226.)

Nesse momento, é fundamental que se afastem quaisquer restrições. Fiel à liberdade da arte, o programa sensacionista prevê duas únicas regras: “sentir tudo de todas as maneiras” e “ser a síntese de tudo” (PESSOA, 1998, p. 428.). Assim, não poderia estar vinculado a um projeto que lhe fosse exterior, a um compromisso de ordem moral, social ou política. A obra de arte sensacionista deve abrigar todas as tendências; o poeta sensacionista deve multiplicar a sua personalidade e com isso ampliar a sensibilidade, ampliar a experiência. Só assim lhe será possível *sentir tudo*, e não apenas segundo a sua percepção particular, mas *de todas as maneiras*.

E se será o poeta, e não o filósofo, a “síntese de tudo”, nenhum projeto pode ser mais grandioso que este.

Mas esta posição não parece satisfazer a gerações posteriores do século XX. Não poucas vezes ao longo do século XX tem sido repetida a célebre pergunta de Hölderlin: para quê poetas em tempos de indigência? A atitude de exaltação da autonomia da arte vivida pela geração de Fernando

Pessoa, em Portugal, será seguida por um reposicionamento dessa questão nas obras e no pensamento de artistas posteriores.

A radical liberdade defendida por Orpheu parece uma herança de difícil absorção pela poesia portuguesa. Num texto polêmico, Eduardo Lourenço afirmou que o movimento ligado à revista *Presença*, em lugar de ser uma continuação do modernismo português — ou um segundo modernismo, como os historiadores da literatura o chamavam —, teria sido uma contra-revolução deste. Se a geração de Pessoa e Sá-Carneiro havia lançado por terra a crença numa identidade, os conflitos da alma entre Deus e o Diabo da geração de *Presença* representariam um retrocesso. Os dramas psicológicos *presencistas* não punham em questão a própria existência de uma psique, como o fazia a geração de Orpheu.

De modo análogo, o que a poesia portuguesa passa a viver a partir do surgimento do neorrealismo pode ser visto como uma outra contra-revolução, de espécie distinta da primeira. Herdeiro da “arte social” do século XIX e do realismo, o movimento neorrealista português — surgido em meados da década de 1930, no contexto de resistência ao regime autoritário — deseja ampliar a tarefa iniciada pelos escritores oitocentistas, mas não “se limitar” à análise da sociedade, e dedicar-se diretamente à sua transformação. (Não por acaso ouve-se aqui um eco no Manifesto Comunista.) É uma poética de intervenção. A mudança social é o objetivo último e a arte é um instrumento poderoso de sensibilização e conscientização das massas: “A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social.” (REDOL apud TORRES, 1977, p. 37), diz Alves Redol.

Num dos textos teóricos do neorrealismo, Rui Monteiro explicita essa posição com relação à literatura portuguesa sua predecessora: “A geração que ora surge continua a de [18]70, aproveita muito da do ‘Orfeu’, e sendo a sua herdeira cultural, opõe-se a ambas.”(MONTEIRO apud REIS, 1981, p. 53). Exigindo que haja uma dimensão pragmática e mais imediatamente revolucionária na obra de arte, os neorrealistas lançam-se a debates acalorados ainda com a geração de *Presença*, a qual acusam pelo seu psicologismo. Tudo aquilo que pudesse levar o artista para uma hipotética torre de marfim é visado.

O que fazer de Pessoa e o seu desinteresse pela humanidade (“Não: tudo menos ter razão/ Tudo menos importar-me com a humanidade!” (PESSOA, 1999, p. 229), diz Álvaro de Campos ecoando o mestre Alberto Caeiro) não parece fácil.

Nos anos 40, os poetas que começam a publicar nos *Cadernos de Poesia*, desejando afastar-se das oposições entre neorrealistas e *presencistas* que então dominavam o cenário das letras portuguesas, reivindicam o lema “A poesia é só uma”. Entre esses, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena são alguns dos que se dedicarão, sobretudo a partir da década de 60, à descoberta de um possível sentido de comunhão para a arte. Mas essa busca de um sentido de

comunhão não se faz pelas mesmas vias tentadas pelos seus antecessores. Apesar de seu papel ativo de resistência à ditadura de Salazar, Sophia e Sena procuram preservar a poesia como um terreno de liberdade, e não fazer dela um instrumento, como a entendiam os neorrealistas. Há poemas militantes, mas, de modo geral, não se encontra na obra de qualquer desses dois autores uma ideia de submissão da arte a um projeto político.

A dificuldade com Pessoa, porém, permanece. E se não é pela sua falta de engajamento político — pois tanto Sophia quanto Sena viram o reverso da medalha do neorrealismo como corrente dominante da escrita em Portugal —, será pelo que chamam a sua ausência à sua própria vida.

É essa a tônica dos poemas homenagens que Sophia (ANDRESEN, 2004) escreve sobre Pessoa: ele é “limpo de vida”, “viúvo”, “isento de destinos”, alguém que registra meticulosamente as múltiplas navegações da sua ausência. Mesmo num discurso pronunciado já nos anos 70, após a morte de Jorge de Sena, Sophia dirá: “E a poesia de Jorge de Sena é uma poesia de resistência porque ela nunca aceita aquela ausência do homem à sua própria vida da qual Fernando Pessoa fez a sua habitação.” (BREYNER, 2006, p. 167.)

Jorge de Sena embora dedique alguns brilhantes ensaios à obra de Pessoa, não deixa de insistir nessa tecla: “Como foi possível um homem levar tão longe a negação de si mesmo?”, escreve em *Fernando Pessoa e Cia. Heterónima* (SENA, 1984, p. 181.). E ainda no mesmo texto: “[...] ‘não evoluo, viajo’, disse um dos Fernandos Pessos. E era verdade — não evoluía para homem vivo, mas, como efectivamente veio a acontecer, para grande poeta morto.” (SENA, 1984, p. 182.)

Sena e Sophia se veem diante do desafio simultâneo de lidar com o legado de Fernando Pessoa — um dos poetas mais convocados por Sophia por meio da intertextualidade —, de afirmar-se diferente dele e ainda de conciliar uma posição política contra a ditadura e uma atividade de escrita.

Sena forjará então uma oposição entre Camões e Pessoa, onde o primeiro seria alguém que viveu a inteireza de seu destino, insuflando a sua própria vida na sua obra, e o segundo, alguém que abriu mão de uma vida “aquém da linguagem”.

No prefácio de **Poesia I**, datado de 1960, Sena explicita as bases da oposição entre testemunho e fingimento:

É que à poesia, melhor do que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. [...] Se o fingimento é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o testemunho é, na sua expectação, na sua discricção, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos

hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia. (SENA, 1961, P. 25-26.)

É claro que o grande alvo não claramente nomeado, mas tampouco inteiramente velado é Fernando Pessoa, autor da célebre definição do poeta como fingidor.

Em **Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia depois de 61**, Rosa Maria Martelo aponta que a década de 60 seria um momento de recuperação e canonização do modernismo português. O grupo reunido em torno da publicação de Poesia 61, bem como poetas como Ruy Belo e Herberto Helder, teriam em comum o fato de “as suas obras relerem e reforçarem muito do que fora mais estruturante para a construção da ideia de uma poesia moderna” (MARTELO, 2007, p. 12.).

Na década de 60, encontramos uma articulação entre fingimento e testemunho, ou entre liberdade de criação e engajamento, em que esses termos não são excludentes. E isso se liga à relação que esses autores podem ter com a tradição da modernidade. Engajamento e experimentalismo não se opõem, pois “a exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista não apenas como uma forma de consequimento estético, mas também como uma tentativa de desestabilização dos poderes instituídos e como estratégia de resistência” (MARTELO, 2007, p. 13.).

A obra de Ruy Belo, poeta que começa a publicar justamente em 1961, é, a esse título, exemplar. O volume de ensaios **Na senda da poesia** (1969), assim como os diversos prefácios que acrescenta aos seus livros, e uma teoria da poesia que se pode ler nos seus versos parecem de fato fazer as pazes com Pessoa e levar adiante uma reflexão sobre a poesia que não é pautada pelas mesmas oposições binárias.

A síntese operada por Ruy Belo é observada por muitos críticos, entre os quais Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel Gusmão e Pedro Serra. Para além das questões já citadas, um dos outros pontos em que esses autores insistem é que a obra de Belo aponta para uma reconciliação entre inspiração e trabalho, e ainda entre cultura livresca e experiência vivida. Nesse aspecto, vale a pena lembrarmos o prefácio a **Homem de palavra(s)**, onde se lê:

Em poesia, como se sabe, é muito importante o trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, que são uma conquista e não um dado gratuito dos deuses. (BELO, 2004, p. 245)

E no ensaio *Poesia e literatura*, um pequeno trecho parece esclarecedor: “num poeta, a admiração por outrem é uma forma de experiência própria” (BELO, 2002, p. 60.)

Por esse caminho, é possível fazer um resgate da noção pessoal de fingimento e uma reparação à acusação feita por Sena e Sophia de que Pessoa teria sido alguém sem vida aquém da linguagem. Dizer que a admiração por outro poeta é uma forma de experiência própria, que a naturalidade é resultado do labor, é abolir a fronteira que separava a vida da poesia na leitura de Pessoa. E aqui talvez seja oportuno lembrar Octavio Paz (1972), quando diz que os poetas não têm biografia, a sua obra é a sua biografia.

Nessa iniciação em Ruy Belo, talvez a leitura de um poema possa ajudar a nos acercarmos melhor das tensões que percorriam a poesia portuguesa.

O PORTUGAL FUTURO

O portugal futuro é um país
aonde o puro pássaro é possível
e sobre o leito negro do asfalto da estrada
as profundas crianças desenharão a giz
esse peixe da infância que vem na enxurrada
e me parece que se chama sável
Mas desenhem elas o que desenharem
é essa a forma do meu país
e chamem elas o que lhe chamarem
portugal será e lá serei feliz
Poderá ser pequeno como este
ter a oeste o mar e a espanha a leste
tudo nele será novo desde os ramos à raiz
À sombra dos plátanos as crianças dançarão
e na avenida que houver à beira-mar
pode o tempo mudar será verão
Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz
mas isso era o passado e podia ser duro
edificar sobre ele o portugal futuro (BELO, 2004, p. 264.)

Há em todo o poema uma oscilação entre presente, passado e futuro. Oscilação que se nota no próprio emprego dos tempos verbais: “o portugal futuro *é* um país”, “*é* essa a forma do meu país”, “portugal *será* e lá *serei*”, “tudo nele *será* novo”.

Com efeito, a imagem do portugal futuro (com minúsculas) parece construída a partir de evocações de um passado. Um passado que é tanto pessoal quanto coletivo, pois lembra uma rememoração de infância e ao mesmo tempo convoca uma tradição literária. As crianças que dançam sob as árvores podem bem vir de uma cantiga medieval, onde três amigas bailam “so aquestas avelaneiras frolidas”, o portugal futuro lembra a Pasárgada de Manuel Bandeira, e lá o poeta será não “amigo do rei”, mas apenas “feliz”.

De mais de uma maneira, aliás, esse poema faz pensar em Manuel Bandeira, poeta de quem Ruy Belo se diz admirador confesso. O processo usado por Bandeira na *Evocação do Recife*, onde se constrói uma imagem supostamente privada do Recife, em oposição a um Recife histórico (que seria portanto coletivo) cria paradoxalmente uma maior proximidade entre o leitor e a experiência

que é descrita. O “Recife sem história nem literatura”, o Recife “da minha infância”, é um Recife de que qualquer leitor se pode apropriar. Mais até do que do Recife das revoluções libertárias.

O Portugal futuro, parece-nos, é uma construção que se quer semelhante a essa. Ele é um misto de recordações que podem ser pessoais, de imagens de infância, e de uma tradição. Fica difícil definir nele o limite entre testemunho e fingimento.

Diríamos que o poema pode até dar testemunho da consagração da experiência da heteronímia que a poesia leva a cabo. Mesmo que o poeta queira falar do mais íntimo e do mais privado, o seu trabalho é na linguagem, que é sempre comum. Na experiência de escrita, o eu é sempre outro. Um outro que também é feito das vozes de outros poetas, de uma tradição.

O país aonde o puro pássaro é possível é também o anúncio de um projeto ético e político: o lugar de pura abertura, à alteridade, à experiência, ao possível, ao voo. E essa abertura se situa num ambiente pleno de elementos concretos: o pássaro, o peixe, o asfalto, o giz, a enxurrada. Diferentemente do projeto de pátria anunciado na *Mensagem* de Pessoa, neste o nada que é o mito não é tudo.

O Portugal futuro é um poema que não nos permite deixar de pensar na longa interrogação sobre a pátria que é a literatura portuguesa, mais uma vez lembrando Eduardo Lourenço (1988). O título e os versos finais são por demais provocadores para passar despercebidos. Uma questão que podemos ler nele é: como construir um futuro se as nossas imagens de felicidade permanecem ligadas ao passado?

É uma questão que recupera uma indagação, por exemplo, do **Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garrett. Na peça de Garrett, a emergência do passado destrói o presente, aniquila o futuro. Um marido dado como morto volta e não encontra lugar no presente, a filha nascida da segunda união de sua mulher morre de vergonha.

Tem razão Ruy Belo quando diz que podia ser duro edificar sobre o passado o Portugal futuro. E à poesia não caberá dar a direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyer. **Dual**. Edição definitiva. Lisboa: Caminho, 2004.

BELO, Ruy. **Na senda da poesia**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

———. **Todos os poemas I**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. **Correspondência – 1959-1978**. 2. ed. Lisboa: Guerra & Paz, 2006. Col. Tempos Modernos.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa). In: ———. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Dom Quixote, 1988. p. 80-117.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961**. Porto: Campo das Letras, 2007.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

———. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1981. Col. Textos Literários.

SENA, Jorge de. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1961.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. Col. Biblioteca Breve.