

Música de messa: a propósito da incursão de Ruy Belo no terreno da prosa

Patrícia Chanely Silva Ricarte

Universidade Federal de Santa Catarina

Na poesia de Ruy Belo, a experiência com a forma em prosa não acontece desde o início, mas apenas em um estágio de amadurecimento de sua obra, iniciada em 1961, com o livro *Aquele grande rio Eufrates*. Tal experiência, um fenômeno, aliás, bastante breve e pontual, consiste na composição de dezessete poemas em prosa: quinze destes, na seção “Imagens vindas dos dias”, do livro *Homem de palavra(s)*, de 1970, e os dois últimos, “Breve programa para uma iniciação ao canto” e “Canto vespéral”, na obra *Transporte no tempo*, de 1973. Trata-se de uma experiência que, de certo modo, pode-se relacionar à discussão pós-moderna sobre a tradição lírica, que, especialmente na década de 1970, com a exaustão das vanguardas e neo-vanguardas modernistas, teve como uma de suas consequências a aproximação da poesia com a prosa.

De acordo com Alfonso Berardinelli, a Pós-modernidade, como Modernidade transferida da Europa para os Estados Unidos da América e, por isso, “desarticulada, transformada em arquivo e museu, exaurida como experiência e relida, reapresentada e reutilizada como patrimônio cultural acumulado”, coloca em xeque a ideologia da vanguarda, bem como a do engajamento, ambas pautadas pelo monismo historicista moderno, segundo o qual, “dada uma certa consciência da situação histórica e política da arte, não se podia

senão deduzir um modo e apenas um de fazer arte à altura dos tempos”¹. Com o questionamento do sentido da História como processo linear, passam a ser cultivadas, na Pós-modernidade, variadas maneiras pelas quais a poesia vem a forçar seus limites ou fronteiras, dentre elas, a recuperação de dimensões da prosa.

No caso de Ruy Belo, a busca pela experiência prosaica está ligada a uma atitude de insubordinação em relação às convenções da poesia e da vida, como se pode observar no poema-ensaio significativamente intitulado “Breve programa para uma iniciação ao canto”, que abre a coletânea *Transporte no tempo*:

A poesia é um acto de insubordinação a todos os níveis, desde o nível da linguagem como instrumento de comunicação, até ao nível do conformismo, da convivência com a ordem, qualquer ordem estabelecida.

O poeta deve surpreender-se e surpreender, recusar-se como instituição, fugir da integração, da reforma que até mesmo pessoas e grupos aparentemente progressivos lhe começam subtilmente a tentar impor o mais tardar aos trinta anos.

[...]

Escrever é desconcertar, perturbar e, em certa medida, agredir.²

Essa concepção beliana da escrita como desvio, a meu ver, mais do que simplesmente o eco de um programa de produção do novo, em acordo com o *slogan* poundiano do “*Make it new!*”, talvez se apresente, a essa altura dos anos 1970, como uma resposta aos questionamentos contemporâneos acerca da tradição lírica moderna, visto que, nesse momento, institucionalizar-se ou ser enquadrado numa tradição pronta e encerrada e, além disso, ameaçada pelo seu próprio espírito

¹ BERARDINELLI, 2007, p. 177.

² BELO, 2009b, p. 367-368.

autodestrutivo, como denunciava Octavio Paz, em 1974, sob o termo “tradição da ruptura”³, significaria o ocaso da própria condição de poeta. Ainda em “Breve programa para uma iniciação ao canto”, protesta Belo:

Alguém se encarregará de institucionalizar o escritor, desde os amigos, os conterrâneos, os companheiros de luta, até todas aquelas pessoas ou coisas que abominou e combateu. Acabará por lhe encontrar coerência, evolução harmoniosa, enquadramento numa tradição. Servir-se-ão dele, utilizá-lo-ão, homenageá-lo-ão. Sabem que assim o conseguirão calar, amordaçar, reduzir.⁴

Entretanto, a postura de insubordinação, em um lírico como Ruy Belo – partidário, em certa medida, da ideia de “poesia pura”, cultivada, sobretudo, por Stéphane Mallarmé – não pode ser vista, creio eu, como um total ou peremptório afastamento em relação aos preceitos da poesia moderna e suas vanguardas. Trata-se, na verdade, de uma posição paradoxal assumida por um criador que procura resistir e sobreviver ao esgotamento do modernismo, ainda que, para ele, isso esteja longe de significar a sua adesão a um programático projeto pós-modernista. Em seu ensaio intitulado “Na senda da poesia”, Belo define a lírica moderna como “complicação” e “doença da linguagem”, uma vez que seria um “desvio”⁵ em relação à função comunicativa da língua. É preciso, portanto, falar, por ora, da insubordinação ou insubmissão como um traço que, assumido dentro do contexto da Pós-modernidade, passa a constituir uma perspectiva de uma paradoxal continuidade da ruptura; e, por isso mesmo, vem a se caracterizar como uma

³ Cf. PAZ, 1984, p. 15-35.

⁴ BELO, 2009b, p. 368.

⁵ BELO, 2002, p. 49.

atitude responsiva em relação à extenuação do moderno, ou seja, como resistência a esta.

No ensaio “Linguagem universal da poesia moderna”, de 1962, Hans Magnus Enzensberger alerta para o fato de que a lírica moderna corria, já àquela época, o risco de ser encerrada em um museu, sendo tratada como aquilo mesmo que ela sempre refutara, isto é, “como um tesouro artístico atemporal e transportável, que corporifica o supostamente eterno como valor absoluto”⁶. Assim, para que essa poesia pudesse ser medida por si mesma, seria necessário que ela não fosse mumificada, mas, sim, queimada produtivamente, ou seja, que fosse tomada como um processo e não como um estado ou conceito morto e petrificado. De acordo com Enzensberger, “[a] tradição do moderno é um desafio, não uma consagração”⁷. Nessa perspectiva, tem-se, historicamente, a configuração de um momento que se constitui como o “futuro da poesia moderna”, dentro do qual se estabelece a condição do poeta que pretende sobreviver como tal. Trata-se, na concepção de Enzensberger, de uma condição marcada pelo anacronismo, ou seja, pela violação do curso do tempo ou da cronologia, fenômeno que é absolutamente negado pelo discurso do modernismo⁸.

Penso que, em Ruy Belo, o gesto de aproximação com a prosa, embora pontual – e talvez por isso mesmo – pode ser tomado como um desafio empreendido pelo poeta em relação a tudo aquilo que poética e politicamente está convencionalizado e institucionalizado. A esse respeito, ele próprio diz, em seu poema-ensaio em prosa:

⁶ ENZENSBERGER, 1985, p. 35.

⁷ ENZENSBERGER, 1985, p. 35.

⁸ Cf. ENZENSBERGER, 2003, p. 13.

Numa sociedade onde quase todos, pertencentes a quase todos os sectores, procuram afinal instalar-se o mais cedo possível, permanecer fiéis à imagem que de si próprios criaram pessoalmente ou por interpostas pessoas, o poeta denuncia-se e denuncia, introduz a intranquilidade nas consciências, nas correntes literárias ou ideológicas, na ordem pública, nas organizações patrióticas e nas patrióticas organizações.⁹

No que concerne à insubordinação ideológica e política, creio que ela pode ser exercida também nas formas em verso, e, aliás, é a partir dessas formas que Belo, na maior parte de sua obra, realiza a sua intervenção no mundo social. Todavia, a incursão na prosa, por parte deste poeta, configura-se como uma subversão que atinge tanto o plano político quanto, principalmente, o plano poético e literário. Nestas linhas, minha abordagem recairá prioritariamente sobre esse desvio da ordem do poético, o qual parece se constituir, sobretudo, a partir do deslocamento que se opera, no poema em prosa beliano, sobre a tópica lírica da natureza, inclusive abrindo caminhos para algumas vertentes da poesia portuguesa produzida em nossos dias¹⁰.

“Canto vespéral”, poema em prosa que fecha, em 1973, o ciclo de textos desse gênero publicados por Ruy Belo, apresenta certamente a experiência mais radical desse poeta português no que se refere à desarticulação e rearticulação de sua tópica lírica, ou seja, do conjunto de termos nominais designativos de seres naturais, tais como “árvore”, “pássaro”, “pedra”, “água”, “sol”, “céu” etc., que são empregados reiteradamente em sua

⁹ BELO, 2009b, p. 367.

¹⁰ Penso, por exemplo, em poetas como Luís Miguel Nava ou Luís Quintais, em cujas obras, pertencentes às últimas duas ou três décadas, salienta-se a perspectiva de um interessante questionamento da tópica a partir da forma poética em prosa.

poética. No poema em questão, Belo cria um espaço-tempo diverso e desconcertante em relação àquele constituído pela tópica tradicional:

Fui morar para aquela cidade de grandes avenidas sombrias e árvores rumorosas mal pressenti que se aproximava a velhice a velhice do mundo e do meu corpo. Definitivamente sabia abolida toda uma idade de aves e de árvores. Eu há tanto que fora que jamais houvesse sido um sincero sonâmbulo do sol sob o sempre seguro cerimonial dos sempre certos céus. Pudessem alguém morrer mais do que morrer pensava então eu desconhecendo quanto com palavras um poeta pode. Mas afinal onde é a minha casa perguntava eu a cada passo e sem sombra sequer de algum cansaço ambicionava uma luz melhor. Não tinha há muito então as mãos cheias de sol.¹¹

Este poema em prosa, do qual acabo de citar apenas os períodos iniciais, chama a atenção, primeiramente, pela fluência, pelo inusitado de sua irregularidade sintática, constituída pela ausência de vírgulas, bem como pelo investimento em um ritmo circular (poético), que perturba o plano da narração e da descrição. Nesse trecho, o poeta anuncia o deslocamento da tópica natural para um espaço vasto e lúgubre, que agora é sua morada: “aquela cidade de grandes avenidas sombrias e árvores rumorosas”. A meu ver, esse lugar, pensado alegoricamente, pode ser tomado como o terreno da prosa, no qual está abolida, no caso de Belo, a sua tópica convencional, ou seja, “toda uma idade de aves e de árvores”, constituída pela escrita versificada, uma vez que seriam os versos os “sempre certos céus” do poeta.

Em outro de seus poemas em prosa, “A morte da água”, da série “Imagens vindas dos dias”, do livro *Homem de palavra(s)*, Ruy Belo já fazia uma menção alegórica à passagem poética do

¹¹ BELO, 2009b, p. 388.

verso à prosa, a partir da imagem do rio (o verso) desaguardo no mar (a prosa). Também aí a prosa é caracterizada pela vastidão marítima e pela antítese entre vida e morte da água, ou seja, da poesia:

Agora é o mar salgado, a aventura sem retorno, nem mesmo na maré cheia. E é em esposende que eu gosto de assistir, durante horas, a troco de um rio que envelheceu a romper pedras e plantas, que lutou, que torneou obstáculos. Impossível voltar atrás. Agora é a morte. Ou a vida.¹²

Tanto em “A morte da água” como em “Canto vespéral”, Belo distingue verso e prosa a partir da ideia de infância e de velhice ou morte da poesia. O verso está para a infância da poesia assim como a prosa está para a sua velhice ou ocaso: “Um rio é a infância da água. As margens, o leito, tudo a protege”¹³; e “Fui morar para aquela cidade de grandes avenidas sombrias e árvores rumorosas mal pressenti que se aproximava a velhice a velhice do mundo e do meu corpo”¹⁴. A experiência poética com a prosa, portanto, é aqui vista como uma atitude tardia, aliás, historicamente convergente com o desgaste do lirismo, conceito que, para muito além de ser modernista ou moderno, remete a uma ideia ocidental de poesia, que vem desde a poética clássica aristotélica¹⁵.

Nessa perspectiva, tomando-se por base a ideia de que “Canto vespéral” narra alegoricamente a incursão do poeta no campo da prosa, vale ressaltar que tal experiência, situada nas fronteiras do que se entende por poesia – ou seja, naquele lugar

¹² BELO, 2009a, p. 357.

¹³ BELO, 2009a, p. 357.

¹⁴ BELO, 2009b, p. 388.

¹⁵ A lírica é justamente aquele tipo de poesia que fica fora do tratado de Aristóteles, ainda que seja distinguida, aí, do épico e do dramático.

que se coloca para além do que é estabelecido como tradição poética –, caracteriza-se pelo questionamento, por um gesto que coloca em xeque a definição do poético: “Mas afinal onde é a minha casa perguntava eu a cada passo e sem sombra sequer de algum cansaço ambicionava uma luz melhor”¹⁶. A prosa vem a ser, portanto, um desafio obstinado (“sem sombra sequer de algum cansaço”) de uma procura pela poesia.

O texto de “Canto vespéral” ocupa quase três páginas, dividindo-se em três parágrafos de extensões variadas. O primeiro deles, além dos elementos que acabo de apresentar, traz uma intrincada definição da poesia como algo inominável, encontrado nos confins de um tempo marcado por experiências que dificultam cada vez mais a existência humana. Nesse contexto, é a seguinte a figura da poesia, uma vez mais ligada à imagem da infância:

Deparei com a mais inconcebível com a mais incomensurável das crianças e intimamente perguntei-lhe: Como te chamas tu que creio conhecer-te? E aquela criança então senhora da infância e do direito a dispor dela como dispõe da vida um suicida respondeu-me: Nada é o meu nome. E fiquei a saber quanto terríveis são certas palavras quando pronunciadas com toda a perversidade à inocência no fundo só possível. Até porque nos olhos dela havia muito mais do que o redondo resplendor o raso descampado aberto por fantásticas fogueiras ou a viável vocação de finisterra de uma coisa como algum país.¹⁷

Nessa experiência, a poesia é a “inconcebível” e “incomensurável” criança cujo nome é “nada”. Em seu olhar, perde-se o poeta, agora imerso em um “redondo resplendor”, em um “raso descampado aberto por fantásticas fogueiras”, em

¹⁶ BELO, 2009b, p. 388.

¹⁷ BELO, 2009b, p. 388.

cuja amplidão se extravai tudo aquilo que ele julga conhecer, ou seja, a sua própria noção do poético, que é seu modo de estar no mundo. Essa “viável vocação de finisterra de uma coisa como algum país” seria, portanto, justamente, o terreno da prosa, a qual se constitui como a fronteira da poesia. Segundo Berardinelli,

[p]ara conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma ideia dessa região. Dito de outro modo: é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que território estamos falando. Com a poesia, essa discussão das fronteiras e dos limites se torna um belo cipoal. De fato, como todos sabem, sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia.¹⁸

Ora, no poema de Ruy Belo, a fronteira da poesia vem a ser um lugar decisivo para o desenvolvimento de uma consciência (po)ética e política capaz de dar um novo fôlego à ação desse homem-poeta, uma vez que redefine o seu posicionamento em relação ao mundo e aos seus semelhantes, bem como o seu modo de operar artisticamente:

Ali é que decerto não chegava a solidão sonora das cidades desde sempre conhecidas e esquecidas desde logo. Era um lugar definitivo para a vida e para a morte. Ali sim é que era como se lá fora é que somente e sempre é que chovesse. Enfim ali jamais me sentiria ou seria um estrangeiro como quem se sente ou é natural de um Portugal mais internacional que o coração.

Na prosa, então, a poesia encontra seu sentido terreno, imanente, a partir de uma linguagem transgressora (“odeio

¹⁸ BERARDINELLI, 2007, p. 13.

a palavra estabelecida”¹⁹) e, por isso, capaz de dar vazão aos conflitos e tensões de uma humanidade marcada pelo desespero e pela solidão, num mundo em que nem o cristianismo católico, a que outrora tanto se entregara o poeta, tinha mais o poder de comover. Para ele, não são mais os santos nem o Papa que podem tornar a existência humana viável²⁰. É a poesia, em sua forma prosaica, que será a principal aposta de Belo para a sua intervenção no mundo:

Tudo era então na mais funda estação dos grandes movimentos. Ouvia dia a dia a comovente melodia da música de um órgão mas não era nem só a música das árvores ao vento do convento que congrega a majestade da grande natureza de que falam no esmeraldo como nem sequer era música de missa mas sim música de missa essa prosaica marca duma máquina lá onde tecla a tecla a tecla vou tecendo e orquestrando os minerais dos meus poemas.²¹

Com a expressão “música de missa”, o poeta nomeia a sua ação – prosaica, diga-se de passagem – e a sua participação no mundo. Tal ação não se caracteriza nem pelo lirismo convencional (“música das árvores ao vento do convento que congrega a majestade da grande natureza”) nem pela palavra da religião (“música de missa”). Trata-se, na verdade, do trabalho da escritura poética, “essa prosaica marca duma máquina”, através do qual o poeta se irmana com os outros homens, trabalhadores e cultivadores nesta terra. A esse respeito, vale salientar que o termo “missa” é uma variação de “messe”, vocábulo que significa “seara madura”, “campo de cereais em boa condição de colheita” e, no sentido figurado, “conversão de pecadores ou de almas”. Considerando especialmente o

¹⁹ BELO, 2009b, p. 388.

²⁰ Cf. BELO, 2009b, p. 389.

²¹ BELO, 2009b, p. 389.

sentido agrícola do termo, observo que, com a forma poética em prosa, ou seja, com a “música de messa”, Ruy Belo cumpre magistralmente o seu “Breve programa de iniciação ao canto”, no qual faz a seguinte confissão:

Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até antinatural porquanto, sendo como o é a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza.²²

Por outro lado, é necessário ter em vista que esse sentido da escritura poética como frutificação está longe de perder totalmente o seu vínculo com a mitologia cristã das parábolas do Evangelho, em especial daquela que se refere à figueira infrutífera amaldiçoada por Cristo e que serviu para exemplificar negativamente a comunicação ou comunhão que se opera em nome da fé.

Em “Canto vespéral”, a comunhão do poeta com a humanidade se dá a partir da música prosaica da escritura poética, que resgata, como já foi dito, o caráter imanente da poesia e, ademais, da própria vida humana:

E todo o meu ofício o grande ofício da minha vida era cantar o homem pisado o homem batido o homem calcado o homem explorado o homem cansado pelo trabalho o homem frustrado na vida de homem que insatisfeito amargurado que tem no tempo a eternidade e muito bem sabe que a vida são somente estes dias e a vida é direito e avesso e é mais avesso do que direito a vida não tem nenhum outro lado pois apesar de bem tudo isso sempre nas coisas o homem procura qualquer oculto significado. Mas porventura se a vida possui qualquer oculto significado se porventura o homem é mais do que altivo olhar de frente de igual para igual

²² BELO, 2009b, p. 367.

qualquer outro olhar se a vida é o homem levar no olhar o seu mais próprio meio de defesa se o homem alegre ou amargurado e amiúde mais desditado quando um instante se considera mais cumulado se acaso o homem merece um dia de forma definitiva ver-se prostrado que deixem que o homem não seja nunca menos que homem nem mais que homem que seja quem a vida à terra afinal deve seja pra sempre tudo o que tem.²³

Nesse processo de fusão do poético com o prosaico, os elementos da tópica lírica estão no mesmo nível daqueles que marcam e caracterizam a condição humana: “E se assim tudo à vida enfim ao fim se resume diversos nomes a vida assume: mar ou mulher ou mão solidão árvore ou sol olhar ou vento pássaro pedra ou chão ou céu júbilo noite cuidados luz”²⁴. A forma poética em prosa consiste em uma negação da dicotomia entre “poesia pura” e “poesia engajada”, que, segundo Enzensberger, constitui um problema fictício. Em Ruy Belo, significativamente, a prosa constitui uma atitude direcionada a questões tanto da poesia quanto da humanidade.

O fato de todo o conjunto de poemas em prosa publicados por Ruy Belo pertencer a obras do início dos anos 1970 me parece situá-lo, em detrimento da mentalidade tradicionalmente moderna do poeta, no contexto pós-moderno de busca de soluções para a poesia, desgastada pelo envelhecimento da vanguarda modernista. De acordo com Manuel Gusmão,

Ruy Belo parece vir numa tradição segundo a qual aquilo que a poesia canta – mesmo quando parece cantar o amor e a morte, o mundo ou a comunidade em falta dos humanos – é desde logo a própria poesia, seja o júbilo do seu sem-porquê,

²³ BELO, 2009b, p. 389.

²⁴ BELO, 2009b, p. 389-390.

seja a sua possibilidade ameaçada ou mesmo a sua improbabilidade contemporânea.²⁵

Apesar da pontualidade e da brevidade de sua incursão na prosa, considero-a um momento decisivo, um divisor de águas da obra beliana. Nesse sentido, o “Canto vespéral” vem a ser, realmente, uma “véspera”, uma antecipação, uma espécie de prosa pré-poética – que abre e prepara o caminho para novas formas a serem cultivadas futuramente pelo poeta, como, por exemplo, o verso longuíssimo, estrutura prosaica que começará a ser utilizada já na seção imediatamente seguinte de *Transporte no tempo*, intitulada “Nau dos corvos”, e que será predominante em obras posteriores de Belo, tais como *A margem da alegria* e, sobretudo, *Toda a terra*.

No último período de seu último poema em prosa, Ruy Belo diz que a poesia “é cúpula flor da terra”, que, no homem, “esse animal que pensa”, “tem cada dia séculos fora a forma maior da perfeição e perfeição sempre maior”²⁶. A meu ver, revela-se, aí, que sua concepção do poético está para muito além de uma ideia puramente esteticista.

²⁵ GUSMÃO, 2010, p. 452.

²⁶ BELO, 2009b, p. 390.

Referências bibliográficas

BELO, Ruy. Homem de palavra(s). In: _____. *Todos os poemas*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009a. p. 241-364.

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

_____. Transporte no tempo. In: _____. *Todos os poemas*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009b. p. 365-490.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Linguagem universal da poesia moderna. In: _____. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985. p. 33-50.

_____. A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo. In: _____. *Ziguezague: ensaios*. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-26.

GUSMÃO, Manuel. Aprender a poesia com Ruy Belo. In: _____. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 449-469.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-35.

Resumo

Proponho, neste artigo, uma reflexão em torno da experiência de Ruy Belo com a forma poética em prosa, tomando como ponto de referência o texto “Canto vespéral”, do livro *Transporte no tempo*, de 1973. Para tanto, procuro considerar as seguintes questões: a escolha pela prosa como atitude direcionada ao alargamento dos limites da poesia, a partir da discussão pós-moderna em torno da tradição lírica; a insubordinação como imperativo da escrita poética; o poema em prosa como deslocamento da tópica lírica da natureza; e a comunhão, através do ofício poético, entre o poeta e a humanidade.

Abstract

The main purpose of this paper is to investigate Ruy Belo's experience with the poetic prose, using as reference the text “Canto vespéral”, published on the book *Transporte no tempo* (1973). In the study I try to consider the following questions: the choice of prose as an attitude directed at pushing the limits of poetry, taking as main point the postmodern discussion on lyric tradition; the insubordination as imperative of poetic writing; the poem written in prose as moving topical of the lyric of nature; and communion, through the poetic craft, between the poet and humanity.

