

Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga
Faculdade de Filosofia



***A Margem da Alegria* de Ruy Belo: entre a
margem e o voo, as palavras**

Maria de Fátima Cação Pedroso

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa, para a obtenção do
Grau de Mestre em *Literatura Portuguesa – Época Contemporânea*, sob a
orientação do Doutor João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva

Braga - 2011

Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga
Faculdade de Filosofia



***A Margem da Alegria* de Ruy Belo: entre a
margem e o voo, as palavras**

Maria de Fátima Cação Pedroso

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa, para a obtenção do
Grau de Mestre em *Literatura Portuguesa – Época Contemporânea*, sob a
orientação do Doutor João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva

Braga - 2011

INTRODUÇÃO

“[...] e sei ouvir a água
que não sai dos meus olhos mas é mágoa
não tanto por um dia ter nascido
mas tudo logo ao ser haver já sido
por me sentir cansado ter um nome e ter passado
e tudo ser demais para uma vida
que logo ao receber me soube a despedida”

Ruy Belo

Qualquer obra de arte possui implícita ou explicitamente uma série de considerações acerca do mundo e do homem. Há, sem dúvida, uma dimensão filosófica, religiosa, política, ética ou sociológica que se reflecte no que se cria, pois todas as criações surgem num contexto e são produzidas por um indivíduo (singular ou colectivo) que é também possuidor e construtor de uma determinada idiosincrasia.

Há, assim, em todas as formas de expressão uma visão do mundo, uma forma única e muito pessoal de analisar os outros para chegar a si ou partir de si para reflectir sobre o outro.

A poesia não escapa a esse sortilégio. Ela constitui, por si, um mundo de signos, de símbolos que, tendo correlação com as palavras usadas de forma vulgar e recorrente, adquirem, na linguagem poética, outros sentidos, diversos modos de ser. Quer isto significar que o poeta, possuindo a mesma matéria-prima que qualquer conhecedor da língua, as palavras, lhes dá uma configuração própria, porque as trabalha e conhece de uma outra perspectiva.

Sendo o poeta um artífice que configura, reelabora, reconstrói, ressemantiza o léxico é, por isso mesmo, também um intérprete do mundo. Como intérprete do mundo, mediador entre o sagrado e o humano, tem nas palavras o seu modo de apreender a realidade e, em última instância, de dar significado a uma realidade quantas vezes desordenada, caótica e angustiante.

Na poesia e pela poesia procuramos o sentido ou, por outras palavras, procuramos, de certa forma, pontos de ancoragem que, mesmo frágeis, nos permitam entender o mundo e entendermo-nos. Octávio Paz afirma algo idêntico: “A palavra poética é a mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: [...]” (1967: 62). Assim, cabe ao poeta uma tarefa demiúrgica e cabe ao leitor interpretar, recriar o “dito”, de modo a concluir um ciclo. Mas não a fechá-lo, pois este está sempre em construção, em permanente renovação.

Ruy Belo, *homem de palavra e homem de palavras*, artífice da poesia, também ele um intérprete do mundo, tem todo um percurso existencial de procura do sentido da vida, mas, sobretudo, é alguém que faz uma viagem de encontro e preparação para um dos maiores mistérios da humanidade – a morte.

A Margem da Alegria mostra-nos um

[...] Eu capaz de dor, que aceita esse silêncio de Deus e o desafia, num tempo que tende a excluir a dor e o luto, é um Sujeito desamparado, despido, mas empenhado numa busca (do elementar e de si) que o pode levar, percorrendo todo o passado humano – esse imenso reservatório de dor que a nossa época sem memória quer ignorar - , ao encontro dessa dor original, que é a parte perdida de si próprio. (Barrento, 2001: 72).

Esse reencontro com a dor que se pretende omitir ou esquecer abrange também todos os indivíduos que partilham uma sociedade onde é obrigatório ser feliz, onde se não convive pacificamente com a velhice, o sofrimento e a morte. E a poesia beliana é, nesse sentido, arguta e, de certa forma, premonitória, pois espelha o homem em conflito consigo e com os outros, espelha a insatisfação permanente assim como a vacuidade e fragilidade das relações humanas.

A sua poesia marcadamente angustiada e eivada de melancolia é, simultaneamente, pautada pela ironia, uma ironia contida, subtil, mas sempre presente, o que nos permite perscrutar um homem solitário, mas definitivamente atento e disponível para o que o circunda.

Paralelamente, mostra-se atento à “problemática de uma consciência que sofre as contradições próprias da sociedade em que vive”, quando os poemas se transformam “numa reflexão sobre o poeta e a realidade que o rodeia”.

Será aí que se vai inserir uma outra preocupação de Ruy Belo, a qual diz respeito ao modo como no poema se vão fixar certos temas – Deus, os fins do homem, o tempo, a morte, a

solidão – através do próprio tecido da sua linguagem, o que [...] parece revelar que a imaginação é não só uma relação das palavras com as imagens mas também com as suas virtualidades amplamente significativas. (Guimarães, 2002: 82).

Neste trabalho, pretendemos analisar o poema *A Margem da Alegria* procurando averiguar, no primeiro capítulo, uma vez que se trata de um texto que tem por base um acontecimento histórico – os amores de Pedro e Inês –, a relação entre a História e a Literatura. Apresentaremos as diferenças entre uma e outra, mas, essencialmente, pretendemos demonstrar que são matérias cuja ligação é ancestral; porém, e cada vez mais, Literatura e História têm uma relação profícua e inegavelmente importante. Tendo objectivos distintos, muitas vezes os seus métodos de trabalho e a própria escrita revelam a cumplicidade existente entre estas matérias. Outras questões estão também relacionadas com este ponto – o papel das narrativas na sociedade contemporânea e a sua substituição pela poesia. Numa sociedade caracterizada pelo imediato, as grandes narrativas perderam o seu espaço e importância. A poesia, pela assunção das características outrora pertença exclusiva das narrativas, procura substituí-las, ocupando esse vazio, uma vez que, apesar de tudo, o homem necessita de histórias que o continuem a deslumbrar e a cativar.

Sabemos que outros meios preenchem com eficácia esse vazio, basta pensar na televisão ou no cinema. No entanto, é indubitável que a literatura continua a ter o seu próprio espaço, mas reflecte as mudanças sociais e culturais. Nesse sentido, hoje assistimos a uma escrita híbrida, onde se mesclam estilos e tipologias discursivas diversificados. Já não se fala apenas de narrativa ou poema, pois estes assumem características de ambos.

A história dos amores de D. Pedro e Inês de Castro será objecto de análise, também no primeiro capítulo, uma vez que é a sua narrativa trágica que unifica todo o texto; procuraremos, contudo, analisar estas personagens não apenas como personagens pertencentes a um tempo específico, a época medieval, mas antes como personagens com características de contemporaneidade e a sua ligação inevitável ao mito. Tal facto torna-as personagens ligadas a um tempo específico e simultaneamente transtemporais. Nesse sentido, o estudo do tempo, descontínuo, fragmentado, será também abordado, assim como alguns temas que nos surgem como objecto de reflexão – a vida, o amor, a morte – temas intemporais que o poeta analisa e redimensiona numa perspectiva de *narrador* e, ao mesmo tempo, um *eu* que é personagem e representação de Pedro. Assim, o poeta, como iremos observar, assume-se como uma espécie de contador de

histórias que nos enleva no seu fio narrativo, entrecortado por memórias pessoais, reflexões e vivências, o que nos conduz a um *poème-fleuve* onde por vezes vogamos em águas calmas e outras somos conduzidos a mares tempestuosos e difíceis.

Tratando-se de um poema com características épicas ou anti-épicas, focaremos, no segundo capítulo, a distinção entre as epopeias antigas e modernas, o contexto sócio-cultural em que surgem e as suas finalidades. Ao analisá-las como textos de exaltação, de louvor ou disfóricos, deceptivos cumpre-nos avaliar a dimensão d’*A Margem da Alegria* neste contexto. Atendendo ainda à época da escrita, várias problemáticas são trabalhadas. Uma das principais coordenadas do segundo capítulo conduz-nos para um diálogo com o pós-modernismo, uma vez que Ruy Belo, poeta da década de 60, assiste ao momento em que o Modernismo, como movimento artístico e literário, apresentava uma certa inflexão e a poesia atravessava um período de mudança, ainda que se não descortinasse completamente a direcção a tomar. Vive-se uma época frutuosa, experimentalista, com poetas a tomarem posições e caminhos divergentes. Ruy Belo passa igualmente por transformações: de uma poesia marcadamente religiosa, de poema e versos mais curtos para uma poesia marcada pelo discursivismo, uma poesia de longo fôlego, que será também cunhada pela profunda crise religiosa que culmina com a auto-designação de Vencido do Catolicismo.

A sua poesia de pendor realista, com assomos de algum romantismo, deambulatória, coloquial, apostada nas relações intertextuais, adquire um estatuto singular no panorama da poesia desta época. A par da poesia, assina textos ensaísticos de crítica e reflexão literárias, o que, desde logo, caracteriza um espírito agitado, e atento às mudanças, perspicaz e culto. Ainda o facto de ter sido *forçado* à docência em Madrid permite-lhe igualmente um contacto mais frequente com outra cultura e outras leituras que o influenciarão.

Apresenta uma escrita poética digressiva, fragmentária, aparentemente desconexa, onde o significante assume tão ou mais importância que o significado. Uma poesia que apresenta marcas do que se designará, como referimos, de pós-modernismo. Designação polémica mas cada vez mais institucionalizada. A sociedade pós-moderna está associada ao falhanço das ideologias – marxismo, cristianismo, ideais de justiça e liberdade. Essa crise propiciou a superficialidade, o hedonismo, o consumismo, as máscaras como forma de simulação, originando uma sociedade de insatisfação e vazio existencial. Num mundo em crise de valores, sem perspectivas, sem sonhos, resta o imediato, o agora, o *carpe diem*, ainda que a felicidade só seja possível artificialmente e

em diferido – através de consultas nos psicanalistas, medicamentos ou uma realidade virtual que todos parecem aceitar. O poeta serve-se, alegoricamente, de algumas facetas da figura de D. Pedro – espelho do *eu* – dos seus comportamentos que vai referenciando e assinalando para caracterizar este vazio e insatisfação que marcam a sociedade actual. Nesta perspectiva, há uma visão crítica e profunda sobre o homem actual e todas as problemáticas com que se debate ou se deveria debater. A ironia, o jogo de duplicidades, fica bem patente no poema que pretendemos analisar, uma vez que, ao elaborar um texto com características pós-modernas, o que pretende é, ao mesmo tempo, realçar aspectos criticáveis no pós-modernismo.

Nesta crítica ao homem e à sua perda de identidade associa um país letárgico, amordaçado, destrutivo e repressor, de onde a liberdade e a justiça estão desterradas – a *margem da alegria* foi *outrora*, resta acreditar que é possível resgatá-la. Essa possibilidade compreende a crença de que, através do amor e da sua transcendência, o homem se sublima. Nesse sentido, é imprescindível que se restaure o mito como forma de ligação ao sagrado. O poema é, também por isso, uma alegoria da caminhada necessária para restaurar a *margem da alegria*, um caminho que compreende uma maior humanidade, uma atenção mais profunda ao ser humano e, simultaneamente, implica uma preparação para a iminência da morte. As palavras do poeta são elucidativas:

A função, por mais importante que seja, é exterior ao ser da poesia e não deve entrar nos propósitos nem nos métodos do poeta. No entanto, o poeta é um homem e este é responsável perante a sua consciência e perante a consciência dos outros. É por aí que a utilidade entra na poesia. No nosso tempo, tal como no Inferno de Dante, o pior lugar é para os tíbios. A poesia como tal é, simplesmente; mas, secundariamente embora, deve ser útil. Pode não o ser; mas nunca o será se não for poesia. (Belo, 1984b: 18).

No terceiro capítulo, consideramos os aspectos mais formais do poema, tendo sempre em atenção que em poesia significado e significante formam um todo coeso e significativo, constituem a tessitura do texto. Nessa perspectiva, é nossa pretensão reflectir sobre as características que mais distinguem o texto em termos estilísticos e verificamos que o mesmo apresenta marcas do neobarroco, fazendo jus à máxima horaciana do *dulce et utile*. A *Margem da Alegria*, alegoria da construção dos túmulos de Inês e Pedro, representa um autêntico monumento barroco pela dimensão, riqueza e diversidade de recursos, contribuindo todos eles para a criação de um texto coeso, harmonioso, mas esmagador na sua sumptuosidade. Não se trata, de modo nenhum, de

um monumento fúnebre, bem pelo contrário, as pedras-palavras são escolhidas sabiamente, devidamente polidas, estremadas e usadas com a mestria que só um grande poeta, um homem para quem a palavra é a sua casa, o seu meio natural, conseguiria realizar de forma tão perfeita e harmónica. Não há palavras em demasia, há um ritmo encantatório, uma música que exige atenção permanente. Não nos são permitidas facilidades, nada é gratuito ou ocasional.

Por fim, e tendo em atenção que se trata de um poeta que considera a poesia “um empreendimento colectivo”, analisamos as relações intertextuais que se estabelecem. Nessa pesquisa, atendemos não só ao diálogo com outros autores, mas também com outras formas de arte. Em relação aos autores referidos por nós, atentamos sobretudo na motivação que presidiu a essa escolha. Deste estudo em particular, realça-se a homenagem à literatura, especialmente a portuguesa, também como forma de garantir uma memória colectiva, uma cultura que se crê em risco e se quer preservar. Mais do que isso: “Para experimentar as suas forças um poeta enxerta na sua obra um segmento alheio, oriundo de qualquer domínio cultural *maxime* da poesia nacional ou estrangeira. E a árvore, que confinada aos seus próprios limites estaria confinada à morte ou minoridade, ensaia novos ramos, percorridos pela mesma seiva.” (Belo, 1984b: 245). Assim, para o autor a intertextualidade, longe de minorizar a poesia, enriquece-a, é a sua seiva, o seu alimento.

Sabemos também que o papel de crítico de uma obra literária tem diversas vertentes e nem sempre o trabalho realizado irá de encontro a opções ou direcções que outros considerariam mais pertinentes, no entanto “[...] não escolhemos uma linguagem porque nos parece necessária, mas tornamos necessária a linguagem que escolhemos. Perante o seu objecto, o crítico goza, pois, de uma liberdade absoluta; resta somente saber o que o mundo permite fazer dela.” (Barthes, 1964: 310). A *liberdade absoluta*, aparentemente, deixa-nos numa posição confortável, mas todos sabemos que isso não é verdade. Todo aquele que analisa criticamente um autor ou uma obra tem liberdade para seguir uma determinada opção, mas deve fazê-lo com a responsabilidade e a exigência inerentes a essa função:

Por outras palavras, à partida, não há em crítica nenhum interdito, apenas exigências e, por conseguinte, resistências. Estas resistências têm um sentido, não as podemos tratar de uma maneira indiferente e irresponsável; por um lado, é preciso declararmo-nos contra elas (se quisermos “descobrir” a obra), mas, por outro lado, é preciso também compreender que, lá onde elas são demasiado fortes, revelam um problema novo e obrigam então a mudar de linguagem crítica. (id. : 310).

Esperamos cumprir esses objectivos e contribuir para a descoberta de um poeta que, pela sua riqueza, mundividência e mestria é, indubitavelmente, um escritor de referência, de enorme fortuna, ainda que confinado aos meios académicos ou aos mais interessados pela poesia.

Capítulo 1 - Das margens ao poema

a. História e Literatura

A Literatura vive das margens da memória, isto é, a criação literária reporta-se a acontecimentos vividos: emoções, reflexões, vivências, sentimentos de alegria, de infelicidade, em suma, tudo o que constitui a vida humana. Nestas águas do rio da vida vogamos, conduzidos pelas memórias dessas ocorrências, memórias descontínuas, esbatidas ou vivas, actuais como se fossem um hoje que permanece estático e que extasia ou mortifica.

As memórias, singulares ou colectivas, são escopo do trabalho de escritores e historiadores e, nesse sentido, é pertinente abordar a ligação entre história e literatura. Trata-se de uma relação que tem sido pautada por aproximações, divergências e, actualmente, não é ainda um assunto completamente pacífico.

Inicialmente todas as narrativas assumiam a forma de narrativas míticas. Estas tinham várias funções, das quais podemos destacar as tentativas de explicação do Universo, do Homem, tal como constituíam uma forma de assegurar a herança cultural que passava de geração em geração. Estas narrativas, sendo orais, iam sofrendo alterações ao longo dos tempos.

A distinção entre discurso ficcional e não ficcional é um tema já abordado por Aristóteles na *Poética*. Este distingue poesia e história, afirmando que a tarefa do poeta não é

[...] narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (2003: 115-116).

Nesta distinção, vemos que o campo de estudos da história é o que aconteceu, a verdade, enquanto a poesia, sendo ficção, pode narrar o não verdadeiro mas verosímil. Esta diferenciação tem ainda alguma actualidade, contudo, sabemos que nem sempre os historiadores respeitaram este princípio e, do mesmo modo, os escritores, muitas vezes, serviram-se de acontecimentos reais como escopo do seu trabalho. Além disso, o

próprio historiador está sujeito ao seu tempo, à sua circunstância e idiossincrasias. Daí que a sua escrita, ainda que pretensamente objectiva, rigorosa e verdadeira, seja sempre uma visão subjectiva e, por vezes, parcial.

[...] a História ainda que postule ser uma ciência, é ainda assim, um gênero literário; a Literatura, ainda que postule ser uma Arte, está diretamente mergulhada na História: é a história que a constitui enquanto um gênero produzido pelo homem e incontornavelmente inserido na temporalidade; e é ainda da História que a Literatura extrai boa parte dos seus materiais – seja da história dos historiadores ou da história vivida, mesmo que esta seja a história anônima, vivida diariamente através dos dramas pessoais que não se tornam públicos. (Barros, 2010: 2).

É assim notório que História e Literatura se constroem muitas vezes com as mesmas matérias, os mesmos acontecimentos, e, por esse motivo, há historiadores que narram a História aproximando-se das características da Literatura e, de modo idêntico, a maioria dos escritores apoia-se em acontecimentos históricos, no sentido mais lato do termo, como base para a sua criação.

Falar de história e literatura é, por conseguinte, referir a existência de um percurso comum, assim como a partilha de modos idênticos para narrar os factos ocorridos num determinado tempo. É reconhecido que os acontecimentos históricos, muitas vezes, serviram de pretexto para os escritores os analisarem nas suas obras, ainda que numa perspectiva diferente, e, ao fazê-lo, revelarem alguns aspectos escamoteados pelos historiadores ou, numa outra linha, romancem os acontecimentos. Também a história recorre muitas vezes à literatura, uma vez que esta traduz o espírito de uma determinada época histórica, tal como outras formas de arte.

É inquestionável que quer a história quer a literatura se debruçam, com frequência, sobre os mesmos assuntos e utilizam, também, técnicas idênticas, quer de pesquisa quer de tratamento da informação. Por sua vez, os historiadores utilizam similarmente, nas suas narrativas, técnicas idênticas às dos escritores. Há ainda a salientar o facto, bastante importante, de, no estudo das suas fontes, o historiador poder adulterar os acontecimentos ou omitir outros, uma vez que, mesmo tratando-se de uma narração factual e objectiva, a subjectividade e a visão pessoal do ocorrido num dado período influenciarem a sua narrativa.

A aproximação entre a narrativa histórica e a ficcional muitas vezes quase se dilui, não pela adulteração dos factos, mas antes pela apropriação das técnicas subjacentes à narrativa ficcional.

Apesar de tudo, historiadores e escritores, umas vezes de forma inequívoca, outras menos, procuraram delimitar a sua área de trabalho.

Ao longo dos tempos, as mudanças sociais, políticas e culturais influenciaram a visão do historiador, sem que este, muitas vezes, se desvinculasse de uma História marcada, e muitas vezes manipulada, pela acção da classe social dominante – o clero, a nobreza ou a burguesia. A História é domínio frequente dos estadistas, comprometidos com o poder, apesar das alterações profundas introduzidas, sobretudo, a partir da Revolução Francesa e dos seus ideais.

Com o positivismo, no século XIX, procurou estabelecer-se uma metodologia científica de trabalho que intenta validar a História, atribuindo-lhe critérios de rigor, verdade “a serem positivamente comprovados, estabelecendo leis de alcance universal”. (Antunes, 2004: 37) A história procurou desvincular-se em definitivo da literatura. O seu objectivo primordial é a narração dos factos sem qualquer interpretação dos mesmos, essa tarefa, a existir, caberá aos sociólogos.

É uma concepção produtora do sentido da História linear, documentando fatos, sem uma relação interdiscursiva com a existência cotidiana. A essa concepção de História interessam os acontecimentos políticos, os heróis, as batalhas, as guerras, os acordos. Não interessam os homens comuns e suas mentalidades, nem o heroísmo emergente dos fatos cotidianos. Não há relação do passado com o presente, em simultaneidade. (id.).

Ainda assim, os historiadores verificaram que era difícil validar e certificar os conceitos de exactidão e fidelidade. Emerge então um movimento que se insurge contra esta visão positivista. No dealbar do século vinte, a contestação a este pretensão científicismo da História propicia uma concepção designada por “Nova História”. Esta denominação pretende designar um conceito mais abrangente no modo de escrever a História, aponta para um discurso em constante diálogo com outros textos, outros conhecimentos; a História, para além da sua relação com as ciências humanas, deve privilegiar também as artes e, em particular, a literatura como uma fonte de estudo.

Na década de 30, século XX, na França, a História projeta uma nova tendência, que se revela forte até 1969. Contrária à visão positivista, emergiu da tendência da História como processo e, nela, são estudados todos os segmentos da sociedade. Essa visão, chamada de concepção dos *Annales* [...] abrange todos os aspectos da vida social, a civilização material, poder, mentalidades coletivas. [...] Entrelaça passado e presente, elimina o tempo linear e a história narrativa. (id. :39).

É uma História que problematiza novas questões, que dá espaço a classes sociais até aqui arredadas do seu discurso. Os seus teorizadores Marc Bloch e Lucien Febvre

pretendem analisar outro tipo de documentos, preocupam-se com a tradição oral, afastam-se de uma História narrativa e factual; querem uma História mais completa e mais democrática. Já não interessa apenas o acontecimento político, mas o seu foco de atenção volta-se para outras questões sociais, para problemáticas transversais a toda a sociedade.

Actualmente, com a chamada Crise dos Referentes e a publicação de *Tempo e Narrativa* de Paul Ricoeur, desponta uma visão alternativa da historiografia. “A Crise dos Referentes – ou seja, a idéia de que a história dificilmente poderia apreender algo de significativo ou mais preciso da *realidade* histórica vivida, e que, no limite, a historiografia constituiria ficção – veio a configurar um complexo âmbito de polémicas nas décadas recentes [...]” (Barros, 2010: 2-3). Ricoeur estabelece como âmbito do estudo desta disciplina “uma meditação sobre o viver humano no tempo” (id. : 4) e considera que o historiador não é apenas um pesquisador de fontes, é também um produtor da história; esta será complementada pelo receptor:

Incorporando esta perspectiva complexa em torno do Sujeito que produz a História-Conhecimento – um sujeito plural, que inclui as vozes do passado e o leitor – a principal função da História passa a ser a de oferecer um caminho para que os homens tomem consciência da sua presença no tempo, e se estabelece [sic] assim um diálogo entre o Passado e o Presente que tem por objeto o vivido (do passado e do presente) e por resultado mais importante a troca de experiências entre estas instâncias. (id. : 5).

A História seria, deste ponto de vista, uma forma de compreensão do outro e de si próprio; o diálogo permanente entre o Historiador, as fontes de pesquisa e o próprio leitor seria uma pedagogia de vida. Este novo olhar sobre a historiografia, bastante polémico, continua a ser motivo de debate. O conceito de História é, agora, ainda mais lato, e o modo de a relatar aponta para um discurso em constante diálogo com outros textos, outros conhecimentos, dando também destaque à recepção, ao papel do leitor como criador e (re)criador de História. Esta, como já citado, para além da sua relação com as ciências humanas, deve privilegiar também as artes e, em particular, a literatura como uma fonte de estudo. História e Literatura, neste sentido, têm bastante em comum, destacando-se, de forma específica, a narratividade:

O mundo precisa de narrativas – sejam estas as narrativas históricas, baseadas ou inspiradas em um vivido que deixou suas marcas através das fontes históricas, sejam as narrativas literárias, a princípio geradas pela criatividade livre de um autor, mas na verdade oriundas de relações que se dão na própria vida e através das próprias estruturas básicas do viver, portanto através da própria história. [Assim há] [...] uma relação incontornável entre Literatura e História, mas sem eliminar as singularidades da última. (id. : 9).

Na literatura contemporânea, uma das tendências dos romances pós-modernos é o que Linda Hutcheon (1991) designou como “metaficção historiográfica”, isto é, a história é agora apresentada numa perspectiva muito diferente, uma vez que não se pretende recriar de forma exacta os factos ocorridos, mas antes apresentar uma abordagem desses mesmos factos, reconstruindo-os ou revalorizando-os. Estes romances pretendem, assim, apresentar uma nova visão da história, não a rejeitando nem a adulterando. É, por isso, uma inovadora forma de visitar a história, pois, aproveitando os factos verdadeiros da mesma, contextualiza-os de forma diferente, apresentando uma recriação dos acontecimentos históricos. Deste modo, permite uma leitura dos acontecimentos livre de qualquer constrangimento ou preconceito; há liberdade total para reler a história e o passado com o objectivo de se criar uma visão alternativa, onde se reflecta sobre a própria história que se está a contar. É, assim, uma visão dos acontecimentos que, mais do que pretender actuar em termos moralizadores, deseja transmitir uma perspectiva diferente do mundo, com o objectivo de fazer reflectir o leitor ao apresentar-lhe um passado que ele vai (re)conhecer, embora abordado de forma irónica ou parodística. Deste modo, partindo de acontecimentos verdadeiros, subverte-os, permitindo uma visão mais abrangente e universal, ao criar uma história ucrónica.

História e Literatura apresentam, pelos motivos invocados, uma ligação cada vez mais importante e, por vezes, é difícil distinguir onde começa o trabalho do historiador e começa o do escritor.

b. “Poema – rio”: o rio da memória narrativa, o rio como símile da vida

Ruy Belo, à semelhança de outros escritores, revela igualmente interesse por um acontecimento histórico, acontecimento que investiga e analisa como se pode comprovar, por exemplo, pelo rigor cronológico na apresentação dos eventos, pelo recurso às diversas versões que apresenta ao leitor, pois regista e associa intencionalmente factos dados como certos com factos lendários da história célebre que relata e que o seduziu. Todavia, a sua intenção, neste poema-livro¹, é retratar não apenas a história dos amores infelizes de Inês e Pedro, mas dar-lhe uma outra dimensão. Uma

¹ Poema-livro – designação para o poema *A Margem da Alegria*, uma vez que se trata de um poema que foi publicado individualmente, como uma obra só.

dimensão da existência humana, do homem errante, desgarrado, desacreditado, desiludido com a sua existência, enquanto ser no mundo. De alguém que procura respostas, não para uma história envolta em lendas, mistérios, mas, sobretudo, um pretexto para abordar a questão da tragédia do existir, do ser. Vislumbra-se também aqui uma tentativa para contrariar uma sociedade que vive para o presente, para o agora, para o instantâneo, omitindo deliberadamente tudo o que lembre ou remeta para o passado e mesmo para o futuro:

Hoje vivemos para nós próprios, sem nos preocuparmos com as nossas tradições nem com a nossa posteridade: o sentido histórico sofre a mesma deserção que os valores e as instituições sociais. [...] Quando o futuro se mostra ameaçador e incerto, resta a retracção sobre o presente, que não pára de ser protegido, arranjado e reciclado numa juventude sem fim. Ao mesmo tempo que põe o futuro entre parêntesis, o sistema procede à “desvalorização do passado”, impaciente por cortar amarras das tradições e territorialidades arcaicas [...]. (Lipovetsky, 1983: 49).

Lipovetsky revela muitas das características da sociedade contemporânea, uma sociedade narcísica, que se sente incapaz para enfrentar o futuro, porque desdenha do passado, antiquado, fora de moda, que *nada lhe diz*, o importante é o agora, o estar a par de..., saber as últimas sobre... É esta tendência que Ruy Belo implicitamente critica no modo como obriga a uma reflexão, quando valoriza e recria um acontecimento histórico. Ao contemplar a nossa memória, o nosso passado, impõe-se o confronto connosco, o que nem sempre pretendemos ou até valorizamos.

Esta preocupação com o homem e com o sentido da existência, não sendo original, é questionada e abordada de um modo singular, uma vez que incorpora uma visão que se antecipa a escritores e artistas vindouros e se aproxima da problemática anteriormente referida – a ligação entre História e Literatura. Tal como a narrativa histórica proposta por Ricoeur se ocupa com o vivido, de tal modo que se pode afirmar que “a narrativa histórica é uma reflexão do Vivido sobre si mesmo, através das importantes mediações do historiador que constrói o texto e do leitor que recebe e ressignifica a obra historiográfica, compreendendo, através dela, a si mesmo e ao mundo” (Barros, 2010: 7), também o poema de Ruy Belo em estudo é uma forma de compreensão de si e do mundo, tendo como pretexto um facto ocorrido no século XIV.

O poema *A Margem da Alegria* apresenta, então, como elemento estruturador um acontecimento histórico – os amores infelizes de Inês de Castro e D. Pedro. Trata-se, por esse motivo, de um texto que se constrói pela memória e que, simultaneamente, vive

e recria outras memórias. O poeta, articulando os factos históricos com as suas memórias pessoais, caminha nesse rio-memória que o conduz em simultâneo a um duplo passado – o das personagens históricas e o seu. Nesta intersecção de tempos e, porventura, de espaços, é a sua memória que o impele, uma memória afectiva, parcial e singular como são todas as memórias:

As nossas lembranças não estão armazenadas como objectos materiais num cofre ou numa gaveta; são fixadas, organizadas em função de enquadramentos familiares ou sociais nos quais estamos inseridos. [...] A reconstituição consciente, mais ou menos voluntária, de um passado definitivamente ausente, constitui o trabalho da memória. (Clément et alli, 2007: 252).

Nesse sentido, o seu discurso, à semelhança da memória, espelha um trajecto nem sempre linear, nem sempre apreensível na sua totalidade, mas cuja intenção é notória – relembrar a história de amor de Pedro e Inês é também um pretexto para recordar as vivências amorosas do poeta e, simultaneamente, abordar a arbitrariedade no julgamento do outro, a ausência de liberdade, a intemporalidade do conflito indivíduo / estado / sociedade.

É visível a importância da memória e a(s) sua(s) margem(ns), uma vez que se recorda um acontecimento histórico, que se analisa como de uma margem, de uma determinada perspectiva e, da outra margem, vemos o poeta, com o seu presente, a sua história, as suas vivências e uma visão daquele acontecimento muito particular, por isso ele se revê como se se tratasse de uma figura especular, naquela margem-memória, que é memória e agora.

Coexiste aqui, nesta memória que se pretende presentificar, como que uma tentativa de reabilitação de uma tradição, de uma determinada *cultura* que se presente *em risco* e, como tal, é necessário fazê-la emergir como forma de a proteger, pois, sendo uma história que pertence a um colectivo cada vez mais desagregado, cada vez mais desenraizado, será também um modo de restabelecer essa identidade que é a de um povo, mas reenvia para sentimentos universais e para a essência do homem. E, nesse aspecto, não será apenas representativo desse colectivo *nacional*, mas, sobretudo, de uma sociedade em crise, em busca de respostas para a sua inquietação, para o seu desassossego.

E a que margem da alegria se refere o título?

Perto do final do poema afirma²: “Choupos e sinos rouxinóis e olivais / reflectidos num rio que nem por muito correr / em mar algum se define jamais / a sã fraternidade do Mondego / leal embora limitado à água / que fica só na medida que passa / o sol a terra o rio tudo em teu cabelo [...]” (260). Este excerto mostra que “esta margem da alegria”, sendo uma espécie de limite, fronteira, só existiu enquanto foi possível o amor ou poderá estar só associada ao amor, pois o mar para onde corre não se define jamais, ou melhor, esta foi a única história verdadeira de amor, porque se associa a uma tragédia, porque a terminaram antes que os amantes a dessem por concluída. Talvez por isso, numa outra passagem, Pedro tenha dificuldade em recordar Inês, apenas lembra os sentimentos despertados por ela:

Mas começou de súbito a sentir as casas
longe os seus olhos desceram
e a mulher que vira nunca existira
e agora a sua dor era maior
pois nunca houvera aquilo que sonhara
e não havia a terra da alegria
e a alegria era afinal o triunfal inferno
[...]
ou podia ser mesmo a própria morte (227).

Quando o poeta afirma: “Enfim que os rios todos sejam um só rio / e toda a mágoa uma imensa água / e haja alguma água na palavra mágoa / e o mar seja mero pretexto para o pranto / no dia em que o poeta para sempre / encher de terra a boca que lhe enchia o canto” (219), há aparentemente uma relação com o título do poema-livro e uma clarificação de que este rio é, decisivamente, um rio alegórico onde todos os rios se encontram num só – imagem da morte que se esclarece na sua associação ao “mar [...] pretexto para pranto / no dia em que o poeta para sempre encher de terra a boca que lhe enchia o canto”.

A margem para que remete o título associa-se, assim, a um rio, o rio da memória, da narrativa, já que o poema tem características de narrativa e, como tal, tem várias *histórias* / reflexões que se cruzam no seu caminhar.

O próprio poema é o símile de um rio, até pela extensão dos versos; trata-se de um caudal que, simbolicamente, remete para o fluir da vida, o rio representa o caminhar

² Neste trabalho todas as referências A *Margem da Alegria* dizem respeito à edição de *Todos os Poemas*, vol II (org. de Gastão Cruz e Teresa Belo), Lisboa, Assírio & Alvim, pp-197-261. A partir daqui identificaremos somente a página entre parêntesis.

para um mar que mais não é que a morte, uma presença constante na poesia de Ruy Belo.

Poder-se-ia justapor a estas características mencionadas o que afirma João Barrento, a propósito das tendências mais actuais da literatura contemporânea:

A estrutura e o corpo do poema quebram a expectativa habitual do leitor de poesia. Os verbos aparecem predominantemente no imperfeito, tempo iterativo, espaço de duração. Os sinais lexicais de narração insinuam-se nas malhas do texto (Uma vez um dia...depois, então, quando...). O passado revisitado é o magma de onde emergem, subtis e precisas como antes, as pequenas ilhas imagéticas das vivências do presente. As linhas da escrita, que antes confluíam mais facilmente num ponto, agora “perdem-se no tempo”. O poema, que não tinha memória, lembra-se agora de infâncias perdidas, espraia-se em espaços biográficos, traça os seus “mapas de retratos”. [...] tendência constatável também noutros lugares literários, a poesia na “era do romance”: *o paradigma do narrativo* instala-se na poesia, que ainda há pouco tempo quase não vivia do tempo, esgotando-se em incisões pontuais, e agora começa a recuperá-lo. O passado flui para o presente [...] a narratividade vem reconstituir tenuemente tonalidades, limar cantos e diluir limites de antigos blocos de versos isolados, ligando-os sub-repticiamente uns aos outros para construir *um único e longo poème-fleuve* [...]. (1988: 39).

Estas palavras de João Barrento ajustam-se ao poema em análise. De facto, a estrutura do poema, a sua construção, a presença de unidades lexicais associadas à narrativa assim como os tempos verbais utilizados reenviam-nos para uma organização próxima do narrativo, mas sem que a poesia fique comprometida, é o *poème-fleuve* que, à semelhança do romance com essa designação, apresenta um estilo digressivo. As palavras vogam nesse rio narrativo, surgem encadeadas ao sabor do fluxo da memória e da vivência dessa memória. Assim, Ruy Belo mostra desde já uma certa antecipação àquilo que hoje encontramos, de uma forma geral, na literatura, isto é, uma certa hibridez de estilos. E, como tal, o poema em análise reflecte essa narratividade, podendo, por isso, acrescentar-se aos exemplos dados o resgate de acontecimentos históricos para o poema, atribuindo-lhe características singulares, como iremos ver.

Dentro das características épicas do texto, que analisaremos, as referências míticas são abundantes. É o caso da alegoria do rio que, de imediato, nos remete para o barqueiro Caronte que transportava as almas dos mortos para o seu julgamento final. Este apenas transportava os que traziam o seu óbolo, analogia da terra que enche a boca do poeta, único bem material que carregará no momento da morte. Ao mesmo tempo, esse elemento remete para a poesia beliana, uma poética similarmente assente na ligação telúrica, como a recordar que o seu único bem é esse – a terra-mãe, ligação umbilical que prolonga na própria morte. Este rio-memória terminará com a morte do poeta, com a ausência do canto / poesia / vida. Para o poeta, a *margem da alegria* é a

possibilidade de se exprimir, e a associação mágoa / água é similarmente ilustrativa da própria criação poética, da sua *ars poetica* que é, como citado, uma preparação para a morte. De igual modo, transmite-se a mesma consciência da vulnerabilidade de estar *na margem* ou *à margem*. O que se pode complementar com “pois nunca houvera aquilo que sonhara / e não havia a terra da alegria / e a alegria era afinal o triunfal inferno / era saber que o que se fez nunca se fez / e que tudo o que foi decerto nunca foi” (227), a demonstrar que a alegria não é possível, a felicidade, a existir, é fugaz e transitória: “O título *A Margem da Alegria*, ao remeter para duas realidades distintas, assume a margem como elemento que determina a alegria, reduz a amplitude desta, permitindo que o título se constitua por elementos que se tocam sem se sobreporem.” (Silva, 2010: 72). A alegria faz parte de um passado longínquo que só é provável captar pela memória. Nesta rememoração, é possível a transcendência “[da] história com a distância do presente; transcende-se o conhecimento do amor com a sua sublimação pela ausência; reconhece-se a ausência de um corpo tanto verbal como humano [...]” (id.). A memória constitui-se, assim, como um elemento fundamental na recriação das vivências de Pedro e do poeta, pois, sendo difusa, fluida como o caminhar do rio é construída numa margem que, mesmo precária e descontínua, permite uma idealização do que se viveu e / ou do que se pensa ter vivido.

c. Uma incursão pela História: os amores de Pedro e Inês ao longo dos tempos

Falar dos amores trágicos de Inês de Castro e D. Pedro é, antes de mais, abordar uma história que faz parte da memória colectiva do povo português. *A Margem da Alegria* retoma um tema intemporal – o amor, à luz de um acontecimento histórico. Ao reconstruir os acontecimentos históricos há uma preocupação ou, pelo menos, uma atenção à conhecida verdade histórica. No entanto, como teremos oportunidade de demonstrar, estas figuras serão recriadas atendendo à subjectividade, ao momento histórico, ao tempo do poeta.

Por esse motivo, como figuras históricas, protagonistas de uma história inesquecível, são evocadas pelo poeta e são-no também como representantes de determinado universo que o poeta quer destacar. Neste sentido, afiguram-se particularmente interessantes como personagens contemporâneos, próximos do tempo de quem narra a história. É esse facto também que os torna figuras míticas, porque

continuamente distantes e próximas do ser humano. É nessa contiguidade que reside o seu poder e sedução permanentes.

Nesta história existem, por isso, todos os ingredientes que a tornam inesquecível, perdurável e, por isso, mítica. Inês de Castro, jovem galega, filha bastarda de um fidalgo, D. Pedro Castro, acompanhou D. Constança quando esta casou com o infante D. Pedro, filho de D. Afonso IV. Antes, D. Pedro estivera para casar com D. Branca, também espanhola. Alegadamente este casamento não se concretizou, pois a referida princesa apresentava uma saúde débil e problemas mentais.

O casamento com D. Constança, como todos os casamentos reais desta época, resultou de conveniências para ambos os reinos. Mas será ensombrado por uma paixão pela jovem Inês de Castro a quem D. Pedro não ficou indiferente. A sua beleza seduziu-o e ambos viveram um amor marcado pelo escândalo e pela tragédia, pois, ainda que todos os reis ou candidatos a reis tivessem os seus devaneios amorosos e daí resultassem filhos bastardos (recorde-se D. João I, Mestre de Avis, ironicamente também filho bastardo de D. Pedro e D. Teresa Lourenço, galega como Inês), a relação entre D. Inês e D. Pedro ultrapassou uma mera aventura extra-matrimonial. D. Pedro viveu este amor de uma forma intensa e mesmo D. Constança tentou pôr-lhe cobro ao convidar Inês para madrinha do seu primeiro filho, o que inviabilizaria a relação entre o marido e a sua aia.

Esta história de amor ganhou contornos mais complexos quando se transformou num caso político, isto é, D. Inês, com seus irmãos, pretenderiam o trono português. Este facto tornou-se mais provável com a morte de D. Constança e a relação entre os apaixonados transformou-se, definitivamente, num assunto de Estado. Afonso IV, pai de D. Pedro, ouvidos os seus conselheiros, e depois de todo um processo *judicial*, tomou a decisão de mandar assassinar Inês. Tal facto ocorreu e, a partir daí, história e lenda confundem-se para sempre. E eternamente Inês e Pedro serão recordados como vítimas do amor.

No poema em análise, o poeta considera a verdade histórica, no que respeita a datas, sequência dos acontecimentos, aponta também aspectos não comprovados, ou pelo menos ambíguos, como o casamento de D. Inês e D. Pedro. Os factos históricos estão presentes e servem, muitas vezes, de fio condutor da própria construção poética. Saliente-se, ainda, o reportar a outras histórias de amor verdadeiras, lendárias ou míticas, como forma de estabelecer analogias com o narrado e o vivido.

Fonte inesgotável para historiadores³, romancistas e poetas, em todos os tempos esta história foi lembrada, na literatura portuguesa, desde Garcia de Resende, o primeiro a pronunciar-se sobre ela, no *Cancioneiro Geral*, até ao século XXI, pelos mais diversos escritores e em géneros literários diferentes. O que é justificável nas palavras de Helena Vasconcelos:

[A vida de] Inês de Castro [...] inspirou os maiores artistas, e cuja história, cantada, dramatizada, gravada em pedra, comove até hoje. Talvez porque ela é única, ao conjugar forças tremendas: as do amor erótico e do amor cortês, as da política e da ternura, as das razões do coração e as do Estado. Entre Pedro e Inês, tudo começou como um belo conto de fadas para terminar num banho de sangue: amor e morte, sempre juntos, para a eternidade. (Vasconcelos).

A história, o contexto sócio-político do acontecimento não foram decisivamente os aspectos que mais atraíram e intrigaram os portugueses. Analisaram, especialmente, de forma minuciosa os sentimentos dos protagonistas.

O amor fez desaparecer a possível ambição política. [...] Na tradição portuguesa, Pedro e Inês distanciaram-se das realidades do país medieval em que viveram; tornaram-se “um dos símbolos em que a alma de Portugal se reconhecia” e transcenderam os limites do real, encarnando o mito do amor para além da morte. (Sousa, 1984: 12).

É a configuração mítica que deslumbra e seduz os vários artistas, uma vez que se trata de uma história que possui todos os ingredientes para incitar a criatividade e a imaginação, pois aborda um tema intemporal: o amor e a tragédia, o amor e a sua relação directa com a morte.

A Margem da Alegria

[...] vive de uma integração temática e de uma distribuição estruturada de assuntos e motivos que não se compadecem com a mera acumulação de versos ou com a ausência de uma visível unidade rítmica e processual ou, então, com uma justificação do seu possível carácter disperso. Um mito pode servir como critério aglutinador global, e é esse o caso neste livro. Construído em torno do mito de Pedro I e de Inês, desencadeia uma meditação histórico-cultural [...] sobre a lenda desse amor que permanentemente é referido aos seus pessoais amores, sobre a mágoa dessa tradição visitada nos seus “sinais monumentais”, que parecem cristalizar-se no próprio sentimento com que perspectivava o real em função dessa narração mítica. (Magalhães, 1981: 155).

O que vemos é que, tal como afirmado, a história de Pedro e Inês é pretexto para a abordagem de vários temas que se ligam às vivências do poeta. O facto de viver num

³ Em Abril de 2008, foi publicada uma obra de Artur Portela Gil, um ensaio histórico, que pretende repor a verdade dos factos; tem por título “O Julgamento de Inês de Castro”, o que é elucidativo, por um lado, da intemporalidade desta história e, por outro, da permanente busca da verdade relativamente à história em questão. É interessante notar que vários escritores desde Garcia de Resende, Camões, António Ferreira, Garrett, Pessoa, Herberto Helder, só para citar alguns exemplos, retomaram esta história de amor. Entre poesia (o maior número de obras publicadas (103), teatro e prosa há 203 obras portuguesas que abordam a história dos amores infelizes de Inês de Castro (cf. Sousa, Leonor, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*).

determinado contexto histórico-cultural é basilar na escolha deste acontecimento. O mesmo será pretexto para que as suas *margens temporais* procurem a margem de um tempo constantemente actualizável e permeável, o tempo do mito. O seu tempo e circunstâncias serão, deste modo, observados tendo como referência esse mito.

d. A fragmentação do tempo e os fragmentos da existência

O texto em análise, pela sua estrutura, conteúdo e configuração apresenta características narrativas e podemos afirmar como João Barrento que “o *paradigma do narrativo* instala-se na poesia, que ainda há pouco tempo quase não vivia do tempo, esgotando-se em incisões pontuais, e agora começa a recuperá-lo. O passado flui para o presente [...]” (1983: 39). Efectivamente, *A Margem da Alegria* dando corpo a uma história, a uma narrativa, remete para esse *paradigma do narrativo* na poesia, uma poesia que se movimenta entre a memória da História e do tempo do poeta. É uma poesia que se aproxima da narrativa, ocupando um espaço que até agora pertencia apenas ao romance. Esta apropriação e fusão de géneros relacionam-se com a própria crise das narrativas:

A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer. Isto, no entanto é um processo que vem de longe. E não teria sentido querer ver nele uma mera “manifestação de decadência” ou ainda menos, de “modernidade”. É, pelo contrário e apenas, uma consequência das seculares e históricas forças produtivas, que foram afastando gradual e completamente a narrativa do âmbito do discurso vivo e que conferem, simultaneamente, uma nova beleza àquilo que está em vias de desaparecimento. (Benjamin, 1992: 31-32).

O afastamento gradual da narrativa deve-se ao poder e fascínio que a informação exerce, segundo o mesmo autor, nos potenciais leitores. Estes querem narrativas plausíveis, que lhes falem do seu quotidiano, de algo que possam comprovar. É, então, ao romance burguês que compete o papel de reconstituição literária da realidade. Essa função é atribuída agora, segundo João Barrento, à escrita poética. É a esta que cabe o lugar deixado em aberto pelas narrativas mítico-arcaicas. É a poesia que se serve do tempo e da sua duração, que “explora os lugares da *durée*” e que se “estrutura em *palimpsesto do tempo*”. (Barrento, 1988: 42) Assim, num mundo projectado para o entretenimento, para o *espectáculo* da informação, num mundo cujo ritmo de vida intenso impede a disponibilidade para as grandes narrativas, “nesse mundo irrompe o

poema que vive do tempo e precisa dele, que vem reafirmar o fascínio da narração a espalhar-se num tempo interior [...].” (id.).

Esta transição do tempo como categoria intrínseca da narrativa para o poema vem também confirmar a necessidade existencial da narrativa como arquétipo inerente à condição humana, por um lado; por outro, espelha a capacidade de análise do poeta em estudo e a forma como interpreta a sociedade em que se insere, uma sociedade incapaz de se deslumbrar e de se maravilhar com algo que é inseparável do homem: a necessidade de contar histórias e de ouvir contar histórias:

Assim se perde o dom de ouvir, assim desaparecem as comunidades de ouvintes. Narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar e essa arte perder-se-á se não se conservarem as histórias. [...] A narrativa [...] é, ela também, como que uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o que há de puro “em si” nas coisas, como o fazem a informação e o relato. A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo. Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou. (Benjamin, 1992: 36-37).

Lyotard foi um dos primeiros autores a abordar esta questão da legitimidade das narrativas, tal como as conhecíamos, numa sociedade a que se convencionou chamar pós-moderna. Esta palavra “designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX.” (Lyotard, 1997: 11). Assim, os grandes heróis e as suas aventuras já não desafiam nem comovem o homem da sociedade pós-moderna. O seu objectivo essencial é a aquisição de um saber prático, técnico-científico, pois esse é o que se valoriza e constitui um *valor apreciável no mercado social*. Por esse motivo, “[a] grande narrativa perdeu a sua credibilidade, qualquer que seja o modo de unificação que lhe está consignado: narrativa especulativa, narrativa de emancipação.” (id. : 79). Este declínio relaciona-se com o avanço da técnica e da ciência, como referimos, e reflecte a própria crise de que enferma o homem do pós-guerra, incapaz de, também ele, se assumir como um narrador / narratário. Ora, esta ausência de uma prática de efabulação associada à crença, apesar do pessimismo, no saber científico tira a legitimidade ao saber narrativo e às suas diversas funções: transmissão de saberes do quotidiano, mas também de ordem pedagógica e moral, a manutenção da cultura de um povo ou nação e uma espécie de ritual de iniciação. “Assistimos à génese da “short story” que se libertou da tradição oral, e que já não admite a sobreposição lenta de camadas finas e transparentes, o que nos dá a imagem mais exacta do modo como a narrativa perfeita vinha à luz do dia, provindo de estratificações de diversas narrativas sucessivas.” (Benjamin, 1992: 39). É a

mesma ideia de narrativa como palimpsesto do tempo de que fala João Barrento no artigo citado. No mesmo texto, Barrento afirma que há no poema longo

[...] um impulso de escrita e um fio estruturante que parecem contradizer as tendências minimalistas, fragmentárias, dos jogos de superfície da literatura pós-moderna do refugo e da lisura do sentido do in-significante, uma literatura que vive muito mais de lugares e de objectos do que do seu tempo [...]. (1988: 43).

Ruy Belo, sendo um autor com características pós-modernas⁴, apresenta-se também como um crítico deste período que se segue ao modernismo. A sua pretensão é contrariar esta tendência do imediato, da recusa de reflexão e até de uma certa passividade da sociedade. Deliberadamente, constrói um poema longo que se aproxima, pelas suas características coloquiais, mas sobretudo pela temática e apropriação do assunto narrado, da narrativa épica e mítica. Nesse sentido, podemos ajuizar desde logo que há dois objectivos distintos: o da recusa de pactuar com essa forma de fazer arte e o de obrigar a uma atenção particular ao que é dito e, especialmente, ao como é dito. Daí o seu interesse pela “expressão de uma consciência poética da duração, que conduz [...] ao reino sherazadiano do *poème-fleuve*.” (id. : 45) Esta tendência observável em *A Margem da Alegria* será também uma tentativa de contrariar a própria morte, especialmente na forma como analisa o tempo.

Nesse sentido, iremos analisar de que modo trabalha o próprio tempo narrativo, como funde passado, presente e futuro, contribuindo para a formação do tempo sem tempo, de um tempo que, tendo datas e uma cronologia por vezes rigorosa, pertence ao domínio da intemporalidade. Tempo de todos os homens de todos os tempos.

É este ‘tempo antes do tempo’, um tempo bíblico, mítico que parece transparecer na longa introdução do poema. Esse tempo subjectivo aglutina todos os outros, reportando para um *agora* eterno e permanentemente actualizável.

É um facto que a perspectiva temporal sempre foi determinante para a compreensão daquilo a que se vem chamando “moderno” desde a *Querelle*...: Baudelaire define a modernidade com recurso às noções de instante e eternidade, os modernos do início do século e o tardo-modernismo de meados de novecentos sempre fizeram do tempo e da temporalidade, dos mistérios da *durée* e da memória os seus grandes temas. A obra moderna é, assim, aquela que, no seu universalismo cosmopolita, absorve ou anula o espaço, com vista à fixação de sentido da sua modernidade na figura de uma eternidade desvinculada das contingências espaciais e da “cor local”. A arte moderna apostou na “eternidade” de categorias como a forma, a estrutura ou o “ponto” que tudo absorve e transforma em puro subjectivismo. É mais um dos paradoxos do moderno, esta pretensão de, rejeitando a fixação espacial, dar expressão ao tempo através de figuras da intemporalidade. (Barrento, 2001: 38).

⁴ Matéria a ser desenvolvida no segundo capítulo.

É indubitável que a problemática do tempo foi, desde sempre, objecto de atenção por parte de filósofos e pensadores ligados aos diversos campos das artes. O tempo e a sua irreversibilidade, a angústia que se associa à sua passagem e à iminência da morte traduzem-se e revelam-se de diferentes modos, mas estão permanentemente associados à condição humana. Longe de um tempo objectivo, mensurável, homogéneo, os modernos e tardo-modernistas privilegiam a *durée*, isto é, um tempo subjectivo, heterogéneo, não mensurável, porque vivido de uma forma pessoal e, como tal, variável. Daí a busca da sua fixação, esvaziando as suas obras de tudo o que as possa conotar com um determinado tempo e espaço, elevando-as assim à intemporalidade e universalidade. Também no texto em estudo, apesar da existência de datas e de uma cronologia rigorosa a marcar os factos históricos narrados, há, como referido, um tempo subjectivo, mítico, associado à memória do poeta e que, longe de particularizar a sua memória, permite revitalizá-la e presentificá-la de forma a accionar aquela memória que se torna um *agora*. “[...] a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio; palavra de base. Mas palavra também de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história, que é consciência da morte.” (Paz, 1982: 80). Num outro momento, o mesmo autor afirma:

O tempo do poema não está fora da história, mas dentro dela: é um texto e uma leitura. Texto e leitura são inseparáveis e neles, a história, a mudança e a identidade unem-se sem desaparecer. Não é uma transcendência, mas uma convergência. É um tempo que se repete e que é irrepitível, que transcorre sem transcorrer, um tempo que se volta sobre si mesmo. O tempo da leitura é um hoje e um aqui: um hoje que sucede a qualquer instante e um aqui que está em qualquer parte. O poema é história e é aquilo que nega a história no momento em que a afirma. [...] A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção de tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente. (id. : 203).

Sendo a poesia uma convergência de tempos, uma constante rememoração e recriação de um tempo cíclico, são notórias também em *A Margem da Alegria* várias dimensões temporais que se distinguem, umas vezes claramente, outras interseccionando-se. É o que acontece quando o poeta apresenta a cronologia dos acontecimentos relativos a Inês e Pedro e faz referência a datas concretas (dias, anos): “Que tudo o mais se esqueça na presença do mosteiro de santa maria de alcobaça / cerca do ano de mil cento e cinquenta e dois” (206), “que nela dorme desde o dia vinte e cinco de Janeiro do ano mil trezentos e sessenta e sete” (208) e “em quarta-feira dia sete de janeiro” como que a reforçar a verdade da história amorosa. Dentro da *narração*,

chamemos-lhe assim, há a referência a um tempo etéreo, mas permanente, perdurável, um tempo fora do tempo humano, um tempo mítico que vislumbramos, por exemplo, nas reflexões de D. Pedro:

Ver-te é como ter à minha frente todo o tempo
é tudo serem para mim estradas largas
estradas onde passa o sol poente
é o tempo parar e eu próprio duvidar mas sem pensar
se o tempo existe se existiu alguma vez
e nem mesmo meço a devastação do meu passado
Quando te vejo e embora exista o vento
nenhuma folha nas múltiplas árvores se move
ver-te é logo todas as coisas começarem é
tudo ser desde sempre anterior a tudo
é o tempo parar e eu próprio duvidar mas sem pensar (239-40).

E há ainda o tempo do poeta-Pedro que, apropriando-se dos sentimentos do rei ou vivendo-os ele, os remete para um *agora* continuamente vivido, como que cristalizado num sentimento também ele cristalizado, mas vívido que emerge como se fosse resgatado de um passado que aparentemente só existiu para os outros, mas que permanece intacto para o poeta-Pedro. Este é um tempo interior que ele faz questão de (re)viver, de (re)encontrar, embora essa configuração, esse plasmar contínuo do passado em presente seja, por um lado, a possibilidade de viver / reviver o amor e, por outro, pretenda reflectir a importância dessa configuração para o *agora* do poeta que anula completamente a figura de D. Pedro.

N' *A Margem da Alegria*, a longa introdução, marcada pela reiteração de “quando... já” confere ao poema desde logo características narrativizantes, uma vez que reenvia para uma localização temporal, um tempo longínquo, passado e também para determinadas características espaciais. No entanto, já nestes primeiros versos se intersecciona o passado com o tempo presente, o uso da conjunção “quando” como que a presentificar aquele acontecimento e, simultaneamente, torná-lo uma memória e um *agora*, um tempo do discurso poético, que é uma forma de o poeta, de certo modo, se apropriar daquele acontecimento e torná-lo seu ou semelhante a outras histórias / vivências que ele conhece. Há passagens que ilustram o que se pretende dizer: “e a sua pele se humedecia e se tornava cada vez mais fina / sem deixar de ser pele sem passar a ser cútis a não ser nos anúncios” (198); e “à volta um rosto paciente e sereníssimo / bastante para alguns primeiros planos de um filme a preto e branco (200). As alusões à publicidade e ao cinema apontam para a actualidade; ao cruzar esses tempos, o poeta mostra, desde já, a ligação passado / presente e como essa vai ser uma constante ao

longo do texto. Nesta primeira parte, há como que uma preparação para o que vai ser narrado. É de realçar o facto de que “[...] o rio da alegria já secara há muito” (197), o que permite inferir que a alegria está desterrada deste tempo, da escrita, e deste espaço, o país, ou até como sentimento do narrador / poeta.

Os tempos verbais utilizados neste primeiro momento são, essencialmente, o pretérito imperfeito do indicativo, a indicar um tempo durativo e o pretérito-mais-que-perfeito a indiciar uma acção há muito acabada. Estas indicações são ainda amplificadas por algumas expressões que nos apontam quer para esse tempo longínquo quer para a *acção* a narrar. É um tempo matriarcal, logo um tempo dos primórdios: “[...] pétalas das *primeiras* flores / e corriam as lágrimas ao *longo* da já *longa* idade / de homens onde o rio da alegria já secara há muito / talvez suponho eu no tempo dos *primeiros* salmos admoestadores / em que os olhos se abriam para o medo das mensagens mais funestas” (197) (itálico nosso). O jogo vocabular com os vocábulos “longo” e “longa” assim como “lágrimas” reitera a ideia de uma tristeza que parece não ter fim. Há, assim, como que a preparação para a tragédia que vai ser apresentada. Os “salmos admoestadores” parecem apontar para um paraíso perdido, para uma repreensão, o que é corroborado pelo “medo” e “mensagens [...] funestas”. Esse tempo primevo, mítico, é marcado pela presença feminina, como se as mulheres fossem o repositório da memória, as transmissoras desses tempos passados:

quando as tardes eram notoriamente altas e as sulcavam
vozes de muitas raparigas que voltavam das fontes ou de minas com avencas
de bilhas muito esguias à cabeça bilhas que prolongavam o seu porte
o seu andar seguro e digno bilhas de mão fincadas nas ilhargas
bilhas extremamente sabedoras desgastadas afinal pelo convívio
com os limos com os seixos muito brancos moldados pela água (197)
quando nas grandes salas de família as mãos multiplicadoras das mulheres
às vezes desdobravam as alvas de linho ocultas quase sempre em arcas
muito velhas arrancadas às vezes às arcas pelas sucessivas gerações e eram
temporais misteriosas cheias de leves cheiros e capazes de repente
[...]
quando as mulheres movendo-se moviam os cabelos populosos
e conheciam incontáveis nomes e eram conhecidas por nomes incontáveis
e nunca esses nomes as continham quando as mulheres sabiam
coisas que muitos homens pensaram no passado mas depois esqueceram (198).

Estes versos, como muitos outros, para além da musicalidade que lhes é conferida pelas aliterações e assonâncias,⁵ transportam essa ideia da sabedoria ancestral da mulher que as arcas dentro de arcas representam, assim como reportam às albas ou

⁵ O estilo e as suas características serão tratados mais detalhadamente no 3º capítulo.

alvas das cantigas de amigo, ideia que também se encontra na fonte, na ida à fonte; estas cantigas representavam metaforicamente o amor, o encontro amoroso, embora as alvas se associem mais a alguma transgressão da relação amorosa, uma vez que a donzela está com o amigo até que chegue a manhã. A fonte também se pode associar a memória, a um *thesaurus*, conhecimento que é pertença exclusiva das mulheres. Além disso, as “bilhas” perdem a sua configuração de objecto, para, gradualmente, simbolizarem as formas femininas, a mulher, e, mais uma vez, a ligação à sabedoria. Este é também um tempo inaugural, dos princípios, como podemos ver por alguns vocábulos / expressões: “novos cedros”; “na carne tumefacta e inaugural”; “aromas densos e procriadores”; “novos campos”; “muito verde” (197).

Esta primeira parte é, portanto, uma preparação para o que se segue, apresentando, como se viu, alguns aspectos que apontam para a história a ser lembrada.

Tal como numa partitura musical, as palavras são aqui usadas, de modo muito expressivo, na sua dupla face de signo e significante, retirando delas todo o potencial sonoro, musical, mas também a duplicidade de sentidos, é essa dualidade que nos obriga a apurarmos os nossos sentidos para o que vai ser dito / cantado.

O poeta afirma “estava-se não sei quando talvez no princípio do mundo” (206), a revelar que se trata de uma história intemporal, apesar de datada, como já referido, as datas aparecem com alguma frequência no poema, a deixar bem claro que é algo que ocorreu, mas aquela história servirá de fio condutor para o discurso fragmentário, descontínuo e atemporal que pretende criar. É essa intemporalidade que, para citar novamente João Barrento, revela “a atitude, que alguns dizem pós-moderna, de mergulho na experiência para suspender a História, ou o regresso a uma espécie de eterno retorno do mesmo fluxo do tempo, a partir do ângulo antropológico de vivências do Eu que ganham o estatuto de experiências universais, que foram, são e serão.” (1988: 40-41).

Essa fragmentação / descontinuidade, própria de um esforço de memória, permite que, por um lado, assistamos a um discurso quase oral, com todas as suas características – repetições, desvios de discurso, entre outros -, por outro, traduz a própria característica do falar poético, do uso de uma linguagem diferente, que exige atenção, perspicácia para seguir o discurso do narrador e acompanhá-lo nessa viagem pelo tempo.

Há claramente uma frase que estabelece uma mudança, apontando para uma outra parte do poema: “Por outras palavras trata-se de inês e trata-se de pedro / ou pedro tratará *talvez* mais uma vez de inês” (206), (itálico nosso). Com esta frase gera-se alguma ambiguidade, até o próprio advérbio de dúvida parece reforçar essa ideia, pois o poeta aparentemente assumirá a personagem Pedro, assume-se como Pedro.

A intersecção de tempos confirma, de certo modo, essa ideia: “e se reconheciam a si próprios nuns olhos alheios” (198), uma vez que se reporta ao tempo presente, pois são referidos espaços e conversas do quotidiano do tempo do poeta: “ ou nos salões de cabeleireiras onde se fala só dos outros / da vida privada dos outros dos pequenos escândalos diários [...]” (id.). Esse facto pode, por um lado, remeter para o tempo da escrita como que a explicitar que o assunto de que fala é do passado, mas se expande, se prolonga até ao *seu* presente.

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e ideias da maioria dos nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém, esta mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão *presentes* no agora. Daí devermos erigir uma Política sobre a Poética do agora. A Política deixa de ser a construção do futuro: sua missão é tornar o presente habitável. A Ética do agora não é hedonista, no sentido vulgar desta palavra, ainda que confirme o prazer e o corpo. O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com a nossa realidade: somos mortais. Apenas diante da morte nossa vida é realmente vida. No agora, nossa morte não está separada da nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto. (Paz, 1974:198).

Estamos condenados a contar a história do nosso presente. Ainda que revisitemos o passado, esse passado não é recuperável, não é possível aceder-lhe, pois estamos presos no nosso tempo, no agora, num eterno malogro, já que não possuímos capacidade para entender o momento. Por isso, ao homem está vedado o passado, como já vimos, tal como o futuro, que lhe é interdito. Resta-lhe, então, o seu presente, o seu agora, onde, aprisionado, procura entender e entender-se.

Por outro lado, o reconhecer-se “a si próprio nuns olhos alheios” aponta, de alguma forma, para a sua identificação nesses olhos alheios, ele revê-se nos acontecimentos que vai narrar. Ele é o poeta, mas também D. Pedro, um dos protagonistas da história. Essa intersecção poeta / Pedro será referenciada, diversas vezes com ambiguidade, ao longo do poema.

O presente aparece, como já foi referido, frequentemente como contraponto do passado, como um tempo de habitação da solidão, do desamparo, da desumanidade, da indiferença, da falta de tempo para os outros – “como uma parede ou um parente próximo e incómodo / que fala e fala e não esgota mais os temas das doenças e do tempo que faz” (203), estes versos abordam a questão da velhice, o seu incómodo, a sua presença inquietante porque é já a presença da morte, morte que se quer esquecer, abandonar. Ele sente-se em permanente desassossego, sobressalto, com essa presença constante e indelével da morte, que pretende aceitar mas, ao mesmo tempo, o incomoda e incomoda-o também esta ostracização que observa na forma como a relação com a velhice é tão difícil e angustiante, porque é o espelho do que seremos.

Há também alusões a um futuro que mais não é que um indício de fatalidade, de dor, a marcar a história dos amantes e a remeter para o poeta que, dolorosamente, se vê, também ele, a caminhar inevitavelmente para a morte, para a solidão; alguém a quem similarmente o amor é negado – “ó rosa solitária e rubra que espero encontrar / no quarto onde *eu* morrer sozinho e donde sozinho sairei” (id. – itálico nosso). Estes versos denunciam igualmente a condição solitária do poeta / homem num mundo marcado pela indiferença e por alguma desumanidade. Se a flor simboliza a efemeridade da vida, do amor, da paixão, ela representa, neste contexto, sobretudo a morte. Em versos precedentes também afirma: “rosas vermelhas as mais olorosas as que mais depressa morrem”, versos que revelam a solidão, o *pathos* que caracterizam o poeta e a consciência claríssima de que o Homem é um ser para a morte, morte solitária, porque se morrer é o destino do homem, esse destino, essa inevitabilidade ocorre como acto solitário, sendo, por esse motivo, mais doloroso, o que o leva a recusar até as manifestações de sofrimento “sem servir de pretexto às mais sentidas manifestações de pesar” (id.). Esta recusa dever-se-á à descrença da vida para além da morte? Ou significará que a morte é o fim de todo o contacto com os afectos e, como tal, sairá do seu “quarto” só, desacompanhado, desamado, ignorado? Ou, talvez, já uma ironia do poeta a desmascarar a convencionalidade dos sentimentos até perante a morte? O que é seguro é que esta *divagação* ou *lembrança* da sua morte não lhe é grata, afirmando em seguida “continuemos”, como que a reafirmar a inevitabilidade da morte e simultaneamente a desvalorizá-la, exactamente por isso.

“E não como hoje são [...]” (200) é um dos versos que estabelece ligação entre os vários tempos que se interseccionam – passado, presente e futuro – e ocorre já como antecipação dos assuntos que pretende rememorar – vida / amor / morte – temas

intemporais, mas também a clarificação de que os amores de Inês e de Pedro são intemporais e sempre o serão:

Que tudo o mais se esqueça na presença do mosteiro de santa maria de alcobaça
cerca do ano de mil cento e cinquenta e dois começado a construir para depois
[....]
É a maior igreja portuguesa e alicerça essa grandeza
[...]
O mistério dos mares tenebrosos tem ali silêncios rasos
navegantes de pé entre o dossel do céu e a cama da maré
jazem serenos hoje nessa lousa onde o tempo apenas pousa (206).

O sujeito poético / narrador, tal como é próprio da narrativa épica, não narra os acontecimentos pela sua ordem temporal, embora também o não faça “in medias res” (Horácio, *Epistola ad Pisones*) apresenta, antes, as personagens já nos seus túmulos, para depois nos dar a conhecer os factos. Nesta descrição do Mosteiro de Alcobaça, bastante pormenorizada em termos arquitectónicos, especialmente na descrição das edículas dos túmulos, é possível observar outros aspectos. Podemos referir, mais uma vez, o recurso ao presente que é reforçado pelo advérbio de tempo “hoje” a explicitar a sua actualidade e a comprovar a existência de uma história onde se misturam elementos verdadeiros com aspectos lendários. Aqui o poeta tem o cuidado de apresentar com rigor este monumento. Nos versos “É a maior igreja portuguesa e alicerça essa grandeza / nas três naves que no silêncio talha com a precisão de uma navalha / e na grande desproporção entre a pouca largura e a altura” (206) é notória a desproporção do monumento *mortuário*, o que realça a forma como o amor entre Pedro e Inês foi amesquinhado, desprezado, reprimido. Revela-se a tendência para *cristalizar* o que só se valoriza depois de desaparecido, como uma forma de redenção. Mas realça-se também a transformação de Pedro em pedra, o seu destino já o transportava no nome e no cognome – o Cru – a crueldade, a frieza e dureza da pedra. Podemos estabelecer, de certa forma, a ligação entre a pedra e a palavra, a construção do próprio poema. Assim, imortalizar a história de Pedro e Inês é também uma forma de imortalizar os seus *monumentos*, as suas palavras. As pedras laboriosamente trabalhadas apontam para o labor do poeta; a longa descrição dos monumentos mais não é do que uma alegoria do trabalho burilado do poema. Tal como para o rei os túmulos suscitaram uma extrema atenção, similarmente o mesmo se reflecte no trabalho do poeta.

A descrição, no tempo presente, no agora do poeta, da igreja / convento e dos túmulos, rigorosa, presentifica o monumento, como que a fazê-lo surgir diante dos nossos olhos, para, depois, *revivermos* o amor destes dois seres. Um amor marcado pelo

destino, que desafiaram, ao rejeitarem as convenções, o estabelecido, logrando, assim, a desaprovação da figura paterna (D. Afonso IV) e os seus conselheiros. Como personagens trágicas têm a sua *hybris* que desencadeará o *pathos* e a catástrofe. Não seguindo também as convenções, o poeta desafia os *cânones* da tragédia remetendo, de imediato, para a catástrofe, para o seu estado de cadáveres, mas sem deixarem de ser mesmo assim “corpos insensatos” (209).

A história dos amores de Pedro e Inês é narrada no pretérito perfeito, tempo que marca a acção, uma acção e sucessão rápida de acontecimentos que são intercalados ora por informações do poeta-narrador acerca de factos anteriores ao assassinio de Inês, ora pelas consequências desse assassinato para D. Pedro. Neste, espelha-se uma enorme dor e revolta, a revelar todo o seu desequilíbrio: “Dom Pedro morta muito cedo a amada inês / de seu pai loucamente andava alçado / queimando e destruindo todo o reino / sem se importar por só amar danar / a terra que a seu pai muito prazia” (211).

Saliente-se, em algumas passagens, a utilização da conjunção coordenativa “e” como que a sugerir essa sucessão rápida e cumulativa de acontecimentos. Acontecimentos que não podem ser travados, ninguém os pode impedir. O amor insensato despoletou crueldade e esta originou desequilíbrios e quase insanidade. Toda a harmonia que Inês trouxe a Pedro foi perturbada e os seus instintos facínoras, a personalidade cruel, terrífica, foi reacendida. O estado de dor e de solidão inominável só terminaram com a sua morte.

Os versos “Na noite discretíssima da morte / ali há uns seis séculos já jaz apenas perturbada uma vez / [...] neste inverno donde pelo canto saio / [...] / e tinha e tem o dom de dominar quem mesmo a sujeitar” (212-213), pelo facto de reportarem ao presente, mais uma vez nos permitem inferir a assunção do poeta como Pedro ou, pelo menos, ao referir Inês como uma figura que tem o poder de dominar, no presente, admite a existência de uma figura feminina que exerce o mesmo fascínio no poeta e esse é, eventualmente, um dos factores que o levam a espelhar-se na figura de Pedro.

Este presente é o tempo do poeta, o tempo de um ser errático, melancólico e que, aparentemente, como já referido, vive o dilema de um amor impossível: “e tenho os olhos tristes como fontes / e sei que os tenho tristes não por vê-los / mas por havê-los tu tão tristes visto / malen mulher minha melhor amiga” (214). Nos versos citados referencia um amor também vivido de forma intensa e sublime, pois o poeta-amador tem os olhos tristes, não só pela tristeza dele, mas por fazer sofrer a amada que o vê sofrer. E o amor vive destes gestos incondicionais, que tornam os amadores seres

superiores, elevados a uma outra dimensão só acessível a quem vive o amor de forma verdadeira, como entrega total. No entanto, a anástrofe sugere também um amor subversivo e a designação da amada por “malen” é, no mínimo, também curiosa. Este nome está associado a uma história de uma criança que, após a morte do pai, não mais teve sossego, transformou-se num ser cruel e sanguinário que comeu o coração da própria mãe. Ao apresentar a amada desta forma, pode querer referenciá-la como a cruel que o *devorou*, amando-o e sendo amada. Por outro lado, a ausência de pontuação permite associar “minha” – determinante possessivo, bem elucidativo desta relação amorosa – a *malen* ou a *melhor amiga*. A ambiguidade é cuidadosamente elaborada.

A ideia de uma mulher fatal, destruidora, é notória nos versos “[e]a noite principia a destruir o dia / e a mulher do mal erguida no umbral / daquela eterna morte que me coube em sorte / Eu não pude comprar senão o mar / e uma ou outra coisa do que não existe” (214), o comprar “uma ou outra coisa do que não existe” é o paradoxo de uma relação amorosa intensa mas destrutiva que o poeta gostaria de rejeitar pois é “eterna morte”, sofrimento eterno que transforma o dia em noite, a vida em morte.

A intersecção presente / passado (o seu presente) com o passado (o de Pedro e Inês) aparece com frequência: “Entremos juntos na neblina do outono / [...] / Poeta do amor da solidão da morte / que procura saber que dizem que sei eu as conchas de si próprias / [...] E em redor do rei reinava o cheiro a esteva / e ele era silvestre e só a custo alguém se aproximava” (220-222). Nos momentos alusivos ao passado, centra-se na figura do rei. Todo o seu amor a Inês, ou melhor, ao amor do amor, todo o querer sentir novamente o que viveu está bem patente. D. Pedro vive em profunda dor, todo o equilíbrio resultante da vivência do amor entra em ruptura. Qual Orfeu, desce aos infernos não para buscar a amada, mas resgatar o amor, o sentido da vida. A catábase será a possibilidade, a única, de se reencontrar: “O rei adormeceu então nos olhos muito abertos / e assim três ou sete dias dizem que permaneceu / ou morto ou semimorto em meio de cortesãos / [...] / de semi-inconsciência consagrada / aos significativos sítios do silêncio” (225).

O uso do presente do indicativo alternado com o pretérito imperfeito permite inferir que se fala do rei e, mais uma vez, o poeta toma o seu lugar, assume o seu sentir porque é também o dele (226-227). “Enfim entremos juntos na neblina do outono / com as chuvas do outono chega a nossa idade / não tarda aí a noite alguma coisa acabará / algum amor alguma vida uma certa cidade” (228) – o uso da primeira pessoa do plural confirma a ideia do poeta – espelho de Pedro, ou o poeta assume o eu de Pedro. Nos

versos “inês diz o poeta ou pedro ou o poeta pedro diz / não me dêes nomes dá-me apenas nomes” (237) a ambiguidade dilui-se, o poeta é Pedro e vive uma situação semelhante, assume um amor transgressor que lhe dá a conhecer, a viver, a igualar-se à crueldade experimentada pelos amantes. Também o seu sofrimento, o seu *pathos* se liga a esta história e a dimensão que assume é também explicada pela analogia entre ambos.

Ao utilizar o presente do indicativo em algumas passagens onde se refere o amor de Pedro e Inês: “Amor cego que cega cego que mais vê / ser assim frágil que é o mais cruel / amor de inês amor de pedro amor talvez / que faz de dois seres serem um de vez / ser único e definitivo / ser único definitivo e imortal” (237), conjuntamente com os adjectivos empregues, “único, definitivo e imortal”, mais se acentua a perenidade desse sentimento. O amor é, assim, narrado como pertencente a um tempo presente durativo, eterno, para sempre ser recordado como a realização excelsa do amor.

A descrição inicial assinala a preparação para a presença desse amor, aparentemente o único que alguma vez existiu e, por isso, a sua gravação na pedra e no poema. Parece pertinente estabelecer aqui uma relação com as palavras de Pedro Serra:

Deter o tempo não significa aqui a sua estase absoluta. Significa, sim, que captando-o pela palavra, ao poeta é possível tentar contrapor-se aos seus efeitos mortíferos. Assim, se o tempo é essencialmente morte, a palavra poética, o poema, pode resgatar instantes. É esse instante que a palavra condensa. Contudo [...] a palavra é, de igual modo, congelação (isto é, morte) de algo morto. Também a palavra é simultaneamente fixação e marca fúnebre. (1998: 174).

Ao afirmar que “a palavra é [...] fixação e marca fúnebre” permite uma associação à longa descrição dos túmulos. Tal como eles, as palavras são densas, apresentam-se em versos longos, quase desenhadas, necessitam de ser compreendidas, *abertas*, isto é, urge fazê-las renascer, reinterpretá-las, dar-lhes *anima*.

Para além da ligação a Pedro, pético, que aparentemente transportava esse destino, esse *pathos*, já no próprio nome, é também uma forma de o tornar inesquecível, imorredoiro. Do mesmo modo, os amantes serão eternos e só terão descanso quando acabar o tempo humano: “um sono que só finda se findar o mundo” (208). Eles pertencem a um outro tempo e a uma outra condição:

Pedro passado pedro presente
nesse homem confundido
que contempla deste lado o outro lado
mesmo nesse passado do presente olhado
Seus olhos são diversos dos que o olham

justiça tem mais justa do que aqueles que o julgam
e os deuses que por vezes o visitam
a ele que é deus também por condição e coração
decerto aprovarão a sua decisão (240).

O tempo é linear para o poeta-narrador, mas pelo turbilhão de ideias, pelo aparente aspecto caótico da apresentação das ideias / das sensações do que canta, determina que o associemos a um turbilhão interior. O tempo é, deste modo, simultaneamente linear e circular ou caótico e instável a traduzir um interior caótico, intenso, instável.

Ao longo do poema, esta ligação entre os vários tempos passado / presente / futuro é uma constante a confirmar o que foi dito inicialmente. A fragmentação do tempo, dos acontecimentos é a confirmação da fragmentação do sujeito poético, também ele preso a um amor que o revisita constantemente. Esta descontinuidade pode relacionar-se com a perda de identidade, da necessidade de unidade, de revitalizar mitos como forma de despertar o sentido de pertença.

Além disso,

[...] o poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças ou das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poeta não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. (Paz, 1967: 11).

Sendo o poema produto de uma época, de um contexto, há, como afirmado, uma transfiguração do tempo. O tempo já não remete apenas para aquela época, amplia-se, transfigura-se, retoma outros tempos, histórias e temas.

e. Alguns temas abordados⁶

Temas como a vida, o amor e a morte são recorrentes na arte, na literatura, na história do pensamento humano. Vida, amor e morte desde tempos imemoriais, desde as fábulas ou narrativas míticas, seduziram e intrigaram os poetas e os filósofos. A vida é uma constante problematização, acarreta mistério e inquietação, proporciona interrogações, pois o homem sente-se como algo que não é, mas que se vai construindo, num percurso que é também uma viagem para a morte. Vida e morte constituem-se

⁶ Neste capítulo, iremos explorar os temas mais recorrentes no poema; no 2º capítulo, na alínea d., sobretudo, serão retomados, procurando estabelecer uma relação com a contemporaneidade.

como pólos da condição humana. São sinónimos e muitas vezes confundem-se, daí o pessimismo do poeta, sempre presente na forma como encara a vida – caminhar inexorável para um fim, para o vazio, marca do trágico da vida e da morte:

Por isso o tema da morte ocupa um lugar determinante na sua poesia. Só quem procura desesperadamente reter a vida, e cada um dos seus momentos, sabendo que não o conseguirá jamais e temendo que presente, passado e futuro se fundam num só tempo abstracto e irredimível [...], entende a importância dela, na sua efemeridade. (Cruz, 2008f: 240).

A desesperança marca, assim, a vida e a morte, pois sem crenças, sem um Deus de suporte, tudo conflui para uma margem de vazio. Daí decorre a presença constante da ironia e da sua duplicidade: por um lado, uma espécie de desvalorização da dor, por outro, a busca do sofrimento, da violência de sensações como o garante da permanência da vida, tal como afirma Gastão Cruz: “Este agudo sentimento da fragilidade e da irrealidade da vida, que porventura obriga a vivê-la com mais violência” (2008e: 235) é a sensação permanente e *aguda* de alguma instabilidade, de uma certa fragilidade que mais acentua a necessidade e convicção de sentir a existência, ainda que essa certeza provoque também sofrimento, mas é precisamente esta demanda inquietante e cíclica que o poeta, na margem, sempre, reclama como fôlego da vida.

Neste longo poema, para além da polaridade evidente da vida e da morte, onde uma é o espelho da outra, o amor adquire uma inquestionável preponderância, sendo associado a fonte ou ausência de harmonia na vida do ser humano. O amor tem aqui uma centralidade absoluta. É a sua associação à morte, ainda mais absurda porque resulta desse amor, e à juventude dos apaixonados, que torna esta história imortal e intemporal.

A explicação para a existência do amor tem sido objecto de reflexão de vários estudiosos. Platão n’*O Banquete* menciona algumas dessas histórias míticas que pretendem sustentar a origem deste sentimento e a sua importância para o ser humano. Uma das primeiras ideias apresentadas é de que o Amor apresenta um estatuto divino, segundo Fedro: “Aí está, por minha parte, o que tenho a declarar-vos sobre o Amor: ele é não só o mais antigo e venerável dos deuses como o que tem poder para levar os homens a alcançar o mérito e a felicidade, tanto na vida como após a morte.” (Platão, 2008: 180 b). Esta opinião dá origem a um longo debate onde surgem as mais diversas teorias. Aristófanes concebe o amor como sendo o responsável pela união das duas metades separadas desde a origem da natureza humana: “Ora quando a forma natural se

encontrou dividida em duas, cada metade, com saudades da sua própria metade, se lhe reunia; e estendendo as mãos em volta, enlaçadas uma na outra, não mais aspiravam do que a fundir-se num só ser!” (id. : 191 b). O amor é, assim, uma aspiração à unidade, é essa busca incessante que move o ser humano, a felicidade plena só se alcança quando se encontrar a tal “metade” que nos completa e nos permite restaurar a nossa verdadeira natureza. Este mito pode explicar a nossa busca permanente e incessante do outro que nos completará. Essa junção explicita também o amor incondicional e único que liga os seres humanos que descobrem a aludida metade que, desde sempre lhe está destinada; daí a necessidade dessa congregação para que o homem se sinta em plenitude e paz consigo mesmo. O amor é essa união de dois seres que se completam e a felicidade é o encontro e restauro de uma unidade perdida. No diálogo de Sócrates com Diotima, esta procura convencê-lo acerca da natureza do amor e das contradições que lhe estão subjacentes. A sacerdotisa considera Eros um ser inferior, pois não é nem um deus nem um ser humano, divide-se entre o Céu e a Terra, o que está associado à sua própria fecundação. Assim, ele é fruto do Engenho e da Pobreza, o que lhe dá características muito peculiares:

Rude, miserável, descalço e sem morada, estirado sempre por terra e sem nada que o cubra, é assim que dorme, ao relento, nos vãos das portas e dos caminhos: a natureza que herdou de sua mãe faz dele um inseparável companheiro da indigência. Do lado do pai, porém, o mesmo espírito ardiloso em procura do que é belo e bom, a mesma coragem, persistência e ousadia que fazem dele o caçador temível, sempre ocupado em tecer qualquer armadilha; sedento de saber e inventivo, passa a vida a filosofar, este hábil feiticeiro, mago e também sofista! (Platão, 2008: 203 d).

Esta alegoria remete para o despojamento do próprio amor, para o seu carácter rude, simples, mas também para o seu engenho e sabedoria, isto é, para as suas artimanhas, para a sedução e magia inerentes ao amor. O amor é, deste modo, dotado de alguma ambiguidade, de alguma instabilidade. Ele está sempre entre dois mundos – o da abundância ou escassez, o que impede a felicidade plena. Nesse sentido, o homem estará condenado a viver entre estas duas margens – a da conquista de alguma felicidade e a sua perda no momento seguinte. O Amor tem em vista a imortalidade, no sentido em que nos torna seres superiores, ao permitir a ascensão a um mundo que poucos podem conhecer. Essa sabedoria implica a desvalorização da materialidade, da beleza física do amado ou amada, por exemplo, só que, fruto da herança de Eros, já referida, esta só se consegue com o equilíbrio entre a razão e a emoção. Este equilíbrio continuamente

procurado e, a maior parte das vezes, difícil de atingir, contribui para adensar o mistério deste sentimento mas também para a sua sedução.

A Margem da Alegria centra-se exactamente, tal como já foi exposto, na história dos amores de Pedro e Inês. Um amor único, imagem da complementaridade citada. O poeta procura seguir os principais passos do que se conhece, mas num discurso polifónico, no qual as diferentes vozes nos permitem conhecer outras facetas das personagens principais, mas onde a ambiguidade de discursos nos pode reenviar para interpretações diferentes. Perceber que esta história encanta, seduz e, por isso, foi também cantada por este poeta não parece muito difícil. No entanto, convém não esquecer as palavras do poeta: “A minha poesia raramente é directa e, quando o é, é simultaneamente outra coisa que não isso.” (Belo, 1984b: 16).

As ideias fulcrais que parecem conferir unidade ao poema são a de morte associada ao amor e a de alguma desistência, a impossibilidade de alcançar a *alegria*, o mesmo é dizer a felicidade, a estabilidade, a harmonia, o sentido da vida. O Homem, ser em-devir, procura a margem, e reforça-se, a margem, sem que a consiga alcançar ou pretendendo tê-la alcançado reconhece a sua efemeridade, a sua brevidade.

O próprio poeta se afirma como “poeta do amor, da solidão da morte / que procura saber o que dizem que sei eu das conchas de si próprias” (221).

Ainda em relação ao amor, vemos que este nasce, como todas as grandes histórias de amor, de uma transgressão:

Na sociedade feudal, onde a estrutura das relações de parentesco existia ainda mas tinha entretanto uma nova burguesia e uma nova intelectualidade, o enamoramento salta como uma fásca entre dois indivíduos que pertencem a dois sistemas separados e incomunicáveis. Eles procuram-se e unem-se, transgredindo as regras endogâmicas do sistema de parentesco ou de classe. É o caso de Abelardo e Heloísa [...] Quando Shakespeare, séculos depois, representa o amor de Romeu e Julieta, mostrar-nos-á uma situação análoga: [...] Não existe movimento sem diferença, não existe enamoramento sem transgressão, diferença e transgressão quaisquer, não determinadas. Sucessivamente, o que separa e é transgredido é diferente. (Alberoni, 1979: 29).

Poderíamos acrescentar como elucidativo desse enamoramento / transgressão a história de Pedro e Inês e verificar que também eles, citando o mesmo autor: “não se amam realmente, retiram prazer de estar afastados, só são felizes, consumindo-se pela impossibilidade” (id. : 30). Mas é também essa impossibilidade que dá outra dimensão ao amor, uma vez que permite equacionar que a felicidade não estava apenas na união com o outro:

Só o amor que acaba na morte constitui o artifício para contar todas as incertezas, todas as dúvidas, todo o desejo da alma enamorada e o seu findar para lá do passado e do futuro naquele presente eterno em que cessam as perguntas. A morte é, pois, o significante artístico do fim do tempo de que a alma enamorada faz a experiência, é uma invenção fascinante que tem o poder de evocar em nós todo o espasmo da busca do amor, que por isso nos faz reviver o desejo, o sofrimento pelo amado distante até ao ponto em que já não há qualquer desejo, mas somente a paz do absorver-se nele. (id. : 44-45).

É indubitável que o amor em questão expressa esta dimensão pela sua tragicidade: “Esse amor é solidão e ausência, alimenta-se da morte [...]” (Cruz, 2008e: 234), o que acentua o pendor trágico desta relação é o facto de não lhe ter sido permitido tornar-se um amor ou uma relação convencional. O que facultou a sua durabilidade, a sua eternidade foram os laços quase sagrados que uniram os amantes:

O amor produz uma geografia sacral do mundo. Aquele lugar, aquela vista sobre o mar ou sobre os montes, aquela árvore, tornam-se símbolos sagrados do amado ou do amor, tornam-se zonas sagradas, templos, porque hospedaram um instante de eternidade de amor ou um presságio. [...] São laços de significado e de valor, momentos de exemplaridade, de dor, de sofrimento, de felicidade, ou tão-somente momentos significativos para o outro e que se tornam sagrados para nós. (Alberoni, 1979: 48).

Neste poema em que se “cristaliza e sublima, da forma mais ideal e abstracta, o tema do amor” (Cruz, 2008e: 234), este apresenta-se com o estatuto de divino tal como Inês: “O teu sangue o meu vinho a minha água as lágrimas / e o pão que mordo é a memória do teu corpo / e procuro o meu sol na solidão” (259). Os elementos referidos – o sangue, o vinho, o pão e a água remetem para um dos momentos mais importantes da liturgia eucarística, são os símbolos de Cristo, símbolos de vida e do sacrifício da morte em prol da salvação dos homens. Também Inês é a razão e sustento da existência de Pedro, é a sua única crença e religião. Este amor adquire, portanto, uma dimensão mítica e religiosa.

Mais, no caso do poeta, duplo de Pedro, também a impossibilidade de consumir, provavelmente, a sua paixão a tornou em algo sagrado, mítico, algo que permitiria uma exultação e realização ímpares, daí a visão especular do poeta em Pedro.

O amor corresponde, acima de tudo, a uma busca de sentido para a existência. A sua dimensão real ou mítica é indiferente. O que importa realçar é que só ele confere dignidade, poder, justiça ao homem. Só ele permite alcançar a margem, ainda que a sua presença seja efémera e mutável. Por isso, cantar o amor é remeter para a tragédia de existir, para a ausência de respostas para o homem. Homem sem certezas, que apenas se confina a sentir por breves instantes o amor, a alegria, mas sempre com a noção de que

é um ser para a morte. O amor está, tal como o homem, condenado. Condenado a apenas perdurar nas e pelas palavras, nas margens da vida e do texto.

Metáfora da liberdade, de equilíbrio, de identidade é o amor: amor ao amor que o reconcilia consigo mesmo.

Esse amor surge associado à morte, à perda. Assim, amor e morte, *Eros* e *Tanathos*, sempre em luta e eternamente unidos. A superação da morte far-se-á pelos monumentos em pedra, pela obra, pela pedra-poema – única forma de fixar, cristalizar algo que se sabe etéreo e imperdurável.

Também é de realçar que este amor, sendo uma metáfora da liberdade, como aludido, é uma metáfora do exercício do poder e da tirania dos poderosos sobre os mais fracos. E esta visão pode relacionar-se com a própria época do Ruy Belo: uma época de censura, de ausência de liberdade, de convenções e de hipocrisia.

Cantar estes amores é, por isso, um pretexto para uma reflexão sobre o homem e as questões essenciais da sua existência.

f. Personagens históricas e míticas, símbolos da contemporaneidade

Ler *A Margem da Alegria* é seguirmos o leito do rio de várias seres, em especial D. Pedro / o poeta e Inês.

O poeta apresenta, inicialmente, uma Inês já morta “No túmulo deitada Inês parece a própria placidez” (206) e faz uma longa descrição do mosteiro onde se encontra o seu túmulo.

Inês, “colo de garça”, é uma ave que no seu voo de amor transportou Pedro, um homem de terra e da terra. Ela pertence ao mundo do etéreo, do inalcançável, Pedro pertence ao mundo das minudências. Nessa viagem amorosa, Inês teve o ensejo de se alçar a um novo mundo, um mundo só acessível a alguns. Inês já mito antes de o ser.

É condenada à morte pelo facto de só existir para amar: “Inês tem de pagar o preço que se paga por amar / e os conselheiros querem castigar aquela que pagou só por amar / e a beldade aumentar aquela para quem amar é existir” (243). Realça-se também que a vida só significa quando associada ao amor, o que é já a mitificação desta figura feminina.

Só o amor permite a transcendência, o soltar-se das amarras térreas, o que, de certa forma, inviabiliza a felicidade plena do ser humano, uma vez que, ao longo do poema, é visível a efemeridade e a vulnerabilidade desse sentimento.

Há nesta figura feminina diferentes facetas e, ao acompanhar o seu trajecto e a sua descrição, encontramos a personagem histórica, associada aos acontecimentos conhecidos, documentados e alguns que pertencem à mitologia popular que foi alimentada ao longo dos tempos. No entanto, a figura poética ganha uma outra dimensão. Ela é uma mulher portadora de uma beleza singular que a todos seduz e encanta, símbolo do arquétipo feminino – frágil, vulnerável, inocente, sofredora; uma mulher que vive para o amor e que será sua vítima, por isso, “é o paradigma da amante rilkeana, a personificação do abandono, da abnegação” (Cruz, 2008e: 234). No entanto, ao falar de Inês “uma figura feminina tão simples e tão complexa, o narrador não hesita em rotulá-la de “perigosa”, atribuindo-lhe um nascimento semelhante ao de Vénus Urânia” (Marinho, 1990: 116). É uma deusa e como deusa influencia tudo o que a rodeia – a natureza, os homens, as mulheres.

Em Inês toda a fragilidade é força e toda a submissão é domínio. Ela é o sol que ilumina D. Pedro. Ela a razão, a calma, a serenidade; D. Pedro é dionisíaco, apaixonado, inquieto, homem da terra que ela, apesar dos seus poderes, não conhece bem: “Que sei de pedro esse homem de palavras / esse inventor de nomes com certeza mais reais / após haverem sido mais criados do que as próprias coisas” (207).

Inês tem o poder sobre o bem e o mal. O poeta apresenta uma mulher que operou uma verdadeira revolução feminina, pois desafiou as convenções, à subalternidade respondeu com domínio. A sua morte é, por isso, o castigo de todos os que ousam desafiar o estabelecido, o convencional. E é a sua morte trágica que determina a sua eternização, a sua elevação a mito. Inês teve o privilégio de viver um amor ideal, único. Como tal, ela e o seu amado atingiram o estatuto de seres superiores, quase divinos. Viveram em função do amor, que criam poderoso e invencível. Isso conduzirá à sua condenação e à de todos os que amam e se superam pelo amor, pela entrega incondicional. Serão sempre motivo de inveja dos humanos e dos deuses. Esta é a sua *hybris* e por isso Inês será condenada (cf. 243).

Falar da mulher é também falar dos olhos, da importância do olhar: “e os nossos bens na terra eram os olhos que regavam novos campos” (197). O ver associa-se à mulher na relação com a natureza e na sua responsabilização pela renovação da mesma. Esta é uma temática que está bem presente na literatura portuguesa desde os Cancioneiros e que aqui nos remete para a lírica camoniana. Nestes poemas, os olhos adquirem uma dimensão singular – são uma manifestação do poder da mulher, do seu estatuto superior; os olhos representam a beleza interior da mulher, as suas qualidades

comunicam-se pelo olhar. São responsáveis pela renovação da natureza, pela luz / vida que todos os seres vivos alimenta e vitaliza.

De igual modo, os olhos espelham os sentimentos e são, por isso, “metonímia dos outros sentidos” (Guimarães, 1992: 128), o olhar representa o tocar, o sentir, o falar amoroso. Os olhos são *espelho da alma*, através deles damos-nos a conhecer ao outro e podemos entendê-lo. Pela experiência do olhar se inicia toda a conquista amorosa e se consubstancia o amor. Os olhos são metáfora do amor, simbolizam, por esse motivo, o “clímax do domínio, da posse, da paixão ou do amor, ter sempre a qualquer momento o outro no seu campo de visão.” (id. : 135). Esse campo visual corresponde ao estar dentro do seu coração, viver nele e por ele. É esta a relação amorosa que vislumbramos no amor de Pedro e Inês. Há uma cumplicidade entre o coração e os olhos: “[...] a fala do coração, interior, insondável, não ultrapassa o seu estádio de amor por realizar, não alcança o seu desejo, não sobrevive (não vive à superfície) se não forem os olhos a manifestá-la, se não forem os olhos a continuamente a acenderem, incentivarem.” (id. : 141). Os olhos de Inês, “colo de garça”, são também o voo, a capacidade de ver mais longe, de transcender a materialidade. Pedro é a pedra, a imperfeição, a rudeza. O voo para *alguma* margem, de *alguma* alegria só é possível graças a Inês. A sua pureza, simplicidade e beleza é que o atraem, pois ele, “cego de amor”, só consegue almejar a margem com a ajuda da visão afectuosa e benévola de Inês. Ela ama porque ama. Ele ama-se. O seu amor é o amor a si próprio. Na sua rudeza e brutalidade precisa da sua “garça” para se transcender e sublimar.

Concomitantemente, a incapacidade de ver instala o vazio, compromete a existência do amado ou amada, este só existe quando se manifesta visualmente. Os olhos são o sol, a energia vital, conferem vida à existência. Podemos estabelecer aqui uma relação com Édipo e a forma dolorosa como abdica do mundo e do contacto com os outros, a sua autopunição é elucidativa da importância da visão. Ver é ter luz, conhecimento, aceder ao amor dos outros; cegar-se é uma forma de morrer, porventura mais penosa que a morte física.

Todavia, o olhar comporta também uma faceta maléfica. No momento em que D. Pedro deixa de aceder aos olhos de Inês, quando a perde, tudo à sua volta se transforma e transfigura: “Se no rio aéreo perpassava uma barca / à força de a olhar um ódio de monarca / água e barca tudo em pedra tal olhar transformava” (223). Estes versos apresentam-nos o rei e o seu poder de tudo mudar, ao seu olhar tudo fica em pedra, é umidas da pedra ou uma versão feminina de Medusa. Os seus instintos de vingança são

notórios no poder destruidor do seu olhar, os próprios elementos receiam a sua fúria transformadora e mortal:

Num leito de cortinas de elementos pré-socráticos
não conseguia o cru adormecer
pois via reviver passar no quarto
o quádruplo inimigo devagar
sem sequer lhe falar e o rei a precisar
de ouvir vozes humanas e se não humanas
humanas para a sua solidão
mas o ar e água até a terra e mesmo o fogo
tremiam de tremor só de pensar
que os podia uns nos outros transformar (223).

Ver é, como tal, uma forma de apreensão do mundo, uma forma de conhecimento associado ao sentir, uma forma de memorizar / cristalizar um momento único. “Às vezes via o mar mas não o via / pois já era de inês até o seu olhar / e nem sequer o campo ele compreendia / olhava e não via e nem sequer flores havia / e não reverdecia à volta a natureza / e a própria primavera o entristecia / longe daquele território de alegria” (248), ver é equivalente a nascer, a existir pelo amor. A expressão “abrir os olhos” associa-se a conhecimento, revelação, iniciação, entrada num novo mundo. Amar é também uma forma de visão do mundo. Por outro lado, a ausência de amor, como vimos, traduz-se num olhar malévol, transgressor, vingativo, marca de dor e sofrimento.

D. Pedro representa o Homem e é, simultaneamente, um duplo do poeta. Aparece na sua faceta de homem, não de rei – seduzido, envolvido, mas de cuja sedução é consciente, reconhece em Inês características que não encontrou em nenhuma outra mulher. Conheceu a plenitude do amor, navegou nas suas margens:

Outrora ele conhecia a terra da alegria
terra que ao conhecer melhor mais esquecia
e mais e mais esquecia cada dia
E o rei cegava o rei falava como os cegos
a voz dele tinha esquinas e segredos
e à volta era o rio e os golfinhos a saltar
como quem quer brincar e o sabe fazer
e nos promete margens e promete mar
[...]
E como que revia a margem da alegria (223).

Apresenta-se, então, dominado pelo amor: “Nasço subitamente há mundos no teu rosto / [...] / Esperar por ti é ter talvez esperança / ou é esperar com minudenciosa paciência / [...] / Ver-te é como ter à minha frente todo o tempo / é tudo serem para

mim estradas largas [...]” (238), uma das mais belas passagens sobre o amor e o seu poder no ser humano. D. Pedro, o pétreo, o cru, é um homem subjugado pelo amor.

É também um homem enfeitado por uma deusa que o seduziu, que o transportou a outra dimensão existencial, por isso o seu sofrimento não é causado apenas pela morte de Inês, mas pela ausência do amor:

O rei tinha o palácio cheio de aves tristes
e ao pôr do sol as aves invadiam-
-lhe o crânio ou a cabeça e quando via
não mais em vida haver onde pousá-la
ia de sala em sala em sua justa preta
mas já não era preta a justa era
preta essa sala preta a sua vida
No seu palácio nunca era dia
nadava-lhe uma noite na nuvem da nuca
e havia os sérios círios precursores da aurora
mas tudo isso tanto lhe fazia
visto que o perseguia a nuvem dos seus pensamentos
e sabia fazer somente ouvir chover
e o colar caído até ao peito o sufocava
pois era como cobra cor de cobre
que só se alimentava do seu sangue
e acompanhava a sua tão triste tristeza (222).

Neste excerto, poderoso em termos visuais, há uma imagem de um certo surrealismo “[...] as aves invadiam- / -lhe o crânio ou a cabeça [...] / [...] / nadava-lhe uma noite na nuvem da nuca [...] / [...] / e o colar [...] / [...] era como cobra cor de cobre” que remetem para o estado de desespero e sofrimento do monarca. Mas, conhecendo a predilecção de Ruy Belo pelo cinema, o vínculo que se pode estabelecer com o filme *Os Pássaros*⁷ de Hitchcock é também de realçar. O filme apresenta uma pacata cidade que é invadida por pássaros, sem motivo aparente. Há apenas a coincidência do aparecimento de uma mulher desconhecida e a insinuação de que seria a responsável pelo facto logo se instala.

O ataque feroz dos pássaros é, efectivamente, avassalador e assustador e demonstra a vulnerabilidade do ser humano perante um acto agressivo de seres com quem, até esse momento, convivia pacificamente. Trata-se também de uma visão surrealista e insólita onde é bem evidente a impotência, o desespero, o medo perante uma situação inusitada e nunca equacionada. Há, por conseguinte, a assunção, de alguma forma, da fragilidade humana na sua relação com a natureza. O Homem domina

⁷ Os Pássaros (Alfred Hitchcock, 1963).

a natureza ou esta deixa-se dominar, mas a qualquer momento pode dar-se uma inversão, e o *opressor* passar a *oprimido*.

No contexto do poema, D. Pedro vive momentos de fragilidade, mas não deixa de ser uma figura do poder, aliás faz-se valer dessa condição muitas vezes. O que sobressai nesta passagem é também o seu lado mais rude, selvagem, irracional.

Ele foi o único que nos legou uma história de amor: “pedro primeiro pedro derradeiro”, amor que o levará à vingança, à crueldade, para revelar que, sem o amor a sua vida se transforma numa tempestade de sentimentos, numa enorme dor. Homem duro, de pedra, vive um amor que perdura além da morte.

É esse amor, é o facto de Pedro e Inês terem vivido algo transgressor, intenso, trágico, mas sublime e quase divino que os transforma em figuras míticas.

Nas palavras de Inês é “instável”, “mais triste e mais sozinho quanto mais alegre e rodeado”, “homem de palavras”, “inventor de nomes”, “permanente fugitivo”, “e fugiu mais de si mesmo que da terra ou que da grei”; destas palavras se deduz que se trata de um ser instável, acochado por si próprio.

D. Pedro representa o homem em luta consigo mesmo e com os outros. Um homem em permanente fuga. Um homem que procura respostas para o absurdo da existência, para o absurdo da morte. Um homem que, desesperadamente, pretende suprir uma falta, que já não é apenas a ausência da amada, é o que anseia situar-se numa outra margem. A sua busca marcada pela inquietação, pela sede de vingança, pelo reviver da dor, pela dança, por um estado de quase-morte é a demanda do Homem para o sentido da existência; e o significado dessa viagem, dessa odisseia, será todo um percurso a realizar quer pelo indivíduo quer por um colectivo. Assim, é possível considerar a presença de uma dupla procura na figura do rei. O rei que é analisado como um indivíduo, duplo de um outro – o poeta – e do Homem: o homem de todos os tempos, mas um homem associado a um tempo – o tempo do transitório, do efémero, do descartável.

Pedro é inconstante, instável: “E aquela mulher teme o furor / daquele seu senhor que não sabe o que quer / e se mostra inconstante inconsequente / às vezes de repente com aquela que constante / se mostra num amor a partir do olhar” (230), representa as imperfeições humanas, com a sua volubilidade e vulnerabilidade.

Neste sentido, D. Pedro é “o homem do instante” (236), do “momento”, o que é significativo se pensarmos numa acepção do homem pós-moderno – um homem

fragmentado, dividido e simultaneamente sentindo a presença de uma não-presença, isto é, o homem perdido num labirinto sem qualquer fio que o possa ajudar.

O rei representa, assim, a condição humana universal, pois o seu sofrimento e dor tornam-no miserável, errante, insatisfeito, como alguém que tem de fazer uma peregrinação de dor. Simboliza a existência humana, a imagem do homem actual, um ser solitário, sem crenças, sem percursos a-haver:

Não há fontes na terra para a sua sede
cheira a outono sente-se sozinho
nunca foi tão nocturna noite alguma
nenhuma evitou tanto a madrugada
a amada justiça vive agora a sua vida
ele fez tudo quanto fez e agora que fazer
mais do que caminhar ser um dos habitantes
de um mundo que antes nunca habitou tanto
porquanto ama a donzela mais donzela do que antes
para quem possui nela muito mais que ela
e não tem nome tudo o que tem nela
pois sabe que além dela não há nada (250 -251).

A perda de Inês não é apenas a perda da amada é a negação da vida. Representa ainda o regresso a um mundo caótico “um mundo que antes nunca habitou tanto” e por isso “ não há fontes na terra para a sua sede / [...] sente-se sozinho / nunca foi tão nocturna noite alguma / nenhuma evitou tanto a madrugada”, versos que exprimem abertamente os sentimentos de dor, de incapacidade de viver, de desistência.

Pedro e Inês apresentam-se na sua dimensão real, histórica, no entanto permaneceram no imaginário como figuras míticas, ainda que revelem características diferenciadas:

O pedro-poeta, o homem do instante, aquele que se caracteriza como instável, produtor de contradições e equívocos, um ser perdido na multidão e Inês a imagem que fica e permanece, representação da estabilidade e da segurança, assumem-se como interlocutores do diálogo entre o instante e o mito, figuração do fluído e do que há-de permanecer. (Silva, 2010: 75-76).

Configuram, assim, as particularidades do próprio mito e a condição para a sua permanência: a fixação de um modelo a alcançar e, por outro lado, a possibilidade de reactualização permanente.

Pedro e Inês simbolizam a vivência de um amor absoluto, de que foram vítimas inocentes. Ao poeta importa analisá-las e recriá-las numa perspectiva actual, e essa dimensão é dada, como vimos, a D. Pedro. Este representa o homem contemporâneo,

com todas as suas inquietações, fragilidades. Alguém que busca uma resposta para o absurdo e trágico da existência.

Capítulo 2 - A *epopeia* trágica da existência humana

“E vã é a palavra do poeta
se não atenuar a dor da vida e preparar
a serenidade visual na iminência do futuro”

Ruy Belo

a. A *epopeia* clássica e a *epopeia* moderna

Retomar uma história de amor trágico que, ao longo dos séculos, foi sucessivamente contada, revisitada, analisada nas mais diversas perspectivas, estilos, contextos culturais e históricos leva-nos a reflectir, antes de mais, nas motivações, no subtexto que lhe é ou pode ser inerente.

O poema-livro *A Margem da Alegria* apresenta características épicas. O carácter épico do texto é assinalado desde logo pelo poeta: “Eu canto os amores e a morte a apoteose e a sorte / dessa que tão horizontal em pedra jaz e esse pedro neto desse trovador [...]” (207); é visível a sua aproximação à *epopeia* camoniana, quando nos traz à memória *Os Lusíadas*: “Que tudo mais se esqueça na presença do mosteiro de santa maria de Alcobaça” (206), versos que nos remetem para a Proposição, estrofe três. Nos excertos citados, parece também querer dizer que o que vai cantar é muito mais do que a história dos amores trágicos representados nos túmulos do mosteiro.

De qualquer modo, é pertinente observar o conceito de *epopeia*, de modo a estabelecermos com mais exactidão e rigor o seu uso no contexto de uma poesia do século XX.

Assim, segundo Massaud Moisés a poesia épica:

[...] deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a acontecimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme e/ou permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da acção há-de ser um herói de superior força física e mental, embora de constituição simples, instintivo, natural; o amor pode inserir-se na trama heróica, mas em forma de episódios isolados; e, sendo terno e magnânimo, complementar harmonicamente as façanhas da guerra. (2006: 153).

Segundo o mesmo crítico, a partir do século XIX o poema épico “abandonou as ‘regras clássicas’, mas preservou a base em que se amparava e a meta a que visava, conscientemente ou não: o impulso de visualizar toda a complexidade do Cosmos numa

unidade fundamental, num sistema, composto de integração harmônica dos contrários e das antinomias observáveis no mundo da realidade” (id. : 155). Finalmente, e ainda na opinião do mesmo autor, o papel desempenhado pelas epopeias é hoje assumido pelo romance, mas sem o estabelecimento de regras. O “eu” do romance (e muitas vezes da própria poesia) assume as características de um “nós” que o consubstancia, o “individual adquire foros de universalidade pela ampliação do “eu” em nós”. Ao contrário do poeta lírico, que não ultrapassa os limites da emoção ou do sentimento, portanto, da sua individualidade, ou seja, do próprio “eu”. (id. : 155).

Também Vítor Aguiar e Silva na *Teoria da Literatura* nos apresenta, de forma bastante pormenorizada, todo o percurso do que designamos por epopeia ou poema épico, desde a *Poética* de Aristóteles até praticamente à actualidade. Mas, ainda mais importante, é a forma como analisa e perspectiva a caracterização dos diferentes modos e géneros literários e a maneira como foram evoluindo: o que se manteve, o que se alterou e as diferentes teorias / escolas literárias subjacentes a essas mudanças. Os géneros literários, ao longo dos tempos, sofreram alterações diversas, fruto das mutações sociais, políticas, científicas, culturais, enfim, tudo o que permite uma diferente forma de pensar e agir e que, como é expectável, se verifica nas acções humanas, na arte e, de forma particular, na literatura. Há géneros que evoluem num determinado sentido, outros extinguem-se: “Estes fenómenos do declínio, da emergência e das modificações dos géneros literários resultam da dinâmica do sistema literário, uma dinâmica típica de um sistema aberto, isto é, conexionada com a dinâmica de outros sistemas semióticos, e, em última instância, com a dinâmica do metassistema social.” (Silva, 1988: 394). Também muitas vezes, e na actualidade com mais pertinência, é mais discutível atribuir a um texto ou obra a inclusão num determinado género ou subgénero, pois o que servia de referência para essa inclusão não se manifesta tal como convencionado. Esse factor tem de ser tomado em consideração, pois, como afirma o mesmo autor:

As marcas semânticas e pragmáticas de um género literário, inextricavelmente ligadas [...] às suas modalidades enunciativas permitem, pelo menos nalguns casos estabelecer uma analogia entre o género literário e o *acto ilocutivo* tal como este tem sido descrito e caracterizado pela chamada “teoria dos actos linguísticos”. Sob esta perspectiva, o género representa um determinado tipo de *força ilocutiva* que dimana da intenção do emissor, veiculada e decodificada mediante certas normas e convenções pragmáticas, semânticas e estilístico-formais, o que pode originar nos receptores um *efeito perlocutivo* coincidente ou não, com aquela intenção. Conceber um género literário como um peculiar *acto ilocutivo* implica conceber o género à luz de um contexto sociocultural e à luz da sua função no processo de interacção social de que faz parte a comunicação literária. (id. : 398-399).

Assim, mesmo que sejamos surpreendidos com algumas variantes, há sempre em termos semânticos, pragmáticos ou estilísticos algo que permite estabelecer com algum rigor a presença de determinado género literário ou subgénero no texto a analisar, partindo das analogias referidas.

E é segundo todas estas considerações que podemos sustentar que o poema-livro em análise partilha das características de uma epopeia, não no sentido clássico do termo, mas pelo facto de, por um lado, o autor nos remeter para um “canto” que irá apresentar, termo que se associa à “força ilocutiva que dimana da intenção do autor” e, por outro, pela sua ligação ao próprio poema épico que implicitamente subjaz à escrita de *A Margem da Alegria*.

Os Lusíadas, como foi referido, é o intertexto de referência e, tratando-se de uma epopeia, na linha das epopeias greco-latinas, é, certamente, significativo. A história dos amores de Pedro e Inês está ligada, como vimos, a muitos autores e de muitas épocas, contudo, a grande referência continua a ser a narrada no poema camoniano:

A história de Inês de Castro tornou-se a invocação ao amor personificado, transformado em mito, por nela amor e morte estarem entrelaçados, caso invulgar de interpretação da crónica e de literatura. Terá em Camões aquele que irá desenterrar do pó da história o “caso triste” para fazer dele uma obra de arte e, a partir de seu poema, muitos poetas tomaram-no como tema. Camões transformou Inês numa estátua mítica de beleza, tragédia e “impossibilidade amorosa”. (Thimóteo, 2002: 74).

A Margem da Alegria apresenta características que podem ser consideradas épicas: o assunto, os intervenientes, o herói / o anti-herói, o mito do amor vivido entre Pedro e Inês que representa o canto colectivo do homem (as vivências de D. Pedro ultrapassam as do indivíduo e identificam-se com as grandes preocupações do homem). Há ainda a acrescer, a extensão do poema, o estilo, as intromissões líricas, as reflexões, as marcas de um discurso oral, portanto a hibridez de discursos que, remetendo também para o conceito de estilo épico, uma vez que este se caracteriza pela grandiosidade e pela diversidade, apontam para a novidade do autor e simultaneamente indiciam já os percursos de uma literatura actual.

Como características da epopeia *moderna*, entre outras, podemos apontar o sentimento trágico da vida, as diversas referências culturais, sociais, literárias, mitológicas, religiosas, características de qualquer poema épico, mas que, no caso do épico moderno, adquirem outra dimensão, pois remetem para a fragmentação, a descontinuidade do texto e a sua semelhança com uma espécie de *patchwork*, isto é, de

um mosaico de “tecidos”, todos formando um tecido único, apesar de os seus retalhos / unidades serem, muitas vezes, muito diferentes. A sua originalidade consiste na conjugação sábia dos materiais, cores, padrões, a saber, palavras, autores, tonalidades diferentes, ritmos também diversos.

A *Margem da Alegria* tem, sem dúvida, características de uma epopeia, uma epopeia que, longe de glorificar actos e heróis fora do comum, antes se aproxima das grandes problemáticas existenciais: a morte, a vida, e, sobretudo, o amor, conforme já se referiu em subcapítulo anterior, adquirindo, deste modo, mais uma configuração de uma anti-epopeia, o que iremos desenvolver e demonstrar.

O intertexto⁸ de referência é, tal como já enunciado, a epopeia camoniana, embora as referências à lírica de Camões sejam igualmente recorrentes. Outros autores são também convocados, pois, tal como Ruy Belo referiu:

A influência é um local de confronto. [...] A influência é também um meio de convívio. A poesia é a melhor sala de que o poeta dispõe para conviver com os seus contemporâneos e a única sala onde pode receber e ouvir a voz dos antigos. [...] As obras singulares intercomunicam entre si e a arte é um grande empreendimento colectivo, como por exemplo a construção civil. (Belo, 1984b: 245).

Uma das analogias entre *Os Lusíadas* e *A Margem da Alegria*, ainda que não seja nosso objectivo efectuar uma análise demasiado exaustiva, pode estabelecer-se entre o episódio de Inês de Castro, um episódio lírico e trágico, situado no Canto III d’*Os Lusíadas* (estrofes 118-137), onde Inês é a figura central. No poema em análise, assistimos à centralidade e protagonismo de D. Pedro, ainda que toda a sua acção só seja entendida à luz do amor entre ele e Inês. Há expressões da epopeia clássica que *ouvimos* no poema de Ruy Belo, como podemos verificar nos exemplos que se seguem: “Cerca da quinta do pombal num bosque de loureiros / o murmúrio das águas e o das aves repetiam suspiros que os amantes suspiravam lá certos / os sonhos de noite lhes mentiam” (209) e estrofes 120 e 121; “aquela que somente após a morte foi rainha” (213) / estrofe 118; “entre donzelas que teciam rápidas capelas” (224) / estrofe 134; “as margens desse rio ora cheio ora vazio / e mais do que mondego é desassossego” (234) / estrofe 120; “Quem foi que ousou tirar a vida a quem a tinha prometida / como coisa bem merecida apenas por acontecida?” (248) recorda o episódio do Adamastor (inclusão de uma personagem simbólica remetendo também ela para um amor transgressor); “E as mesmas fontes que antes secundavam os seus amores / das mãos lhe

⁸ A intertextualidade será retomada num capítulo posterior.

lava agora o assassino sangue / e as rosas brancas nascerão vermelhas” (255-256) / (estrofe 135); “que pode pedro achar em toda a natureza / que pode pedro esperar senão ouvir chorar as próprias pedras já que da beleza / se comovam talvez uma vez que os humanos corações / consentiram na morte de inês” (249) / (estrofe 133) – a natureza humana mais cruel e impiedosa que os montes / as pedras; há ainda palavras e expressões recorrentes – “colo de alabastro”; “brancas flores”; “fontes”. O mais significativo é o facto de, tal como Camões, Ruy Belo associar o amor ao sofrimento, à dor e à morte; em suma, à sua impossibilidade ou precariedade, temas também recorrentes da lírica camoniana.

Quer n’ *Os Lusíadas* quer n’ *A Margem da Alegria* é visível a centralidade do amor. É o amor-paixão de Pedro e Inês, que tivemos oportunidade de referir, assim como o amor à Pátria inerente ao objectivo do épico na escrita do poema. São ainda de mencionar as reflexões amarguradas, presentes ao longo da obra, onde tece considerações várias, quer sobre a condição humana - o homem é “um bicho da terra tão pequeno” (I, 106), quer sobre os vícios que vislumbra num país decadente e apático: “Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / D’hua austera, apagada e vil tristeza” (X, 145), versos que podemos associar ao poema de Ruy Belo quando caracteriza Portugal.⁹

O amor está ainda bem presente, para além de noutros episódios, no episódio referente à Ilha dos Amores. Nesta ilha, espaço edénico, os nautas são surpreendidos e agraciados com um prémio que saciará todos os seus sentidos. Mais do que uma recompensa material, este prémio representa a importância do amor no processo de sublimação dos heróis.

Trata-se de um espaço pleno de simbologia. Antes de mais, o facto de ser uma ilha, um *topoi* recorrente na literatura, símbolo de perfeição, é um espaço pleno de cor, beleza, harmonia e, sobretudo, de água, elemento feminino, símbolo de vida e fecundação.

A Ilha onde se celebra o amor pela união entre navegadores e ninfas é, principalmente, uma metáfora do conhecimento, da revelação. Os marinheiros protagonizaram uma viagem dura, cheia de obstáculos, uma viagem de conquista do saber, de amor ao conhecimento. Por esse motivo, a recompensa surge na forma de um espaço paradisíaco que parece aludir ao Paraíso Perdido, local onde a harmonia e o

⁹ A visão de Portugal, no poema em análise, é também objecto de estudo neste capítulo.

amor configuram a resposta para as inquietações humanas. Para além do amor ao saber e à compensação que este sempre proporciona, o que se pretende ilustrar é a necessidade de comunhão com o divino. Numa perspectiva humanista, Camões glorifica o amor ao conhecimento através da relação com as ninfas, mas o que se pretende salientar é que a viagem não deve ficar confinada a esta revelação, a atingir este conhecimento, o que se almeja demonstrar é a necessidade da procura contínua e incessante da sabedoria. Só valorizando o saber, o homem atinge a sua realização pessoal e colectiva. No entanto, o poema épico de Camões, como já enunciámos, apresenta, de certa forma, uma visão disfórica e pessimista de um país que precisa de se encontrar, de se renovar, embora as circunstâncias históricas, sociais e culturais reenviem para aspectos diferenciados do poema beliano.

O poema *A Margem da Alegria* aproxima-se, pelos motivos enunciados, do poema épico referido, em geral, já que Pedro e Inês restauram “uma inocência perdida” através de um amor singular e invencível. Também aqui é possível estabelecer uma analogia com a Ilha dos Amores. Tal como nesse espaço, com o amor de Pedro e Inês há uma espécie de ordem do mundo que é conquistada. Com o seu fim imposto pelos homens, o desequilíbrio regressa – “Outrora ele conheceu a terra da alegria” (223) – há neste verso uma referência clara a um espaço genesíaco, edénico e, como tal, associa-se a algo simbólico, mítico, religioso. Os rios, os oceanos, desde os primórdios, desde os mitos mais antigos estão ligados a lugares de renascimento, purificação, iniciação. Inês aparece frequentemente associada às fontes, à água, o mesmo é dizer que está ligada à vida, à fecundidade, à possibilidade de “purificação” de D. Pedro:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominante: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...] Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza em primeiro lugar a origem da criação. O **mem** (M) hebraico simboliza a água sensível: é a mãe e matriz. Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e, por isso, deve ser considerada como uma hierofania. [...] A marcha dos Hebreus e a caminhada de todos os homens durante o seu peregrinar terrestre estão intimamente ligadas ao contacto interior ou exterior com a água, que se torna um **centro de paz e de luz, oásis**. (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 41-42).

A morte de Inês, simbolicamente, impede uma regeneração completa e, mais, aponta para a impossibilidade de redenção do Homem, pelo facto de não permitir a sua ligação ao sagrado ancestral, de impedir a restauração do equilíbrio após o caos provocado pela morte.

A “morte” corresponde geralmente ao nível operatório à cor negra que tomavam os ingredientes, a nigredo. É a redução das substâncias à matéria prima, à massa fluida, informe, que corresponde ao nível cosmológico à situação primitiva, ao caos. A morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos. Daí que o simbolismo aquático tenha tanta importância. (Eliade, 1983: 86).

O homem procura, desde então, essa harmonia que o poeta também conhece ou conheceu e tenta inculcar nos seus semelhantes através da poesia, das palavras.

O amor de Pedro e Inês, visto numa outra perspectiva, procura dar resposta às características da sociedade contemporânea que Ruy Belo, intérprete do mundo, consegue observar: uma sociedade marcada pelo efémero, pelo transitório, pelo descartável, e, como tal, portadora de um vazio, de uma insatisfação visível em D. Pedro e no próprio poeta. Daí que *A Margem da Alegria*, sendo um poema imbuído de pessimismo, já que aponta para a impossibilidade de ser feliz, a impossibilidade da realização individual (fruto de uma sociedade castradora), de certa forma, apresenta a única possibilidade de ter acesso a uma “margem” – através do amor. Este amor pode ser um amor-metáfora da liberdade, mas, simultaneamente, uma alegoria do peso das convenções, do condicionamento do Homem às regras sociais e do sentimento trágico que tal acarreta. Por isso, este herói apresenta características de anti-herói. Apesar de movido pelo amor, é destruído por sentimentos pouco elevados como o egoísmo, a cólera, a ira, o desejo de vingança.

Podemos também destacar que, na epopeia camoniana, o mar é, por excelência, o espaço privilegiado. É o espaço da conquista e da liberdade dos homens. É o espaço das lutas, das descobertas. No texto em análise, as palavras *margem* e *rio* traduzem também um espaço de viagem, de descoberta, mas uma viagem interior – o conhecimento de si próprio e, muitas vezes, o sofrimento que tal acarreta. A descoberta do sujeito, do indivíduo é também marcada por lutas com os outros, mas, essencialmente, é o conflito interior que define o herói desta epopeia.

Destaca-se neste ponto algum paralelismo com a sociedade hodierna. O Homem quer saber mais sobre si, tem, aliás, meios cada vez mais sofisticados para o fazer. Além disso, os psiquiatras, psicólogos, terapeutas de uma miríade de enfermidades psicológicas, leia-se, infelicidade, vazio interior, têm um número cada vez mais elevado de pacientes e a felicidade apenas se consegue com químicos, e estes alienam o indivíduo, deslocando-o cada vez mais da realidade. Neste desvio da realidade, a alusão à sociedade da imagem, da simulação, em que vivemos é inevitável. Hoje, partilhamos um mundo onde a distinção entre o real e o ficcional é cada vez mais difícil. A própria

comunicação social é responsável ao estabelecer a confusão entre o real e o imaginário, e os *reality-shows* ou a Internet são bem a imagem dessa deliberada confusão. Como tal, aos telespectadores já não lhes é suficiente viver outras existências pela ficção, querem o *mundo real*, com pessoas que se dispõem a expor a sua vida, igual à de tantos outros, mas que despertam curiosidade, críticas, polémicas. A alienação dos verdadeiros problemas individuais e sociais é uma das consequências e uma das características da existência actual e que a comunicação social tão bem espelha. Mesmo os programas denominados informativos enveredam por questões menores, tendo por finalidade as audiências mantidas à custa de histórias que não se enquadram no que designamos por informação.

Ao permitir e incentivar a participação dos espectadores na escolha do destino dos intervenientes desses programas, através de um simples telefonema ou de outros meios tecnológicos ao seu dispor, possibilita uma maior implicação dos cidadãos neste processo. Ele faz também parte de todo o sistema. *As personagens* desses programas, tendo a noção de que a sua vida passará para o domínio público, com histórias verdadeiras ou falsas, permitem-se a todo este jogo ainda que a componente económica não seja o principal móbil.

Por outro lado, é notória a apetência pela aproximação ao mundo das celebridades, também ele feito de simulacros, também ele vivendo das imagens, mas hoje de fácil acesso, uma vez que todos podem ter os seus *quinze minutos de fama*:

O Supereu apresenta-se actualmente sob a forma de imperativos de celebridade, de sucesso, que, se não forem cumpridos, desencadeiam uma crítica implacável contra o Eu. Assim se explica a fascinação exercida pelos indivíduos célebres, estrelas e ídolos, vivamente estimulada pelos media que “intensificam os sonhos narcísicos de celebridade e de glória, encorajam o homem da rua a identificar-se com as estrelas, a odiar o ‘rebanho’, tornando-lhe mais difícil de aceitar a banalidade da existência quotidiana” [...] assim, as imagens da felicidade associadas às da celebridade têm como efeito engendrar novas dúvidas e angústias. (Lipovetsky, 1983: 69).

Esta fixação nas celebridades desperta o desejo de alcançar e pertencer a um mundo idêntico ao visionado, o que, sendo impossível, é factor de raiva e desprezo por si próprio. Ao procurar corresponder a um imperativo social sem o conseguir, o indivíduo sente uma ansiedade difícil de controlar. Nesse sentido, perde-se o culto pelas grandes figuras, sejam vedetas, políticos ou outras figuras mediáticas. Esta indiferença, para além de ser uma forma de protecção, relaciona-se também com a sua volatilidade, também elas em constante permuta e não contribuindo para a construção substancial de

uma identidade. Assim, a solução é abdicar desse mundo de sonho e perfeição, mas o seu custo é evidente na frustração e vazio que se instalam:

Os pacientes já não sofrem de sintomas fixos, mas de perturbações vagas e difusas: a patologia mental obedece à lei do tempo cuja tendência é para a redução da rigidez bem como para a diluição dos pontos de referência estáveis: à crispação neurótica substitui-se a flutuação narcísica. Impossibilidade de sentir, vazio emotivo, a dessubstancialização toca aqui o seu termo, revelando a verdade do processo narcísico como estratégia do vazio. (id. : 72).

Na sociedade contemporânea, a dessubstancialização do indivíduo associa-se a um excesso de focalização em si próprio, sobretudo em aspectos que se relacionam com a imagem que cada um procura projectar no outro. O mito de Narciso e a importância da visão enquadram-se na forma peculiar como se vive. Tal como Narciso, muitos apenas se amam a si próprios, o seu quotidiano gira em volta de si, em especial na forma como deve fazer-se amar e notar: apenas por uma imagem que cria e que pretende veicular, como se a pessoa fosse o seu invólucro. Neste sentido, o vazio e a insatisfação são inevitáveis, uma vez que o homem nunca se definiu pelo que quer simular, mas pelo que constitui a sua essência. Sendo assim, num mundo de mentiras, ilusões e simulações é cada vez mais difícil saber quem se é e quem são os outros; qual a distinção entre o que é genuíno e falso, o que reenvia para uma questão primordial: em que(m) acreditar?

Focando a nossa atenção no texto em análise, verificamos que o primeiro momento do poema aponta para um mundo paradisíaco onde, aparentemente, tudo decorria em harmonia, o próprio ritmo lento, de versos longos (com poucas excepções) determina essa lentidão original para, em seguida, se instalar o caos que não mais permite a reposição dessa harmonia primeva. A falta de D. Pedro e Inês impede essa reposição que existiu enquanto o breve amor durou. Com a morte do amor, da liberdade, das crenças que restará ao homem? Em que margem lhe é permitida a felicidade? Parece impossível ou negada. Por isso, a felicidade só é permitida à margem, à margem das convenções, das regras sociais. Daí que o Homem pareça eternamente condenado à procura dessa *margem original*. Daí também que o conflito individual entre o bem e o mal, entre o amor e o ódio tenha uma ténue fronteira e acentue ainda mais a ideia da fragilidade humana. O homem no fio da navalha, sempre. Essa é a sua condição e o seu eterno castigo.

D. Pedro é também a imagem de um herói solitário, movido por desejos individuais, o oposto dos heróis épicos da antiguidade. Se Vasco da Gama cumpre uma

missão, fá-lo impulsionado por sentimentos nobres, galvanizando os seus companheiros. Em *A Margem da Alegria*, encontramos um homem solitário e incompreendido que empreende uma luta que tem como objectivo aplacar a sua dor, o seu sofrimento. Parece admissível que este tormento espelhe o sofrimento do homem actual, de todos os que se sentem vítimas de um mundo impiedoso, marcado pelas aparências, pelo que a cada momento é determinado como correcto e socialmente aceite. Trata-se de uma sociedade onde o sofrimento é essencialmente individual, mas inconfessável, não sendo possível partilhar essa dor com o que nos rodeiam, o mesmo seria um sinal de fraqueza. Encontramos, por isso, e paradoxalmente, o indivíduo que sofre, pois tem de simular-se outro num mundo onde todos, aparentemente, fazem algo idêntico. Todavia não parece que isso seja sinónimo de uma maior solidariedade ou generosidade com os outros e as suas inquietações. Numa sociedade que prega o hedonismo, a individualidade, a felicidade permanente, muito dificilmente o homem confessará o seu fracasso, as suas desilusões.

D. Pedro retrata, assim,

[o] Eu capaz de dor, que aceita esse silêncio de Deus e o desafia, num tempo que tende a excluir a dor e o luto, é um Sujeito desamparado, despido, mas empenhado numa busca (do elementar e de si) que o pode levar, percorrendo todo o passado humano – esse imenso reservatório de dor que a nossa época quer ignorar -, ao encontro dessa original, que é a parte perdida de si próprio. [...] Schopenhauer dirá, por isso, que a vida se desenrola entre o desejo (a “vontade”) e a dor que lhe é sempre inerente (o reverso da dor, bem mais insuportável que ela, é o tédio), e que o fundamento de toda a existência é o sofrimento. (Barrento, 2001: 72-73).

D. Pedro configura, também por isso, a tentativa de conquista da individualidade, da singularidade, num mundo que privilegia o comportamento acéfalo, o cumprimento de regras sem as questionar. O desafio de Pedro e Inês representa o desafio do homem contemporâneo, também ele desejoso de se encontrar, mas não pelo caminho da transgressão, pois esse faz parte do quotidiano. Isto é, a transgressão, o excesso, a constante busca da felicidade, ou pelo menos de um determinado conceito de felicidade, e a sua conquista não são inacessíveis, se atendermos ao conceito actual de felicidade – a posse de determinados bens, de determinada imagem social, traduzem esse conceito de felicidade e implicam até a quase obrigação de irradiar alegria constante. Esta forma de felicidade não parece inacessível, mas não preenche o ser humano. Este é, assim, um ser insatisfeito que procura a margem para se fixar.

Essa insatisfação está também bem patente em Pedro – a sua inquietude constante, o nunca permanecer ou se fixar num espaço determinado – arrasta-o numa demanda incessante; é uma errância que indicia a sua necessidade premente de encontrar a acalmia, o equilíbrio. Por isso, retrata o homem actual, aquele que tudo pode possuir, mas nada o compraz, nada lhe proporciona a paz interior. Pedro é o homem do *agora*, da actualidade, de um novo caos numa aparente ordem que, paradoxalmente, promete margens, locais de ancoragem, sem que estes, contudo, colmatem o vazio que subsiste no homem contemporâneo. A frieza, crueldade e egoísmo de Pedro são metáforas do vazio que se instituiu no ser humano. Uma insatisfação que não sabe explicar e que tenta compensar ora com a aquisição de bens materiais, ora com uma constante dispersão (visível no texto em estudo) ou, em alternativa, por uma desafecção do mundo em que se insere, como se tal lhe permitisse não criar grandes expectativas, sem ligações profundas, para evitar a vulnerabilidade e o sofrimento. Por contraponto, também é cada vez mais evidente a busca de relacionamentos, ainda que efémeros, através dos meios mais diversificados e de que o indivíduo pode usufruir com enorme facilidade. A necessidade de afectos, a sua demanda e a criação de imensas expectativas em relação ao amor marcam também o homem contemporâneo. Esta incidência na história de Pedro e Inês significa como tal a crença no amor, a crença na capacidade de sentir, ainda que fugazmente, um momento emocional único e avassalador.

De modo semelhante, o final da narração épica coincidia com a consagração do herói (ou heróis). Na obra de Camões, a Ilha dos Amores, já referenciada, e a visão do mundo são uma espécie de Santo Graal reservado a Gama e aos companheiros. Em *A Margem da Alegria* não há qualquer recompensa ou visão de um segredo só acessível a quem atingiu o estado de herói / deus.

Que significado terá então esta epopeia, que apenas fica reduzida aos “moimentos de pedra”? É a já mencionada vontade de proclamar a importância e necessidade de revitalizar as nossas memórias, de olhar para o passado para entender o nosso presente, como que activando o homem para a busca do Absoluto que se associa ao encontro consigo mesmo. Só esta descoberta possibilitará a harmonia e a reposição do equilíbrio original. O homem, ser insaciado e inseguro por condição, procura algo que não tem existência real, uma *Índia que não há* e é essa demanda que resulta da viagem interior e da viagem pelo rio da memória. Só assim é admissível falar de realização, de Absoluto, de “voo”. De contrário, o vazio, a solidão, o desencanto e desesperança permanentes; o

ficar apenas fixado na margem ou à margem de tudo. E essa é a alegoria do homem actual – conseguir aceder a todas as margens, mas não ter a sua margem de fixação, a sua margem de alegria.

Quer n’ *Os Lusíadas* quer n’ *A Margem da Alegria* pretende-se glorificar o amor, a sua existência como poder redentor, como a capacidade / necessidade de espiritualização e humanização de todos os que procuram uma resposta para o sentido da vida.

Saliente-se, todavia, que esta espiritualização e humanização, no poema em estudo, se ligam à palavra, à poesia:

Os pássaros debicam no domingo
surgem do solo são de terra tosca
erguem no bico um canto aguçado e fino
sobre o marulho vagaroso e chão do mar
irrompem como a relva / são coisas rentes
emergem da pedra são meros punhos de vida
cedem à terra duas mínimas asas
tornam possível à terra erguer-se no voo
Os pássaros não passam de pedras que por si se movem
são a mais curta dimensão do voo (215).

Neste excerto, os pássaros, cujo elemento é o ar, passam a surgir da terra, emergem da pedra. O voar representa a transcendência, a capacidade de superação do ser humano da sua condição de ser terreno e a quem nada mais resta que o seu próprio ser; nada existe, externo a si, que lhe permita essa transcendência, essa superação do que é terreno. O homem supera-se, então, pelo amor e pela palavra, pela poesia, representada nos pássaros que são pedras tal como as palavras. Pedras não estáticas, sem vida, mas pedras, porque perduram, são os *monumentos dos poetas*, mas cuja construção é permanentemente renovável e cujos *construtores* são todos os que acedem à palavra. Podemos associar estas palavras a este verso da página 218 “o voo silencioso de um poema”, é possível, deste modo, falar de um “poema-voo” e arriscar que a poesia permite o movimento ascendente, no sentido da superação de limites que condicionam o homem.

A arte é a única forma de dar sentido e unidade à vida, a “[...] construção da ‘arte’ como única resposta possível ao ‘receio da morte’ e da desagregação.” (Martinho, 1980: 83). “A morte tanto no primeiro livro como no último, é a fonte da arte. A mortalidade tem, pois, uma dimensão estética.” (Serra, 2003: 39).

A epopeia do homem do fim do século XX é, assim, uma epopeia da singularidade, não de um colectivo; é um modo de cultivar a memória, uma memória de que o indivíduo é também produtor, uma vez que é sujeito activo na construção do saber histórico e tem um papel fundamental na leitura dos acontecimentos. O discurso histórico caracteriza-se pelo diálogo com outras formas de arte, importando-lhe sobretudo salientar os factos que o historiador considera como fulcrais. A história pretende ser agora uma narrativa factual dos eventos que permitam um melhor conhecimento do sujeito e do seu tempo, tal como acontece no texto em análise.

Por isso, cantar os amores de Pedro e Inês é igualmente uma forma de cultivar o *ser*, a identidade pessoal e colectiva, preservar a memória de um amor e de um tempo que se sabem irrecuperáveis, mas que urge restaurar, como forma de reabilitar uma sociedade marcada pelo descartável, pelo efémero, pela globalização e consequente descaracterização.

Nesta reflexão do passado apela-se, por isso, à necessidade da preservação de determinadas memórias, afectos, mitos, perante uma perspectiva crítica e um olhar desencantado e deceptivo.

b. A poesia e o mito

Um dos requisitos da epopeia clássica, epopeia de imitação, era a presença da mitologia. Os heróis tinham de se confrontar com seres superiores, divinos para que surgissem também como seres excelsos. É o que acontece na obra de Camões. Os deuses são uma presença constante e constituem um dos pólos fundamentais da acção. Sem nos alongarmos muito sobre o assunto, sabemos que uma das dificuldades colocadas ao épico português era a da construção de um poema de feição cristã onde os deuses pagãos tinham tanto protagonismo. Camões resolveu esta questão com mestria:

Nas linhas gerais, o que o singulariza é a quase perfeita sobreposição do plano da ficção mitológica ao plano da realidade histórica. Tudo se passa neste como se aquele não existisse. [...] Intersecção dos dois planos de que os nautas tenham consciência, só no episódio de pura fantasia da Ilha dos Amores – lá onde precisamente a ficção mitológica se desfaz, no fim do poema. (Cidade, 1985: 93).

Também no poema de Ruy Belo, na linha de um poema com características épicas, as figuras mitológicas são referenciadas, de forma explícita ou implícita – podemos recordar a associação de Inês a Vénus, a presença de histórias mitológicas como Aretusa

e Alfeu, Égira, mas também Cupido, Caronte e outras que foram referenciadas e que apontam para figuras ligadas ao amor ou à morte.

No poema-livro de Ruy Belo, mais importante que a mitologia é a sua ligação ao mito. Ao mito como manifestação do sagrado. Interessa-nos, por isso, explanar o conceito de mito e a sua ligação à poesia.

O mito é uma narrativa onde se pretende explicar os fenómenos da natureza, da criação do universo, sendo, por isso, de carácter metafísico ou cosmológico. Transitava de geração em geração o que garantia a sua perenidade tal como o facto de ocorrer como ritual de iniciação, daí a sua importância no seio das comunidades. “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens dos mitos não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores.” (Eliade, 1992: 50). Explicar o mito, “dizê-lo”, é proclamar o que se passou desde as origens.

Esses mitos, essas histórias, caíram em descrédito com o advento do Iluminismo e a crença na Razão. Esta tudo podia explicar de forma lógica, prometendo ao Homem uma explicação do Universo e dos seres que o habitavam.

A descrença nos mitos, associados a povos primitivos e pouco inteligentes, deu lugar à explicação científica, lógica, racional, proporcionando alguma segurança na humanidade que, tendo capacidade de aceder a esse conhecimento, renegava tudo o que se associasse ao que consideravam como lendas ou fábulas. O mito passa então a ser sinónimo de fábula, algo maravilhoso, mas apenas e só isso.

A evolução das ciências humanas e o interesse pelo estudo dos diferentes povos, das suas culturas e religiões obrigou o cientista a observar os mitos numa óptica diferente. Assim, verificou-se que civilizações que viviam em locais muito distintos apresentavam histórias muito semelhantes. Tal semelhança obrigou a uma visão mais atenta e sobretudo menos etnocêntrica dos povos ditos primitivos. Com a análise das narrativas “primitivas”, assim como a observação de determinados comportamentos e a sua ligação à cultura ancestral, que determinados povos cultivavam, foi possível uma investigação mais séria e menos paternalista.

Hoje, os mitos são observados como “o nada que é tudo”¹⁰, para citar Fernando Pessoa. Este verso poder-se-ia aplicar aos estudos mais recentes, uma vez que os mitos,

¹⁰ “Ulisses”, *Mensagem* (Pessoa, 1997: 27)

representando uma herança cultural, traduzem, ainda, as grandes questões de sempre relativas ao homem, à filosofia, à literatura. Representam uma leitura significativa do universo, do cosmos e do homem. A sua leitura implica uma interpretação do que é dito. Ao narrar e entender um mito é como se entrássemos numa outra dimensão temporal, uma vez que o mito remete para o tempo das origens, das cosmogonias e cosmologias:

[...] um mito arranca o homem do seu tempo próprio – do seu tempo individual, cronológico, “histórico” – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido porque não é constituído por uma duração. O que é o mesmo que dizer que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo circundante; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo sagrado. (Eliade, 1979: 57).

Restabelecer os mitos e apreendê-los será uma forma de “[t]ranscender o tempo profano, reencontrar o Grande Tempo, equivale a uma realização da realidade última. Realidade estritamente metafísica que não pode ser alcançada senão através dos mitos e dos símbolos.” (id. : 61). O mito refere um tempo cíclico, permanentemente renovável, onde a morte dá lugar à vida, renovando tudo em seu redor, “[o] caos e o ato cosmogónico que põe fim ao caos com uma nova criação são reatualizados periodicamente.” (id. : 70). Assim, aceder aos mitos é uma forma de reencontrar o sagrado na sua forma mais pura e buscar a essência do que somos e pretendemos ser. Nesse sentido, há que estabelecer a distinção entre o homem religioso e o homem não religioso na forma como vive o tempo. O tempo sagrado é “circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (Eliade, 1992: 39). Para o homem não religioso, o tempo é descontínuo, vive em ritmos temporais diversificados, o tempo “constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, está ligado à própria existência, portanto tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência.” (id. : 39). No estudo do capítulo anterior, sobre a questão do tempo, vimos que, também para o poeta, o tempo é descontínuo, fragmentado. No entanto, ao recriar uma história, uma narrativa é possível aproximar a função da literatura àquela que subsiste na ancestral recriação dos mitos. O tempo recriado permite a saída do tempo histórico e a aproximação a um tempo “fabuloso, trans-histórico”. (Eliade, 1963: 160). Por isso, o “romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos, mas na medida em que narra uma história plausível, o romancista utiliza um *tempo aparentemente histórico*, que é, porém, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto de todas as liberdades dos

mundos imaginários.” (id. : 160). Como consequência, a literatura permite o encontro com outras formas de vivenciar o tempo, de ter acesso a diferentes ritmos temporais que escapam ao tempo inexorável, que esmaga e corrói o homem pelo seu carácter inelutável, inflexível. Deste modo, a literatura constitui uma forma de escapar à voracidade do tempo, ainda que o conflito entre o tempo vivido e o recriado não se dilua, há como que a criação de um tempo que pertence ao poeta que, tendo noção do desgaste e corrosão do tempo, ousa dar-lhe outra(s) dimensão(ões).

A verdade é que, apesar de tudo, na vida do homem não religioso não há espaço para o divino, para o entendimento dos mitos. Para o

[...] *homo religiosus* [...] existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. [...] o homem a religioso [sic] nega a transcendência, aceita a relatividade da “realidade”, e chega até a duvidar do sentido da existência. (Eliade, 1992: 97).

Para o homem moderno, sem qualquer ligação ao religioso, o transcendente não existe, o homem está só no mundo e só se realiza completamente quando tudo perder essa conotação de sagrado, de transcendente, como se atingisse um estatuto de super-homem. Ninguém o pode ajudar nem tampouco quer auxílio “[...] assume uma existência trágica e [a] sua escolha existencial não é desprovida de grandeza.” (id. : 98). Esta escolha constitui uma libertação de tudo o que possa condicionar as suas decisões. Pretende uma verdadeira autonomia, espelho de um homem informado, lúcido e racional.

Porém, também é visível que, mesmo querendo afastar-se de tudo o que considera do âmbito do sagrado, ou melhor, da superstição, pois não se revê em formas de vida ultrapassadas, arcaicas, até irracionais, apesar de tudo, como dizíamos, esse afastamento não é total. Há ainda uma aproximação ao sagrado, por exemplo, nos festejos de um novo ano, na compra de uma casa, actos que compreendem a aceitação de rituais de morte e iniciação.

As sociedades modernas foram perdendo a sua ligação ao mito, mas não ao sagrado. Às religiões cumpre hoje estabelecer o papel ancestral do mito, mas a religiosidade humana não se vincula apenas à pertença a uma determinada comunidade religiosa.

Como já anotámos, o homem contemporâneo é um ser sem crenças, sem Deus. E é essa ausência que acentua o trágico da vida humana. Ruy Belo afirmou-se como um Vencido do Catolicismo, também ele viveu uma crise profunda de fé: “Eu vi aquele homem condenado à fome ao frio / mas não vejo que risque este meu céu a asa de algum deus / na posição servil da cedilha ou do til” (221). Essa crise é visível na sua poesia, sobretudo a que escreve a partir do seu afastamento da Igreja.

Todavia, não ter religião ou não cumprir determinados rituais religiosos não significa que o homem esqueça a sua espiritualidade, a sua ligação ao sagrado. No caso da sociedade actual, tal como vimos a referir, os mitos assumem significados diversos e revelam-se também de forma diferenciada. O cinema, a leitura, a própria linguagem e os discursos de alguns ideólogos funcionam como mitos. Os rituais de iniciação ainda se vislumbram até numa consulta do psicanalista, ao analisar os traumas, o subconsciente, o paciente é convidado a descer ao mais profundo de si, aos seus medos, de modo a vencê-los e alcançar o equilíbrio desejado. O próprio vocabulário revela essa ligação ao vocabulário iniciático dos mitos – a “luta pela vida”, as “provas”, o “sofrimento”,

[...] toda a existência humana se constitui por uma série de provas, pela experiência reiterada da “morte” e da “ressurreição”. [...] a própria existência humana é uma iniciação. Em suma, a maioria dos homens “sem religião” partilha ainda das pseudo religiões [sic] e mitologias degradadas. [...] Mas as “mitologias” privadas do homem moderno – seus sonhos, devaneios, fantasias etc. – não conseguem alçar-se ao regime ontológico dos mitos, justamente porque não são vividas pelo homem total e não transformam uma situação particular em situação exemplar. Do mesmo modo que as angústias do homem moderno, suas experiências oníricas ou imaginárias, ainda que “religiosas” do ponto de vista formal, não se integram, como entre o *homo religiosus*, numa concepção do mundo e não fundam um comportamento. (Eliade, 1992: 100-101).

Assim, ainda que o mito como arquétipo subsista no homem moderno, este não assumiu integralmente a função religiosa do mito, perdeu a capacidade de o entender e de o levar à acção. Essa ligação será necessária para que o homem se compreenda e compreenda o que o rodeia. A busca de um conhecimento mais profundo do mundo e de si envolve essa componente do sagrado.

Na *Margem da Alegria* podemos, de certa forma, identificar uma viagem que pretende acercar-se do transcendente, do inexplicável e do indizível. O poeta alude a um tempo e espaços genesíacos que se impõe recuperar, como forma de reaver o homem na sua plenitude. A poesia cumpre a função do mito ao remeter para diversas leituras do Universo e do homem. A ligação às águas ancestrais e a sua ligação ao feminino remontam para a necessidade de um regresso a um paraíso perdido, a uma Jerusalém

celeste que é preciso recuperar e regenerar. O poeta sente a tragicidade da vida do homem, sente-a em si mesmo, e recuperar os mitos de origem seria proporcionar ao homem a capacidade de renascer e de se purificar, ainda que as dificuldades inerentes a essa recuperação sejam também reconhecidas.

A poesia é também um espaço importante na criação e (re)criação de mitos, pois, tal como afirma Eduardo Lourenço: “O poeta é o cronologista da mitologia. O seu nascimento como poeta é esse mesmo do reconhecimento do mito; tanto vale dizer, a mitologia origina a poesia. O mito tem ao mesmo tempo carácter pedagógico, serve à educação humana em geral.” (2003: 50).

É indubitável que o vazio que se instalou na existência humana pode ter, por isso mesmo, uma resposta na poesia que procurará, de certa forma, ocupar o lugar dos mitos e dar continuidade à sua primordial intenção: a ligação do homem à sua história, às suas mais profundas memórias, legitimando, desse modo, a cultura e a sociedade em que se revê e se reencontra como homem e ser consubstanciado num determinado universo. “A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a linguagem verdadeira de todas as revelações e revoluções.” (Paz, 1974: 57).

Revisitar o mito do amor trágico de Pedro e Inês é, portanto, revitalizar a identidade nacional através de um mito, mas focando-o numa perspectiva mais actual. Tal como exposto, os mitos antigos tinham por função explicar determinadas realidades, e, desde esses tempos primordiais, eram ainda uma forma de entrada na região do sagrado a que só alguns tinham acesso. O mito “traduz-se numa justificação da existência, fundando o temporal no intemporal, constituindo um princípio de integralidade” (Oliveira, Sebastião e Lima, Antónia, s/d: 5) e esse princípio contribui para a sedimentação do sentimento de pertença a um colectivo, a uma cultura, o que é essencial para a formação identitária assim como se revela fundamental na própria construção moral e ética do indivíduo.

O homem actual vive numa sociedade global e globalizante, onde as idiosincrasias nacionais e individuais parecem esbater-se cada vez mais, por isso, o homem pós-moderno influenciado por essa indústria cultural “numa clara tentativa de uniformizar o planeta [...] incentiva o consumismo em nome do poder económico. [...] Como consequência disso ocorre um enfraquecimento das culturas locais”. (id. : 8). Por conseguinte, “[a] necessidade de compreender a realidade presente faz com que o homem pós-moderno, que se [sic] beneficia do avanço tecnológico para o seu conforto pessoal e sucesso profissional, busque no mito a razão de ser de sua existência, para

suprir o vazio que existe na sua vida no que diz respeito à própria memória cultural.” (id. : 9). No entanto, tal como afirmam os autores, não é concebível analisar a pós-modernidade apenas na perspectiva de uma cultura completamente desligada das suas raízes, a tendência será mais no sentido de mesclar as várias culturas a que tem acesso com aquela a que pertence, o que será gerador de outro tipo de conflitos: como combinar as tradições com todas as referências culturais a que o ser humano pode aceder e que já o não confinam a apenas uma história, tradição e cultura? É neste sentido que os mesmos autores referem a dificuldade cada vez mais acentuada do sentido de pertença, já que o homem contemporâneo é um cidadão do mundo e a estabilidade que lhe conferia aquela união ancestral vê-se comprometida. Nessa perspectiva, sustentam que, ainda assim, “no mundo contemporâneo existe ou ocorre uma recuperação do valor existencial, humanizante, da linguagem simbólica, comum ao mito, ao sonho, à arte. Deste modo, o mito não seria um pensar insuficiente ou ingênuo, crença falsa, mas exporia a própria atividade criadora e imaginativa, a transcendência do viver imediato, o homem no ápice do seu vôo.” (id. : 13).

Para o poeta,

[o]s princípios políticos e religiosos do indivíduo que faz versos pode não afectar a sua poesia [...]. No entanto, a obra do poeta só lucrará em os reflectir. Não é que se submeta a eles, como a coisa exterior, imposta. Mas recebê-los de dentro, como enquadramento da emoção singular, poderá salvar a poesia, não tanto da irresponsabilidade como do esteticismo e da menoridade. Toda a grande poesia é uma cosmologia. (Belo, 1984b: 20).

A frase citada aponta para uma visão da poesia como uma recriação do universo e, eventualmente, podemos associá-la ao mito. Por esse motivo, o poeta afirma ainda: “É lícito entender a poesia como uma forma de conhecimento, que procura a verdade de um modo “representativo” e não “discursivo”, como as ciências. Mas os conceitos em arte têm que se humilhar perante o valor material da palavra e sujeitar-se à acção da metáfora, do símbolo e mesmo do mito.” (Belo, 1984b: 20). No mesmo artigo, Ruy Belo refere o facto de a sua poesia ser sempre mais do que aparenta ser, ou seja, a metáfora, o símbolo são inerentes à sua construção poética e afirma-se convicto, tal como Aristóteles, de que a poesia é “mais filosófica do que a história” (id. : 17).

Todos os aspectos referidos nos permitem afirmar que Ruy Belo, ser inquieto e permanentemente insatisfeito, é um homem que enceta um trajecto de procura, de indagação para um entendimento de si e do homem, no rio trágico e absurdo da existência. Na opinião de Martins (2010) a obra deste poeta “revela mesmo um

itinerário que vai da crença para a descrença, sem silenciar esse desejo profundo de compreensão da sua própria condição bem como itinerário existencial, não podendo excluir o sagrado que o toca e o envolve.” (90).

Nesse percurso há, como tal, toda uma ligação implícita ao sagrado, a uma vivência existencial que é determinada pelo restauro desses mitos primevos da origem, da reposição de uma ordem que se perdeu mas que é urgente reencontrar. A premência do amor, de uma sociedade mais justa, tolerante e humanizada compreendem a renovação de uma certa “margem de alegria” que “pedro derradeiro” conheceu. Cabe à poesia, resgatar e “reencontrar a intensidade com a qual se viveu ou se conheceu uma coisa pela primeira vez, de recuperar o passado longínquo, a época beatífica dos ‘primórdios’.” (Eliade, 1963: 160).

Há, assim, no texto em estudo, a crítica a uma sociedade que apenas se detém na simulação de mitos, desligados da componente do sagrado, do “dito” que se exige para a criação de uma era diferente, tal como se vislumbra uma visão pessimista do homem, das suas vivências. Mas há também, implicitamente, toda uma caminhada de inquietação e de busca que mais não é que a viagem que todo o homem necessita de empreender como forma de aplacar o vazio, a angústia e a futilidade de que enferma a sociedade actual.

c. A poesia beliana e o pós-modernismo

O termo pós-moderno ou pós-modernismo não é consensual nem tampouco pacífico, pois assume variadas significações, algumas delas até contraditórias. É, indubitavelmente, um termo polimorfo, polémico, contudo, o facto de ser usado e discutido por vários pensadores confere-lhe já importância e dá-lhe uma dimensão que não pode ser ignorada. A verdade é que, após o designado movimento modernista, há uma inflexão em todos os domínios da arte que não foi possível catalogar ainda com rigor.

Para alguns filósofos e críticos de arte, o pós-modernismo corresponde a uma corrente de pensamento que, eventualmente, é a continuação do modernismo, mostrando este, de certa forma, o seu auge; para outros, pelo contrário, é a denegação do modernismo e a sua incapacidade de dar resposta a novos surtos de pensamento, novos conceitos de estética.

Na percepção e fundamentação desta corrente de pensamento há alguns aspectos mais ou menos consensuais, isto é, o pós-modernismo aponta, essencialmente, para o ocaso da Modernidade, para o colapso das grandes narrativas fundadoras da chamada cultura ocidental: Marxismo, Iluminismo, Cristianismo, com a conseqüente crise das grandes utopias e da ideia de progresso; a própria história já não aparece associada à ideia de desenvolvimento, à noção de que os acontecimentos surgem numa sucessão lógica e apontam o caminho de evolução/realização da humanidade.

De Tocqueville a Arendt e Heidegger, de Weber a Strauss e Dumont, as análises mais profundas da modernidade sublinharam aquilo que, *negativamente*, a emergência do individualismo significava em termos de erosão do universo e das tradições: o desaparecimento das ordens e dos corpos do Antigo Regime, o desencantamento do mundo, o fim do teológico-político, a passagem da comunidade orgânica (*Gemeinschaft*) à sociedade contratualista (*Gesellschaft*), do mundo fechado ao universo infinito, a obsolescência das grandes cosmologias, das visões objectivistas e hierarquizadas do direito e da política, o esquecimento do Ser no advento da técnica... [...] os Tempos Modernos fazem-nos entrar num círculo que podemos compreender, como a alguns parece, hoje mais do que nunca, um círculo infernal. Porque, por um lado, a dissolução progressiva dos pontos de referência herdados quase naturalmente do passado deixa-nos sem resposta frente às vicissitudes mais simples e mais profundas da existência quotidiana: à escala do indivíduo, é mais fácil dar um sentido aos nossos sucessos que aos nossos fracassos, aos nossos instantes ‘activos’ (no sentido de Nietzsche) que à doença e à morte, às quais, no entanto, as comunidades tradicionais logravam conferir um lugar teórico e prático. (Ferry, 2003: 23-24).

Assim, falar de pós-modernismo implica clarificar alguns conceitos como modernidade, moderno / modernismo e, claro, pós-modernismo.

O conceito de Modernidade, que não se confunde com o de Modernismo, é assim explanado por Fernando Pinto do Amaral,

[a] minha ideia pessoal corresponde ao que penso ser a visão dominante em Portugal: assim, creio que, em linhas gerais, enquanto sob a cómoda protecção do termo modernidade – concebido, é claro, neste caso, como um período historicizável – podemos dar abrigo a um vasto panorama de transformações sócio-culturais englobando a filosofia, a política, as artes, as letras, etc. e correspondendo a uma crise, mas também, por isso mesmo, a um esforço renovador cujo início ou fim são polémicos e dificilmente situáveis [...]. (1991: 19).

É o período das grandes revoluções em termos técnico-científicos, de alterações nas estruturas sociais e políticas (a conquista de alguma equidade social, o acesso mais generalizado a determinados bens de consumo), assim como um certo optimismo nas capacidades humanas no controle do tempo e do espaço relacionados com uma crença inabalável no progresso e na razão.

Já em relação ao Modernismo, o mesmo autor aponta “para uma série de movimentos ou tendências estéticas muito mais balizadas no tempo (quase sempre entre as últimas décadas do século XIX e os anos 20 ou 30 deste século), muito variáveis consoante os países e as culturas, e cujas repercussões actuais, embora por vezes determinantes, podemos considerar já razoavelmente desvanecidas.” (id. : 19). Lipovetsky, por sua vez, confere ao modernismo

[...] uma nova lógica artística baseada em rupturas e descontinuidades, assentando na negação da tradição, no culto da novidade e da mudança. O código do novo e da actualidade descobre a sua primeira formulação teórica em Baudelaire, para quem o belo é inseparável da modernidade, da moda, do contingente; mas é, sobretudo, entre 1880 e 1930 que o modernismo ganha toda a sua amplitude com o abalar do espaço da representação clássica, com a emergência de uma escrita desprendida das imposições da significação codificada, e depois com as explosões dos grupos e artistas de vanguarda. A partir de então, os artistas não param de destruir as formas e sintaxes instituídas, insurgem-se violentamente contra a ordem oficial e o academismo [...] (1983: 77),

isto é, o modernismo estabelece rupturas, cortes profundos com o que se havia produzido até então. A modernidade não se confunde com modernismo (há quem prefira modernismos),

porque este último, sob numerosos aspectos, entende efectivamente romper com as ilusões, em particular as do *cogito* claro e distinto e da ordem “euclidiana”, que tanto pesaram sobre a “metafísica da subjectividade” e, através dela, sobre a história da arte. A partir daqui, o pós-moderno deveria ser compreendido como indicando uma ruptura com as Luzes, com a ideia de Progresso segundo a qual as descobertas científicas e, mais geralmente, a racionalização do mundo representariam *ipso facto*, uma emancipação da humanidade. (Ferry, 2003: 263).

Fokkema na sua obra *Modernismo e Pós-Modernismo* reflecte sobre estes conceitos, analisando-os à luz de quem produz literatura mas também atendendo ao papel do crítico e do historiador da literatura. Assim, a partir da sua obra, verificamos que o código modernista prefere construções hipotéticas e fundamenta-se: “ [...] na apresentação do texto como não definitivo e incompleto; [...] a dúvida epistemológica a respeito da possibilidade de representar e explicar a realidade [...], cepticismo metalinguístico quanto à possibilidade de exprimir adequadamente qualquer conhecimento que se julgue ter alcançado sobre o mundo [...] o respeito pela individualidade do leitor [...]” (s/d: 35).

Estas mesmas características, ainda que visivelmente alteradas ou com ligeiras diferenças, irão consubstanciar o que fundamenta o sócio-código pós-modernista, este “baseia-se numa preferência pela não selecção ou por uma quase-não-selecção, numa

rejeição de hierarquias dominadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante” (id. : 66). Neste sentido, verifica-se uma “relação entre texto e autor [...] muito menos tensa” (id. : 67), há a tendência para inserir no texto a ideia de desconexo, realçando a ideia de descontinuidade e incoerência, rejeita o desejo de explicações, preferindo uma paródia de explicações ainda que desprovidas de lógica, o pós-modernista não cria, apenas recicla significados cristalizados, o que remete para a intertextualidade; dá-se mais ênfase ao código e o papel do leitor ganha ainda maior destaque.

Em geral, o pós-modernismo mostra preferir as palavras ao silêncio, a imaginação à experiência, o texto verbal ao contexto empírico. É aqui que o código pós-modernista mostra as suas tendências; no momento em que se tenham exposto e sejam do conhecimento de um vasto grupo de escritores e leitores, terá chegado o tempo para a sua substituição por outro código, que necessariamente manifestará as suas tendências para outros aspectos.

O código pós-modernista pode ser ligado a um certo modo de vida e a uma certa visão da vida [...]. (id. : 83).

Retomando Luc Ferry, vemos que apresenta três acepções de pós-modernismo: na primeira, coloca o pós-modernismo como o culminar do modernismo, numa segunda acepção, analisa-o como um “regresso” à tradição contra o modernismo e, finalmente, num terceiro sentido, aprecia-o como a superação do modernismo. Destas diversas significações é a segunda acepção que valoriza, uma vez que afirma ser a única visível na “cultura contemporânea proporcional à importância do fenómeno social para o qual remete” (2003: 268). O que caracteriza este movimento é, assim, o ecletismo: “[...] tudo pode, em princípio coexistir, ou se se preferir uma outra formulação, cujo espírito de tolerância mostra uma conformidade ainda maior ao espírito do tempo: nada se encontra *a priori* ferido de ilegitimidade” (id. : 267), tudo é permitido – misturar clássico com moderno, música erudita e popular...o que necessariamente obriga a questionar sobre o conceito de arte como singularidade, inovação, originalidade. No pós-modernismo, o que encontramos é, de certo modo, uma arte revivalista que pretende revitalizar o que os modernistas rejeitaram, como as tradições ou um estilo demasiado ornamentado. O modernismo e as suas rupturas parecem ter-se esgotado e o que se pretende é fazer coexistir o moderno e o antigo, traduzindo-se essa mistura em obras híbridas, mas não descaracterizadas. Elas apontam para um certo esgotamento ou exaustão da busca constante de ruptura dos modernistas, reflectindo a obra de arte, tal como já referido, as próprias antinomias e dispersões da sociedade. Não se trata, como é evidente, de um

processo criativo isento de originalidade, há é um reaproveitamento do que já existe, para lhe dar uma configuração nova.

É possível, assim, estabelecer uma ligação permanente entre o que se considera tradição e moderno. É essa a perspectiva de Octávio Paz quando refere que o moderno é sempre heterogêneo e está condenado a ser plural, a alojar diversas visões possíveis. Não referindo nunca o termo pós-modernismo, prefere a ligação constante que se verifica na arte, em geral, e na literatura em particular que é o jogo permanente entre a tradição e a sua negação. Ao negar a tradição, ao rejeitá-la, o artista está sempre a criar algo novo. Usa por isso a expressão tradição moderna: “[...] a sociedade que inventou a expressão a tradição moderna é uma sociedade singular. Essa frase contém algo além de uma contradição lógica e linguística: é a expressão da condição dramática da nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança.” (Paz, 1984: 25).

Um autor que apresenta um conceito que parece mais próximo, tal como o de Luc Ferry, do estilo que encontramos em Ruy Belo, é Lipovetsky, uma vez que, na sua opinião,

[...] o projecto pós-moderno é obrigado a ir buscar ao modernismo a sua própria essência, a saber a ruptura: romper com o modernismo não é possível a não ser pela afirmação de um Novo suplementar, aqui a reintegração do passado, o que está profundamente de acordo com a lógica modernista. Não devemos iludir-nos, o culto do Novo não foi nem será abolido, quando muito torna-se agora *cool* e desculpado. Por outro lado, se o efeito do modernismo foi de facto incluir continuamente novos temas, materiais e organizações, dessublimando ou democratizando assim a esfera estética, o pós-modernismo limita-se a dar um passo em frente no mesmo caminho. Doravante, a arte integra todo o museu imaginário, legitima a memória, trata por igual o passado e o presente, faz coabitar sem contradição todos os estilos. Fiel nesse ponto ao modernismo, o pós-modernismo continua a definir-se pelo processo de abertura, pelo alargamento de fronteiras. Por fim, declarando situar-se fora do culto vanguardista do Novo, o pós-modernismo abandona um último ideal revolucionário, renuncia à face de elite do modernismo, quer acompanhar os gostos do público satisfazendo ao mesmo tempo os criadores: a arte vê-se expurgada da sua meta revolucionária e da sua imagem hierárquica de acordo com a linha de força predominante da estratégia igualitária. (1983: 115-116).

Tratando-se de um movimento que se alimenta do Novo e do Tradicional, produz uma arte que destabiliza e desconstrói o conceito de arte que se associava essencialmente à ruptura com o estabelecido e proclama, assim, um outro direito – o direito à liberdade e a uma certa simplicidade, a revelar o artista sem pretensiosismo, com uma linha de orientação mais associada à espontaneidade, ao subjectivo, uma arte aberta a todos e passível de ser absorvida por todos. Esta tentativa de conciliação entre as propostas mais radicais parece a que melhor se coaduna à perspectiva que se pretende

defender de pós-modernismo e que é também mais visível na poesia de Ruy Belo, uma vez que esta se funda no romantismo europeu e procura, como o próprio reconhece, inovar através da tradição.

Ruy Belo afirma, a propósito da modernidade em poesia, o seguinte:

Ao longo deste capítulo, onde vêm confluir algumas das reflexões que sobre a poesia a vida nos tem consentido, melhor avultará como realização o intuito de designarmos por poesia nova não a chamada *poesia moderna* mas a poesia sem mais, a poesia de sempre, incluindo naturalmente aquela que nos nossos dias se apresenta como a única capaz de se projectar no futuro, por ter plasmado, ou pressuposto, vivo, o nosso tempo. Moderna teve em qualquer idade de o ser a poesia para viver e sobreviver. É uma das coisas que tentaremos defender, contentando-nos, neste primeiro número, em demonstrar que a novidade pertence à própria essência da poesia. Toda a palavra nova é, constitutivamente, uma palavra poética. (1984b: 59),

o que, desde logo, nos remete para o seu conceito de poesia e, simultaneamente, o que é mais relevante, para a sua própria elaboração / construção da poesia e a recusa em restringi-la a uma escola, corrente, grupo.

Este autor estabelece uma transição, uma mudança, anuncia uma poesia assaz diferente, nela assistimos ao fim ou ao declínio da Modernidade: “Menos flamejante e mais classicamente dialéctica uma outra voz desmesurada, a de Ruy Belo, associa o seu profetismo angustiado e irónico a este momento crucial em que a Modernidade de si mesma se despede deitando fogo aos seus tumultuosos sortilégios.” (Lourenço, 2003: 167).

Também Pedro Serra é de opinião de que “[a] década de 70 seria a década de um Ruy Belo melhor realizado e, talvez por isso mesmo, [...] uma década *já* pós-moderna. Uma década de esvaziamento da utopia da Modernidade.” (2003: 17).

Pelo carácter evocativo e pelas preocupações com o real presentes na sua poética, Ruy Belo é considerado um dos precursores do pós-modernismo. A sua poesia indicia a presença de novos caminhos, pois, para além da consciência de que tudo é precário e efémero, vislumbramos também a fragmentação, a descontinuidade, a aparente desconexão lógica das ideias, as alusões culturais e literárias constantes, a presença do quotidiano e do intemporal, do banal e do poético. Assim, a menção aos anúncios, às conversas nos cabeleireiros sobre os escândalos da vida privada prenunciam, por um lado, a importância que a publicidade irá ter numa sociedade hedonista, consumista, mais preocupada com a aparência do que com a essência e, por outro, o interesse desmesurado, mas muito actual, pelas minudências em detrimento do aprofundamento das questões verdadeiramente importantes. Também são evidentes as atitudes de

conveniência, a solidão imposta ou procurada, a insatisfação: “desejos / satisfeitos jamais se mais se prolongavam e se renovavam” (201). É ainda possível observar características do homem actual – ser solitário, sem crenças, desencantado, o homem sem Deus, a divindade assoma nele – “e ele que é deus também por condição e coração” (240) ou “e é tão humildemente humano que até chega a ser divino” (242). Assinale-se de igual modo a recuperação de mitos nacionais – a história de amor de Pedro e Inês; destaque-se ainda o facto de ser um poema feito de imagens, sons, cores, transformando-o numa espécie de caleidoscópio cinestésico.

O diálogo constante com textos e autores diversos, a mistura de português moderno e arcaico, as marcas de oralidade assim como a ambiguidade nos discursos (pedro / poeta) ou a própria a hibridez de discursos: reflexões filosóficas, texto poético com aproximações ao narrativo, momentos líricos / emotivos, reflexivos “não há quem reine menos do que um rei / mandar é escravidão maior que a própria escravidão” (244), “por uma ideologia palradora / pla vida literária plos jornais / ou plo massacre conjugal ou consular “ – palavras de ordem, quase como se de uma manifestação se tratasse, remetem para uma poesia que parece oferecer vias, caminhos de grande diversidade e nem sempre fácil de acompanhar. Pode-se acrescentar ainda o aspecto lúdico do discurso, a sua ornamentação – os versos longos, mas fluidos, musicais, cheios de ritmos (ora plangentes, ora de uma leveza a demonstrar a sua densidade e subtileza), as onomatopeias, em suma, todo um discurso que o distancia do dos poetas da sua geração.

No entanto, não parece credível nem sustentável que Ruy Belo represente os aspectos negativos que são conferidos por alguns críticos ao pós-modernismo, como a ausência de originalidade, o fim de uma literatura desprovida de interioridade, incharacterística e superficial, só para citar alguns exemplos. Também é necessário clarificar que, tal como já se afirmou, apresentando alguns aspectos do pós-modernismo, não é, claramente, em muitos sentidos pós-moderno.

O problema centra-se, pois, em saber se as tendências mais recentes da nossa poesia não passam de mais um *ismo* numa sucessiva cavalgada sem fim, ou se porventura será um novo ciclo a iniciar-se – o de uma eventual *pós-modernidade* em que o facto de estar ou não estar na vanguarda vá tendo cada vez menos importância, quando confrontados com o húmus renovável de uma tradição na qual se integrem os nossos gestos e comportamentos. Sendo difícil, por agora, responder, poder-se-á dizer que, num certo sentido, formular esta dúvida é começar a dar-lhe uma resposta. (Amaral, 1991: 52).

João Barrento revela-se muito crítico relativamente à questão do pós-modernismo, mas, aparentemente, tem uma visão menos céptica no que concerne a

alguns percursos da poesia contemporânea e que talvez se ajustem com propriedade à poesia em estudo. Na sua perspectiva, a cultura coetânea é marcada pelo narcisismo, na exacerbação do culto da imagem, o hedonismo, uma variante do *carpe diem* levada ao extremo, a procura do prazer constante, a capacidade de viver exclusivamente para o prazer pessoal e, finalmente, o eudemonismo na busca e quase obrigatoriedade de demonstrar felicidade, como se esta fosse perpétua e a única razão de viver, o que significa a rejeição completa da dor, do sofrimento.

Pergunta-se hoje – e a questão é dirigida a toda uma tradição que parte do Romantismo e chega a meados do século XX – se “ser feliz é imoral”, e proclama-se o “direito à felicidade” a qualquer preço, ainda que isso signifique a rasura da ética, a substituição da racionalidade pela sedução, a incapacidade de convívio produtivo com a dor, sempre excluída ou anestesiada.

Mas penso que os desassossegos estão aí, talvez outros, e a literatura continua a exorcizá-los e a nomeá-los. (2001: 59).

A poesia de Ruy Belo é, indubitavelmente, uma poesia de desassossego, no sentido “que não abdica da problematização”, “desagregadora de certezas, hábitos e estabilidades”, “desassossego da melancolia [...] fatalista, desencantada [...]”. (id. : 60-61). É uma poesia que, numa linha filosófica, pensa o Homem e as suas acções, poesia feita de sensibilidade assume um questionamento constante do que somos e o que procuramos.

Trata-se de um poeta que usa constantemente a ironia, a qual constitui “um dos contributos mais importantes de Ruy Belo à nossa poesia: a corrosão por uma ironia não vincada, mas tenaz, sem sarcasmo, mas jocosa, da sentimentalização excessiva do mundo do vivido e do sentido.” (Magalhães, 1981: 153). O poeta assume algumas das características da poesia pós-moderna, no entanto, muitas vezes, com o intuito de manifestar o seu desagrado face à evolução que pressente na sociedade que o rodeia e que produzirá uma literatura fácil, sujeita aos pensamentos mais banais do quotidiano, imagem de massificação da arte que, mais do que imagem de conhecimento, de busca de saber, de questionamento crítico do que se vê, ouve e lê, é, sobretudo, uma forma de acompanhar o que está na moda, o que constitui a última novidade. Ruy Belo ironicamente elabora um poema que tendo as características já enunciadas, obriga a parar, a reflectir, a não se deixar enganar pelo aparente e pelo fácil. Há toda uma ambiguidade, uma duplicidade de sentidos que impele à compreensão do que subjaz a um texto, à sua profundidade.

Mesmo o carácter épico do texto remete, de certa forma, para alguma ironia, pois mais do que canto é desencanto; há toda uma angústia que se desprende deste cantar que espelha a profunda dor de um ser que reflecte sobre o sentido da existência, conferindo-lhe um carácter de tragicidade já enunciado por diversas vezes, sem que, alguma vez, se note qualquer excesso de sentimentalidade, tal como referia Joaquim Manuel Magalhães. Fica patente a necessidade de, através da ambiguidade, obrigar a uma análise, como referimos, que não deve nem pode permanecer à superfície, uma vez que esta é deliberadamente enganadora. Trata-se também da visão de um ser que vive violentamente, isto é, que sente que a existência só faz sentido com uma entrega total, ainda que a morte seja inelutável. Mesmo que só seja permitida alguma *margem*, é imperativo conferir-lhe significado, sentindo que é essa dor, esse sofrimento que permitirão um conhecimento mais profundo de si e, concomitantemente, uma possível aproximação à verdade, ao conhecimento, ao absoluto.

d. A visão do homem e a busca de sentidos

A literatura não tem como objectivo apresentar um receituário de vida, mas é nela e na arte, de forma geral, que frequentemente encontramos as grandes inquietações ou “desassossegos” humanos.

[...] pode atribuir-se à literatura um valor essencialmente *interrogativo*; a literatura torna-se então o signo (e talvez o único signo possível) desta opacidade histórica em que vivemos subjectivamente; admiravelmente servido por este sistema significante deceptivo que, a meu ver, constitui a literatura, o escritor pode então ao mesmo tempo comprometer profundamente a sua obra no mundo, nas questões do mundo, mas suspender esse compromisso precisamente aí onde as doutrinas, os partidos, os grupos e as culturas lhe inspiram uma resposta. A interrogação da literatura é então, num só e mesmo movimento, ínfima (relativamente às necessidades do mundo) e essencial (uma vez que é esta interrogação que a constitui). Esta interrogação não é: *qual o sentido do mundo?* nem mesmo talvez: *o mundo tem um sentido?* mas apenas: eis o mundo: *haverá nele sentido?* A literatura é então verdade, mas a verdade da literatura é ao mesmo tempo essa impotência para responder às questões que o mundo se põe sobre as suas desgraças, e o poder de pôr questões reais, questões totais, cuja resposta não esteja pressuposta, de uma maneira ou de outra, na própria forma da questão: tentativa que nenhuma filosofia, talvez, conseguiu, e que pertenceria então, verdadeiramente, à literatura. (Barthes, 1964: 182).

Considerando que a poesia em análise apresenta algumas características de pós-modernismo, é possível encontrar aspectos que reportam para uma determinada visão do mundo e do homem associadas a este momento da história. O homem pós-moderno sem as grandes utopias que marcam os séculos anteriores, sem crenças, sem Deus, sem

figuras modelares procura a todo o custo a sua valorização, o seu prestígio social / familiar, ainda que esse esforço não corresponda a um imperativo moral ou ético. A sua ética resume-se à ânsia de excesso – excesso de prazer, essencialmente. Sente-se, por isso, na obrigação de tudo viver de forma excessiva – o trabalho, a festa, a família. Daí decorrem diferentes problemas: a incapacidade de ser feliz sempre, a incapacidade de viver uma vida artificial, a incapacidade de ser o que não é. Tudo isso acarreta a frustração, o desprezo dos outros indivíduos, o desespero. Estas são algumas das características dos tempos pós-modernos. O sentimento de culpa e o desvio da *norma*, a ausência de euforia determinam a auto-exclusão. O recurso a todas as formas de cura da ausência da felicidade permanente obriga, como já anotado, a meios artificiais que promovam essa felicidade. Assim, a dependência da ajuda de terapeutas ou de medicamentos permite a fuga da realidade e o esquecimento de si. O homem oscila então, permanentemente, entre o prazer excessivo e a dor desmesurada.

A poesia de Ruy Belo aponta, nesse sentido, para as grandes questões que se colocam ao homem entre o final do século XX e os tempos actuais. Vivem-se momentos de viragem pelas numerosas transformações que ocorrem e às quais o poeta não seria, de modo nenhum, indiferente. Trata-se, deste modo, de uma poesia calcorreada pela busca de *sentido*, como imagem de um mundo caótico, ilógico, ao qual não quer dar respostas; pretende que respiremos esse mesmo espaço e percebamos que essa dor e essa melancolia, retratadas nos seus versos, não pertencem apenas a um homem só, elas são a marca definidora do ser humano actual.

Desta forma, quando aborda a temática da velhice e o fardo que ela representa para a sociedade hodierna demonstra uma visão bastante pertinente e actual. Os velhos não fazem parte de uma cultura que cultiva a eterna juventude, onde os adultos se recusam a crescer, sofrendo todos do síndrome de Peter Pan, querendo parecer-se cada vez mais com os seus filhos. É um mundo onde “os idosos se tornam inumanos, rejeitados para a periferia da normalidade” (Braudillard, 1976b: 10). Os mais velhos, que eram figuras de referência, nas comunidades menos desenvolvidas, passam agora a ser menosprezados e as suas conversas entediadas “fala e fala e não esgota mais os temas das doenças” (203). Esta questão é um dos grandes problemas das sociedades desenvolvidas.

É uma poesia-habitação da dor, do sentimento de ser para a morte. O que mais transparece, aliás, é a ideia de uma certa aceitação e até resignação perante a dor. É a melancolia de existir sem existir plenamente, pois tudo parece confluír para essa

margem inelutável que é a ideia da perda, do desencanto, do ser que nunca se realiza absolutamente, pois tudo é a “colina do instante”, é um Verão que desemboca rapidamente no Inverno, é o estar em constante inquietação, daí o deambular, o ser um passageiro constantemente em trânsito, de permanente passagem mesmo se fixado.

A poesia era o melhor dos barbitúricos de um homem que “sempre viveu em crise”, e que aliás definira o homem como “animal doente / ser permanentemente moribundo”, condenado a uma tristeza irremediável que tinha que “administrar sabiamente” e que só consentia intervalos, ou margens, de alegria. É certo que nesta concepção pesavam as teorias existencialistas [...] do “ser para a morte”, que tantos dos seus versos ecoam; mas o seu sentimento dramático ou mesmo trágico da existência era, dir-se-ia, visceral; em busca do sentido da vida, o poeta cedo descobriria que não estava inscrito nela mas exscrito, estava aquém ou além dela, passava sem se deter por ela, também transitória, e só se deteria no passamento final; ou então que não havia sentido nenhum nela, porque se confrontava a cada hora com o *nonsense*: não só viver é caminhar para a morte como ver (viver / reviver) é perder: [...] condenado à errância [...] o homem está constantemente a despedir-se das coisas e só pode ter na morte a “única saída”. (Saraiva, 2002: 360).

O poeta procura atenuar essa presença constante e inevitável da morte transferindo a alegria impossível para as palavras que simbolizam o que consegue dominar, o que lhe dá prazer e o aproxima da felicidade negada. “E vã é a palavra do poeta / se não atenuar a dor da vida e preparar / a serenidade visual na iminência do futuro” (221). Nesse sentido, tem a perfeita percepção de que é o “[p]oeta do amor da solidão da morte / que procura saber que dizem que sei eu as conchas de si próprias / os gregos não sonharam acordados” (221), o que confirma também a sua busca de profundidade e sabedoria a que só acede pela e na poesia.

Morte que, além de “única saída” é “sem nenhuma dúvida a melhor jogada” (249), e nesse espírito de “jogada” (como uma carta forte num jogo) imediatamente ocorre a ideia de jogo vida / morte, já que abordar a morte é inevitavelmente confrontá-la com a vida. O sujeito poético vive na poesia um simulacro de vida, cria um mundo à sua medida, é neste mundo que consegue, de certa forma, combater a sua solidão existencial. E é notório na forma como se exprime, na acumulação vocabular, no ritmo largo e amplo que, na escrita, contraria a vacuidade, superficialidade e efemeridade da vida: “ó vida ó madrugada coisas do princípio vida começada logo terminada” (249).

É incontestável “a importância que a poesia tinha para Ruy Belo; num mundo inabitável era a poesia – a imaginação, a palavra, a memória... - o único tempo e lugar de relativo conforto, embora também fosse tempo e lugar de trabalho tantas vezes desconfortáveis e de penoso conhecimento, até do tempo, até da morte.” (Saraiva, 2002: 361).

A sua ironia, o seu humor subtil e amargo estão bem patentes na tentativa de minimização de algo inevitável, são também a sua forma de resignação, aliás já referida: “A morte não é coisa para os homens / e um cadáver cresce ocupa toda a casa / é uma coisa incómoda até que o despejam como lixo [...] eu quero é luz possível solução para a morte que há na minha vida” (254); “Ora diz-me lá tu que lá estiveste / isso afinal da morte como é?” (256-257).

Esta questão, remetendo para o grande mistério da humanidade, permite-nos também uma reflexão sobre a vivência da morte na época contemporânea, que Ruy Belo explora de forma irónica, mas denotando, uma vez mais, a sua enorme capacidade de observação e de antecipação, como aliás temos vindo a comprovar. A fortuna da sua poesia reside precisamente na sua invulgar temporalidade / intemporalidade.

Quando estudamos autores como Baudrillard (1976b) não ficamos indiferentes à forma cruel como aborda a sociedade hodierna e na verdade que essa crueldade representa. Afirma aquele autor que vivemos numa sociedade mais regida por símbolos do que por mercadorias. O homem é avaliado pelos símbolos que transporta e mesmo o seu trabalho gira em torno de símbolos. Toda a sociedade é, assim, uma sociedade de trocas simbólicas e de simulações. Vivemos numa sociedade da imagem, da que damos aos outros e que compulsivamente consumimos. Tudo é vivido no reino dos simulacros, como se vivêssemos uma encenação permanente, numa teatralização constante, mesmo da dor e do sofrimento, quando estes são aceites pelos outros e não reveladores de fraqueza.

A sociedade capitalista contribuiu decisivamente para uma determinada filosofia de vida e de morte, transportando-nos para um mundo a que aspiramos: um mundo de beleza, de sedução, de felicidade, um mundo rodeado de objectos simbólicos. Nesse mundo, muitas vezes, é difícil distinguir o real do irreal. Fundamentalmente, o que pretendemos é que essa vida de fantasia nos permita esquecer o envelhecimento e, acima de tudo, a morte.

Hoje, não é normal estar morto, e isto é novo. Estar morto é uma anomalia impensável; em comparação com ela, todas as outras são inofensivas. A morte é uma delinquência, um desvio incurável. Já não há lugar nem espaço/tempo destinado aos mortos; a sua morada não pode encontrar-se; ei-los, pois, rejeitados para a utopia radical – não há sequer onde ficarem: simplesmente volatilizados. (Baudrillard, 1976b: 12).

Na actualidade, foi subtraída a *morte simbólica* e a morte natural é algo de que não se pretende falar, esconde-se, omite-se, pois, queremos afastá-la a todo o custo do

nosso convívio, uma vez que, como referido, o “cadáver cresce ocupa toda a casa / é uma coisa incómoda até que o despejam como lixo” (254). A eliminação de sinais de dor, do excesso de sentimentalização perante a morte, constituem também uma das características da sociedade contemporânea:

A sentimentalidade sofreu o mesmo destino que a morte; torna-se incómodo exibir os próprios afectos, declarar ardentemente o fogo íntimo, chorar, manifestar com demasiada ênfase os impulsos internos. Tal como a morte, a sentimentalidade tornou-se embaraçosa; é preciso ser-se digno em matéria de afecto, quer dizer: discreto. Mas longe de designar um processo anónimo de desumanização, “o sentimento interdito” é um efeito do processo de personalização, que trabalha aqui na irradiação dos signos ostentatórios do sentimento. O sentimento deve chegar ao seu estágio personalizado, eliminando os sintagmas inteiriçados, a teatralidade melodramática, o *kitsch* convencional. O pudor sentimental é exigido por um princípio de economia e sobriedade, constitutivo do processo de personalização. Deste modo, é menos a fuga perante o sentimento que caracteriza o nosso tempo do que a fuga perante os *signos* da sentimentalidade. (Lipovetsky, 1983: 73).

Perante a morte, há também todo um registo convencional que é absolutamente necessário mostrar e a discrição é a maneira correcta de agir. A morte surge, desta forma como algo constrangedor e embaraçoso, pois ainda que o sofrimento e a dor existam, é necessário *personalizá-las*, isto é, seguir os códigos sociais que impedem a manifestação do que sentimos. Esta personalização não significa desumanização, é mais a necessidade de terminar com a ostentação de sentimentos. Temos de fingir que essa morte nos é indiferente. Continuamos na arte da dissimulação, das máscaras que usamos em todos os momentos de vida social. Esta encenação e simulação têm como objectivo o bem-estar social, o aparato de dor seria entendido como melodramático, excessivo, incompreendido. A sociedade narcísica não mostra as emoções, a contenção é uma forma de dignidade, de civilidade.

Assim, a morte é banalizada, porque vivida de forma convencional, regida por signos, e ao vivo-morto resta-lhe o conforto da medicina, dos técnicos, já que, para os que convivem com ele, nada mais há a fazer, nem qualquer troca é agora possível. O morto perdeu dignidade.

No entanto, “[o] sujeito tem necessidade, para sua identidade, de um mito do seu fim, tal como necessita de um mito de origem.” (Braudillard, 1976b: 64).

Há todo um conjunto de rituais que foram substituídos. A morte parece ser uma continuidade de vida, no sentido em que tudo é feito de modo a que o cadáver se assemelhe ao ser vivo que foi (a maquilhagem, a roupa). Esta expurgação da ideia do morto parecer efectivamente morto impede a passagem simbólica para o mundo dos mortos, continua presente, assemelha-se ainda aos vivos o que representa, mais uma

vez, a sociedade de simulação em que vivemos. Há, por isso uma dificuldade evidente em conviver com a morte e assumir a sua existência como parte integrante da vida:

É uma morte falsificada e idealizada com cores de vida [...] Há em tudo isto a recusa de deixar a morte significar, adquirir força de signo e, da mesma forma [...] uma grande ferocidade para o morto: proibido de apodrecer, de mudar – em vez de ingressar no estatuto de morto e, portanto, no reconhecimento simbólico dos vivos, é conservado como fantoche na órbita dos vivos para servir de álibi e de simulacro à sua própria vida. Consignado no natural, perde os seus direitos à diferença e toda a oportunidade do seu estatuto *social*. (Braudillard, 1976b: 98).

Já para D. Pedro a morte é motivo de sofrimento, dor e desespero, mas este aceita a sua inevitabilidade, visível na construção dos túmulos que, simbolicamente, representam já a sua própria morte. O próprio poeta, afastando-se de uma visão pós-moderna da morte e da sua vivência, parece querer lembrar a sua presença inelutável e prepara-se para o absurdo da sua presença, no absurdo que constitui a própria existência humana.

Por isso, o poeta afirma:

Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até anti-natural porque, sendo a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercida sobre a natureza. Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é terra. Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. Violento-me. Altero uma ordem, uma harmonia, uma paz [...]. (Belo, 1984b: 290).

Neste excerto há uma ligação intrínseca entre a poesia e o seu aspecto telúrico, habitual em Ruy Belo que procura conectar-se à terra em vários sentidos – numa poesia pragmática, horizontal, que analisa o real, o sensível, mas “anti-natural”, pois, de certa forma, desvirtua essa naturalidade ao usar as palavras, artifícios de revelação das árvores, das aves, do mar, das fontes, palavras recorrentes na sua poesia. As palavras são homicidas, as palavras corroem-no, desgastam-no, porque nelas procura também a perfeição de uma forma obsessiva e, em simultâneo, são morte, uma forma de se eternizar, de se prolongar, de prolongar e adiar a morte. A única possível.

Uma presença visível na sua poesia, aliás também já nomeada, é a questão do tempo: “[...]um tempo fugaz e corrosivo [...]” (Neves, 1988: 140). Por isso, a poesia deste autor está marcada “por uma nítida e dolorosa consciência do tempo como *passagem*. É ela a responsável pela impossibilidade distante de recuperar o passado [...]” (id.). Por conseguinte, como forma de combater “a dissolução, o esquecimento, as rugas e a morte, ergue-se o canto da memória apaziguadora poisando ao de leve sobre o

gume ácido do tempo. E é como se a demanda de um tempo pessoal – de amor ou de escrita – passasse pela apropriação e retenção do instante [...]”(id.).

Consequentemente, o realce e a valorização dados à imagem, observável ao longo do poema, como forma de *apropriação e retenção do instante*. Essa valorização é visível na tentativa de criação de imagens num processo análogo ao do cinema ou da fotografia. Ruy Belo em vários poemas, e neste também, faz referência ao cinema e à sua paixão por esta arte. Em *A Margem da Alegria* por diversas vezes sentimo-nos a observar um imenso ecrã onde os grandes planos incidem no rosto, olhos ou olhar. E esses grandes planos, insistindo nos aspectos aludidos, apontam para uma das particularidades da sua poesia – a ligação à imagem, ao pictórico. Esta predilecção pela imagem foi já mencionada; no entanto, iremos abordá-la numa outra perspectiva. É pela visão, pelo olhar que capta o real e este constitui, simultaneamente, a sua fonte de criação. Utiliza, desse modo, a linguagem “como modo de ver, como revelador, como modo de ampliar a dimensão e o campo do visível, fixando-o e recortando-o contra o tempo. [...] Ver, rememorar, fazer ressurgir as imagens [...] procurando o invisível que se esconde por detrás e para além do visível[...].” (Neves, 1999: 24) Essa indagação é notória na criação de planos que insistem no rosto, em particular nos olhos. Estes são a forma de nos revelarmos. Com o olhar seduzimos e odiamos, atraímos e repelimos, mostramos e escondemos, *somos e não somos*. “E depois a poesia mete-se pelos olhos dentro, é uma forma de visão que ensina a ver.” (Belo, 1984b: 19). A relevância do *olhar*, da *visão* é ainda visível na recorrência de – “*ver-te*” / “*ver*” (cf. 238) – esta insistência e o contexto em que é produzida contribuem para atribuir à acção de ver, uma acção *metafísica*, pois corresponde à referida apreensão do invisível, de uma certa totalidade, da *apreensão da alma* e também à própria transformação da figura humana em pessoa, em ser. Dizer *ver-te* é tornar a vida significativa. É esse acto que o faz acreditar em si e permite a manutenção do que é e sente. *Não te ver* analogamente é não ser, não existir, por isso só *sou, existo*, se vejo. Daí o sentir-se separado de si mesmo sem a visão do outro, da amada, e ficar irremediavelmente despojado, marginalizado, desprotegido. A transcendência do indivíduo associa-se à ligação ao outro, pela visão do rosto.

O rosto alcança, assim, uma dimensão metafísica, pois a sua entrega despojada pressupõe uma relação de absoluto, porque de verdade absoluta. Conhecer o outro é uma forma de se conhecer e de se transcender, ele funciona como um conteúdo, adquire o significado de uma entidade, não é apenas algo que se visualiza como exterioridade. A

apreensão do outro exprime-se pela exterioridade mas é, essencialmente, interioridade, pois é nele que me reconheço, que sou eu mesmo. Pela visão do rosto, é que se define como ser único e responsável, ele representa a individualidade. O eu só é quando se apresenta aos outros e só nessa relação adquire a sua plenitude.

De igual modo, esta primazia dada à imagem se pode entender como um pressentimento de que se capta um momento irrecuperável, pois permite cristalizar aquele tempo e torná-lo eterno. As fotografias ou fotogramas podem, por isso, associar-se a uma tentativa de fixação impossível da vida e, ao mesmo tempo, à perda, à morte. É o receio da perda que “faz viver, antes do tempo, tanto aquilo que ainda não se tem, mas profundamente se deseja ter e sentir, como o seu desaparecimento.” (Cruz, 2008f: 240). Estes simulacros, símiles de fotografias, constituem-se como monumentos fúnebres, pois são irrepetíveis, a imagem que transportam já não se reconhece, já não corresponde totalmente ao vivido. Uma das características do pós-modernismo, que já referenciamos, é o excesso de imagens que povoa o mundo visual. É um facto que as imagens são recorrentes e, até certo ponto, podem produzir esta incapacidade de fixação, uma vez que o tempo para assimilar o que se observa é mínimo. Vive-se da imagem e, nessa voragem, há como que uma tendência para a dispersão, a desconcentração associados a um sentimento de perda, de ausência de unidade. É o que ocorre com D. Pedro: mostra dificuldade em recordar Inês, apenas sente as marcas do que viveu, já nem o rosto ou o olhar são recuperáveis, tudo se confunde e se mistura, a demonstrar que a memória vive de momentos, não é possível a sua reconstituição fiel, apenas há a possibilidade de aceder a fragmentos, imagens descontínuas. A recordação desses momentos que se visionam como imagens consubstancia-se numa dupla dor, numa dupla perda.

A poesia de Ruy Belo vive também de imagens-palavras que se sucedem de forma ininterrupta, numa vertigem avassaladora, como que a representar esse excesso de imagens, reflexo de uma sociedade que vive para o instante, o momento, num frenesim de tudo fazer, de querer aceder a tudo de forma imediata, como se fosse inadiável.

Para além disso e também por isso, a sua poesia é uma poesia de esquecimento e memória. Pedro Serra assinala a importância da Mnemósine quando afirma que a poética do autor em questão “assenta em três pilares fundamentais: [...]’uma obra regida pela memória’, [...] uma escrita ‘marcada pelo esquecimento’ [...] uma denúncia

da impossibilidade de apreensão do real'. (2003: 114). Há diversas passagens, entre outras, que incorporam estas ideias:

e a mulher que vira nunca existira
[...]
e não havia a terra da alegria
e a alegria era afinal o triunfal inferno
era saber que o que se fez nunca se fez
e que tudo o que foi decerto nunca foi
e que apenas o sonho venceria a morte
mesmo se pra sabê-lo se exigia a cru coragem
de aflorar essa margem que há antes da morte
ou só depois da morte não sabia bem
ou podia ser mesmo a própria morte
[...]
cheirava a terra outrora e era bom
estar no passado um pouco e um pouco agora (227)
[...]
Mas eu esqueci coisas até como esse vento (253).

É uma obra regida pela memória, mas, ao mesmo tempo, ao escrever, ao lembrar é incapaz de reproduzir o real. Para Serra, na esteira de Gastão Cruz, “*memória e esquecimento* dizem também o problema da *mimesis*. Platonicamente, diríamos, o que temos é a falência representacional sublinhada pelos ‘temas’ da *memória* e do *esquecimento*.” (2003: 114). A fragmentação do discurso é representativa dessa ausência de memória, as lembranças são descontínuas, são fragmentos que se fixaram mas não têm unidade ou é impossível garantir-lhes unidade, o que impossibilita uma verdadeira apreensão do real. Daí a busca de uma memória de algo que não experienciou, mas na qual se revê como se lhe pertencesse, numa tentativa de aceder a essa alegria, mas da qual já se encontra na ou à margem.

Recuperar o vivido, recuperar uma parte dessa memória é encontrar o amor. O amor é, por isso, a metáfora da busca de sentido, do preenchimento de uma eterna insatisfação. D. Pedro representa, nesse sentido, o homem contemporâneo na sua mobilidade constante. Personagem que bem podia ser uma alegoria da sociedade actual: rodeada de solicitações, de possibilidades de encontrar a felicidade permanente, a eterna juventude e, nessa busca permanente, nesse saltitar constante, nessa presença de tudo e de todos descobre-se, paradoxalmente, cada vez mais só, descobre uma ausência permanente.

D. Pedro procura a sua realização através do amor e, após a perda de Inês, revela uma necessidade de se reencontrar, procurando não Inês ou alguém que a possa substituir, mas antes buscando o que sentiu, o que viveu. Algo de semelhante vive o

poeta que procura restaurar a sua insatisfação, o seu vazio na voragem das palavras. É visível em ambos essa inquietude, essa necessidade de encontrar um sentido para a ausência de sentidos.

Escrever é, então, atribuir alguma consistência à vida incoerente: “a casa consistente desta vida incoerente / que tem como alicerces a água corrente” (234). Se a vida se alicerça na água corrente, nesse constante caminhar para a morte, tal como o rio, a sua escrita é, assim, o espelho de um “confronto do poeta com a linguagem, que se identifica com o confronto do poeta com a morte e com a vida é, portanto, um acto que implica esforço, coragem, tenacidade, espírito de luta” (Cruz, 2008b: 214), atitudes nem sempre possíveis perante um mundo ilógico, incongruente. A linguagem é uma tentativa de forjar o incontável, de estabelecer uma certa lógica num caos interior, muito embora ela se apresente também aparentemente desconexa, caótica, mas sempre sob o controlo do poeta. A escrita é também um acto de contenção, como afirma em *A Margem da Alegria*: “[...] essa concisa cantilena / cingida de emoção disciplinada ou dissimulada” (217-218), uma forma de contornar a morte, de manipular as suas emoções como “manipula morfemas”.

e. Um país à margem – poema como metáfora de um Portugal moribundo

A Margem da Alegria, poema-livro em análise, tem, no final, um local e data – “Praia da Consolação, 18 / IX / 1972 – e foi publicado em 1974. Esta questão que não é de desprezar nem tampouco de enfatizar, não parece que deva ser omitida, pela simples razão de que, entre essas duas datas, o país sofreu uma Revolução e, desde o dia 25 de Abril de 1974, muitas alterações ocorreram.

Não tendo como objectivo o estudo da situação do país, mas tão-só a visão do poeta e a sua relação com a pátria, parece, mesmo assim, importante referir algumas das características que encontramos no Portugal do Estado Novo que Ruy Belo conheceu bem, tão bem que aqui se sentia mal, desenraizado: “país onde até hoje fiz de explorador / de domador das minhas emoções/ e que sempre estou pronto pra deixar” (216).

A política do Estado Novo, designação para a forma de governo que existiu em Portugal entre 1930 e 1974, fundava-se num estado autoritário e corporativo. Os partidos políticos tal como as associações foram proibidos, vigorando o regime ditatorial. A oposição só subsistia na clandestinidade e todos os que se manifestassem

contra esta situação eram demitidos dos seus cargos políticos ou presos. Durante alguns períodos, alimentou-se alguma esperança, por parte da oposição, por vezes aceite e até incentivada, mas como manobra de um regime que se pretendia inquebrável. A repressão fazia-se através da censura (jornais, livros estrangeiros e portugueses, editores, escritores) e da polícia política.

A censura à imprensa periódica foi instituída em 24 de Junho de 1926 e mantida até 1974. Aos poucos foi-se estendendo aos outros meios de comunicação, tais como o teatro, o cinema, a rádio e a televisão. Nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem prévia aprovação dos censores. De todos os mecanismos repressivos a censura foi sem dúvida o mais eficiente, aquele que conseguiu manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas. Visou assuntos, não apenas políticos e militares, mas também morais e religiosos, normas de conduta e toda e qualquer notícia susceptível de influenciar a população num sentido considerado perigoso. As consequências últimas de um sistema de censura durando tantas décadas foram disciplinar autores, jornalistas, empresários e todos aqueles relacionados com os meios de transmissão às massas, e obrigá-los a uma autocensura permanente, a fim de evitarem que a sua obra fosse constantemente dificultada e mutilada. (Marques, 1995: 650).

As rebeliões a partir de 1961 são frequentes. É nas universidades que a repressão se sente de forma mais violenta, com estudantes a serem expulsos e muitos professores demitidos sob os mais variados pretextos. Centenas de estudantes são condenados, julgados e presos. A guerra colonial é também alvo de duras críticas. Em 1968 e 1969, com a tomada de posse de Marcelo Caetano, surge alguma abertura e nasce a esperança de que algo podia mudar, mas revelou-se apenas aparente. A repressão persiste, a censura continua atenta a todas as tentativas de rebelião e a oposição só tem existência fictícia. As questões sociais agravam-se com a criação de grandes monopólios e a consequente criação de uma classe burguesa privilegiada a par de um número muito elevado de cidadãos que vivem em condições deploráveis.

Vive-se numa sociedade repressiva, profundamente injusta, conservadora e defensora de um nacionalismo retrógrado e estreito. Há uma estagnação em todas as áreas artísticas. As tentativas de mudança na literatura e pintura, por exemplo, foram hostilizadas e só mais tarde devidamente valorizadas.

Quando interpelado sobre a utilidade da poesia, Ruy Belo apresenta uma resposta elucidativa associada ao modo como interpreta o seu país:

Não há dúvida que é possível admitir-se uma função útil para a poesia, tanto mais que o foi historicamente, pelo menos desde Platão até aos nossos dias. Na utópica república não haveria, em suma, lugar para os poetas que simplesmente o fossem. Haverá, nesta República Portuguesa, melhor lugar para eles? Duas facções extremas e opostas voltam a

condenar como verdadeiro erro estético a imaginação emancipada dos poetas. Têm elas na mão, uma, a tesoura, outra, a pena. (1984b: 17).

Além disso, na nota introdutória ao 1º volume da sua obra poética, datada de Março de 1973 e escrito em Madrid, o autor é bem explícito:

É um livro novo, em suma, porque a ele, como a nenhum outro livro meu, preside indubitavelmente uma unidade temática: a do mal-estar de um homem que, ao longo da vida, tem pagado caro o preço de haver nascido em Portugal; a problemática de uma consciência que sofre as contradições próprias da sociedade em que vive e de um homem que tem atrás de si vários passados e vive várias vidas simultaneamente e que intensamente se autodestrói; que se vai suicidando lentamente porque essa sociedade o destrói e assassina, e o censura e a censura se instala na sua própria consciência. (189).

São, inegavelmente, palavras de um homem amargurado, profundamente desiludido com o seu país e com a convicção de que se trata de um local destrutivo, onde a repressão é silenciosa, mas eficaz.

Ruy Belo, cuja produção poética se desenvolve entre 1961 e 1978, sentiu toda a problemática de viver num país sem liberdade, num país repressor, que agia de forma sub-reptícia, pois a censura instala-se na sua própria consciência. Viveu toda esta situação de uma forma, aparentemente, distanciada e, talvez por isso, mais profunda, mais racionalizada, embora não se lhe conheça qualquer ligação, pelo menos contínua, à oposição.

Mas Ruy Belo era um homem calado, não assinava manifestos desde há muitos anos, não o conseguiam vestir de anjo para levar aos comícios. Além do mais, as academias ainda não tinham confirmado o seu génio. E os burgueses esclarecidos pela tecnologia anglo-alemã, os pastas burocráticos a caminho das sinecuras não iam perder tempo a pensar num telegrama porque isso não tinha ressonância política nem servia para baloiçar um pouco mais o trapézio em que apanhavam ar. Nem importava que isso fosse feito. Importa é que a morte deste poeta ilustra perfeitamente o processo daquilo que todos nós já sabemos, mas às vezes não conseguimos tornar nítido face aos ardis da casta dirigente. (Magalhães, 1981: 146).

As palavras deste crítico literário, poeta e amigo pessoal de Ruy Belo, são significativas quanto à forma discreta como se movia nos meandros literários e à ausência de reconhecimento por parte do país, como é, aliás, usual num país que só tardiamente, e às vezes nem isso, reconhece e valoriza quem merece.

Há ainda a referir que, independentemente da época, como Eduardo Lourenço tão bem expressa no seu ensaio “Da literatura como interpretação de Portugal” (2007: 80-117), o questionamento sobre Portugal e a sua deriva histórica ocorre desde Garrett até Pessoa. O ensaísta, neste texto, procura estabelecer uma relação entre a identidade e

destino de Portugal à luz de várias obras / autores desde o século XIX, de modo a responder a várias questões cruciais – Como é analisado Portugal, ou seja, como o vêem os portugueses? Qual a sua identidade? Que destino é o deste país? O que se profetiza é uma nova maneira de ser e ter Portugal.

Neste trajecto de um Portugal-Ninguém de Garrett até ao Portugal-outro, messiânico e futurante de Pessoa, nesta autognose que o ensaísta pretende fazer, a conclusão é de que Portugal é um país continuamente a ver-se numa imagem distorcida, ora com um excesso de confiança ora no mais profundo desalento e pessimismo.

Ruy Belo aproxima-se, no poema em estudo, desta reflexão seguida pelos seus antecessores, tendo não uma imagem distorcida do país, mas lúcida e pessimista.

Encontramos, de forma inequívoca, em *A Margem da Alegria* a questão da repressão e tal indício pode remeter para o país que censura, condena, acusa, julga todos os que não seguem as normas morais e políticas impostas. Há um acto considerado condenável: um amor proibido, o de Pedro e Inês, no passado, e, por contiguidade, podemos vislumbrar o sinal de um país, no presente da escrita, também ele repressivo, castrador, por motivos diferentes.

Um aspecto a sublinhar é a presença de frases afirmativas conjugadas com frases negativas, o que reporta para um tempo antigo que possuía determinadas características e um presente quase sempre marcado pela negatividade; o passado é, assim, descrito de forma a contrastar com o presente:

quando as pessoas já eram mortais mas não o eram assim excessivamente (198)
fiéis a uma moral própria nunca normativa
mas nascida dos actos ou então de decisões a longo prazo
quando nas casas a confiança da infância ainda não esmorecera
quando ninguém ainda se movia na periferia da necessidade ou da conveniência
e havia gigantescas tílias que nos davam sombra em troca do cansaço
e a formosura das mulheres se notava até na violência do silêncio
[...]
quando as águas do mar eram ainda águas sem medidas revolvidas
e não como hoje são domésticas e mansas
quando os homens viviam na intimidade da sensibilidade e dilatavam (199-200);
[...]
habitantes de uma terra plana à força de submissa (201)
[...]
quando repito existiam as mulheres sempre elas as mulheres
sempre as mesmas as diferentes mulheres
mãos postas sobre as mesas na penumbra rostos
onde havia tudo e tudo por detrás de tudo
e uns olhos e nos olhos e a partir dos olhos um olhar
que para nomear teria de falar de mar e de água
e da profunda mágoa de ter de desistir de as reter (205).

Estes excertos apresentam essa dupla faceta, isto é, ao falar do tempo passado é sempre no sentido de o contrapor ao presente. Há críticas a esse presente, por exemplo, nas ideias de submissão, de uma certa domesticidade, na mansidão, associadas a um passado de repressão, marcado pelo silêncio, pela sua violência. A visão da mulher é apresentada numa dupla perspectiva: como um ser que possui uma certa importância na comunidade, na família, no interior do lar, mas como figura sempre desvalorizada para o exterior. Surge, por vezes, associada à ideia de sofrimento, o que nos prepara para a vítima que foi Inês, não só do amor, mas também porque ousou ultrapassar a sua condição subalterna, de ser dominada. Nesse sentido, podemos vislumbrar nessa personagem uma crítica ao país do século XX, que lutava pela manutenção de um certo estatuto feminino ou, de uma forma mais abrangente, simboliza o seu repúdio pela repressão, censura e, muitas vezes, a morte, que era o destino de quem ousava manifestar discordância e comportamentos considerados subversivos.

A crítica ao país aparece, por isso, com frequência: “de certos muros erguidos para demarcar os bens com que a prosperidade / nos presenteara e o tempo pouco a pouco tais demarcações dissimulara / na palidez das tardes invernais de um determinado roxo levemente tintas / nessas obnubiladas sentinelas dos antigos casarões de esconsas ruas” (197), os muros são substituídos gradualmente pelas sentinelas e o muito verde pelo roxo, o que permite aventar a hipótese de se referir à repressão social e ao *pathos*, ao sofrimento associado a um castigo, uma penitência e, de certa forma, associá-lo à repressão eclesiástica pela cor quaresmal; “quando ainda ninguém se movia na periferia da necessidade ou da conveniência” (200); “e as pátrias não eram como agora o sítio onde se morre” (201); “e eles não temiam *como nós tememos*” (203) (itálico nosso). País-imagem de medo, de silêncio, de repressão e ausência de liberdade. Trata-se de uma visão disfórica, como podemos vislumbrar nestes versos: “reconhece ferreira [...] poeta português que em sua língua teve / a sua única pátria como todos nós” (243); “tornado príncipe do mal farto de Portugal / esse reino do nada morte antecipada” (246); “e um povo que no pensamento põe bem menos que no sentimento / é um povo que existe e que subsiste sobre o facto de ser triste” – Portugal, país triste, pois não racionaliza os sentimentos, sobrevive numa tristeza permanente.

O poeta apresenta, por diversas vezes, referências a Portugal, das quais destacamos algumas: “Levanta-te dom pedro sou do teu povo e quero / que enfim justiça neste reino se faça” (247); “tudo me sabe mal como este sol ocidental / que morre em portugal a sua morte mais mortal / crepúsculo sangrento para um céu

cinzento” (214); “país onde até hoje fiz de explorador / de domador das minhas emoções / e que sempre estou pronto pra deixar” (216); “e havia um olival preexistente ao mal / de ter nascido e ter morrido em Portugal” (224); nestes versos é inegável a sua visão do país como um espaço de tristeza, de solidão, de incompreensão, de morte. O poema é uma metáfora de um Portugal morto, tragicamente morto que só pode sobreviver na margem, à margem (até na localização geográfica). É um país sem rumo, só com história, só com passado e o seu presente é marcado pelo cerco constante, pelos muros asfixiantes. Um país que o poeta critica e rejeita porque ama e anseia ver diferente “quer / que enfim justiça neste reino se faça” (247). País onde domou as suas emoções, se disciplinou, pois outra solução não havia para a ausência de liberdade.

Há uma certa assunção de pertencer a um espaço não confinado por fronteiras e aludindo a Pessoa afirma que a língua portuguesa é a sua pátria.

Outros versos confirmam a presença obsidiante da desconfiança e insegurança, de uma certa agressividade representada nos cães que sugavam as pessoas, nas flores que se dilaceram, enfim de uma espécie de cerco do sofrimento, do trágico, a que não se pode escapar:

onde os cães de indefinidos olhos circundavam e sugavam as pessoas
[...]
onde as donzelas ingressavam em silêncios tão cingidos como certas árvore
[...]
sobre a terra indecisa agressiva
[...]
quando flores inominadas de repente começavam a dilacerar-se
[...]
e vagabundear por corações alheios sugando-lhes o sangue (199)
[...]
na indisciplinada vibração do perigo (201).

Neste sentido, *A Margem da Alegria* é também um poema político, pelas considerações referidas, porque pretende sustentar uma determinada memória, uma identidade que corre o risco de ser esquecida ou engolida por um mundo marcado pelo instante e pelo efémero; essencialmente, é uma alegoria do poder redentor do amor, da necessidade de espiritualização, de liberdade e de possibilidade de escolha como garantes da verdadeira e plena realização humana.

Neste contexto parece plausível estabelecer ainda uma certa semelhança com a obra *Mensagem*, uma vez que há uma certa interpelação à reflexão dos portugueses, mostrando-lhes o que são – um Portugal-nevoeiro / um Portugal triste, amargurado, desiludido – que precisa de se reencontrar, precisa de se reconstruir como imagem,

como povo com identidade própria. O que se preconiza é uma nova maneira de ser e ter Portugal.

Daí a denúncia de um país que vive um regime autoritário, ditatorial e se rege por uma moral hipócrita e conservadora. Essas características são, muitas vezes, alvo de crítica em vários dos seus poemas. A menção à ausência de liberdade, o ter de se mover na “periferia da conveniência” ilustra claramente que se trata de uma poesia crítica, mas não panfletária. Escrever é também estar atento e denunciar as injustiças, no entanto este sentido de injustiça não é algo individual, é antes o sentir-se parte de uma pátria com que se não identifica, é o *país possível*.

Tal como já adiantamos noutros momentos deste estudo, há neste poema-livro características de um poema épico, por variados motivos. Fazendo uma analogia com a epopeia camonianiana, sabemos que Camões escreve o seu poema num momento de desesperança e decadência nacionais. Preside a essa escrita um objectivo bem claro – recordar a heroicidade do povo português seria uma forma de impulsionar o país para novos voos. Contudo, como também já aludimos, o poeta mostra alguma descrença na sua pátria e o pessimismo e frustração são evidentes nas suas reflexões. Pessoa enferma de uma visão diferente na *Mensagem* que, para Ruy Belo, seria “a única epopeia hoje possível” (1984b: 30). Ora, a obra *A Margem da Alegria*, tal como indicamos acima, apresenta características que se aproximam, no seu conceito de país, de necessidade de mudança também apontada pela obra pessoana. Nesta pretende-se uma mudança de ordem espiritual, movida pelo sonho e a loucura que permitiriam o alcance de uma Índia que *não há*. Trata-se de uma epopeia assente na utopia da conquista de um Império já não terreno, mas agora civilizacional, cultural e, nessa linha, espiritual. Portugal teria, então, a responsabilidade de mobilizar toda a Europa para a concretização desse mesmo Império, daí toda a carga simbólica, mítica e messiânica associada a uma obra que preconiza a chegada de um Messias, o Encoberto, que, após a morte e desintegração do país, seria o portador de uma nova esperança e permitiria o renascimento de uma pátria que se reinventaria através da crença de que o passado, depois da sua passagem a mito, fermentaria e permitiria o aparecimento de uma nação motivada para um ressurgimento assombroso.

Na obra de Ruy Belo existe, contudo, toda uma expectativa que mal nasce se defrauda, uma visão que, atendendo à mudança que se opera no país, a Revolução de Abril, permitiria todo um canto de esperança e de crença na renovação, na diferença. Todavia, o autor não acredita na mudança que seria necessária, não vislumbra, afinal,

amanhãs radiosos, mas tão-só um uma nação que, tendo conquistado a liberdade, enceta um trajecto no qual não se revê. Por esse motivo, estamos em presença de uma anti-epopeia, uma obra marcada pelo pessimismo e desencanto, uma obra descrente na capacidade de o homem se afirmar como um ser verdadeiramente justo, livre e tolerante. Fruto de uma visão antecipadora, o que o poeta vislumbra é um país anquilosado, e a mudança, a existir, é apenas aparente ou perspectiva um rumo que não lhe agrada de modo nenhum. Nessa medida, as palavras do poeta continuam válidas: “[...] a poesia deve, entre outras coisas, contribuir para fundar uma sociedade mais justa. E já disse também: O poeta, através da poesia, pode vir a conhecer-se melhor e ajudar os outros a conhecer-se. A poesia deve servir um ideal de comunhão humana.” (Belo, 1984b: 248). Palavras que enformam todo um modo de pensar que se ajusta ao que pretendemos defender – a poesia será uma forma de arte que, não valorizando apenas o lado estético, pretende apontar caminhos de reflexão e de problematização. O poema em análise reflecte uma sociedade em crise, necessitada de mudança, mas, mais do que isso, remete para a crise do homem, ser trágico e só no mundo à procura de um espaço de liberdade, de justiça, de verdade, de tolerância, tudo o que se não verifica na época retratada pelo texto, uma vez que os amantes não resistem a uma comunidade que sacrifica todos os que clamam por justiça, liberdade e amor. Por esse motivo, D. Pedro / o poeta sentem-se em perda, procuram a margem que não lhes é concedida, a não ser de forma provisória e precária. Todo o canto de desespero e pessimismo plasma esta visão disfórica dos homens e de uma sociedade incapaz de rupturas verdadeiras e absolutamente necessárias.

Capítulo 3 - A(s) voz(es) do poema

“Rudes e breves, as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra.”

Carlos Oliveira

a. O estilo - o poder sedutor da palavra / o rio das palavras

A palavra é a casa beliana. O poeta conhece e trabalha a palavra de forma única; reconhece-a de todos os pontos de vista, sabe qual a melhor perspectiva para a tornar mais significativa, vive nela e vive dela. Por vezes, a força do seu discurso é torrencial, vertiginosa, outras, a maior parte, adquire uma musicalidade e um tom encantatório que intriga e deslumbra.

O poema *A Margem da Alegria* organiza-se numa longa metonímia permitindo assim dar-lhe, numa aparente desordem, uma lógica que não deixa de ser subjectiva e, por vezes, misteriosa e mágica, mas que nos obriga a acompanhá-lo quase como seguindo os vários sons de uma música sem ter ainda apreendido completamente o conteúdo.

Essa longa metonímia pode associar-se à construção do poema como equivalente da construção dos túmulos. Os túmulos mandados construir por D. Pedro, cheios de ornamentações e que são objecto de uma longa descrição, podem significar a construção do próprio poema pedra a pedra, palavra a palavra, representam o burilar do poema, o seu aspecto lúdico e de ofício da palavra. Nada surge ao acaso, tudo é pensado, meditado, medido. A decoração exagerada e os ornamentos dos túmulos têm o seu correspondente na ornamentação e no próprio exagero discursivo do poema. Este exagero visível na arquitectura do poema e no enorme conjunto de recursos estilísticos utilizados quer a nível do significante, quer do significado apontam para o facto de a poesia de Ruy Belo se inscrever no que se designa por neobarroco ou barroco moderno, isto é, estamos em presença de um estilo que retoma, em muitos aspectos, algumas características da poesia setecentista.

O conceito de barroco, desde a origem etimológica do termo até à formulação do sentido da arte barroca, está repleto de opiniões divergentes e como tal não isento de contradições. No entanto, é possível afirmar que se trata de uma literatura que se apresenta imbuída de uma dupla faceta, por um lado: “um léxico opulento e raro, [...] profusa e audaciosa utilização de hipérboles, acumulações, alusões e metáforas, a literatura barroca compraz-se na representação de tudo quanto é peregrinamente belo na figura humana, nas coisas, nas paisagens, nas criações artísticas devidas ao engenho do homem.” (Silva, 1988: 487), por outro lado, “a literatura barroca cultivou com frequência e aprazimento uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro.” (id. : 488). Mas há um tema central, relacionado com a própria contextualização em que surge esta corrente estética: época disfórica, pessimista, repressiva. Assim temos uma literatura marcada pela noção de efemeridade, de fugacidade e de transitório:

O tema da fugacidade, da ilusão da vida e das coisas mundanas ocupa um lugar central na literatura barroca. As motivações religiosas deste tema são bem evidentes: trata-se de lembrar ao homem que tudo é vão e efémero à superfície da terra, que a vida carnal é uma passagem e que é necessário procurar uma realidade suprema isenta de mentira e de imperfeição. As ruínas atestam a transitoriedade do homem e os poetas meditam angustiados sobre a fragilidade da beleza humana, sobre a destruição e o vazio que esperam tudo o que é grácil e luminoso. (id. : 493).

Mas é a morte, por ser a expressão máxima do efémero e do transitório, o tema maior da estética barroca. Há quase uma obsessão por apresentar em todas as formas de arte a ideia da dissolução, da corrupção dos corpos. Daí que a arte barroca seja uma arte de ostentação, de luxo, de riqueza como forma de ocultar a profunda amargura e desilusão que configura o homem desta época. Arte da ilusão e da exuberância origina um estilo também ele exuberante, trabalhado, excessivo o que, por vezes, obscurece o sentido do texto. A arte barroca, por muitos anos depreciada, considerada fútil, vazia e oca, vai sendo reabilitada ao longo dos tempos, considerando alguns estudiosos que nunca desapareceu completamente e, mais, que, no século XX, alguns escritores apresentam características que os vinculam ao chamado neobarroco, um conceito associado, por alguns críticos, como Calabrese e Deleuze ao pós-modernismo, com toda a polémica daí resultante, que não é nosso propósito desenvolver. Contudo, também é de salientar que as características barroquizantes associadas aos poetas da década de sessenta são muito particulares,

[n]o contexto nacional, nas últimas décadas de uma ditadura que, à medida que se encaminhava para uma lenta agonia, mais se conotava com o despotismo – “país sem olhos e sem boca”, onde “a gente é previdente cala-se e mais nada”, onde “a boca é para comer e para trazer fechada”, aquele “país onde não acontece nada” de Ruy Belo –, a inversão ideológica torna-se significativa. Por detrás da prática estética barroca, está um inteiro projecto político moderno que faz com que a poesia experimental, ao reivindicar o barroco, o torne num instrumento de abertura e dissolução dos discursos repressivos e coercivos do Poder. (Russo, 2008: 97).

O neobarroco pode explicar-se, assim, também em termos de contexto epocal – a vivência de crise de valores, o descrédito de determinadas crenças e ideologias, a consciência de um país em ruínas, onde a criatividade e a originalidade estão, de certa forma, comprometidas.

Similarmente a consciência de efemeridade e de precariedade da vida traduzem-se num homem errático, inquieto que busca no sustento da palavra alguma segurança, alguma liberdade; sobretudo, a necessidade de sentir que lhe não pode ser negada a posse da palavra, da sua manipulação que poderá incluir a própria distração associada à construção de um verdadeiro monumento, ricamente decorado, exprimindo o prazer estético associado à escrita e a sua componente lúdica, sempre com a consciência de que tudo são ruínas, fragmentos, tudo representa essa efemeridade tão típica do barroco.

Se o luto pela perda da totalidade transcendente é o traço típico do homem barroco, cujo futuro – já não utopia de um longínquo porvir – fica para trás, num passado distante, do qual está irrevogavelmente separado, a melancolia de ser inactual “póstumo”, representa o espelho da escrita, da alegoria barroca, que vai acumulando vestígios, restos, ruínas do e no tempo, fragmentos espalhados [...]. (id. :101).

Como afirma Pedro Serra, citando Pires, devemos entender Ruy Belo “como um clássico na versão maneirista-barroca (outra das presenças da história literária poética), pois não deixou de sobrepor o deleite à intenção pragmática da poesia.” (1998: 159).

Há, assim, uma certa aproximação entre o barroco do século XVII e a poesia de Ruy Belo: em ambos a mesma ideia de ruína, morte, dispersão, mas o poema em estudo não se fica, como já se aludiu, apenas pelo trabalho rendilhado, ornado, esse burilamento do poema significa, incorpora o valor mais importante: “é no como que está principalmente uma obra de arte.” (Belo, 1984b: 25). Na poesia beliana é impossível ficar indiferente a esse “como” e dissociá-lo do conteúdo: “O grande poeta, mais do que detentor do segredo exclusivo das palavras, é aquele que domina o silêncio. É-se poeta em exercício, não tanto pelo que se diz como pelo que subtilmente se indica ficar por dizer. Porque a verdade está no outro lado das coisas.” (id. : 56).

O texto em estudo representa, deste modo, uma tentativa de preencher, ou pelo menos suportar, alguma futilidade associada a esta época, é uma forma de encobrir o vazio, dos outros e o seu.

Por isso, a pedra / palavra tem como objectivo imortalizar o amor, o amor de Pedro e do poeta. Pedra e palavra são, deste modo, monumentos que representam, não só a morte, mas a união possível, a que lhes foi negada e que pretendem, deste modo, eternizar. Por esse motivo, os túmulos são as palavras a desvendar, a desconstruir para entender o percurso do poeta.

A construção dos túmulos foi uma demonstração do amor obsessivo de D. Pedro e, ao construir o seu próprio túmulo junto do da amada, revela a sua aceitação da morte e até, como é visível no poema, o sem-sentido da vida de D. Pedro sem Inês. As pedras, os monumentos serão uma forma de revelar que se trata de um amor indestrutível, que permanece para além da morte. As pedras podem ter também um significado sagrado, associado à construção poética:

[...] as pedras, como, hierofanias¹¹, podem revelar aos homens: o poder, a firmeza, a permanência. A hierofania da pedra é uma ontofania por excelência: antes de tudo, a pedra é, mantém-se sempre a mesma, não muda – e impressiona o homem pelo que tem de irredutível e absoluto, desvendando-lhe, por analogia, a irredutibilidade e o absoluto do Ser. (Eliade, 1992: 77).

O poeta afirmou também que,

[o] mistério é a pedra que o poeta tem de trabalhar. Pretender ser simples passa a significar ser simplista. Para penetrar no mundo dessa realidade misteriosa, não há caminhos traçados, não há palavras feitas. O poeta tem de se lançar ao trabalho preliminar da alquimia de palavras, porque a realidade a cantar não exige mais do que *umas poucas palavras verdadeiras* [...]. (Belo, 1984b: 72).

As palavras são trabalhadas tal como a pedra, a indicar a dificuldade do labor poético, pois é necessário conjugá-las, limá-las das suas imperfeições e esse é o trabalho de um artífice da verdadeira poesia, como é o caso do poeta em análise. Esse trabalho é quase mágico pela ligação que faz à alquimia. Nesse sentido, pensamos que não será abusivo vislumbrar alguma ligação entre as citações de Eliade e Belo, uma vez que remetem para o uso da pedra, ainda que uma complemente o sentido da outra. No caso de Ruy Belo, as palavras são pedras, como vimos, matéria-prima, base de trabalho; para Eliade, elas transportam uma lição – a da irredutibilidade, da incapacidade de moldagem e, nesse sentido, representam o sagrado. No entanto, há em ambos a referência ao

¹¹ “...acto de manifestação do sagrado” (Eliade: 1992, 13)

mesmo objecto, o que, desde logo, lhe confere significado e, de certa forma, o *labor limae* é associado à busca da perfeição assim como de algo inexplicável, indizível. A escrita da poesia tem características singulares: “O que ressalta na palavra é a sua condição humana, imperfeita, em luta. A arte é uma coisa que se faz. Nunca há arte do já feito.” (Belo, 1984b: 73).

A escrita é a busca da perfeição, mas também uma forma de morrer e de se ocultar.

Há uma certa calculada predilecção, digamos assim, pela relutância em Ruy Belo, um prazer de nunca se expor por inteiro, um gosto no desfrutar do fluxo barroco dos seus versos, o discursivismo torrencial, para dizer-se sem realmente se dizer inteiramente, para mostrar-se ocultando-se, redesenhar-se a cada momento na instabilidade das palavras [...] Esta poética toca o vislumbre de uma margem de conhecimento, sempre diferente e por isso sempre precária, em que a imagem do eu que escreve se traduz em engenhosas e iluminantes volutas, na ostentação do excesso sígnico como tentativa de preencher o vazio da poesia [...].

Conhecer-se através da poesia não é mais do que um risco, um caminho para uma síntese sempre frustrada: apenas restos se podem recolher do passado para tentar reconstruir o inacabado “puzzle” do presente. Voltar a dizer a própria vivência constitui somente uma mera ilusão de totalidade; conseguir saber alguma coisa sobre si próprio significa, hoje, acumular palavras destinadas de qualquer modo à provisoriedade [...].

A construção da poesia em Ruy Belo requer sempre uma forma de sacrifício, de abdicação, de qualquer posição de conveniência [...]. (Russo, 2008: 262-263).

As palavras constituem a matéria-prima de um poeta que se sabe e conhece como um artesão da palavra. Por isso, *A Margem da Alegria* é um poema pleno de musicalidade, ritmo, harmonia, por vezes assemelhando-se a um jogo infantil de associação de palavras. São constantes as aliterações, as assonâncias, as rimas internas, os jogos vocabulares (palavras homónimas, homófonas, parónimas), como podemos verificar em alguns dos versos que se seguem:

quando flores inominadas de repente começavam a dilacerar-se
na íntima penumbra dos palácios populosos
e doentes doridos indefesos ante os dados dos sentidos
tinham toda a sensibilidade de quem tem a curto prazo a duração ameaçada
e sabiam que a tinham talvez devido às palavras cegas
de algum profeta industriado na indústria de viver (199)

[...]

e mesmo a solidão deste solteiro solitário (215)

[...]

malvada cor de malva que me salva (217)

nos vivos vários movimentos dos teus olhos

o póstumo pudor do teu poder (218)

[...]

Não pode descrevê-la bem alguém mesmo depois de vê-la

pois ela tem de bela quanto de mortal a bala

que a vida vela e para sempre abala (228).

Todos estes recursos espelham a sua inquietude, a busca e, por outro lado, reportam a uma poesia lúdica que revela, não apenas o gozo, a experimentação mas, sobretudo, o carácter circular da poesia beliana que, representando uma construção em espiral, aponta para uma busca sempre incompleta e uma tentativa de fazer perdurar o que se experiencia como fugaz e transitório.

“[...]o poeta [...] que se amolda à fragmentação da *persona* e à libertinagem duma das suas mais frequentes manifestações no texto (a enumeração caótica), nunca despreza os valores materiais do texto, numa entrega total e sem reservas ao “desporto” fascinante da versificação [...]” (Martinho, 1980: 83) Pode-se ainda acrescentar, seguindo as palavras do autor no mesmo artigo: “[...] instabilidade e errância no jogo associativo, as aliteraões, a rima interna, a paronímia, uma permanente atenção à eufonia ou à expressividade fónica, a anáfora.” Daí a “consciência do precário e do provisório [...] [tal como o] posicionamento solidário e fraternal em relação às coisas (do mar às folhas), ao tempo (das estações aos dias) aos lugares [...] e aos seres [...] e até no gosto do dialogismo.” (Saraiva, 2002: 361).

O poema em análise representa, em termos rítmicos, o próprio caudal do rio, ora suave, lento ora mais impetuoso e ágil como se transportasse com a sua força a energia do canto poético. Trata-se, por isso, de um discurso torrencial, também ele nas margens, por vezes sufocante, opressivo; daí que o excesso vocabular indicie o vazio existencial assim como a incapacidade de apreensão do real.

Mas, como afirma Gastão Cruz, “[...] nunca na sua poesia houve concessões ao mau gosto e à verbosidade gratuita, como, na parte crítica da sua obra, ele defendeu a busca, pelo poeta, da “expressão mais intensa”, da “alta temperatura” da linguagem e lutou contra a “conversão da mediocridade em ideal de arte.” (2008e: 227). É, por isso, fundamental entender a poesia beliana como uma constante procura de perfeição, pois a escrita poética é o artifício encontrado para iludir a vida e a sua precariedade, a vida e também as suas aparências.

Na sua poética procurou pôr em prática a lição de Horácio:

[...] harmonização do *dulce* com o *utile*. A estes dois termos se reduzem afinal todas as posições que ao longo da História os poetas tomaram, muitas vezes em resposta ao desafio que outros sectores da cultura lhes dirigiram. É assim que se fala do “artifício” da ficção e da “obra” de arte para contemplar a mesma realidade. As heresias sempre derivavam de assumir um dos conceitos em detrimento do outro. A poesia é, ao mesmo tempo, “jogo” e “trabalho”, “afinalidade” e “compromisso”. (Belo, 1984b: 18).

Poesia de energia, de vida como se pode comprovar pela presença obsessiva dos quatro elementos primordiais no texto: terra, água, ar e fogo são presenças constantes a assinalar que o poema é um corpo orgânico, com uma vida assente nessa força dos elementos originais e se o poeta é um artífice da palavra, o seu trabalho forja-se nessa energia que é *anima* mas também matéria. Também a mulher, metonímia de vida e fecundidade, possui enorme dimensão na poesia beliana. A figura feminina surge associada à água e suas variantes – fonte, orvalho, mar, orvalho, rio, entre outras – e a sua presença é uma constante: “Muitos dos poemas partem da paixão por figuras de mulheres que regressam do passado, ocupam o presente, desaparecem num futuro de despedida.” (Magalhães, 1978: 49). Neste longo poema, a fonte é quase sempre associada a Inês, é uma metonímia da mulher / amada. Representa a essência da vida para D. Pedro, o regresso às origens e ao seu equilíbrio; ele necessita, por isso, de acalmar toda a sua instabilidade, a sua agressividade nas águas pacíficas de Inês.

É de relevar a presença de estruturas sintácticas que se repetem, “quando o espaço todo era pequeno espaço para o vento [...] quando o mais vasto espaço era pouco para o vento” (204), o discurso cumulativo “e”, polissíndetos, paralelismos, anáforas, epíforas, a utilização de uma espécie de “leixa-pren”, isto é, retomar os vocábulos de um verso no verso seguinte – “e tão intensamente tudo ter tudo perder / tudo perder nesse momento mesmo de talvez o ter” (214) – o encavalgamento, as enumerações; todos estes recursos contribuem para a criação de uma estrutura especular, também característica do barroco. Trata-se de uma forma ardilosa de obrigar a uma atenção e curiosidade redobradas, pois o espelho mostra mas esconde, deforma, e isso não só implica a ocultação de que fala Russo, como remete para uma escrita que exige uma efectiva atenção do leitor que, mesmo deslumbrado, enredado naquela cadência musical, não pode descurar o que está na sua estrutura mais profunda e quais as ilações a retirar do que lê. Também a repetição se pode associar à própria memória, ao seu carácter difuso. Ao insistir em determinadas palavras ou estruturas é como se procurasse reconstituir algo de que apenas se possuem fragmentos, por isso, ao reiterar determinadas palavras procura a referida apreensão do real que sabe impossível. Mesmo a enumeração caótica e elíptica adquire essa função de reflexo do caos do mundo e da sua fragmentação.

Trata-se, por conseguinte, de uma “poesia [que] está não só marcada pela valorização da linguagem poética, o que o leva a realçar, no poema, a metáfora e a imagem, mas também pela sua configuração expressivamente significativa, o que conduz à valorização na sua superfície de certos núcleos semânticos.” (Guimarães,

1983: 51). É o que se verifica, como já analisamos com outros vocábulos, com a palavra *vento*. Esta é uma constante neste e noutros poemas de Ruy Belo:

e o vento trazia consigo a flor do cacto que mal nasce logo morre (197)

[...]

quando os homens se compraziam em falar do vento
a propósito do movimento vivo ou lento dos canaviais
a associar tempo e vento para decretar
que coisas idas com o vento não regressam mais (201)

[...]

quando o vento empurrava levemente sempre as nuvens para o sul
e elas eram rápidas corriam
muito depressa
como se acaso o vento pretendesse desfazer-se delas (203)

[...]

quando os ventos se multiplicavam pelas mais pequenas folhas
e as faziam viver ser às vezes
uma cor de um lado e do outro outra cor
e os ventos tornavam vivos também
diversos lumes e eram quase visíveis
traziam vozes e longínquos rostos
viviam em cordial vizinhança
perseverança em nada perseverar (205).

Nestes exemplos, que pertencem ao primeiro momento do poema e onde a sua presença é mais frequente, o vento surge associado a movimento, mudança, transformação. É o prenúncio de diferentes mutações, mutações essas associadas a morte e vida.

As imagens que se multiplicam, as sensações visuais: “quando as mulheres movendo-se moviam os cabelos populosos” (198), “crepúsculo sangrento para um céu cinzento” (214); auditivas: “mas prontas a romper em pranto ao simples canto” (199), “e havia as recônditas e recôncovas recovagens / das vozes e algumas modeladas inflexões de vozes / onde as vozes eram mais vozes que as próprias vozes” (205); olfactivas: “que certas casas antiquíssimas cheirando / um pouco a naftalina um pouco a bafio em suma um cheiro indescritível” (204), “e permaneço mudo e cheio de medo / seu hálito oloroso aspiro e fico aceso” (233); e cinéticas: “onde a água corria pelos vagarosos dias desse tempo” (200), “e todas as palavras eram relativamente novas e caíam como pétalas” (200), “antes de cavalgarem toda a noite pelos campos até de madrugada” (200), entre outros exemplos que se poderiam dar, contribuem para o fortíssimo visualismo do poema e podem associar-se ao carácter barroco do texto, presente ainda nos contrastes noite / dia; sombra / luz:

na palidez das tardes invernais [...] (197)

e o sol conspirava [...] (198)

nalguns finais de tarde com o sol já envolto em nuvens (199)

[...] rajadas da luz [...]

[...] a mais escura escuridão (202)

[...]
 Amor que faz falar mesmo o silêncio
 que abra na manhã um espaço para o sol
 [...]
 amor nocturno de árvores e fontes
 O amor morreu em bormio uma manhã de julho
 abra eu qualquer porta é na noite que entro [...]
 e choro o meu verão (220)
 [...]
 e a luz que despediam vasto espaço inauguravam
 [...]
 E o corpo a impedir o dia que há-de vir
 no eterno porvir de quem há-de morrer
 mas há-de ter a paz porque merece a luz (224)
 [...]
 olhos cheios de sombra ou talvez de penumbra
 essa luz alvadia em que leveda o dia
 [...]
 essa chama nos olhos ateadada (229)
 [...]
 e espera pela noite embora a luz do dia
 empalideça ante a alegria que seus olhos envolvia (231)
 [...]
 o sol a terra o rio tudo em teu cabelo
 Tu amavas o sol perdidamente
 e tudo te pedia um pouco do perfume do pomar
 aurora não do dia aurora do amor (260).

Realça-se, nos versos apresentados, uma atenção da poesia beliana ao mundo que o rodeia, a um certo quotidiano luminoso, colorido, festivo que procura captar na sua poesia e representam igualmente a *escuridão* que constitui a sua existência marcada por uma permanente tristeza, associada, como sabemos, à ideia de morte, de ruína.

Ao longo do poema, a utilização de diversos meios para atrair e seduzir o leitor são numerosos, a indiciar o labor inerente à construção poética e que definem bem o estilo do poeta em estudo, uma vez que “Ruy Belo trabalha, pois, a poesia como um *homem de palavras* como alguém para quem a linguagem não é um meio mas um fim, isto é, como um poeta. O título do novo livro de Ruy Belo significa precisamente que o *homem de palavra* e o *homem de palavras* são, no poeta, um único e mesmo indivíduo. Ou seja, que a autenticidade do poeta é a sua linguagem.” (Cruz, 2008a: 207). Nessa demanda da autenticidade, há uma “dissecação da vida e da realidade quotidianas” (Cruz, 2008b: 212) que podemos vislumbrar na repetição e valorização dos advérbios de negação *não*, *nunca*, *jamais* e, essencialmente a associação de *não* a *não sei*, o que remete para uma certa impotência, desespero, recusa de uma realidade que não se compreende ou, pelo menos, não é compreensível, reenvia, assim, para o conflito entre o indivíduo e a sociedade. Esta é uma das questões essenciais da contemporaneidade, uma vez que se procura ser aceite pelo outro, identificarmo-nos com o outro mas,

simultaneamente, pretende-se manter a individualidade e singularidade e, muitas vezes, abdicamos do que somos e pensamos por uma razão de *conveniência*, agimos de uma determinada forma porque é o que o outro espera que façamos. Ora, o poeta, *homem de palavra*, expressa de forma evidente essa recusa desse modelo de pertença, esse seguidismo acrítico e conveniente, por isso *A Margem da Alegria* é, igualmente, uma manifestação de um certo inconformismo, de um certo incómodo desvelado numa ironia amarga e subtil que perpassa todo o texto. Ironia crítica, neste caso, mas também uma ironia profundamente melancólica, que configura uma dissimulação, uma máscara para a inevitabilidade da solidão assim como da arrogância associadas à injustiça, ao autoritarismo e à ausência de liberdade.

Na poesia beliana, a frequência e recorrência das metáforas e das analogias revelam um discurso assente na transposição de termos, isto é, o que lemos reporta para outros significados tornando-se, assim, uma poesia nitidamente polissémica e potenciadora de leituras diversas. Sabemos que a metáfora é, desde a antiguidade, reconhecida e valorizada como um recurso manifestamente poético: “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.” (Aristóteles, 2003: 134, 6 – 128). Esta definição de metáfora continua a ser objecto de estudo, ora no intuito de a validar, ora para a refutar. No entanto, a ideia de transposição subjaz hoje como na antiguidade. Há, sem dúvida, uma associação algo inesperada entre dois termos que, aparentemente, pouco tinham em comum. Massaud Moisés (2003), no seu estudo sobre o assunto, esclarece que há alguma confusão entre o processo, a forma e o resultado, ou seja, “[o] processo, ou a forma da metáfora consiste no mecanismo de aproximação de seus termos: *comparação* tem sido o rótulo milenar, substituído pelos vários anteriormente mencionados, sem conduzir a qualquer unanimidade entre os estudiosos. Quanto ao resultado, constitui a transformação de sentido determinado pelo encontro de dois termos.” (286). Esta última ideia é que prevalece quando nos referimos à metáfora e à sua capacidade infinita de gerar sentidos inovadores e, como tal, enriquecedores do texto poético. A plurissignificação constitui, deste modo, um dos elementos basilares do texto literário: “A plurissignificação pode verificar-se tanto num fragmento como na totalidade do texto literário. [...] Todavia, a plurissignificação pode caracterizar a própria “base semântica” do texto literário e manifestar-se assim ao longo de toda a cadeia textual, desde o título à última palavra [...]” (Reis, 1988: 662). Este autor refere ainda que a plurissignificação dos “símbolos

literários [...] enraíza-se nas relações metonímicas e analógicas que o símbolo mantém quer com as estruturas socioculturais, quer com estruturas psíquicas profundas e inconscientes [...]” (id.) Nesta última citação, é notória a contaminação existente entre os diferentes recursos – metonímia, analogia, metáfora, uma vez que em todos eles preside a mesma ideia de transposição e, simultaneamente, de uma certa contiguidade. A metáfora cria uma linguagem nova, imagem de um universo pessoal e, como tal, passível de interpretações várias.

Há, por isso, como é visível no enunciado referido, uma dificuldade acrescida em identificar com rigor cada um dos recursos expressivos, uma vez que, muitas vezes, há mais do que apenas um recurso em apenas um verso.

A poesia de Ruy Belo caracteriza-se pela criação de uma linguagem metafórica muito rica e, como tal, sugestiva e ambígua. Iremos dar alguns exemplos que não esgotam, de modo nenhum, a diversidade e originalidade do texto. Quando faz referências a Inês, associa-a a “ave” (207), “colo de garça” (210); “a voz suave como movimento de asa de ave” (213) ou sempre a algo de transcendente: “Ela era o céu pois sempre enquanto viva o recebeu / e o amor aconteceu como o rasgar de um véu” (224); estes exemplos apontam para o carácter etéreo de Inês, para a sua idealização, como se fosse pertença de um outro mundo. Inês ou a mulher amada apresentam-se quase sempre ligadas à ideia de leveza, elegância, como se levitassem acima de um mundo demasiado material ou, então, ligadas a elementos da natureza, à pureza e inocência da natureza em estado *bruto*, assumem-se também como agentes transformadores da natureza:

E os nossos bens na terra eram os olhos que regavam novos campos (197)

[...]

E a formosura das mulheres se notava até na violência do silêncio (200)

[...]

a minha casa mora nos teus passos

do teu sorriso vagaroso e ondulante (215)

[...]

E morre na janela que era a vida dela (226)

[...]

Outro céu outro sol eram o céu ou o sol

que lhe cobria o corpo quando longe dela (248)

[...]

E no sorriso dela havia algum aroma

alguma rosa branca ali floria (252)

Ela tinha na face um pouco da manhã

o fogo era indiscutivelmente rubro

devorador irresistível e sorria (253)

[...]

havia laranjais em teus cabelos

ou giestas em flor que não florescem mais (255)

[...]

A carne às vezes é uma janela para a dor
outras vezes dispersa pétalas de flor
e a sombra recua ante o luar (256)

[...]

Mil vezes tu morreste em minha carne
e era a tua pele a flor da minha solidão
e tão tristes as mãos feridas sob o sol
asas quebradas de pássaros mortos (259)

Há muitas metáforas associadas ao amor, de que destacamos: “Amor que faz falar mesmo o silêncio / que abre na manhã um espaço para o sol” ; “amor nocturno de árvores e fontes / palavras aprendizagem do silêncio” (220), nestes versos, o amor é transformação, mudança, aprendizagem de uma nova linguagem. A própria criação poética é metaforizada: “palavras convulsivas incisivas / a proa lenta e grossa das palavras no poema / íntima de istmos de corais correntes (216); as palavras surgem agregadas à navegação. Aliás, os mares e rios povoam o poema como a designar que as palavras são barcos nesta navegação entre a margem do amor e da desilusão, entre a margem da alegria e do desespero. O poeta afirma que profere palavras “convulsivas e avulsas”, mas também “convulsivas incisivas”. Todo o acto de criação está aqui bem patente, pois as palavras ocorrem de forma espontânea, incontrollável, no entanto, não são escritas arbitrariamente, transportam a força e a energia “a proa lenta e grossa das palavras”, embora necessitem de ser “incisivas”, isto é, intensas, veementes.

Nestas metáforas, como noutras que aparecem ao longo do poema, podemos vislumbrar o olhar do artista e a transfiguração que opera na realidade ao configurar um sentido mais profundo nas semelhanças que cria entre os sentimentos e objectos, entre as sensações e a sua concretização.

Também as imagens (sequências de metáforas):

quando os deuses eram mansos e se lhes podia quase passar a mão pelo dorso (204)

a vida sobre o mar que ondula e perdura
no som com que murmura e no leve ondular
de trigo que ora cresce ora decrece

[...]

como o homem que nascendo envelhece (225)

e cavalgar a mágoa como eterna égua
a face insisto mais suave do que alva a neve
barcos que a todo o pano vão no seu olhar sereno
céu concentrado no olhar que passo a passo põe em perder o passado

[...]

e o peito pequeno erupção vulcânica do corpo
e é talvez azul o seu ciúme como rubro o lume (229)

[...]

A sua voz dobrou no adro dessa tarde
doeu-me mais na tarde que na mão
e o espanto foi maior que o maior mar (252)

[...]

A corte desse rei são árvores e névoas

e no escuro vindima uvas de dor (257),

as comparações: “Ponho a mão na tristeza como numa mesa” (215); “Também é pétreo a noite para Pedro / como de pedra são seus pensamentos e palavras” (259); a adjetivação expressiva: “carne tumefacta e inaugural” (197); “humílimos botões” (id.); antíteses: “O dia suspendeu-se é meia-noite é meio-dia / está tão escuro agora como luz antes havia” (255); os paradoxos: “No claustro há um silêncio que se ouve (253) / o clavicórdio acorda cantam vésperas” (253); “A inês não é possível pois quem quero é a impossível inês” (261); “Mas nada tem a voz que o silêncio tem” (257); “eu quero é luz possível solução / para a morte que há na minha vida” (254); as personificações: “a própria noite vinha em quatro patas com os olhos húmidos de um animal” (204); “o clavicórdio acorda cantam vésperas” (253), entre outros, contribuem para um discurso deliberadamente ambíguo, plurissignificativo, criando uma rede de significados complexa, reveladora de uma escrita com características muito singulares.

Sendo o estilo de Ruy Belo essencialmente metafórico, alegórico e imagético, aponta para um poeta particularmente sensitivo que pretende a todo o momento tirar partido do que observa e dar-lhe uma dimensão mais ampla, mais abrangente. É nessa abrangência de significados e recursos que reside o seu poder transformador de uma realidade em permanente mudança que se tenta fixar, ainda que precariamente, pela metáfora, pelas imagens e todos os outros recursos.

Mas também é notório que, como já afirmámos, muitas vezes, não é possível isolar com rigor o recurso presente na frase / expressão, o que indicia a riqueza do texto e, por outro lado, é também indicativo de que, a maior parte das vezes, neste capítulo, tentar dissecar um texto deste modo é, muitas vezes, empobrecê-lo, o que não é, de modo nenhum, a nossa intenção. Antes pretendemos apresentar a riqueza e diversidade de um texto que não só se valoriza pelas ideias, mas tem muito de apelativo no que constitui a sua tessitura – as palavras. Assim, verificamos que os exemplos apresentados patenteiam aspectos valorativos e expressivos particulares, mas o que se observa é que, de uma forma geral, apontam para uma aproximação do abstracto ao concreto, uma tentativa de aproximar uma imagem ao real; o que é demasiado subtil expressa-se pela palavra. Só o discurso imagético, o mais valorizado, nos permite visualizar, com frequência, os sentimentos, os pensamentos e reflexões de Pedro e do poeta.

Em relação à alegoria, prevalece a ideia de que se trata de uma série de metáforas encadeadas, transportando, desta forma, sentidos apenas implícitos que necessitam de ser desvendados,

[é] um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. (Moisés, 2003: 14-15).

Vários autores usaram-na com mestria, como por exemplo o Padre António Vieira na célebre alegoria da árvore como imagem visual da construção do sermão. Neste sentido, muitas vezes a alegoria funde-se com o símbolo e o seu uso alarga-se às mais diversas formas de arte, como a pintura ou a escultura. Constituindo-se como um meio de, simbolicamente, apontar para outras realidades é usada por Ruy Belo quando, no poema, a partir de determinados registos pretende apontar para situações com as quais podemos estabelecer uma rede semântica. É o que acontece, por exemplo, na visão do país ou de toda uma mundividência que ultrapassa a história dos amores de Pedro e Inês, ou ainda no facto de Pedro representar simbolicamente o poeta. Nesse sentido, tal como já demos nota, há todo um discurso alegórico em *A Margem da Alegria*, um discurso crítico e mordaz que pretende criticar um *modus vivendi* assim como todo um contexto social. Mas há também um pretexto para a escolha desta história, ela não se restringe a Pedro e Inês, amplifica-se para o poeta e a amada e, em última instância, para uma reflexão da própria condição humana.

Estabelecem-se, assim, relações entre conceitos aparentemente inconciliáveis. Há toda uma arte criativa da palavra que, mesmo fazendo uso de vocábulos prosaicos, ao associá-los de forma inusitada, amplia, expande o seu significado. Além disso, a combinação de vocábulos eruditos com outros mais prosaicos, de um português moderno com arcaísmos – a conferir ao texto um sabor antigo como se estivéssemos a ouvir uma voz ancestral ou a abrir a “arca da sabedoria” conjuga-se com marcas de modernidade (nas palavras de ordem, por exemplo), tudo conflui, como os vários afluentes, para um texto-mosaico, híbrido, que confirma algumas das características de pós-modernismo.

O carácter dialógico do texto evidencia-se na reiteração dos pronomes pessoais *eu* (39 ocorrências), *me* (56), *mim* (12), em conjugação com *tu* (10), *te* (34), *ti* (12) que se consubstanciam num *nós* (55) e *nos* (55). Para além do permanente *diálogo* D. Pedro / Inês e Poeta / Amada há também uma nítida sobrevalorização da primeira pessoa do plural, apontando para a imperiosa necessidade de união, de equilíbrio do *eu* com o *tu* ou de um *eu* consigo próprio (matéria já desenvolvida em capítulo anterior). Além

disso, é também importante realçar a dimensão dada à primeira pessoa, marca de um texto que expressa, essencialmente, as emoções, os conflitos do *eu*, de alguém que procura caminhos, margens em que se possa fixar e cuja resposta está no equilíbrio do *nós*.

Um aspecto inovador, e onde é notória a capacidade de Ruy Belo de se antecipar às tendências mais contemporâneas, diz respeito ao uso, praticamente no texto todo, de minúsculas, incluindo os nomes próprios, o que acentua o valor que o poeta confere às palavras. Ao conceder às palavras o mesmo valor ainda lhes atribui maior importância, pois não há nenhum vocábulo que seja depreciado. As palavras valem sobretudo pela sua sonoridade e pelo seu significado, não pelo valor que a gramática lhes coteja. Não estão sujeitas a regras, muitas vezes até de sintaxe, não têm de obedecer a normas. O entrelaçamento das palavras é, como já vimos, o facto a salientar. O poeta não utiliza a pontuação convencional, mas grafa algumas palavras com maiúscula, a indicar o final de período. O poema ganha, assim, uma respiração e um ritmo muito singulares, é um texto que se destina a ser lido e a ser ouvido, com várias marcas do discurso oral e, como se de uma partitura se tratasse, há os acentos tónicos e átonos, as pausas e os silêncios, o que o aproxima da oratória barroca na sua estrutura circular e paralelística, o que o relaciona também com uma escrita pós-moderna, na sua estrutura descontínua e fragmentada.

O carácter sublime e grandioso da escrita de Ruy Belo resulta de toda esta fusão, de toda esta combinação harmónica, subtil, complexa, num convite explícito a seguir a cadência do discurso e a exigir a atenção do leitor de uma forma evidente e constante.

É assim visível que

[...] Ruy Belo trabalha cuidadosamente o verso e o poema e até chega a imitar os poetas experimentais que ironizou. O que acontece é que o poema é um vaivém de temas, motivos, imagens, modalidades enunciativas ou narrativas que em geral não se compadece com a regularidade, especialmente rítmica; nem quando escreveu decassílabos. O poeta transita constantemente entre o literal e o simbólico, o abstracto e o concreto, o quotidiano e o intemporal, o particular e o geral, o regular e o irregular, o prosaico e o poético, o sucessivo e o sincopado. Mesmo quando tem grande unidade temática, o poema avança por associações de vária espécie (sonoras, visuais, culturais, biográficas [...]) pressupondo um sujeito plural e aberto ao tempo e ao lugar de passagem, ou conduzido pelo fluxo vital, seu ou do mundo. Compreende-se assim não só a frequência com que Ruy Belo celebrou o vento (“o vento tem entrado nos meus versos de todas as maneiras” [...]) mas também a sua inclinação, que se acentuou nas últimas obras para o verso e o poema longos; tratava-se ainda do problema da ‘habitação’ desejada e impossível mas também do problema da ‘respiração’ necessária. A demora no verso ou no poema exercitava e denunciava um fôlego ou sopro que, sendo o da vida e o da fala, se parece com o dos deuses e da criação divina, que a boa criação poética, como a de Ruy Belo também parece ser. (Saraiva, 2002: 362).

A sua poesia revela a procura de um espaço de *habitação*, isto é, um espaço de encontro e confronto consigo e com o mundo, um mundo que se revela, de certa forma inabitável, pelo desconforto e inquietação permanentes, daí o verso longo, o verso que pretende prolongar a respiração, a vida e, nesse sentido, é também uma expressão do divino, do encontro com o sagrado, tal como foi explanado em capítulo anterior.

Como corolário do estilo do poeta, as suas palavras são bem elucidativas e sugestivas: “Eu que seja dogmático, pronto: poesia é complicação, é doença de linguagem, é desvio da sua principal função, que será comunicar. Só o poeta se fica na linguagem. Os outros passam por ela, servem-se dela, embora possam ser sensíveis a ela.” (Belo, 1984b: 96).

b. Intertextualidade

O diálogo intertextual – vozes colectivas / a singularidade da voz do poema

A memória, isto é, o conjunto de autores / textos que compreendem o *corpus* literário de qualquer cultura, desempenha uma função importante no processo de qualquer produção literária e é essa memória, essa tradição que determina quer a continuidade, no sentido de preservar um determinado estilo, quer a ruptura, quando o objectivo é exactamente o de subverter os cânones estabelecidos. É neste sentido que a intertextualidade assume grande importância no domínio da análise textual e da crítica literária. Embora o conceito seja recente, é sabido que, desde os tempos mais remotos, desde que existe criação literária, que os autores vão citando, referindo, parodiando outros autores, outros textos com os quais dialogam, dando-lhes uma nova significação, recriando-os.

A intertextualidade, no sentido mais lato do termo, remonta aos tempos mais antigos e, no plano teórico, esta noção pode relacionar-se com as teorias da imitação defendidas por Platão e Aristóteles.

Actualmente, a par da noção de intertextualidade, num sentido mais restrito, fala-se cada vez mais em interdiscursividade, para identificar as relações que qualquer texto, oral ou escrito, mantém com todos os enunciados pertencentes a uma determinada série cultural, falando-se, então, em intertextos culturais. Isto implica uma maior abrangência do termo e da sua aplicação em todas as formas de arte. Consequentemente, hoje a

intertextualidade é já um dado adquirido subjacente à arte que tanto influencia a criação estética como a sua recepção:

[...] cada texto convoca toda uma tradição literária a pôr em jogo e oferece, através da diferença produtiva, novas presenças a esse sistema. Da densidade de relações resulta uma linguagem figurada, que não mais remete para um texto individual, mas na qual todos participam. Existe uma intertextualidade difusa de *topoi* que vai para além de uma relação intertextual concreta, que deve ser trazida ao olhar, e conduz esta para uma copiosa rede de referências intertextuais. Uma tal cultura literária pressupõe um cânone literário que é partilhado por todos que participam desta cultura. Também na literatura moderna existe um grande número de obras às quais a remissão para outras é essencial. (Stierle, 2008: 47-48).

Vitor Aguiar e Silva (1988) considera que todos os sistemas literários possuem uma “memória”, uma tradição literária que está em permanente diálogo com o que vai surgindo nesse mesmo sistema. Assim, existe um património designado como clássico (repositório de signos e das respectivas normas de combinação e transformação) que contribui para uma certa estabilidade do sistema, pode coexistir com este ou até privilegiar-se um outro onde se valorizam as ideias de novidade, originalidade, mas também de contestação de regras e padrões estéticos dominantes. O aparecimento de uma ruptura, em regra, pretende ser a rejeição do estabelecido, embora traga consigo uma outra tradição literária que é exaltada, uma antitradição, que conduz, inevitavelmente, a uma reestruturação, com maior ou menor grau, dos códigos vigentes.

Na memória do sistema literário existem simultaneamente elementos de natureza meta-histórica (o que faz parte do “imaginário colectivo” ou “memória colectiva”) e elementos de natureza histórica, relacionados com a natural evolução da sociedade, com a dinâmica e o fluir do tempo e as suas transformações. Os elementos meta-históricos, apesar da sua intemporalidade e cristalização adaptam-se naturalmente a essas circunstâncias. Há ainda a considerar, todavia, outros dados que podemos aqui incluir, os *topoi*, isto é, recorrências habituais na literatura cuja origem remonta aos textos primevos (gregos, helenísticos e latinos). Pode verificar-se, por isso, na memória do sistema literário uma dialéctica contínua entre factores meta-históricos e históricos, ou seja, entre o mais tradicional e o mais inovador.

“A memória do sistema desempenha uma função de grande relevância no processo de comunicação literária. Funciona como um “thesaurus [...]” (Silva, 1988: 263), isto é, tudo o que perdura das várias leituras e experiências artísticas vividas, servindo estas como emulação e que podem ser utilizadas como autoridade ou modelo,

ou, pelo contrário estabelecer-se uma ruptura em relação a esse repositório. Quer a aceitação desse legado quer a sua rejeição são formas de o fazer perdurar.

A intertextualidade ou alusão literária só é possível devido a essa memória que permite ao emissor apropriar-se de elementos formais ou de conteúdo e, sobretudo no discurso poético, renovar, recriar o que leu, dando-lhe uma nova interpretação. O texto lírico em especial, porque resulta, tal como um tecido, de vários cruzamentos e texturas, vive deste *contexto vertical*, isto é, cruza referências diversas (consciente ou inconscientemente) ampliando os significados preexistentes.

Relativamente ao emissor, a memória do sistema literário pode potenciar a compreensão do texto lido ou interdita-la. Tudo depende da cultura do leitor assim como da forma como a intertextualidade é utilizada.

O significado do texto não é apenas uma questão interna. Ele também é inerente à relação do texto com sistemas de significações mais amplos, com outros textos, códigos e normas na literatura e na sociedade como um todo. Sua significação também é relativa ao “horizonte de expectativas” do leitor: Lotman aprendeu bem as lições da teoria da recepção. É o leitor que, em virtude de certos “códigos de recepção” disponíveis identifica um elemento da obra como um “recurso”; o recurso não é simplesmente uma característica interna, mas sim uma característica percebida por meio de um determinado código e contraposta a um pano de fundo textual definido. O recurso poético de um indivíduo pode ser a sua fala cotidiana de outro. (Eagleton, 2001: 141).

Pode afirmar-se, desta forma, que um texto literário é sempre um espaço de diálogo com outros textos, outras vozes, outras formas de pensar e estar. Esse “dialogismo” (Bachtin) foi designado por Julia Kristeva por intertextualidade, pois considera, entre outros aspectos, que todo o texto é absorção e transformação de um outro.

O dialogismo pode ser visto numa dupla perspectiva. Por um lado, a intertextualidade é uma forma de homenagem, de tentativa de perpetuação de um modelo prestigioso e, sendo uma autoridade, legitima a recriação; por outro lado, pode funcionar como uma forma de depreciação, ou de destruição da tradição, recusando-a. Neste caso, usa-se o intertexto como caricatura, com a intenção de o satirizar. Por isso, a intertextualidade representa uma função complexa e contraditória. De qualquer forma, toda ela, mesmo a que se assemelha a um divertimento gratuito, a uma simples actividade lúdica, remete para um universo simbólico de que se pretende a manutenção porque se acredita nele ou porque se rejeita. Considerando ainda a perspectiva psicanalítica, segundo a qual tal dualidade funcional reflectiria a “*ansiedade da influência*” (Harold Bloom), o que significa que todo o novo grande poeta teria uma

espécie de relação de tipo edipiana com o seu antecessor e a sua rejeição, a sua “morte” abriria caminho para a imposição de um novo modelo.

Se a intertextualidade é essa relação dialogal, a interacção com outro(s) texto(s), o intertexto é o texto ou conjunto de textos com os quais um determinado texto interage. É o que está antes e debaixo de um determinado texto e que se pode descobrir sob a estrutura de superfície deste último; é ainda designado como *subtexto* ou *hipotexto* (Rifaterre).

A intertextualidade pode ser exoliterária ou endoliterária; exoliterária quando o intertexto não é literário, por exemplo, uma pintura, um filme, artigos de jornais, revistas...; a endoliterária utiliza sempre textos literários. Pode assumir-se como hetero-autoral sempre que o autor parte de textos de outros autores para a sua obra ou pode estabelecer relações dialogais polifónicas dentro da própria obra, neste caso designa-se por homo-autoral.

A intertextualidade ocorre de várias formas, sendo que a mais evidente e clara é, sem dúvida, a citação. Esta consiste em colocar um texto, total ou parcialmente, num outro. Essa inclusão é notória pelas marcas gráficas que a distinguem (palavras em itálico, uso de comas...) e não retira nem coesão nem integridade ao hipertexto, permite também ao leitor identificar de imediato a diferença entre o *escrito* e o *citado*. Pode ter um valor de autoridade ou de ornamento. Na citação o mais importante é analisar o motivo da escolha daquele excerto, o contexto em que aparece e o sentido que confere a esse contexto.

A referência é também uma forma explícita de intertextualidade. Estabelece uma relação *in absentia*, uma vez que não mostra de forma clara o texto de onde foi retirado. No entanto, o leitor reconhece, em princípio, o texto para que é reenviado. Ao considerarmos a alusão, verificamos que tem semelhanças com a citação e com a referência, mas é mais subtil e discreta, pois não é literal nem explícita. Não necessita de ser demarcada, pois reenvia para um texto/discurso/pensamento bastante familiar. É, por isso, uma forma engenhosa de captar a cumplicidade do leitor, de apelar à sua memória e que a transporta para um outro sentido. No entanto, nem sempre este intertexto consegue essa cumplicidade, pois, não estando activado na sua memória ou não sendo possível activá-lo, ele perde o seu significado, dilui-se de tal forma no texto que não é possível detectá-lo.

Podemos considerar a alusão pessoal (directa ou indirecta), directa quando referencia personagens históricas; indirecta quando conseguimos vislumbrar alguém

conhecido numa personagem. A alusão cultural compreende referências históricas, mitológicas e culturais. Há quem veja a alusão explícita como uma espécie de referência, pois deixa aflorar o intertexto e permite estabelecer uma relação dialógica entre os textos e, só depois, deve retomar-se a alusão implícita, uma vez que o hipotexto foi já, ainda que de forma discreta, desmontado. Se assim não for, é uma leitura que só os críticos podem fazer, o que coloca a questão da pertinência da alusão, se esta não for entendida por um cidadão medianamente culto.

Sendo assim, cada texto é o lugar de encontro de outros textos, sejam eles anteriores ou coevos ao momento da escrita. Consistindo um texto num mosaico de citações, a escrita torna-se então uma releitura do *corpus* já existente, uma actualização da memória. O processo de criação artística em geral e a literária em particular estará sempre associado ao processo de imitação ou subversão / desconstrução dos textos lidos, literários ou não, as várias experiências estéticas e a interpenetração de outras linguagens, como o cinema, a pintura, a música, no discurso do autor. O artista tem de ser influenciado e de ser fonte de influência e isso não lhe retira originalidade ou singularidade. Esta interdiscursividade entre o antigo e o novo e mesmo dentro do próprio autor é que permite criar novos conceitos, novos caminhos. Além disso, o romance, o poema afastam-se bastante e cada vez mais das formas convencionais.

Ruy Belo é um poeta que dialoga constantemente com outros escritores, convoca outras formas de arte, pois para ele (1984b: 245) só um poeta dotado de grande génio criativo admitirá que é influenciado. A influência é, aliás, fundamental para a criatividade. É a sua seiva. É um “local de confronto”, pois demonstra o acto de “desafiar” aquele que considera o seu mestre. Esse desafio permite novas experiências, novas leituras e será uma forma de perpetuar o intertexto. A influência é “também um meio de convívio”, permite uma interacção entre linguagens diferentes. É um espaço de partilha. É também uma forma de homenagear alguém que veneramos.

O autor considera que só há evolução na poesia, porque os autores se analisam e convivem à luz de poetas antigos. Por isso, a arte é um “empreendimento colectivo” e por isso o poeta “sempre exibiu as suas leituras e influências, digamos, as suas origens, com a superioridade dos grandes espíritos criadores.” (Carlos, 2000: 259). Neste sentido, tanto a poesia como a crítica literária são uma renovação constante de uma determinada obra.

A alusão é o veículo ideal de influência, esta é multiplicadora de sentidos, mais, amplifica o significado original ou torna-o mais completo, aperfeiçoando-o. A alusão

pode ser directa ou indirecta e apresenta três tipos: pessoal, textual e cultural. As mais importantes, segundo Ruy Belo, são as duas últimas (1984b: 246). Assumem-se como essenciais para a existência e sobrevivência da grande poesia e aparecem sob a forma de referência a factos de vária ordem, citações de frases ou afirmações de outros, muitas vezes nem referindo a sua origem.

O poeta é sensível a tudo o que o rodeia e todas as várias formas de arte e as suas vivências, quer as literárias quer as mais prosaicas, reflectem-se no que escreve. Daí que se possa afirmar que não “existe propriedade privada em poesia” (id.), esta estabelece diálogo com outros textos e autores e, ao permitir leituras diversas e até divergentes, como qualquer outra obra de arte, nunca é um projecto acabado. A originalidade resulta de “uma voz própria” (id. : 247), embora a diversidade e variedade de experiências tenham um papel importante nesse estilo pessoal. Consequentemente, na medida em que a sua poesia apresenta inúmeras relações com a literatura, a história, a filosofia, o cinema, o quotidiano, a sua escrita é um exercício de rememoração de tudo o que leu, viu e viveu.

Este tipo de intertextualidade requer também leitores com grandes conhecimentos e pode, ao mesmo tempo, comprometer a intenção do criador quando não se detecta(m) o(s) intertexto(s). Como já afirmámos por diversas vezes, Ruy Belo é exigente com os seus leitores, na medida em que as diversas referências e alusões têm como objectivo despoletar novas leituras, novos conhecimentos. Por isso, o texto não é apenas e só um texto, mas, a maior parte das vezes, é um pretexto ou até um pré-texto para outros textos, outras formas de arte.

No texto em estudo é visível este dialogismo com outros autores ou obras, o que confere ao texto uma tonalidade polifónica e, simultaneamente, obriga a desvelar as motivações inerentes à alusão dos autores seleccionados. Nessa apropriação não fica, de modo nenhum, comprometida a peculiaridade e inovação do autor em estudo. Pelo contrário, há uma exigência maior no que é dito, como é dito e como é entendido. Como sabemos, nada em literatura é ocasional ou aleatório, há um sentido profundo no que se diz e, neste caso concreto, na forma como se apropria do já dito, proporcionando, assim, uma espécie de caleidoscópio nas vozes convocadas.

Na análise que vamos apresentar, para além de não ser nossa pretensão expor de forma exhaustiva todos os textos / autores que se apresentam como intertexto, verificamos que alguns estão intimamente relacionados com a história de amor de Pedro e Inês e outros farão parte da selecção da memória do autor.

No poema *A Margem da Alegria* podemos detectar intertextualidade exoliterária quando remete, como fizemos menção, para um filme, *Os Pássaros*, de Hitchcock, ou a pintura, *O Nascimento de Vénus* de Botticelli, por exemplo. Ruy Belo usa essencialmente a alusão ou referência quando convoca outros autores, mas também faz citações ou referências explícitas como no caso de Fernão Lopes ou António Ferreira. De qualquer modo, nos seus textos o diálogo com outros autores aparece inserido no poema de forma subtil que é, igualmente, uma marca distintiva da sua poesia – a apropriação do discurso do outro no seu próprio discurso, obrigando a uma leitura cuidada e exigente.

Há ainda a considerar o facto de existirem determinadas recorrências de palavras, frases e estruturas na sua poesia, mas que não nos permitem afirmar com justeza, sobretudo neste texto, de intertextualidade homo-autoral.

Aquando da leitura do poema, confrontamo-nos, para além das citadas, com uma diversidade de alusões culturais, sobretudo literárias, mas também históricas e pictóricas. A lista a apresentar seria demasiado extensa, por isso apresentamos alguns exemplos: Rilke, Sacher-Masoch, Garcia de Resende, Apollinaire, Conde de Vigny, Marie Durval, Hélène de Suger, Molière, Epicuro, Ivan, o Terrível, as Invasões Francesas (Erlon); Isolda, D. Dinis, Numa Pompílio e Égira, Fulbert, Abelardo e outras. São personalidades que, de modo directo ou indirecto, remetem para a história de Pedro e Inês. Histórias de amor reais ou mitológicas infelizes, mulheres que viveram grandes paixões com poetas, figuras da história que se relacionam com as figuras históricas, figuras maiores da literatura que o poeta pretende homenagear e por quem reconhece ter sido influenciado.

Todas estas alusões aparecem como que desgarradas ou sem significado, porque o poeta quer que façamos também a nossa própria leitura e interpretação das figuras apresentadas. Estes elementos surgem então como novelos que precisamos de desenrolar, aparecem como pontas soltas, como desafios para o leitor, mas também podem ser entendidas como uma crítica ao pós-modernismo, no sentido em que, a maior parte das vezes, o conhecimento dos leitores é cada vez mais superficial e genérico, como tal as referências parecem também inócuas, não comprometem o sentido do texto. No entanto, Ruy Belo, sem concessões, oferece um conjunto de referências a provocar e desafiar o leitor – é possível entender o poema, mas um leitor mais exigente vai questionar-se acerca delas, vai querer saber mais. A elaboração do poema só fica concluída com a participação do leitor. Por outro lado, podemos também vislumbrar

aqui uma crítica que recai também na ânsia, cada vez mais visível, em ir a museus, exposições, por exemplo, sem que muitas vezes se tenha a mínima noção do artista ou da sua arte. A ida ao teatro, ao museu, ao cinema constitui uma obrigatoriedade numa sociedade consumista até da cultura, mas que, paradoxalmente, se revela cada vez mais ignorante. Esta *oferta cultural* constitui, portanto, um desafio e uma crítica.

Já tivemos oportunidade de aludir ao intertexto mais evidente e que serve de referência à obra *A Margem da Alegria, Os Lusíadas*, atendendo ao teor épico / anti-épico do texto em estudo. O diálogo entre estas duas obras ficou devidamente esclarecido. No entanto, há também a considerar a pertinente referência à obra lírica camoniana assim como a sua ligação ao petrarquismo. Há vários momentos em que tal é visível: “Pedro é mais do que tudo esse branco peito / ele amador é hoje a coisa amada / vive dentro de si a verdadeira vida / e consegue ser livre só por ser cativo” (232); “Mas que outra coisa pode ele fazer / que deixar-se vencer por quem ele vence” (id.). “Eu sou o girassol e ela o sol” ¹²(234); “O amor é fogo até que a água mais acende” (243); “Amor amor merece e não perece / aquele que o amor mata e transfigura / e transforma num servo quem era senhor / e faz do amador a coisa amada” (247). Nestas passagens a alusão aos sonetos *Transforma-se o amador na coisa amada* e *Amor é fogo que arde sem se ver* é notória. No primeiro caso, o soneto apresenta a teoria platónica do amor, num primeiro momento, isto é, o amador acaba por fazer parte da amada, pois não consegue esquecê-la e, num segundo momento, estão já presentes conceitos aristotélicos (forma, acidente). Vislumbramos, assim, o conflito entre o amor platónico e o amor sensual. A amada não é apenas uma ideia, um conceito, mas o poeta deseja-a. A alusão ao soneto *Amor é fogo que arde sem se ver* mostra como o amor, paradoxalmente, torna os vencidos vencedores, tal como D. Pedro que, de um amor fortuito, ocasional, como tantos outros, foi vencido por um amor único, tornou-se vencido, porque apaixonado, não derrotado. Em todos os versos citados, a submissão inevitável e incondicional ao amor.

A relação com a poesia trovadoresca, em especial as cantigas de amor, é também visível nos versos: “o ar aéreo e sonhador de quem seduz o sedutor / e logo é escravizada / por aquele que ela escraviza / e tem um certo olhar que tudo faz parar / que se olhou para o céu o sol escureceu / mulher que para sempre jaz no espírito cortês / de quem sempre a corteja embora pouco a veja” (237), o poeta usa o termo cortês o que,

¹² Neste exemplo está implícito, na nossa opinião, o soneto “Ua admirável erva se conhece”.

associado a outros termos, nos permite inferir essa relação. A visão de uma mulher que se apresenta etérea, mas capaz de dominar mesmo a Natureza e todos os que a rodeiam, a insistência no poder do olhar são recorrências típicas da visão da mulher na poesia em questão.

É possível identificar momentos de alusão à poesia de Pessoa – ortónimo e heterónimos. Assim, a dor de pensar evidencia-se em passagens como: “Alegre era pensar não se pensar / não se saber que um dia alguém há-de morrer / alegre meditar sem meditar” (227). A racionalização aparece, deste modo, como um impedimento para a felicidade. Tal como em Pessoa, esta temática comprova-se na poesia de Ruy Belo: é o pensar, a intelectualização que impossibilitam o ser feliz, pois tudo se questiona e é questionável. O pendor excessivo colocado em tudo o que se realiza, a procura da perfeição e a certeza da morte condicionam a felicidade dos poetas em questão. Pessoa é, aliás, o grande mestre de Ruy Belo: “Se temos um mestre, creio que é ele. Grande poeta e grande denunciador da nossa sociedade.” (Belo, 1984b: 29).

Também o verso “[t]em o amor a arte de tornar eterno / aquele que por amor tem de morrer / e até de morrer jovem amiúde pois os deuses amam / aquele que perece em plena juventude” (246) recorda a frase que Pessoa usou aquando da morte de Mário de Sá-Carneiro: “Os deuses, como sabes, amam os que morrem jovens porque o absoluto é a sua medida.” A frase provém de uma longa tradição clássica e Pessoa tem perfeita noção disso quando afirma: “Morrem jovens os que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga.”¹³

Embora seja um verso que tem como referente António Ferreira, recorda Pessoa: “poeta português que em sua língua teve / a sua única pátria como todos nós” (243)¹⁴.

Também a obra *Mensagem* serve de pretexto para caracterizar D. Dinis: “e desse amor vir a gerar o trovador / senhor de alto saber e que mandou plantar / para vencer o mar esse oceano de pinhais / onde o vento é mais e cresce mais e mais” (231) (Cf. *D. Dinis, Mensagem*, 1ª parte). Trata-se de uma belíssima perífrase para apresentar o rei-trovador.

Em passagens como: “Mulher aberta como um malmequer” (218) ou “não me perguntem em que empreguei o tempo / creio que a bem dizer não fiz mais do que olhar / há tão pouca gente que só saiba olhar” (254) temos, sem dúvida, alusões à poesia de

¹³ Pessoa, Fernando, *Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980:149 in arquivopessoa.net/textos/2968

¹⁴ Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego* (cf. <http://www.ciberduvidas.com/antologia.php?rid=632>)

Alberto Caeiro na sua busca das sensações primordiais, no relevo e importância dado à capacidade de olhar, olhar apenas, sem questionar, o oposto do que acontece com o pensamento, referido anteriormente. Alberto Caeiro é o poeta que ensina a olhar e as ilações desse olhar são suficientes. Há uma relação telúrica com o que o rodeia, daí a crítica a todos os que não sabem olhar, a todos os que não desfrutam do que a Natureza oferece. A relação mulher – malmequer é também importante, uma vez que remete para a inocência de Inês, para a sua transparência, para a sua ligação ao arquétipo feminino, à Natureza original.

Ricardo Reis surge igualmente: “Para quê festas e grinaldas e canções e vinho / se os corpos envelhecem como as coisas / e tudo os ilumina só a luz do fado / mesmo se o mundo se renova sem cessar” (221); “mas não faltará quem tente evitar / a ira dos deuses e do tempo e da morte / depois de epicuro tomar um banho quente / despedir-se da vida com o vinho / e não tardar a respirar o ar do hades” (222). Este poeta que defende uma filosofia de recusa e rejeição do sofrimento, abdica de uma vida plena. A sua *felicidade controlada* permite-lhe proteger-se da dor, do sofrimento. Uma filosofia defendida por Epicuro (referenciado como que numa preparação para a morte), uma filosofia de abdição, que preconiza uma serenidade que não é completamente tranquila. Trata-se de alguém que, pela ataraxia e aponia, pensa ter atingido um compromisso que lhe permite uma felicidade mediana. Ruy Belo não tem pretensões a esta contenção e serenidade, mas procura também uma forma de se preparar para o inevitável, a morte. A busca de uma certa acalmia associa-se, como analisamos, à arte, à palavra.

A alusão a Camilo Pessanha (“Vénus II”, cf. Martins, 1990: 79) é visível na passagem que se transcreve: “com os limos com os seixos muito brancos moldados pela água” (197) a remeter para a dissolução, a ideia de ruína e a morte tão cara também a Ruy Belo e sempre presente na sua escrita.

“Tudo me sabe mal como este sol ocidental / que morre em portugal a sua morte mais mortal / crepúsculo sangrento para um céu cinzento” (214), versos que nos transportam para “O Sentimento dum Ocidental” de Cesário Verde. O léxico utilizado, a ideia de um “crepúsculo sangrento” são elementos que evocam o poema de Cesário e o “desejo absurdo de sofrer”. Muitos aspectos unem estes poetas: uma poesia de pendor narrativo e deambulatório, um poeta observador e que tem com o ambiente quase um efeito de osmose. Além disso, a melancolia que vai surgindo num crescendo, associada à noite, acarreta consigo um desespero, uma vez que se associa à própria dor humana,

ao sofrimento do poeta-repórter que, enquanto observa a cidade ao anoitecer, vai acumulando um profundo pessimismo, resultante de uma visão desencantada e sinistra da cidade. “O Sentimento dum Ocidental”, obra que pretendia comemorar o tricentenário da morte de Camões, apresenta-se também com um pendor anti-épico na mesma linha de *A Margem da Alegria* escrita num momento de mudanças profundas em Portugal. Em ambas predomina o pessimismo, o olhar analítico e derrotista na análise de um país medíocre, apático e avesso à transformação.

António Nobre, na mesma linha de Cesário e Belo, afirma “e havia um olival preexistente ao mal / de ter nascido e ter morrido em Portugal” (224), como um poeta nacionalista, crítico da pequenez do país, da quase fatalidade de ser português. A propósito deste poeta e dos versos que lhe terão servido de referência: “Sejam meus pais o Carlos ou o Zé da T’reza / Amigos que desgraça nascer em Portugal”, afirma Ruy Belo: “É realmente uma desgraça ter nascido em Portugal. Sentimo-lo quando nos nasce um filho. Parte para a vida em desvantagem.” (1984b: 31). Além disso, também a sua poesia é pautada por uma ideia de melancolia, uma doença de alma, e pela obsessão da morte, o que o aproxima do poeta em estudo.

Almeida Garrett e o seu poema “Barca Bela” ressoa em “[e]le então era todo como um segredo / queria embarcar tudo eram barcos para ele / havia múltiplas estrelas sobre as barcas belas” (223). O contexto em que surge, recordação do passado de felicidade com Inês e a necessidade de resgatar esses sentimentos, pode associar-se a uma poesia que remete para a sedução, para a beleza, mas cuja metáfora reenvia para a existência humana e para a sua fatalidade. O homem, na viagem pelo mar tempestuoso da vida, terá sempre perigos a enfrentar. Esta é a sua condição. Neste poema há de igual modo um diálogo possível com a poesia de Ruy Belo, uma poesia que repercute também essa existência complexa. No poema *A Margem da Alegria* aponta-se a cegueira do rei, no poema “Barca Bela” os homens deixam-se seduzir e enganar pela sereia, pelos perigos inerentes à condição humana.

Como intertextos associados ao assunto histórico são de referir Fernão Lopes, Garcia de Resende e António Ferreira. A referência a Fernão Lopes é clara:

E ao poer em carónica as histórias
dos reis que em portugal antigamente foram
o fundo Fernão Lopes diz que tal amor
tão raramente achado entre pessoas
só teve paralelo no passado
e sempre amor composto como ao autor prouve

mas ao fazer história verdadeira
da sua pena sai essa primeira página da lenda (212).

O poeta, com a inclusão dos arcaísmos nas palavras de Fernão Lopes, para além da cor epocal, confere ao texto um valor de documento, como a comprovar a veracidade da história. Por outro lado, a utilização de diferentes estilos contribui, como já aludido, para a hibridez do texto.

A inserção de referências a Garcia de Resende e António Ferreira têm sentido diferentes. Assim, Garcia de Resende com “Trovas à morte de Inês de Castro” servirá também de fonte para o tema central da obra em análise. É referido que “por inês haver sido assassinada / lembrada só depois nas trovas de garcia de resende” (210) como que a realçar o facto de ter sido um dos primeiros autores que considerou esta uma história digna de figurar na memória colectiva e se preocupou com a sua manutenção, revitalizando um acontecimento que pretendia imortal. Na senda de Garcia de Resende, outros autores não mais deixaram que os amores de Pedro e Inês ficassem no esquecimento e a prova são as inúmeras obras que a esse respeito continuam a ser publicadas (Sousa, 1984). António Ferreira: “pois o ferreira a diz do povo já esquecida” (212) e “nalgum pequeno mar e não morre o amor / reconhece ferreira lídimo cantor de Inês / que sua mãe mulher maria froes varela / poeta português que em sua língua teve” (243) é citado, uma vez que a sua obra *A Castro* é também um intertexto importante. Trata-se de uma tragédia que segue o modelo das tragédias clássicas. No poema *A Margem da Alegria* é possível observar alguns pontos de contacto, sobretudo com o acto V, o longo monólogo de D. Pedro espelha o seu desespero e dor quando confrontado com a morte da amada tal como encontramos no poema em estudo. É o caso de “[...] Aquele é só meu sol, a minha estrela, / mais clara, mais formosa, mais luzente/ [...] / Daqueles olhos se alumia a terra, / em que sombra não há nem nuvem escura / tudo ali é tão claro, que té a noite / me parece mais dia que este dia” (155) e “[...] Ó morte crua, morte cega, mataste minha vida, / e não me vejo morto! Abra-se a terra, / sorva-me num momento; rompa-se a alma, / aparte-se dum corpo tão pesado, / que ma detém por força. / Ah, minha Dona Inês, ah, ah, minha alma! / Amor meu, meu desejo, meu cuidado [...]” (159) ou também: “Como aqueles / cabelos, já não de ouro, mas de sangue? (160) (Soares, 1996). Na obra em apreço, encontramos: “Nos cabelos vermelhos sentia-se-lhe o sangue / havia no seu povo o olor dos laranjais em flor / e via da varanda a cidade já morta” (222). Convém salientar que esta confrontação nos mostra um ser em desespero, sendo que na obra de António Ferreira é verbalizado pelo próprio,

no poema de Ruy Belo é-nos dado a conhecer pelo poeta / narrador e pelas acções e comportamentos da personagem. No entanto, é possível estabelecer este diálogo.

Para além da referência aos filósofos pré-socráticos e às suas fundamentações para a explicação do Universo nos quatro elementos, há também uma alusão a Sócrates no verso: “e nem sequer eu sei se não sei nada” variante de “Só sei que nada sei”, a evidenciar uma incompreensão total perante o mundo e o que aí sucede. A frase do filósofo espelha a humildade necessária à aprendizagem, a disponibilidade para o que o rodeia e para os outros como fonte de sabedoria; no caso do poeta, a frase é hipotética, o que implica um eterno questionamento do que se sabe, do que alguma vez será compreensível. Analisa-se, de certo modo, a incapacidade para entender o mundo e a angústia daí decorrente.

Mesmo a sabedoria popular está presente, através das referências à “Senhora das Candeias” como é visível em “especialmente no dia da senhora das candeias quando o sol além de sol / era prenúncio de que se sucederiam sete meses prósperos e secos” (198), ou no provérbio (ainda que adulterado): “[...] o que leva o povo a dizer / que portugueses e espanhóis não os quer deus juntos um dia ver / e vento e casamento vindos donde vêm / o povo em portugal sempre teve por mal” (206-207), uma alusão ao provérbio “De Espanha nem bom vento nem bom casamento”. Este provérbio adapta-se, como é evidente, aos amores referidos, condenados até pelo saber comum, como se houvesse já uma premonição para a infelicidade dessa ousadia de Pedro e Inês, mas também para o próprio poeta (espelho de Pedro), uma vez que teria vivido uma relação amorosa igualmente condenada ao fracasso. Considere-se também como fazendo parte do imaginário popular as referências à vingança de D. Pedro que age sobre os carrascos da amada de uma forma cruel: “[...] pêro coelho / para depois o coração do peito lhe mandar tirar / [...] / não sem lhe anunciar que mandaria vir / cebola com vinagre para acompanhar um tal coelho” (212). Ainda que a lenda / a história mencione o facto de lhe trazerem o coração de Pêro Coelho enquanto jantava, esta passagem é ainda mais irónica e cruel.

A intertextualidade, apesar de estar ligada ao processo de criação desde os tempos imemoriais, só recentemente foi valorizada como uma possibilidade de ler outros autores ou reavivar memórias na leitura de um único texto. É uma forma de manutenção da arte, pois o texto como mosaico de citações estabelece-se a partir da co-presença e interactividade dialógica de grande diversidade de vozes.

A literatura contemporânea coabita com inúmeros e variados intertextos, alimenta-se desse dialogismo permanente e inacabado e isso assegura a sua constante (re)criação. Dessa coabitação surgem significados inesperados, por vezes, polémicos, mas sempre criativos, numa perspectiva de que o reuso é também um dos aspectos a ter em conta na criação artística. Como afirma Roland Barthes: “E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.” (1973: 77).

CONCLUSÃO

Octávio Paz (1974) afirma que toda a poesia assenta na analogia e ironia. Esta concepção pode ser aplicada ao texto que acabamos de analisar. Se a analogia compreende sempre um discurso metafórico não é despiciendo aludirmos à construção poética de *A Margem da Alegria* como um discurso analógico, logo metafórico ou alegórico.

Há um facto histórico, algo verdadeiro, a história dos amores trágicos de D. Pedro I e Inês de Castro. Isso é pretexto para várias considerações do poeta, símile do rei e, em última instância do Homem, da sua condição, das suas grandezas e misérias. Todo o texto, tendo como fio estruturador uma história que remonta à época medieval, reporta a uma análise do Homem, o homem sem classes ou distinções, situado num tempo que aponta para o intemporal e universal. Trata-se do homem que reflecte sobre a sua situação no mundo, na sua relação com os outros, mas um homem consciente da efemeridade e precariedade da vida. Fio frágil, margem a que aportamos por breves instantes e onde, por vezes, lá encontramos a nossa alegria. Neste poema é isso que se pretende realçar – a vida é um caminhar inexorável para a morte, ainda que mascaremos essa verdade inabalável. Por isso mesmo, o poeta faz toda uma peregrinação de aprendizagem, de caminho, de viagem que mais não é que a preparação para esse momento. Não nos parece, como julga Pedra Serra (2003), que se trate de uma poesia de abdicação, de desistência, interpretamo-la mais como uma poesia / filosofia que, consciente da perenidade e fragilidade humanas, procura viver encarando essa inevitabilidade. Por isso, toda a energia que encontramos no texto, toda a dor e desespero até, mais não são que a garantia de que vive, sente. Se há, efectivamente, uma certa melancolia, uma tristeza e pessimismo que perpassam todo o texto, há, igualmente, uma crítica e uma preocupação em contribuir para uma reflexão profunda sobre si, sobre o seu país, sobre o mundo.

O amor e o relevo que lhe é dado pode entender-se como uma alegoria da capacidade de redenção do homem. A capacidade de se sublimar e transcender. O amor não apresenta apenas a feição mais comum, a ligação amorosa, apaixonada, a um outro ser. O que está em questão, na nossa perspectiva, é o amor como único garante da justiça, da liberdade, da tolerância. Não se concebe como dependente da arbitrariedade e julgamento dos outros. Nesse sentido, o amor pode ser agente de transformação. Entendido no significado mais lato do termo, só ele permite construir uma sociedade

mais justa e mais razoável, impedindo o egoísmo, o individualismo e o narcisismo, marcas de uma sociedade que o poeta analisa e vislumbra de forma perplexa e crítica. Num mundo em profundas e constantes transformações, o ser humano depara-se com problemáticas também diferentes e diversificadas. Numa sociedade em crise, onde a ética, a responsabilização e o sentido do dever são permanentemente escamoteados, não nos parece que a análise apresentada force uma determinada visão do mundo e da sociedade. O que marca a poesia beliana é, antes de mais, a procura de fundamentos para as inquietações, ânsias e desassossegos associados à condição humana. Nesse sentido, a valorização do amor, atendendo à dimensão apresentada, afigura-se-nos como uma tentativa de resposta para um mundo de solidão e ausência de verdadeiras e autênticas relações interpessoais. Vivemos numa sociedade do descartável, do provisório e, nessa perspectiva, urge a reavaliação da conduta de todos. Se a falência das ideologias, das religiões, das ciências são responsáveis por indivíduos direccionados para o seu conforto e bem-estar, para a aquisição de bens materiais, para uma imagem de felicidade simulada, então mais se agudiza e se torna premente uma verdadeira reflexão sobre o mundo em que queremos viver e sobre o legado que pretendemos deixar. Cabe à literatura este papel de reflexão, de crítica, de alerta? Não será o seu objectivo principal, todavia sabemos que a literatura, sobretudo a poesia, tal como a filosofia, e aqui não esquecemos a afirmação de Aristóteles que Ruy Belo subscreve, podem e devem reflectir sobre essas questões. O poeta é um observador do mundo e, na sua linguagem metafórica, alegórica, propõe sempre meditações várias.

A analogia está ainda bem presente na forma como analisa e critica o país – o passado tem semelhanças com o presente. Portugal é visto como um espaço de intolerância, mesquinhez, convencionalidade, hipocrisia, injustiça e mediocridade. Também se destaca, de certa forma, a firmeza, quer no passado quer no presente, da censura e a sua associação a uma pseudopreocupação com o bem-estar do povo, do país. Confrontamo-nos, assim, com um país que se mantém irredutível perante as transformações que urgem fazer-se.

Esta visão crítica revela um olhar acutilante, distanciado, à semelhança de outros escritores *exilados*. Também mais notório é o sentimento duplo de amor / ódio a um país que se sonhou diferente, que se pretende novo, mas onde nada acontece. Tudo se fica também pelas margens, sempre à superfície, como se nada se pudesse fazer ou nem valesse a pena lutar por algo.

Todo o poema é uma construção analógica, pois é construído como se umas palavras arrastassem outras, como se a elaboração do poema estivesse condicionada pelos efeitos acústicos, pelos sons e silêncios sabiamente conciliados, pelo ritmo daí resultante. E isso é também notório em *A Margem da Alegria*, poema extremamente musical, mas onde nada ocorre ao acaso, daí a imagem de processo de elaboração cuidadoso, lógico e racional; o que se afirma é símbolo, transporta significados ocultos. Marca da poesia e característica explícita em Ruy Belo: “O grande poeta, mais do que detentor do segredo exclusivo das palavras, é aquele que domina o silêncio. É-se poeta em exercício, não tanto pelo que se diz como pelo que subtilmente se indica ficar por dizer. Porque a verdade está no outro lado das coisas.” (1984b: 56).

A ironia é uma das características essenciais da poesia beliana. Diz-se algo, mas o que se pretende é afirmar o oposto ou algo bem distinto. E essa característica é sobretudo visível na aproximação que fizemos do autor em estudo ao pós-modernismo. Na verdade, tal como foi explanado, a sua poesia apresenta muitas características do pós-modernismo quer no conteúdo quer na forma.

No que diz respeito ao conteúdo, o poema apresenta marcas do pós-modernismo e que já desenvolvemos: a apresentação de uma sociedade hedonista, narcísica, marcada pelo vazio, incapaz de conviver pacificamente com a passagem do tempo e a morte; similarmente a caracterização de D. Pedro como um ser errático, volátil, inseguro, “homem do instante”, materialista, vingativo, egoísta, apenas conseguindo alguma acalmia em diferido, isto é, através de Inês, é um espelho das particularidades do homem pós-moderno.

A nível da forma, toda a construção do poema se reveste das especificidades do pós-modernismo – a notória dimensão dada ao significante, através da combinação das sonoridades resultantes da rima interna, das aliteraões, da combinatória de ritmos e acentos, a profusão de recursos a nível da sintaxe e semântica típicos do neobarroco e também o facto de o texto funcionar como palimpsesto, a intertextualidade: todos estes factores contribuem para que possamos entender interessantes relações entre o texto beliano e a pós-modernidade.

Todavia, tal como já defendemos, sobretudo em termos de conteúdo, a intenção do autor é desconstruir a farsa de uma literatura vazia, superficial, aparentemente fácil. A ironia está ao serviço da crítica, já que o poeta, através da palavra, do engenho e labor, parece contribuir para uma poética de acesso fácil, mascarada de sonoridades, ritmos, música, mas que esconde muito mais do que aparenta. Essa é a duplicidade da

ironia – mostra, espelha algo, no entanto, o texto, na sua estrutura profunda significa muito mais do que se lê. Há como que um certo gozo, e o aspecto lúdico associa-se à ironia, em conduzir-nos de forma encantatória para um determinado percurso, mas tudo se complica quando começamos a questionar o texto, a tentar penetrar num labirinto que, antes de mais, temos de calcorrear tal como a *Alice no País das Maravilhas* para aceder ao verdadeiro sentido e saber o que o poema contém.

A ironia era o método socrático para se aceder ao conhecimento. Para isso, mostrava, de forma hábil e através do diálogo, que tudo aquilo em que se acreditava eram falácias. Numa fase seguinte, designada por maiêutica, apontava-se a verdade. Ainda que o processo não seja exactamente este, há alguma semelhança com este método, uma vez que tudo indicia uma aproximação ao pós-modernismo, quando aquilo a que assistimos é, na nossa opinião, uma crítica ao caminho por que vê enveredar a literatura, reflexo da sociedade em que se vive, e que não lhe agrada. Há certamente uma consciência do autor das mudanças sociais, da falência de determinadas verdades e das consequências que daí podem advir no cenário social, político, cultural e literário. Efectivamente, alguma literatura pós-beliana enveredou por uma certa superficialidade. Hoje, é comum falarmos de uma literatura *light*, uma literatura que se associa a uma sociedade com o mesmo estatuto, onde a massificação, a preocupação com o divertimento e o consumismo não se compadecem com textos densos que obrigam a pensar. Mesmo o cinema, arte que Ruy Belo tanto apreciava, é expressão dessa realidade, tudo tem de ser simples, rápido, activo, pronto a consumir e sem *muitas calorias*.

Em Ruy Belo nada é aleatório nem ocasional, tudo é pensado, reflectido e, ao leitor, exige-se o mesmo exercício. A ironia é, nesse sentido, fundamental, pois obriga a refazer o percurso do poeta, ainda que não tenhamos plena certeza de o termos conseguido atingir.

Em *O Prazer do Texto*, Roland Barthes sugere que

Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua *duplicidade*. É necessário entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no auge da fruição. A cultura reaparece como margem: sob qualquer forma. (1973: 40-41).

É esta duplicidade que se aplica também ao texto em estudo. O seu valor subversivo comporta essas margens – a da violência associada ao prazer da escrita (pelo que exige de dádiva, de entrega total, de destruição; escrever é uma forma de morrer, tal como foi dito); e essencialmente a ideia da perda, do precário. Há, por diversas vezes, ao longo do poema, a ideia de perda (aliás também comum na restante poesia de Belo). Antes de obter algo, sabe de antemão que essa posse será precária, efémera. Nesse sentido, também a escrita é prazer e violência, pelo que exige. Aliás, como já referimos, o autor reconhece a violência das palavras e a forma como o destroem, o corroem. Nessa perspectiva, a margem referida remete para um processo de criação contínuo e perdurável.

Temos que, tal como Ruy Belo, aprender ou reaprender a sermos homem de palavra, isto é, defender aquilo em que acreditamos, seguirmos o nosso percurso, ainda que este não seja *o do rebanho*, termos a nossa própria voz e singularidade.

Ruy Belo ensinou-nos a importância e o significado de ser *um homem de palavras, de palavra e da palavra*. Este último aspecto foi o que pretendemos realçar, reconhecendo, contudo, que se trata de uma poesia complexa, difícil, sem concessões. Exige atenção, reflexão e, sobretudo, saber.

Inerente ao processo de criação e escrita de um poema com esta dimensão pontifica a ideia de que a poesia ocupa o lugar deixado em aberto pelo mito (analogia dos amores de Pedro e Inês), a palavra é o lugar de encontro com o sagrado, o Absoluto.

Por conseguinte, é absolutamente indispensável observar a força, o poder e a beleza das palavras. São elas a possibilidade de encetarmos novas viagens, novas e contínuas aprendizagens. Por isso, precisam de ser desveladas, desconstruídas, para tornar perceptível todo o seu alcance. As palavras afiguram-se como a capacidade de transcender a banalidade, o trivial e, por isso, permitem o voo, o voo possível num mundo material e que cada vez nos quer mais pragmáticos, mais básicos.

BIBLIOGRAFIA

1. Activa

BELO, Ruy,

2004, *A Margem da Alegria*, em *Todos os Poemas*, vol. II (org. De Gastão Cruz e Teresa Belo), Lisboa, Assírio & Alvim: 197-261.

1984a, *Obra poética de Ruy Belo*, organização e Posfácio de Joaquim Manuel de Magalhães, vol. 1, Lisboa, Editorial Presença.

1984b, *Obra poética de Ruy Belo*, vol.3, organização e notas de Joaquim Manuel de Magalhães, Lisboa, Editorial Presença.

s/d, *Obra poética de Ruy Belo*, vol.1, “Nota do Autor”, Editorial Presença.

2. Passiva

a. Sobre Ruy Belo

AA. VV.

2010, *Nos trinta anos da morte de Ruy Belo*. Actas do Seminário “Ruy Belo”, Leça da Palmeira, Ed. Letras e Coisas e Cátedra Poesia e Transcendência Sophia de Mello Breyner Andresen.

AMARAL, Fernando Pinto do,

1991, *O Mosaico Fluído: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CARLOS, Luís F. Adriano,

2000, “A margem da alegoria em Ruy Belo”, in *Revista Colóquio / Letras*. Ensaio, nº 155 / 156, Jan., pp. 259-270.

CRUZ, Gastão,

2008a, “*Ruy Belo – Boca Bilingue e Homem de Palavra(s)*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 206-211.

2008b, “*Ruy Belo e a preparação da morte*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 212-21.

2008c, “*Ruy Belo, poeta da morte, do real e da dúvida*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 215-219.

2008d, “*Ruy Belo – “As palavras inauguradoras”*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 220-225.

2008e, “*Ruy Belo – Toda a Terra*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 226-235.

2008f, “*Ruy Belo e “A importância misteriosa de existir”*”, in *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 236-242.

GUIMARÃES, Fernando,

1983, “*Acerca da poesia de Ruy Belo*”, in *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, nº 73, Maio, pp. 75-76.

2002, “*Ruy Belo: subjectividade e conhecimento*”, in *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2ª ed., Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, pp. 75-83.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel,

1978, “*A poesia de Ruy Belo*”, in *Colóquio/Letras. Ensaio*, nº 46, Nov. 1978, pp. 46-51.

1981, “*Ruy Belo...*” em *Os Dois Crepúsculos, Sobre a Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, Edições, pp. 145-156.

1999, “*Ruy Belo*” em *Rima Pobre, poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 146-150.

MARTINHO, Fernando J. B.

1980, “Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*” – recensão crítica in *Revista Colóquio Letras*, nº 57, Setembro, pp. 82-83.

MARTINS, João Cândido de Oliveira

2010, “Ruy Belo e a função inquiridora da palavra na reflexão metacrítica” in *Nos trinta anos da morte de Ruy Belo*. Actas do Seminário “Ruy Belo”, Leça da Palmeira, Ed. Letras e Coisas e Cátedra Poesia e Transcendência Sophia de Mello Breyner Andresen, pp. 79-92.

NEVES, Margarida Braga,

1988, “Ruy Belo – Um contorno para o silêncio” in *A Phala: Um Século de Poesia*, Ed. especial (1888-1988), Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 139-143.

1999, “Imagens dos dias”, in *Revista Relâmpago*, Nº 4, 4|99, pp. 17-29.

Relâmpago, Revista de Poesia, nº 4, 4|99, Ruy Belo, Dir. (deste número) Fernando Pinto do Amaral.

SERRA, Pedro,

1998, “Ruy Belo: uma poética do regresso”, in *Revista Colóquio/Letras*, Nº 147/148, Janeiro, pp. 151-182.

2003, *Um Nome Para Isto: Leituras da Poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho,

2010, “Entre a pedra e o voo n’A Margem da Alegria de Ruy Belo” in *Nos trinta anos da morte de Ruy Belo*. Actas do Seminário “Ruy Belo”, Leça da Palmeira, Ed. Letras e Coisas e Cátedra Poesia e Transcendência Sophia de Mello Breyner Andresen, pp. 71-77.

b. Temas vários

AGUIAR e Silva, Vitor Manuel,

1988, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., vol. I, Coimbra, Livraria Almedina.

ALBERONI, Francesco,

1979, *Enamoramento e Amor*, Tradução de Armandina Puga, Venda Nova, 7ª Ed., Bertrand Editora.

ANTUNES, Marilda Coan,

2004, *Literatura e História: Intertextos em “Memorial do Convento”, de José Saramago* (Dissertação apresentada em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil, 2004). unisol.br/pdf/72597_Marilda.pdf (12 de Agosto de 2010).

ARISTÓTELES

2003, *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Estudos Gerais Série Universitária, Clássicos da Filosofia.

BARRENTO, João,

2001, *A espiral vertiginosa, ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia.

1988, “Palimpsestos do Tempo, o paradigma da narratividade na poesia dos anos 80” in *Revista Colóquio Letras*, nº 106, Novembro, pp. 39-46.

BARROS, José D’Assunção,

2010, “História e Literatura – novas relações para os novos tempos” in *Contemporâneos*, Revista de Artes e Humanidades, Nº 6, Maio-Outubro.

BARTHES, Roland,

1964, *Ensaio Críticos*, Tradução de António Massano e Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.

1973, *O Prazer do Texto*, Tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

BENJAMIN, Walter,

1992, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, col. “Antropos”, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

BERNARDES, José Augusto Cardoso,

1997, “Intertexto / Intertextualidade”, in *Biblos*, vol. 2.

BAUDRILLARD, Jean

1996a, *A Troca Simbólica e a morte*, vol. I, Tradução de João Gama, revista por Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean

1996b, *A Troca Simbólica e a morte*, vol. II, Tradução de João Gama, revista por Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

CAMÕES, Luís de,

1987, *Os Lusíadas*, (Ed. Organizada por Emanuel Paulo Ramos), Porto Editora.

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain,

1997, *Dicionário de Símbolos*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, s/l, Círculo de Leitores.

CIDADE, Hernâni,

1985, *Luís de Camões, O Épico*, Lisboa, Editorial Presença.

CLÉMENT, Elisabeth et alli,

2007, *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, TERRAMAR – Editores, Distribuidores e Livreiros.

COELHO, Jacinto do Prado,

2007, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Verbo.

EAGLETON, Terry,

2001, *Teoria da Literatura*, Tradução de Walter Dutra, São Paulo, Livraria Martins
Fontes Editora.

ELIADE, Mircea,

1963, *Aspectos do Mito*, Tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.

1979, *Imagens e Símbolos*, Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares, Col. Artes e
Letras, Dir. Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Minerva.

1983, *Ferreiros e Alquimistas*, Tradução e Revisão de Manuel Perez Ledesma, Madrid,
Aliança Editorial.

1992, *O Sagrado e o Profano*, Tradução de Rogério Fernandes, São Paulo, Martins
Fontes.

FEIJÓ, António,

1997, “Influência”, in *Biblos*, vol. 2.

FOKKEMA, Douwe,

s/d, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, 2ª ed., Tradução de Abel
Barros Baptista, Lisboa, Veja.

FERRY, Luc,

2003, *Homo Aestheticus, A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Tradução de
Miguel Serras Pereira, Coimbra, Livraria Almedina.

GALIMBERTI, Umberto,

2004, *Coisas do Amor*, Tradução de Ana Rita Simões, Casal de Cambra, Caleidoscópio
Edição e Artes Gráficas.

GIL, Artur Pedro,

2008, *O Julgamento de Inês de Castro*, Parede, Ministério dos Livros.

GUIMARÃES, Ana Paula,

1992, *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*, s/l, Círculo de Leitores.

HORÁCIO

1984, *Arte Poética*, Introdução, Tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito.

HUTCHEON, Linda,

1991, *Poética do Pós-Modernismo, História – Teoria – Ficção*, Dir. Jayme Salomão, Tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Editora.

LAUSBERG, Heinrich,

1972, *Elementos de Retórica Literária*, Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 2ª Ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LEVINAS, Emmanuel,

1980, *Totalidade e Infinito, Ensaio sobre a Exterioridade*, Tradução de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70.

LIPOVETSKY, Gilles,

1983, *A Era do Vazio*, Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, col. “Antropos”, Lisboa, Relógio d’Água.

LYOTARD, Jean-François,

1997, *A condição pós-moderna*, Tradução, revisão e apresentação de José Bragança de Miranda, s/l, Gradiva, Trajectos 3.

LOPES, Silvina Rodrigues,

2005, *Anomalia Poética*, Viseu, Edições Vendaval.

- LOURENÇO, Eduardo,
2003, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva.
- 2006, *Heterodoxia II, Escrita e morte*, Lisboa, Gradiva.
- 2007, *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Gradiva.
- MACEDO, Hélder,
1999, *Nós – Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença.
- MARINHO, Maria de Fátima,
1990, “Inês de Castro – Outra era vez”, in *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literatura*. II Série, vol. VII, versão da Biblioteca Digital, FLUP – Faculdade de Letras do Porto, Direcção de Serviços de Documentação e de Sistema de Informação.
- MARQUES, A. H. de Oliveira,
1995, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.
- MARTELO, Rosa Maria,
2007, *Vidro do mesmo vidro, Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campos das Letras, Edições.
- MARTINHO, Fernando, (coord.)
2004, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões.
- MARTINS, Fernando Cabral,
1990, *Poesia Simbolista Portuguesa*, (apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Fernando Cabral Martins), Lisboa, Editorial Comunicação.
- MOISÉS, Massaud,
2006, *Dicionário de Termos Literários – Edição Revista e Ampliada*, São Paulo, Editora Pensamento Cultrix.

NASCIMENTO, Zacarias,

2004, *OS MITOS GREGOS, Vozes do nosso inconsciente*, Lisboa, Plátano Editora.

OLIVEIRA, Sebastião Monteiro e LIMA, Antónia Silva, “O mito na formação da identidade” in idialogica.ufam.edu.br/PDF/no1/5mito_formacao.pdf – (11 de Agosto de 2009).

PAZ, Octávio,

1984, *Os Filhos do Barro*, Tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

PESSOA, Fernando,

1997, Mensagem, Colecção Poesia, Lisboa, Edições Ática.

PESSOA, Fernando, *Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980:149 in arquivopessoa.net/textos/2968 (Novembro 2010).

PLATÃO

2008, *O Banquete, Fedro, Apologia de Sócrates/Críton*, Tradução de Maria Teresa Shiappa de Azevedo, José Ribeiro Ferreira e Manuel de Oliveira Pulquério, Col. “Os Grande Filósofos”, prefácio de Roger-Pol Droit, s/l, Edições 70.

REIS, Carlos, (dir.)

2005, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo, Lisboa, Editorial Verbo.

RUSSO, Vincenzo,

2008, *Suspeita do Avesso, Barroco e Neobarroco na Poesia Contemporânea Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

SARAIVA, António José,

s/d, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal, Partes I, II e III*, Col. “Cultura e História”, Público, Lisboa, Gradiva.

SARAIVA, Arnaldo,

2002, “Anos 60, Poesia”, in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas* (direcção de dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho), vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 343-363.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar,

1988, *Teoria da Literatura*, vol. I, 8ª Ed., Coimbra, Livraria Almedina.

SOARES, Bernardo,

Livro do Desassossego, in <http://www.ciberduvidas.com/antologia.php?rid=632>.

SOARES, Nair de Nazaré Castro Soares,

1996, *Introdução à Leitura da Castro de António Ferreira*, Coimbra, Livraria Almedina.

SOUSA, Maria Leonor Machado de Sousa,

1984, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, vol. 96, Lisboa, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa.

STIERLE, Karlheinz,

2008, *Existe Uma Linguagem Poética seguido de Obra e Intertextualidade*, Tradução de Rui Mesquita, Biblioteca Espaço do Invisível, Vila Nova de Famalicão, Série Quasar.

sobrenatural-curiosidades.blogspot.com/.../lenda-de-katrin-malen.html (2 de Fevereiro 2009).

THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes,

2002, “Inês de Castro – o Amor em Mito” in *Revista Analecta, Guarapuava, Paraná*, v. 3, nº 1: 73-80, Jan. / Jun.

TROJAN, Rose Mari,

2005, “*Pedagogia das Competências e Diretrizes Curriculares: A Estetização das Relações entre Trabalho e Educação*”, (Tese fotocopiada de Doutorado em Educação), Curitiba.

VASCONCELOS, Helena, “Inês de Castro: A construção de um Mito” em <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=396&sec=&secn=> (2 de Fevereiro de 2009).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
Capítulo 1 – Das margens ao poema	10
a. História e Literatura	10
b. “Poema-rio”: o rio da memória narrativa, o rio como símile da vida	14
c. Uma incursão pela História: os amores de Pedro e Inês ao longo dos tempos	19
d. A fragmentação do tempo e os fragmentos da existência	22
e. Alguns temas abordados	35
f. Personagens históricas, míticas, símbolos da contemporaneidade	40
Capítulo 2 – A epopeia trágica da existência humana	48
a. A epopeia clássica e a epopeia moderna	48
b. A poesia e o mito	60
c. A poesia beliana e o pós-modernismo	67
d. A visão do homem e a busca de sentidos	75
e. Um país à margem – poema como metáfora de um Portugal moribundo	84
Capítulo 3 – A(s) voz(es) do poema	91
a. O estilo –o poder sedutor da palavra / o rio das palavras	91
b. Intertextualidade : O diálogo intertextual – vozes colectivas / a singularidade da voz do poema	107
CONCLUSÃO	121
BIBLIOGRAFIA	126