

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GABRIEL PIRES GONÇALVES

**TEMPO, INTERIORIDADE E MORTE: A POÉTICA EXISTENCIAL
EM “CANTO DE OUTONO” E “SOLIDÃO NA CIDADE”, DE RUY
BELO**

**UBERLÂNDIA
2026**

GABRIEL PIRES GONÇALVES

TEMPO, INTERIORIDADE E MORTE: A POÉTICA EXISTENCIAL EM “CANTO DE OUTONO” E “SOLIDÃO NA CIDADE”, DE RUY BELO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para aprovação na disciplina TCC II.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila

UBERLÂNDIA
2026

GABRIEL PIRES GONÇALVES

TEMPO, INTERIORIDADE E MORTE: A POÉTICA EXISTENCIAL EM “CANTO DE OUTONO” E “SOLIDÃO NA CIDADE”, DE RUY BELO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para aprovação na disciplina TCC II.

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila
Orientador

Prof. Me. Nicollas Ranieri de Moraes Pessoa
Examinador

Prof.^a Dr.^a Manaíra Aires Athayde
Examinadora

AGRADECIMENTO

Quando só um “catatau”, cuidaste para que eu fosse, na primeira infância, uma criança feliz. Em minha tenra idade, cuidaste para que eu fosse adolescente respeitoso, educado, gentil. Nessa juventude, cuidaste para que eu fosse homem mesmo com pouca idade. Não há certezas do que me tornei – e do que o futuro ainda reserva –, mas não há ponto singelo que lacere teu cuidado. Se consigo, hoje, realizar um trabalho desse fôlego é, naturalmente, em razão desse cuidado.

Não pensara, obviamente, que pudesse estar hoje aqui. Se cá estou, não é em mérito próprio apenas. É na ternura, no carinho, na atenção, no tato teu que tal possibilidade tornou-se, de fato, viável. “Possível” talvez pudesse substituir o complemento do período anterior, entretanto, em sua raiz etimológica, “viável” retoma um belíssimo significado: “capaz de viver”. Então, tornaste-me capaz de viver e seguir por caminhos talvez inusuais, espinhosos, por vezes. Encontro-me, no momento da escrita dessa simples mensagem, a olhar para trás como, há muito me refiro, requerer um certo distanciamento dos acontecimentos, memórias e afins para que, só então, consiga efetivamente olhar. E não há matéria sólida do que sinto sem olhar para ti com amor. Mulher feliz, esperançosa, cheia de potência no que confere seu próprio viver. Óbvio, uma mulher que abre sorriso de orelha a orelha tomando uma latinha barata de “Kaiser” e fumando um cigarro de marca qualquer, não pode se permitir por viva alma ser intitulada infeliz. Mulher que em muitos momentos fizera todos sorrirem. Em família pequena, com os anos, minguando cada vez mais, faz acender um desejo em mim de voltar para onde nasci e reviver, ou mesmo olhar para lugares, momentos, lembranças com perspectiva viva. Olhe para os lados e veja tudo que você, Tia, tornou viável e vivo. Não me alongarei.

Obrigado!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE <i>ORPHEU</i> E <i>POESIA 61</i>: CAMINHOS DA LÍRICA PORTUGUESA NO SÉCULO XX.....	13
1.1 Poesia 61.....	22
1.2 Ruy Belo e a doença da linguagem	26
1.2.1 Tempo, sujeito e existência: transporte em Ruy Belo	29
1.3 Martin Heidegger: pensar o ser do ser humano.....	30
2 “CANTO DE OUTONO” E A DIMENSÃO TEMPORAL PELAS ESTAÇÕES	37
2.2.1 Significação pela forma	37
2.2.2 Dos “rouxinóis inexoráveis” ao “cedro do silêncio”: as quatro estações e os quatro estágios da existência	39
2.2.3 Passo a passo poético	41
3 INTERIORIDADE E MEDITAÇÃO: O <i>DASEIN</i> NA MORTE.....	48
3.3 “Solidão na cidade” ou a descensão ao telúrico	49
3.3.1 “Deter o dia a hora e o momento”: a suspensão do tempo e o exílio da consciência.....	50
3.3.2 Meditação pós-tropeço: o homem diante do natural.....	56
3.3.3 “Rasto, resto, rosto”: O rasgar e embrenhar a alma humana	60
3.3.4 Os “restos impalpáveis” de uma esperança errante: a memória enquanto fundamento do extravio	63
3.3.5 Jogo de contrastes: a experiência entre o existir factualmente e o fazer poético	67
3.3.6 “Dia dois de março”: o retorno ao real e a experiência frente a angústia.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

A Solange.

“Sua alma desmaiava lentamente enquanto ouvia a neve cair leve no universo e o leve cair da neve, como o pouso de seu fim definitivo, sobre todos os vivos e os mortos.”

Trecho do conto “Os mortos”, de
James Joyce (2018, p. 257)

RESUMO

A poesia, em Ruy Belo, invoca um passo meditativo profundo em relação à vazão de sentido que damos às coisas. O tempo, a cotidianidade que nos rodeia, o espaço ao redor e as pessoas são parte de um constructo que molda, destrói e reconstrói a todo momento nossa percepção sobre o mundo e sobre nós mesmos. Com base nisso, objetivamos investigar a configuração do lirismo presente nos poemas “Canto de outono” e “Solidão na cidade”, expostos na obra *Transporte no tempo*, de Ruy Belo (2017), para desenlaçarmos, em diálogo com o método fenomenológico-hermenêutico-ontológico de Martin Heidegger, uma possível aproximação para com a essência humana, no sentido de busca por esse sentido perdido ou, como podemos também chamá-lo, ébrio. Para tanto, traçamos um parâmetro histórico sobre a literatura portuguesa do século XX, convocando os estudos de Eduardo Lourenço e Rosa Maria Martelo, em especial, visando a uma contextualização do momento literário que o país luso passava. Nesse sentido, observamos também o ensaísta Ruy Belo (2002), em *Na senda da poesia*, na obra em que exemplifica um pouco da sua forma de perspectivar a *poíesis*.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Literatura e Filosofia. Crítica de poesia. Crise de subjetividade. Morte.

ABSTRACT

In Ruy Belo's work, poetry invokes a profound meditative step in relation to the flow of meaning we give to things. Time, the everyday life that surrounds us, the space around us, people are part of a construct that shapes, destroys, and rebuilds our perception of the world and ourselves at every moment. Based on this, we aim to investigate the configuration of lyricism present in the poems "Canto de outono" (Autumn Song) and "Solidão na cidade" (Loneliness in the City), featured in the work *Transporte no tempo* (Transport in Time) by Ruy Belo (2017), to unravel, in dialogue with Martin Heidegger's phenomenological-hermeneutic-ontological method, a possible approach to human essence, in the sense of searching for this lost meaning. To this end, we outlined a historical parameter on 20th-century Portuguese literature, drawing on the studies of Eduardo Lourenço and Rosa Maria Martelo, in particular, with a view to contextualizing the literary moment that Portugal was experiencing. In this regard, we also note the essayist Ruy Belo (2002), in *Na senda da poesia*, a work in which he exemplifies some of his perspectives on *poíesis*.

Keywords: Portuguese literature. Literature and Philosophy. Critical reading. Crisis of subjectivity. Death.

INTRODUÇÃO

A poesia representa, liricamente, situações complexas que fomentam um pensamento voltado ao interior-reflexivo sobre nosso papel no mundo, nossa vazão de sentido na existência, nossa busca pela felicidade e pelo entendimento próprio em um universo – muitas vezes – feroz e cruel. O presente estudo, em vista disso, estabelece um movimento crítico-analítico que apresenta características intrínsecas ao sujeito lírico da poesia de Ruy Belo. Isso se dá pelo movimento de aproximação entre Poesia e Filosofia, visto que esta carrega, naturalmente, a busca pela compreensão profunda do homem, enquanto aquela tece a existência na materialidade da linguagem. Não desejamos, contudo, elaborar uma escrita definitiva sobre os poemas abordados e que restrinja suas possíveis significações outras com bases bibliográficas e metodológicas diferentes.

A metodologia selecionada está centrada na análise bibliográfica e no estudo fenomenológico dos poemas. Portanto, objetivamos, por meio da abordagem hermenêutica-fenomenológica, apurar características constitutivas de uma investigação poética acerca da possível essência humana, materializada na construção literária de um poeta português do século XX, explorando o âmago de sua *poíesis* e, por consequência, o papel investigativo de um eu lírico que busca sempre a poesia como fundamento substancial. Para tanto, nos inquiremos sobre: (i) como o conceito de tempo afeta o sujeito; (ii) por que estão (e como se dão) presentes elementos da filosofia existencialista de Martin Heidegger em um ser lírico crítico que pensa sua própria temporalidade; (iii) se por meio de uma perspectiva filosófica podemos entender e desenlaçar poemas desse gênero literário tão complexo; (iv) como o problema do ser (filosófico) altera a visão sobre os poemas analisados de Ruy Belo.

Utilizamos um arcabouço teórico que nos auxilia com a complexidade existencial do sujeito lírico beliano em *Transporte no tempo* (2017). Fazem parte desse material teórico: *O conceito de tempo*, de Martin Heidegger (2008), *Explicações da poesia de Hölderlin*, de Martin Heidegger (2013), *O arco e a lira*, de Octavio Paz (1982), *Passagem para o poético*, de Benedito Nunes (1992) e *Na senda da poesia*, do próprio Ruy Belo (2002). Dentro dessas obras se destacam alguns conceitos mais abordados ao longo do trabalho: **ser-aí** (*dasein*), **tempo**, **temporalidade**, **morte**, **extravio**, entre outros.

Empregamos, no sentido de investigar o problema da linguagem da poesia, o conceito heideggeriano de *dasein*. Este refere-se a uma historicidade e uma possível constituição do modo de viver autêntico. Ou seja, a abertura para o elevar do espírito requer o descolamento do senso comum em razão da profundidade crítica de perspectiva do ente.

O que chamaremos, ao longo do estudo, de estado de consciência nada mais é que o mote vetorial primeiro ao *dasein*. Não há como traçar uma linha investigativa do ser sem antes reconhecer-se como um ente finito, transiente e incompleto. A pergunta que paira manifesta-se, nesse sentido, em: O conceito de *dasein* oferece um caminho de leitura para o sujeito lírico de “Canto de outono” e “Solidão na cidade”?

O título do trabalho, por sua vez, quer tocar pontos importantes das características identificadas e aprofundadas ao longo do corpo do texto. “Tempo, interioridade e morte” são elementos indispensáveis na construção teórico-analítica de nossa monografia, portanto, estão destacadas no título a fim de conceder ao leitor uma preparação do desenlace da leitura. Além disso, a parte explicativa que se segue demonstra o estudo acerca dos poemas que utilizamos para desenvolver o trabalho. A existencialidade, em diálogo com a poesia, perpassa a lógica erigida em nossa hipótese aqui posta.

O estudo está dividido em seções, sendo elas: “Entre *Orpheu* e *Poesia 61*: caminhos da lírica portuguesa no século XX”; “‘Canto de outono’ e a dimensão temporal pelas estações”; “Interioridade e meditação: o *dasein* na morte”; por fim, as “Considerações finais”. Tal organização inicia-se por uma breve apresentação de um contexto histórico de construção da literatura portuguesa que nos auxiliará a investigar as minúcias presentes nos poemas de Ruy Belo, além da introdução ao pensamento acerca do sujeito em Martin Heidegger. Segue para a análise do poema “Canto de outono” com base no aporte teórico, em especial, de *O conceito de tempo* (Heidegger, 2008) e finaliza na análise de outro poema, “Solidão na cidade”, já passando para um diálogo entre interioridade e crise existencial e existência e maturidade.

Seria difícil compreender um ente (o sujeito lírico presente nos poemas de Ruy Belo) do que podemos chamar, aqui, período renovador da literatura portuguesa e mundial sem antes conectá-lo com um *Zeitgeist*. Justamente por isso o parâmetro histórico deve ser brevemente apresentado, pois é com esse sujeito muito conectado com seu interior e com complexidades da própria existência que lidaremos. Ora, a filosofia entra como ponto fulcral desse ente que não mais vive sem mirar para a existência. O processo reflexivo que olha para o interior de si, para a religião e para a linguagem em estado de enfrentamento torna-se ponto comum entre poetas (e poemas) que têm carga profundamente meditativa. Os poemas longos de Ruy Belo, por exemplo, são textos que traduzem um processo de demora na reflexão, retomada também do *Contemplatio* romano, outro elemento que se perde nas sociedades altamente mecanizadas e produtivistas – o que muitos filósofos apontarão como uma falta de ócio, justamente esse momento reflexivo com seu próprio interior, isto é, uma espécie de conversa com seu eu enrustido.

Assim sendo, na linguagem se inicia e termina a ordem da consciência, de um pensar tanto no ser e no não ser si próprio. Surgirá, dessa forma, um rasgo de (e na) linguagem. Ruy Belo delimita, nos poemas estudados, um traço do existir desse eu lírico sôfrego, ao mesmo tempo que encerra, de certo modo, a vida pela palavra. Na consciência, temos o conjecturar humano sobre a vida, afazeres, trabalhos. O homem “pensa e existe, e a existência separa o pensamento e o ser, mantendo-os distantes um do outro na sucessão” (Kierkegaard, 1949¹, p. 222 *apud* Nunes, 1992, p. 65). Há, portanto, uma divisão entre o ser (filosófico) e o ente que está, concretamente, tratando com o mundo ao seu redor. Na poesia de Ruy Belo, podemos observar o ente que quer tender ao ser, mas que falha. O exercício de linguagem da poesia não contempla, em sua totalidade, a essência, a ontologia, na qual a existencialidade parece querer tornar para sua própria concretude.

É justamente nessa falha que se dá o movimento essencial ao *dasein*. Benedito Nunes (1969), em *O dorso do tigre*, disserta sobre o processo construtivo da linguagem literária como uma falha significativa da tentativa de materializar o inefável. Se se morre, linguística e poeticamente falando, falha-se na concretude de algo que requer, por natureza, a abstração. Partindo dos conceitos elementares (substantivo abstrato e substantivo concreto): tem-se, para um abstrato, um concreto que torna a possibilidade do outro viável. Nesse sentido, a tendência do ser lírico à morte não concretiza, efetivamente, a chegada ao *dasein*, mas torna próxima sua concretude, ou melhor dizendo, sua tentativa de concretizar a abstração do possível. A falha significativa, então, entra no movimento de pré-meditação-ao-dasein imprescindível da linguagem e da consciência.

Destacamos, ainda, a dificuldade de se abarcar uma análise mais profunda de todo o livro *Transporte no tempo* em razão do pouco tempo de confecção da monografia. Portanto, preferimos focar em uma análise densa de dois poemas, tomando como estrutura uma leitura profundamente filosófica que dialoga, em nossa perspectiva, com o sujeito lírico calejado e maduro de Ruy Belo.

¹ *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. 9. ed. Paris, Gallimard, 1949. p. 222.

1 ENTRE *ORPHEU* E *POESIA 61*: CAMINHOS DA LÍRICA PORTUGUESA NO SÉCULO XX

A primeira seção é dedicada à apresentação do contexto histórico-literário que o poeta Ruy Belo se constituiu. Por meio do trabalho de Eduardo Lourenço (1994) de contextualização da poesia lusa, em *O canto do signo*, do exercício de investigação do modernismo europeu de João Alexandre Barbosa (2009), em *As ilusões da modernidade*, e do próprio ensaísta Ruy Belo (2002), em *Na senda da poesia*, ao olhar para seu lado e para dentro de si próprio, trazemos um preâmbulo fundamental para o entendimento da tradição literária portuguesa que funda, efetivamente, um momento de sutura sobre a função da linguagem e o papel da poesia em Portugal. Nosso objetivo, centra-se em fundamentar as bases históricas e poéticas a qual Ruy Belo reitera e dialoga para que, nos capítulos seguintes, essa estrutura lógica-formal-estética seja retomada para discussão meticulosa.

A virada para a década de 1960 (início da carreira literária de Ruy Belo) foi marcada por uma passagem a uma estética da poesia de novidade. *A colher na boca*, de Herberto Helder, *Aquele grande rio Eufrates*, de Ruy Belo, e a coleção *Poesia 61* – todas as obras citadas foram publicadas em 1961 – tomavam um passo novo na lírica lusa e demonstravam, para além de sua época, um momento em que a linguagem marcaria passo fundamental de compreensão na literatura do país. Conforme Arnaldo Saraiva (2002, p. 345), em *História da literatura portuguesa*, “na década de 60 aparece na cena literária portuguesa uma quantidade excepcional de poetas de qualidade e a poesia portuguesa conhece um período de extraordinária vitalidade”. Há um entendimento, portanto, por parte da crítica literária portuguesa, que surgia, nesse momento, uma reviravolta. Essa passagem não se dá por acaso, um passo imprescindível da construção histórica da lírica, nesse contexto, em Portugal tem início em 1915, com *Orpheu*, ponto inicial de nosso desenvolvimento.

Diversos críticos literários, presentes na obra *História da literatura portuguesa*: as correntes contemporâneas, além de Eduardo Lourenço, em *Tempo e poesia* (1987) e *O canto do signo* (1994), atribuem, ao contexto literário português, um fôlego advindo de figuras importantes que tiveram início na *Revista Orpheu* (1915): Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Nesse quadro, mais do que uma simples “novidade de estilo”, consolida-se um horizonte de crise que torna legível um afeto dominante: a angústia, compreendida como efeito do “abalo radical do espírito” que atravessa o universo órfico (Lourenço, 1987, p. 53-55).

Posteriormente, na *Revista Presença* (1927), houve uma continuação do que, anteriormente, ficou marcado como *Modernismo órfico*. Nomes como José Régio, Miguel Torga, António de Navarro, entre outros erigiram o começo de um tempo não de ruptura, mas de continuidade da estética literária órfica e, mais especificamente, da poesia portuguesa. Não nos cabe, aqui, dissecar os períodos históricos das revistas; o que nos interessa, todavia, é demarcar o início de um tempo fundamental para o desenvolvimento da literatura portuguesa que nos levará, com efeito, a Ruy Belo, mais tarde.

No campo literário português do século XX, a passagem do modernismo órfico à inflexão presencista consolida não apenas uma renovação formal, mas também um horizonte de crise que torna legível um afeto dominante: a angústia. Diante desse cenário, interessa-nos compreender como esse quadro – crise, interioridade e tensão entre linguagem e mundo — prepara o terreno para a poesia das décadas de 60 e 70 e, em particular, para a escrita de Ruy Belo.

O primeiro número de *Orpheu*, publicado em 1915, apresenta uma das características fundadoras do modernismo luso, uma linguagem experimental que tende a elevar seu significado à quinta potência. Paralelamente, há, em Portugal, um elemento crescente que figura na literatura como ponto chave para adentrarmos seu âmago: a crise de subjetividade. Em *Orpheu*, esse sentimento é posto na construção poética pelo desnorteamento da existência. Versos do poema “Estátua falsa”, de Mário de Sá-Carneiro (1974, p. 28), evidenciam um pouco dessa sensação latente: “As sombras que eu dimano não perduram / Como Ontem, para mim, Hoje é distância”.

A distância concebida no poema quer referir-se justamente ao desnorteamento do sujeito em relação ao seu próprio tempo, uma forma, irremediavelmente, de sentir-se fora de si na postura da existência plasmada na interioridade reflexiva do ser lírico desiludido. A religiosidade, o afeto e aproximação ao catolicismo perdiam força, operando um profundo afastamento de Deus. Vale destacar o conceito de sujeito que adotamos no estudo, baseado no *Dicionário básico de filosofia*, de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes (2006, p. 326-327), o qual dividirá o verbete em categorias: (i) “Na metafísica clássica, sobretudo em Aristóteles, sujeito é sinônimo de substância, do ser real como suporte de atributos”; (ii) “Em teoria do conhecimento, principalmente a partir de Descartes e do pensamento moderno, o sujeito é o espírito, a mente, a consciência, aquilo que conhece, opondo-se ao objeto, como aquilo que é conhecido”; (iii) “O sujeito psicológico ou individual [...]; não é uma substância, nem uma consciência psicológica individual, mas uma função do espírito, fazendo com que todas as nossas representações [...] acompanhem-se sempre de um ‘eu penso’ consciente de si”. A

divisão quer estabelecer uma noção de sujeito pautada em tempos históricos junto à filosofia, isto é, antes, na Idade Média, a concepção de sujeito estava muito ligada à religiosidade, à transcendência do indivíduo para um plano superior e inalcançável; com Descartes, o conceito volta-se à racionalidade, uma ideia centrada na mente e na consciência do indivíduo; o terceiro passo, o qual se encaixa no momento histórico da obra de Ruy Belo, quer tender a um passo psicologista e intimista do sujeito e convoca também a filosofia para esse movimento de prisão dentro de si mesmo. Nesse estágio, a subjetividade deixa de ser substância ou núcleo idêntico a si para ser entendida como efeito sempre provisório de impulsos, afetos, interpretações e relações de força.

A poesia passa, por conseguinte, a um estado de profanação, quase como um movimento deliberado de desvelar o pano sacro anteriormente predominante (Lourenço, 1994). A existencialidade², à vista disso, ressarce valor estético para os poetas e transfigura um modelo formal de se pensar e fazer poemas, ruminando sobre a projeção filosófica como produto de uma interioridade devastada e desacreditada dos dogmas tradicionais. Ou seja, a existência aqui manifesta a ordem do que, posteriormente, desenvolveremos: a lógica mediata do não-mais-existir, o elemento fundante do sujeito em extravio.

Em *Além do bem e do mal*, Friedrich Nietzsche (2001, p. 7) aponta, já no prefácio, uma sutura na lógica do existir pautado no eu, logo, na subjetividade:

“[...] há um bom motivo para esperar que em filosofia o dogmatizar, ainda que tenha esbanjado frases solenes e aparentemente incontestáveis, teria sido uma nobre peraltice de diletantes e que está próximo o tempo em que se compreenderá cada vez mais quão mesquinhas são as bases dos edifícios sublimes e aparentemente inabaláveis, erigidos pelos filósofos dogmáticos.

Nietzsche quer dizer justamente sobre a ruína dos dogmas, um cair das bases, anteriormente sólidas, abrindo espaço para um movimento de olhar mais afundo para a filosofia em antítese com o pensamento uno da antiguidade. Mais tarde, na mesma obra, o filósofo alemão ainda propõe que “admitir que o não-verdadeiro é a condição da vida, é opor-se audazmente ao sentimento que se tem habitualmente dos valores” (Nietzsche, 2001, p. 10). Ou seja, o ideal platônico da Verdade, seguido por vários outros filósofos, caía como preceito básico da subjetividade.

² A existencialidade é ponto chave para compreendermos o papel da filosofia no espaço básico do sujeito. Se se passa a entender este como foco de uma lógica universal, tem-se, em consequência, o existir, naturalmente, como forma basilar de consciência do próprio espaço-tempo presente. Isto é, o indivíduo pensa em si não apenas na singularidade da própria vida, mas no conjunto que forma sua subjetividade, seus aspectos primordiais construídos na/pela História.

Seguimos, com isso, para a revista *Presença*, capitaneada por José Régio, que sai em 1927 com um sentimento mais comunitário e de união, assim, perdurando por mais tempo que sua antecessora (até 1940, com 55 números publicados) – o que foi possível também por conta de investimentos destinados, efetivamente, à continuidade da revista. Aqui, há um movimento com algumas marcas fundamentais que moldam seu estilo: personalidade, com traços mais individualistas, e subjetividade, com um diálogo forte com a psicanálise freudiana. Isso significa um imaginário psicologista e introspectivo, tal como a crítica descreve. Uma influência que trará frutos ao trabalho de Ruy Belo apresenta-se nesse período: José Régio.

Régio guiará a literatura portuguesa, em certa medida, para um entrelaçamento intenso com a escola da Filosofia, especialmente, regada a filósofos alemães (Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl e Martin Heidegger) e franceses. De acordo com Saraiva (2002, p. 347), o cenário literário português da década de 60 levou muito em conta as teorias de pensadores que cotejavam filosofia e literatura, “[...] como Lukács, ou de filósofos e teóricos como Heidegger, Sartre e Barthes, da função e do poder da literatura em geral e da poesia em especial.”

Ruy Belo escreve dois ensaios críticos sobre José Régio, os quais convocam a influência que o autor lhe aguçara: “José Régio, meu amigo”; “Em torno do último livro de poesia de Régio”. O autor apresenta, *Na senda da poesia*, a inspiração e admiração para com o coetâneo:

Poucos em Portugal terão sacrificado tanto à literatura como José Régio. A literatura era para ele uma paixão, uma razão de vida, um destino. Daí não ser de estranhar que ao longo da sua poesia o poeta nos apareça tanto como um ser privilegiado, um ser de exceção. Mas a literatura – a literatura e não a vida literária, entenda-se – também o reconciliava com a vida, quando, pelo menos em seu entender, a vida ou os outros homens eram injustos para com ele ou davam mostras de o não compreender (Belo, 2002, p. 277).

José Régio fora para Ruy Belo, para além da influência literária, um amigo. Esse contato proporcionou uma aproximação à interioridade do eu, sobre a qual José Régio debruçava-se em sua poética de “angústia latente” (Lourenço, 1994, p. 139). Nisso, manifestava-se, fortemente, também a ligação religiosa que fora, sem dúvida, passo importante na carreira de Ruy Belo.

Para além de todo o seu conteúdo reflexivo, mais ou menos pertinente, a religião de Régio é uma descida ao paraíso-purgatório da memória, para salvar nela, e com ela, todo o Amor que o construiu tal e qual ele foi e cujo peso infinito e insuficiente desenhou para ele o rosto de Deus (Lourenço, 1994, p. 144).

O efeito significativo de José Régio era transmutado pelo olhar interior pulsante, resgatando a reflexão e interligação entre psicanálise e filosofia no seu mais alto clamor, em

uma poesia corpórea, de tom metafísico. Lourenço (1994, p. 147) destaca, ainda, seu teor “ético e psicológico, entre o assentimento pleno à existência absoluta e a negação dela”. Sua poesia conflitiva e solitária exibia já um ser desencantado, inquirido numa distância para com sua própria habitação, algo da ordem da virada do modernismo órfico à poesia das décadas de 60 e 70, a qual já era indicada, por sua vez, por diversos acontecimentos que se deram na passagem da década: “triunfo da revolução cubana de Fidel (1959), o conflito entre a China e a URSS (1960), a construção do muro de Berlim (1961) [...]” (Saraiva, 2002, p. 347). Destacamos, dessa forma, um trecho do poema “Fado-Canção” que dialoga com a experiência e a vivência do povo português – e de sua literatura – de então:

[...]
 E canto, por me animar
 Contra o silêncio, o vazio
 Da minha vida frustrada
 E o frio
 Que anda em meu ser,
 [...] (Régio, 1957, p. 143).

O fragmento do poema demonstra o desencanto do sujeito lírico de Régio, plasmado na frustração, uma poética fundamentalmente apoiada na “sensibilidade” (Belo, 2002, p. 290). Em *Fado* (1941), fica patente a presença do desencanto, da angústia do ser que sente a “vida frustrada”, em seu absurdo “frio” e, em poemas, como “Narciso”, “O diário” e outros, que são quase canto fúnebre de uma esperança há muito errante. Debate fundamental no que tange às complexidades da literatura portuguesa e que, por sua vez, leva-nos a uma poesia da subjetividade, como apontado, abrangendo focos do âmago do sujeito lírico.

O texto “Em torno do último livro de poesia de Régio”, de Ruy Belo, data de 1969. Nele, o ensaísta Ruy Belo destaca o poema “Canção de Outono”, de Régio, o qual não deixaríamos de notar a aproximação temática e estilística a “Canto de outono”, do poeta Ruy Belo, escrito posteriormente – talvez, ainda, retomando uma possível homenagem – em 1973. Para além da amizade dos poetas, a conexão indica, sobretudo, a influência de construção na literatura. Isso calcifica a marca da angústia na temporalidade e voz lírica de Ruy Belo, um rasto preciso da confecção e papel da linguagem no modernismo. Para entendermos um possível funcionamento desse movimento, partimos para um foco que inclui um breve destrinchar da estrutura moderna da poesia.

Essa exemplificação faz-se necessária pois é nessa base que a poesia do século XX se embeberá, partindo, especificamente, de dois autores para pensarmos o papel da linguagem e o estado de signo poético da palavra: Charles Baudelaire e João Cabral de Melo Neto. Ainda,

esses autores são aprofundados em *As ilusões da modernidade*, de João Alexandre Barbosa (2009) – nosso suporte de leitura –, logo, a aproximação de uma lógica basilar desse movimento estético fica mais evidente, sem levar em conta que esses autores fizeram parte das leituras de Ruy Belo.

A via moderna da lírica europeia gira em torno de uma estrutura que configuraria uma lógica de construção poemática de seu tempo. De acordo com João Alexandre Barbosa (2009), em *As ilusões da modernidade*, há nessa estrutura uma aproximação entre poeta e leitor e, mais, entre poema e leitor que requer uma construção mútua de ambas as partes na absorção da linguagem ali posta. O que existe, nesse movimento, é uma consciência da singularidade do poema na ação que Barbosa (2009, p. 17) denominará “conflito entre linguagem e poesia”, o solitário canto do poeta “buscando interpretar a voz social”. Esta, parte integrante do modo de fazer poético, puxa o poeta para fora de sua morada habitual, o palácio, a nobreza como lugar pertencente na lógica pré-baudelairiana, para o contato efetivo com a “plebe”.

Portanto, estabelecida na lírica moderna, uma das novas formas de olhar para a construção poética requer uma relação intrínseca entre poema e leitor. Este é convocado por aquele à leitura, designando “que a linguagem com que as coisas são enumeradas e descritas seja um espelho capaz de refletir, revelando os mecanismos que os símbolos ocultam, a própria trajetória do leitor do poema” (Barbosa, 2009, p. 22). Quase como um pegar na mão, o poeta, interpelado por uma nova noção da lírica, busca o leitor como um instrumento de construção de sua própria arte, um movimento de recepção dependente da intersecção intertextual a qual o receptor final deve erigir.

Com efeito, essa noção não é una e nem quer universalizar um modo do fazer poético da época; conferimos, aqui, um possível método de análise com um recorte específico em determinados poetas que erigem o basilar de nossa investigação: Baudelaire, como vetor de uma lógica moderna; Fernando Pessoa, no sentido de construção de uma nova tradição a Portugal; e Mário de Sá-Carneiro, na dependência do sentir angustiante como efeito significativo do ato literário.

Relação entre tempo e poesia dá ao conjunto da modernidade um viés que tende ao elementar metafísico aristotélico. A temporalidade do poeta requer a atemporalidade do poema, o que fica, portanto. Se para João Cabral de Melo Neto o signo poético é carregado e atravessado por uma tradição lírica (Barbosa, 2009), o poema, *per se*, se instaura no legado como elemento mudável da própria história poética. O que muda, nesse sentido, é o que está no presente centro da leitura, isto é, o processo construtivo e, conseqüentemente, constitutivo do poema. Por isso, a ideia tão presente em Ruy Belo (2002) de olhar para poemas; não apenas para poetas. A ilusão

que a modernidade cria é envolta na obra literária no sentido de transformar independente o texto que antes dependia exclusivamente do autor, um motor que tem como centro a linguagem.

A modernidade para Baudelaire é a união entre o mudável e o imutável, o anacronismo que prescreve na raiz da poesia um ente circunscrito na referencialidade e na intertextualidade: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2010, p. 42). Corrobora, ao fim e ao cabo, com todo o campo histórico posto pela transitoriedade da consciência e da linguagem – o poema. “É, portanto, uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no ‘transitório’, no ‘fugitivo’, e no ‘contingente’ porque este – mais do que os artistas anteriores – assume a consciência nostálgica da eternidade” (Barbosa, 2009, p. 31), logo, em um plano central do papel da linguagem, os poetas se viram ao diálogo intertextual, pois nela os sentidos são/serão erigidos e alongados em relação ao tempo do poema, consequentemente, resultando na intertextualidade e referencialidade do signo poético, tomada central de João Cabral de Melo Neto. A modernidade dá-nos, então, um modo de leitura para o que, mais tarde, surgirá de modo mais urgente e ganhará força num Portugal ainda avassalado pelas conturbações políticas e sociais.

Passando, agora, para as décadas subsequentes ao término de *Presença* (nos anos 40 e 50), tem-se as tendências neorrealistas e surrealistas em Portugal. A respeito disso, apresentamos um trecho retirado de *História da literatura portuguesa*, de Maria de Fátima Marinho (2002, p. 293), representando um pouco do espírito de um período também importante para o desenlace do que, aqui, queremos mais nos deter, a poesia das décadas de 60 e 70:

Nas décadas de 40 e 50, a par das tendências neo-realista e surrealista, há uma vertente mais apegada à tradição, de raiz católica, que defende acerbamente o princípio de uma poesia pura, de uma arte independente de qualquer compromisso social ou de quaisquer teorias ocultistas, psicanalíticas ou esotéricas.

A retomada da raiz católica, elemento tão marcado em Portugal, remanescerá em poetas que nascem nessa época, como é o caso de Ruy Belo, nascido em 1933, logo, vivente e coetâneo dessa arte das décadas supracitadas. Ademais, esse momento, muito ligado ao teor político efervescente de então – o período salazarista –, “reivindicava [...] um caráter politicamente atuante, em que a literatura, como meio de participação nos conflitos sociais e na luta de classes, serviria para alertar multidões, para fazê-las despertar de uma nefasta condição de alienação”, conforme analisa Manaíra Aires Athayde (2016, p. 93), em *Ruy Belo e o modernismo brasileiro*.

A poética beliana adota caráter mais politizado, de um poeta que se preocupa e enfrenta pontos sociais tocantes ao âmbito político e se inquieta com a voz dos oprimidos. Seu canto – palavra tão recorrente na obra – demonstra o florescer de uma voz quase muda (ou emudecida) que quer tender à resistência, isto é, a força potencializadora da palavra poética que destacaremos mais afundo posteriormente. Exemplo dessa voz é transmutado no poema “Canção do lavrador”, presente em *Aquele grande rio Eufrates*:

[...]
 Os versos que faço sou-os
 A relha rasga-me a vida
 e amarra os sonhos de voos
 que eu tinha à terra ferida
 [...] (Belo, 2014, p. 62)

O segundo quarteto do poema exhibe, sobretudo, um teor metalinguístico que salta aos olhos ao erigir o poeta como um arquiteto da linguagem. Uma segunda leitura, entretanto, ao comparar o trabalho do autor ao lavrador, demonstra a voz calada de um povo que lavra, luta por sobrevivência, deixa sangue: “Meus versos lavro-os ao rubro / nesta página de terra” (versos 1-2). É um diálogo, logo, com a vida de quem mais sofre e luta por si e pela nação, mesmo que advinda de uma força inconsciente ou, por vezes, consciente e necessária. A fricativa uvular [ʁ] torna o som ferido em “relha rasga-me” e transporta a significação para um movimento sofrido, quase um fender da pele em razão do trabalho manual, a força posta pelo indivíduo que deixa rasto de sangue pelo caminho.

Perspectivando a poesia das décadas de 60 e 70 em Portugal, utilizamos uma carga teórica fundada a partir da obra *Vidro do mesmo vidro*, de Rosa Maria Martelo (2007), a qual evidencia pontos cruciais que pautam nossa discussão ulterior.

Um tal processo de religação é desde logo perceptível no modo como a poesia portuguesa emergente no início da década de 60 assume uma condição predominantemente textualista, secundarizando a comunicabilidade mais imediata e circunscrevendo no espaço da desestabilização e experimentação discursivas quer a busca de inovação estética, quer a expressão de um posicionamento extremamente crítico perante o contexto de repressão social e política que se fazia sentir em Portugal (Martelo, 2007, p. 12).

Faz-se, portanto, com base nas ponderações acima, imprescindível destacar, de início, o momento político que Portugal passava. O Estado Novo, que se instaurou em 1933 – curiosamente, o ano de nascimento de Ruy Belo, e manteve-se até 1974 –, inclinava o contexto político-social do país numa ditadura que cerceava direitos básicos da população, como a

liberdade de expressão e o caráter crítico da literatura e outras artes. Correntes estéticas, como o Neorrealismo, entram como uma resistência ao conflito de determinada parte do povo com sua própria nação. Citamos parte de um texto de Ruy Belo que cabe como um possível papel da arte e, em especial da poesia, em tempos sombrios, visto que “Poesia, último reduto da literatura?” dialoga, fortemente, com elementos que provocam os dissabores levantados na criação poética desses autores das décadas de 60 e 70:

A poesia núcleo e limite das artes que se apoiam na linguagem que distingue o homem dos outros animais, apresenta-se-nos como o último reduto dessas artes. [...] Na pior das hipóteses, mortal como o homem e como a sua única terra, a poesia permanecerá não só como a forma mais pura da arte literária mas também como a indisciplinadora mais audaz, como a afirmação mais vigilante de uma consciência individual e social capaz de acusar todas as traições do homem ao seu destino humano. Poesia, arte do passado, do presente e do futuro, principalmente do futuro, eu, teu ínfimo cultor, te saúdo, aqui do mais ocidental dos países (Belo, 2002, p. 319).

Observamos, primeiramente, um ideal romântico e muito associado a Portugal, o nacionalismo no seu mais alto clamor – aqui, de certo modo, retomado de uma maneira tanto quanto irônica. Além disso, como apresentamos, o poeta fora formado na ideia de poesia portuguesa do século XX, e não apenas, portanto, remonta a pureza poética como uma força “indisciplinadora” – termo muito bem utilizado e que erige, a sua maneira, a resiliência da arte como guia motor de uma população desesperançosa – e num resoluta refúgio da dor e do desencanto, matéria da existência plasmada no interior de um poeta que “se explica”.

O exílio, consequência muitas vezes de períodos históricos autoritários, se torna um elemento comum e que ronda a vida dos artistas, como ocorreu, mais tarde, no Brasil – após 1964 – e que corrobora a força poética do canto ao/do povo. Esse constituinte funcionará como vetor de movimento que leva, de certo modo, a poesia ao extravio, uma tentativa eterna de retornar a casa que nunca, definitivamente, se concretiza.

Ao que se dá na continuidade desse período, transposto num seguimento do modernismo do país, o estado fora de si do sujeito, segundo Michel Collot (2018), em *A matéria-emoção*, em acordo com Emil Cioran (2012), no texto “Ser lírico”, passa à palavra indicada na fase experimental da poesia que se tenderia ao estudo aprofundado e já mais decantado da psicanálise freudiana. Tem-se, então, um maior foco na perspectiva íntima do indivíduo, ou seja, a materialização do homem desenganado – pós lógica iluminista e moderna – no estado de consciência nacionalista português – retomada dos preceitos românticos – de angústia e desalento, uma conversa com bases filosóficas da etimologia, e que dialoga fortemente com a tradição lírica, seja a portuguesa, mais vigorosamente, seja a ocidental.

Há, nesse movimento de transposição, um sentimento aguçado tão intenso que se deixa escapar uma espécie de inefável, despertando, ao fim e ao cabo, na materialidade do poema. A atividade da poesia tem início justamente no estar fora de si (Collot, 2018, p. 49), ideia retomada de Platão pelo crítico literário francês e que constrói a base da *poíesis* no sentido temporal pelas elegias, estilo muito recorrente em Ruy Belo.

1.1 Poesia 61

Nasce, nesse contexto, a coleção *Poesia 61*, composta por 5 autores (Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Fiamma Hasse Pais Brandão) e que fora, sem dúvida, importante passo para o caminhar da poesia em Portugal. Esse momento traz uma renovação que busca, de certo modo, uma radicalização da linguagem (Martelo, 2007), esse movimento sublinhava um querer de ruptura estética, um aparato de questionamento pela palavra que atravessava também campos sociais e políticos numa Portugal ainda ditatorial.

Autores que Eduardo Lourenço (1994) denominará “filhos de Álvaro de Campos” tornam essa radicalização num modelo estético de ser. O crítico incutirá na ideia de “desleitura”, um movimento de perspectiva do que há de estático no âmago de uma sociedade que, neste momento, será trespassada por uma literatura nova. Aqui se dá uma espécie de retomada da demolição da ordem moral, como iniciada, anteriormente, em *Orpheu*, desvelando “comportamentos viscerais da alma portuguesa” (Lourenço, 1994, p. 260) e neles advertindo uma maneira de construção pela desconstrução de algo posto e hierarquizado não somente na literatura.

A literatura “desenvolta”, como intitulará Eduardo Lourenço (1994), parte de um olhar para o poeta de sujar as mãos, um resgatar o ideal baudelairiano de uma modernidade perdida, escrachada. Por meio da crescente das cidades, o poeta tem papel fundamental para, de alguma maneira, exaurir o sentimento solitário de um sujeito sem bases firmes, isto é, o progresso, tal como se instaurava no pensamento humano – com bases iluministas e positivistas do estudo epistemológico –, continha um desejo de um mundo sem falhas, a tecnologia que salvaria os humanos das mazelas sociais; todavia, fora derrubado pela própria lógica natural do homem. Dois passos fundamentais se estabelecem, então: (1) a base da ilusão moderna de crença no desenvolvimento, um futuro repleto de esperança; (2) a derrocada desse sentimento, haja vista os problemas que a modernização, tecnologia e desenvolvimento trouxeram.

Ruy Belo nasce como figura importante nesse movimento de “descida do castelo”, visto que, conforme Manaíra Athayde (2016), o poeta adquire grande inspiração no período do

romance de 30, no Brasil, marcado principalmente por obras que derrubam essa lógica próspera de ideal progressista, logo, conjectura e constrói sua poesia rondada numa perspectiva de união ao povo – o canto beliano –, servindo como “um ideal de comunhão humana” (Belo, 2002, p. 287). Autores brasileiros como Jorge Amado, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e outros, formaram uma influência crítica no modo de escrever de Ruy Belo. Leitor desses e outros, o poeta português faria uma retomada da forma lírica moderna sem deixar escapar as preocupações já ponderadas e conjecturadas pós geração de 20 no Brasil. Melhor dizendo, a ilusão ideológica progressista criada na primeira modernidade já era ponto superado.

Tocados por influência social, *Poesia 61* ainda traria um tom suturado do homem após as catástrofes do século XX, conferindo um valor sucessivo na progressão da arte no país:

“Como esquecer? Como não esquecer?”, pergunta Luís Quintais, num poema onde quer a necessidade de esquecer o horror quer a de não o esquecer comparecem como a única e a mesma condição de resistência à desumanização? Essa foi a dupla questão que a primeira metade do século XX impôs, no plano civilizacional, com os horrores do Holocausto e a crise e o desvirtuamento das utopias. Mas também do ponto de vista estético se poderia colocar uma questão semelhante. Como vir depois do Modernismo e instaurar o Novo, sem deixar de recordar que o Novo é já precisamente uma tradição revisitada? Procurar novos caminhos através de diálogos inovadores com as tradições abertas pela Modernidade, esquecer para inovar, sabendo que esse desejo de esquecimento estava, também ele, já inscrito na tradição moderna – e, portanto, sem poder esquecer –, talvez tenha sido o maior desafio colocado à poesia (e não apenas à poesia portuguesa) dos últimos cinquenta anos (Martelo, 2007, p. 50).

E, inscritos nesse contexto, os poetas portugueses de 60 buscam, revisitando já um cânone estabelecido – como Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros –, uma “virtualização do real” (Martelo, 2007, p. 40), ou seja, uma espécie de construção poética que vislumbrava os resquícios de um pensamento humano do que havia restado e do sentimento remanescente, por sua vez, gélido e intenso, que permaneceu também na arte como um tempo de maturidade dos poetas portugueses. Nesse cenário, a perspectiva existencialista da Filosofia adentra com grande poder e se funda na sensação arraigada de melancolia.

Fernando Pessoa destaca-se na questão do sujeito, pois instaura o problema das máscaras. A heteronímia do poeta português convoca a dúvida existencial desse sujeito que se desgarra da esperança da modernidade e funda o destrinchar do âmago do homem que se divide em vários. Toda a poética pessoana, em sua maioria publicada após seu falecimento, gira em torno do problema do ser enquanto empecilho para desvendar as razões, o domínio de

complexidade e a pulverização do sujeito contemporâneo. O processo heteronímico adquire função de negação perante o sujeito romântico, nesse sentido. Isso porque a voz poética, anteriormente centrada no eu romântico que buscava sua própria condição interior sensível, agora passava a voz poética do sujeito coletivo na forma de multiplicação de vozes poéticas, ou seja, o marco do conflito do eu com a linguagem e as relações de força presentes no seu tempo cotidiano.

Gastão Cruz, coetâneo de Ruy Belo, provocava, por sua vez (e instaurado nessa tradição pessoana), um outro mote reflexivo em sua *poíesis*: “É húmido o outono / nesta zona de angústia aglomerada” (Cruz, 1983, p. 107). *Aves*, obra publicada em 1969, avança já em inquiuições sobre a vida literária que o poeta durante toda carreira aprofundará. Os versos primeiros do soneto apresentado retomam o ar angustiante em um poema que traz questões sobre a experiência da cidade. A umidade e a vacuidade são pontos chave de resgate do autor sobre uma arte portuguesa que toca em suturas vívidas do povo lusitano. Ainda, a vida angustiante leva o leitor para um aparato de reflexão que desvela não só a melancolia presente no poema, mas também um interior vazio de um ente que quase se funde com os adjetivos colocados em referência ao local que descreve. A noção filosófica do vazio existencial, em conjunto com o estudo psicanalítico, prescreve um sujeito lírico que dialoga fortemente com seu estado íntimo em relação à existência e ao seu local de vivência. Ruy Belo traz, também, na virada para a década de 60, uma vitalidade nova à poesia portuguesa demonstrando já um valor estético centrado na crise do sujeito e seus afetos.

Em 1961, o poeta, ainda jovem, iniciava a atividade da poesia em *Aquele grande rio Eufrates*. Ruy Belo provoca já ideias sobre esse sujeito em crise, coberto pelo frio de viver dentro de sua própria mente, conforme este fragmento do poema “Aquele grande rio Eufrates”:

[...]
 Dia de chuva e nós assim tão sós
 no pórtico do templo há tantos anos:
 mil, dois mil, novecentos e cinquenta e tantos?
 A cem séculos de distância meto moedas no saco
 Não tem nome o mistério do fogo
 que lambe lábil como o pensamento
 quem no outro inverno fomos
 [...] (Belo, 2014, p. 127)

Para além dos constituintes fragmentários de um sujeito lírico que se vê só em um mundo tão vasto, adentramos no elemento temporal tão caro ao poeta. Ruy Belo dá cabo da passagem do tempo por dois vieses: (1) o intrínseco ao homem, portanto, efêmero, limitado e imediato; e (2) o externo ao homem, remetendo à temporalidade, no sentido da passagem do

tempo e da frivolidade, quanto ao tempo individual de cada ente, logo, frívolo e mediato – o estado de indiferença atuante no homem.

Associamos essa visão poética com um trecho de “A transitoriedade”, de Sigmund Freud (2010, p. 186), a respeito, justamente, da mudança que não cessa, do inexorável curso do tempo sobre nós, a inquirição, na literatura portuguesa, de um imaginário psicologista e introspectivo, em especial, na dimensão presencista:

Algun tempo atrás, fiz um passeio por uma rica paisagem num dia de verão, em companhia de um amigo taciturno e de um poeta jovem, mas já famoso. O poeta admirava a beleza do cenário que nos rodeava, porém não se alegrava com ela. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava condenada à extinção, pois desapareceria no inverno, e assim também toda a beleza humana e tudo de belo e nobre que os homens criaram ou poderiam criar. Tudo o mais que, de outro modo, ele teria amado e admirado, lhe parecia despojado de valor pela transitoriedade que era o destino de tudo.

Tal preocupação com a efemeridade do natural quer observar as mudanças, preocupando-se com o belo, de modo estático, enquanto a passagem é que lhe confere sopro de vida para-a-morte. Se se pensa num estado de imortalidade, ou melhor dizendo, de intrespessabilidade da vida, chega-se a uma conclusão inócua, quase opaca, um deslocamento quimérico do homem da condição eterna imposta pela existência: estar inserido na temporalidade. Não se confere sentido na imortalidade, ao passo que o ente humano e, em especial, o poeta que transpõe essa sensação na preocupação à transitoriedade via palavra, injeta à essência poética o caule da vida: a busca por sentido.

Freud (2010) exprime que a beleza que reside em determinados momentos é, por natureza, passageira, não concentra seu todo numa duração absoluta e não pode senão resguardar sua elementaridade naquilo concebido como findável. O caráter provisório é que lhe concede o basilar constituinte à vida, ou seja, estando inserido na temporalidade e tendo essa entidade atuando no decurso de sua própria existência, não há modo de desvincular-se, efetivamente, das implicações impostas pelo tempo.

Outorga a dúvida, nesse sentido, e a preocupação referida à passagem do tempo se dá na manifestação de um sujeito lírico transitório e a olhar em retrospecto para a infância, juventude e jovem adultez com uma perspectiva já profunda – em contraste com aquilo persistente por algum tempo mais que o homem –, de modo a pesar as próprias mãos num movimento cíclico, contudo, não cerrado efetivamente. Ruy Belo, desde sua primeira publicação já poderia ser considerado um poeta em estado maduro. Apesar de, mais tarde, ainda

reforçar profundamente seu olhar aguçado para esse estado de transitoriedade, já apresenta indícios, inicialmente, de uma de suas preocupações primeira.

Diferentemente do signo poético, o ser lírico, aqui transitório, ergue, na constituição do ente que busca sua própria essência, a linguagem à enésima potência, transformando, aí sim o signo poético, em fundação para um legado lírico que permanecerá. Esse lirismo exagerado converte-se em “doença de linguagem” (Belo, 2002, p. 108), “o lirismo do sofrimento é uma canção do sangue, da carne e dos nervos. O verdadeiro sofrimento que brota da doença” (Cioran, 2012, p. 19) e extrapola o sentimento para os limites da linguagem. Na fonte inesgotável das palavras reside a forma inicial de prelúdio ao poema final. Aí o poeta encontra, via essa doença do ser, a incipiência da força da palavra transportada e metamorfoseada, em última instância, em poesia.

1.2 Ruy Belo e a doença da linguagem

O poema “Morte ao meio-dia” abre a seção “Tempo duvidoso”, de *Boca Bilingue* (1966), cujo ser lírico carrega um teor político-crítico de ofensiva contra o sistema português vigente. Os versos “A gente é previdente cala-se e mais nada / A boca é pra comer e pra trazer fechada / o único caminho é direito ao sol” (versos 10, 11 e 12) impulsionam o cântico poético ao povo que é mantido calado e cerceado pela censura e cesura de viveres. O filho de Álvaro de Campos também erige uma crítica à ditadura portuguesa que, em vida, Fernando Pessoa não tivera publicado tantos poemas com um viés manifestante. Emerge, logo, o lirismo beliano de resistência e de força do povo oprimido e que ressoa em *Poesia 61*.

Procurar a gaguez na própria língua significa, então, usá-la numa condição extrema, forçar o seu estranhamento, explorá-la num plano que dela faz uma língua essencialmente nova e, por isso mesmo, minoritária também. Nesse sentido, gaguejar na sua própria língua constitui um exercício profundamente inovador e subversivo, uma forma libertária de contrapoder (Martelo, 2007, p. 60).

A referida gaguez, conceito retirado de Deleuze, visa à construção de uma nova forma de linguagem literária, um elemento que rema contra a maré e faz emergir, com sua força subversiva, a novidade. A “desleitura” é senão instrumento de escrita e recepção, união entre poema e leitor. Se em 40 e 50 se tinha um retorno às conformidades morais e éticas refratárias de uma tradição social, agora, esses preceitos eram postos contra a parede e forçados ao que de novo a poesia lusitana inquiria. Isto é, com a derrocada do ideal modernista – e com

“modernista” queremos nos referir ao progressismo –, o homem se reconstruiria com os pedaços fragmentários restantes de uma lógica racionalizada e positivista. Ora, não há mais como seguir na esteira iluminista e suprimir os desastres causados pela modernização e destruição do mundo vivente. Na experiência reside um elemento de memória e, mais intensamente, na poesia resiste o reduto da existência e esperança humana.

A articulação com a filosofia entra, nesse momento, como item substancial e se dá no campo da consciência e da linguagem. O sujeito devastado pelo seu entorno e por si próprio busca, na investigação interior, do local que habita e dos dogmas pragmáticos da vida mundana, a inserção do seu eu na existência numa tentativa de se encaixar em algum eixo que gire, em constância desejada, no padrão absoluto do viver em função de algo, alguém, ou, o que perscrutamos aqui, na vazão de sentido.

“Mudando de assunto” é o poema que encabeça a seção “Inverno”, da obra *Homem de palavra[s]* (1969). Esse livro de poesia de Ruy Belo leva o tempo como seu realce máximo de discussão. Nele, demarcamos três trechos que implicam nessa relação dependente de sentido entre o ser lírico e a interseção com a filosofia – que é, grosso modo, a reflexão humana que busca, essencialmente, sua natureza: (1) “Entramos no inverno longo túnel / A noite cresce como a orla da maré / numa manhã de mar e de neblina” (versos 1-3); (2) “Eu não dispenso a morte eu quero morrer muito / levar de uma só vez aquilo que me leva / e ficar a esquecer no meu mais puro espanto” (versos 19-21); (3) “Entramos no inverno. Quantos são? / Tenho uma vasta obra publicada / e tenho a morte em preparação” (versos 31-33).

Todo o poema é envolto na sensação de morte. O eu lírico olha em retrospecto buscando exprimir, recuperando lugares, memórias, fulgurações de possibilidades, um calo que fere seu interior. Quer parecer que a construção poética pende ao passo final: a morte se aproxima. A evidência do sujeito lírico cristaliza, portanto, 3 passos fundamentais de leitura: (1) A elementaridade da entidade temporal convoca a reflexão à transitoriedade humana na incitação de marcação do espaço e do tempo presente no poema; (2) extravia, por sua vez, o sentido num niilismo indiscreto na diligência de captar o tempo próprio, o resgate da existência *per se*; (3) dita, por fim, o passo final do sujeito para a morte, sua morada última.

Ruy Belo é, ainda, envolto na ideia de criação poética pelo elementar já apresentado em João Alexandre Barbosa (2009). Existe, nesse sentido, a lógica do erigir visando a linguagem que perdura e incluindo a noção de poesia aberta, sempre, portanto, em constante fazimento:

A este respeito pode dizer-se que não existe propriedade privada em poesia.
A grande poesia é uma poesia aberta, incompleta, imperfeita, à espera de que

outros autores de talento a venham completar e aperfeiçoar, atribuindo a uma língua essa sua flor que é a linguagem encarada como um fim em si própria. O poeta é o mais sensível de todos os homens mas terá a sagacidade de organizar a sua sensibilidade de uma maneira inteligente e racional, porque a linguagem que perdura deve afinal a sua duração à inteligência (Belo, 2002, p. 285).

Ao fim e ao cabo, ele, enquanto ensaísta, como num relance parecido em *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, coloca em relevo a importância da construção da poesia e, singularmente, o papel fulcral que a linguagem desempenha enquanto forma de consumir, porém não conclusivamente, o sentimento – traço primeiro do fazer poético.

Rosa Maria Martelo (2007, p. 63) acrescentaria, também, uma capacidade singular de Ruy Belo e Herberto Helder ainda na década de 60: a “capacidade de narrar, de contar”, a qual é materializada, em Ruy Belo, principalmente nos poemas longuíssimos com um teor reflexivo e filosófico exuberante – exemplo disso é poema já citado “Aquele grande rio Eufrates”.

Em *Transporte no tempo*, Ruy Belo (2017) traz considerações importantes que dialogam, em primeira instância, com a “intranquilidade nas consciências”, de acordo com Manaíra Aires Athayde (2017, p. 10), no prefácio da obra. Ainda, seu canto ressoante provoca a reflexão jogando o leitor ao interior consciente na busca pela chave de resolução entre o ser e a linguagem, como nos versos de “A flor da solidão”: “Que nome dar agora ao vazio / que mana irresistível como um rio?” (versos 18 e 19) os quais ecoam a rima consoante nas palavras finais e, ao mesmo tempo, constroem um questionamento de impossível resposta. A imagem comparativa entre vazio e rio é erigida na tomada da razão pela dúvida; a resposta, dessa maneira, nunca chega efetivamente.

Ademais, o poeta desenvolve sentidos amplos em um poema curtíssimo³ e emerge, por sua vez, a memória da infância enquanto pensamento basilar de constituição desse ser lírico que remonta o interior consciente subjetivo. O poema alia linguagem e tempo em uma mistura de lembrança, presente e, mais uma vez, dúvida. O segundo verso gera, brilhantemente, a comparação e o imbricamento entre espaço e tempo ao pôr lado a lado a velhice do outono e a distância da casa, ou seja, do seu espaço seguro, do seu retorno ao conforto.

A linguagem poética consolida-se pelo trabalho do poeta em transformar seu sentido comum em poesia e “por isso mesmo a poesia é a violência que se exerce contra a linguagem

³ “As impossíveis crianças”

“Nesta manhã de outono dos primeiros frios
mais a caminho da velhice que da minha casa
eu vejo-vos em roda todas a cantar
Impossíveis crianças deixais-me brincar?” (Belo, 2017, p. 32)

utilitária” (Athayde, 2017, p. 12), logo, a doença da linguagem habita o campo do ser poeta como na transmutação da palavra comum em palavra poética num ato deliberado de violência contra a força natural da linguagem no cotidiano.

É na linguagem, portanto, que se concretiza a consciência e o sentimento humanos. Estes são deturpados, por sua vez, por passar pelo crivo daquela, moldada na forma de sua construção e transposta, quer oralmente, quer na escritura. Ora, a poesia é, senão, a ponte ao que existe nas fronteiras entre o humano e o além. Ruy Belo, circunscrito nesse contexto entre crise de subjetividade e efeito estético de angústia, se insere na tradição lusa como poeta mestre, tratando, ora dessa significação pela palavra sôfrega, ora pelo efeito melódico melancólico, ora pela temporalidade que devasta um sujeito lírico, por natureza, já muito calejado, ora, finalmente, da poesia que extrapola os limites da linguagem comum e transmuta seus sentidos no além do homem no instinto inquieto do ser poético.

1.2.1 Tempo, sujeito e existência: transporte em Ruy Belo

Com isso posto, é imprescindível abordar a estrutura de *Transporte no tempo* (TNT), como as características apresentadas afetam o entendimento numa leitura aprofundada sobre o tópico. Para isso, sublinhamos que Ruy Belo (2017) divide a obra em duas partes: “Monte Abraão” e “Nau dos Corvos”, contendo, respectivamente, 12 e 48 poemas. Detemo-nos, nesse momento inicial, na primeira seção, em que está situado “Canto de Outono”, conquanto não deixamos de lado o significado do segundo capítulo. Aqui, também destacamos outra obra do autor português, *Homem de palavra[s]*, publicada, inicialmente, em 1970, três anos antes da primeira publicação de TNT e que também é organizado em partes. Nesse livro, Ruy Belo já relaciona, em algumas seções, a interconexão entre estações do ano com a vida humana, sendo cada estação um capítulo dessa sua produção literária. Tendo isso em vista, a ideia das estações como figura de linguagem para um trabalho literário-filosófico já ecoa anos antes da produção de “Canto de Outono”.

“Monte Abraão” traz consigo chaves de leitura para os poemas nele contidos, por exemplo, a vivacidade bíblica rememorada, o sacrifício do único filho de Abraão por ordem divina. O poeta português, católico durante um período de sua vida, traz em seus poemas questões religiosas que refletem um potencial interpretativo fulcral, conforme retomado no prefácio de *Transporte no tempo*: “E logo depois, explica: ‘a minha vida mudou e a minha poesia tinha de mudar.’” (Athayde, 2017, p. 9). Outra possibilidade de interpretação, a qual consideramos mais importante, pois retomaremos, implicitamente, no poema posteriormente

analisado, é a relevância do local Monte Abraão, situado no município de Sintra (Portugal), onde Ruy Belo viveu parte de sua vida e onde faleceu. Isso está manifestado em sua poesia, mais precisa e explicitamente na introdução de *TNT*:

Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até antinatural porquanto, sendo como o é a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza. **Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é a terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra** (Belo, 2017, p. 17; grifo nosso).

Essa inquirição se apresenta como um fundamento beliano para o entendimento de sua poética, porque se sua escrita está intrinsecamente interligada com a terra, esse local onde viveu e faleceu também se faz imprescindível como essa chave de cognição. Sua expressão pela poesia é dar de si de volta à natureza, logo, o seu próprio eu (poeta) retorna à terra pela palavra e o Monte Abraão, efetivamente, se mostra consoante como essa terra de retorno.

Já “Nau dos Corvos” contém um elemento interpretativo representativo pela integração da ave. As aves, de acordo, novamente, com o prefácio de *TNT*, “representam a palavra poética” (Athayde, 2017, p. 12). Então, é importante assinalar que, por vezes, as aves podem ter um sentido a mais na poesia de Ruy Belo. Não nos detemos mais nesse capítulo do livro, pois o poema aprofundado está situado na primeira parte, portanto, não é um fundamento neste momento.

Ainda sobre a estrutura do livro, nos concentramos agora no título da obra: *Transporte no Tempo*. O que significam “transporte” e “tempo” em concomitância com o tempo e a temporalidade e com o ser-aí? O tempo, aqui, pode ser entendido como essa grandeza presente na vida de todo e qualquer indivíduo. O tempo que se transubstancia em temporalidade, o marcar do tempo nos entes, por sua vez, o caráter temporal e efêmero da vida. Já o transporte se revela de maneira que torna evidente o enfrentamento do sujeito lírico de encontro com a passagem do tempo, pensando, conseqüentemente, no tempo como uma estrutura da possibilidade, o futuro, aqui, representa um elemento essencial participante da constituição do íntimo do indivíduo. O tempo, portanto, transporta aos entes a temporalidade, com isso o factual, o histórico, o aí do ser.

1.3 Martin Heidegger: pensar o ser do ser humano

Ao longo do século XX, Martin Heidegger estabeleceu como eixo de sua filosofia a ponderação sobre o ser, bem como se dedicou à poesia lírica, em especial, a de Friedrich Hölderlin. A filosofia heideggeriana traz conceitos, como a ponderação sobre ser-aí, ser-para-a-morte, além de tempo e temporalidade, que nos ajudam a entender o sujeito lírico da poesia, aqui, em especial, da poética beliana. Os conceitos apresentados são elucidados no caminhar da leitura, mostrando uma perspectiva hermenêutica-ontológica sobre a poesia, sobre a realidade e sobre a consciência do próprio ser, como o pensar a existência pelo tempo e não o desvinculando do indivíduo.

Nesse sentido, Martin Heidegger (2008) nos direciona rumo à reflexão ontológica – que investiga a essência de fenômenos, entes e seres – por meio d’ *O conceito de tempo*. Nele são postas inquirições que nos auxiliam na concatenação de ideias para melhor entender a poesia.

Inicialmente, em *O conceito de tempo*, Martin Heidegger (2008, p. 27) caracteriza o tempo como “aquilo em que se desenrolam os acontecimentos”. Ou seja, está, intrinsecamente, ligado ao que se dá nos tempos (passado, presente e futuro). Diferentemente, Octavio Paz (1982, p. 227), em *O arco e a lira*, obra essa marcada pelo pensamento existencial, pensa em um conceito intitulado temporalidade, discutindo a “cristalização de um instante” no poema: “O que Homero nos conta é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez do presente [...] O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal”. A temporalidade, então, estando suspensa acima do tempo, se manifesta como uma grandeza que pode ser – e é, no contexto da poesia – afetada pelo tempo, especialmente no que tange a essa “avidez do presente”, induzida por meio do poema a atravessar essa suspensão e afetá-la significativamente. Os acontecimentos, por exemplo, se dão numa linha temporal, isto é, na temporalidade, enquanto o tempo qualifica-se como uma grandeza que constitui mudança nessa mesma linha temporal.

Essas considerações carregadas da filosofia existencialista, atravessada pelo método hermenêutico-ontológico proposto especialmente em Martin Heidegger (2008), constituem um pilar de leitura fundamental e, conseqüentemente, molda uma chave interpretativa para analisarmos criticamente um poema.

Nicola Abbagnano (2007, p. 944), no *Dicionário de Filosofia*, aborda, também, o conceito de tempo entendendo que este pode ser dividido em três concepções: “1ª o T. como ordem mensurável do movimento; 2ª o T. como movimento intuído; 3ª o T. como estrutura de possibilidades.” O terceiro eixo – o que mais nos interessa aqui para criticamente lermos Ruy Belo – “transforma-o (tempo) em **estrutura da possibilidade**” (Abbagnano, 2007, p. 947; grifo nosso). Essa “estrutura da possibilidade” confere ao sujeito seu caráter temporal e, integrando-

se dessa característica, o futuro se apresenta sempre como possibilidade. Ou seja, primado, inicialmente, no tempo futuro, o porvir⁴ constitui o processo de pensamento do tempo nessa visão. Sob a perspectiva abordada, o tempo carrega a temporalidade (mesmo esta se posicionando em suspensão) e está em movimento, logo, há mudança, haja vista que o papel do tempo se apresenta como um meio orientador dos afazeres cotidianos e esse meio é contínuo e vive incessantemente em movimento/mudança – mudança a qual se dá na temporalidade.

Portanto, a distinção entre tempo e temporalidade reflete a diferença entre uma compreensão tradicional do tempo mais abstrata e objetiva e uma compreensão existencial da temporalidade, enraizada na experiência vivida do ser humano.

Assim, como meio de medir o tempo, o ser humano criou o relógio, indicando as tarefas cotidianas, isto é, o relógio dita, ou melhor, perpassa os acontecimentos. Antes dessa criação, contudo, é processada uma espécie de “relógio natural da mudança do dia para a noite.” (Heidegger, 2008, p. 31). O que seria esse relógio natural e a invenção do relógio como temos hoje e para que serviriam?

Para analisarmos essa inquirição, convém retomar a passagem em que Martin Heidegger discute, em *O conceito de tempo*, o ser-aí (*dasein*), sendo este o ser crítico que reflete sobre o ser pelo eu e pelas suas próprias e não-próprias condições de existência – em outros termos, o que permite ao ser existir e o integrar é o que colabora na constituição de si mesmo. A título de exemplo, objetos inanimados, como uma porta, não conjecturam sobre sua existência no mundo, enquanto o ser humano, essencialmente, o faz. O *dasein* consiste na existência concreta do indivíduo no mundo, desse modo, temos o ser-histórico (outro termo ligado ao conceito de *dasein*), o indivíduo factual formado pelo seu entorno, pela sua constituição própria no mundo e feita também pelo mundo. De outro modo, o ser-aí constitui-se pelo afetar-se e pelo estar inserido no mundo, constituindo, então, seu íntimo.

O ser-aí é o ente que se caracteriza como *ser-no-mundo*. A vida humana não é um sujeito qualquer, que tenha que fazer habilidades para vir ao mundo. Ser-aí enquanto ser-no-mundo significa ser de tal maneira no mundo, que este ser queira dizer: tratar com o mundo, demorar-se residindo nele à maneira de um executar, efectuar e levar a cabo [tarefas], mas também [à maneira] do observar, do pôr em questão e do definir observando e comparando. O ser-no-mundo caracteriza-se como *estar-ocupado* (Heidegger, 2008, p. 35-37; grifos do autor).

⁴ Esse conceito está arraigado ao ser-para-a-morte também pensado por Martin Heidegger. O que constrói essa ligação é a antecipação, já que o porvir seria caracterizado pelo tempo futuro, pelo que está por vir, indeterminado por si só, o ser-para-a-morte confere a antecipação lógica do pensar em sua própria morte e que este movimento constitui o indivíduo enquanto ser crítico.

O conceito heideggeriano de *dasein*, dessa forma, abre ampla camada interpretativa, haja vista que comentadores como Benedito Nunes, em *A passagem para o poético*, Georg Steiner, em *As ideias de Heidegger*, Gianni Vattimo, com *Introdução a Heidegger*, detêm-se nele. Por essa razão, sublinhamos que entendemos ser-aí, primeiramente, caracterizado pelo estar-ocupado, os afazeres, do que o sujeito se ocupa estando inserido no mundo e, consequentemente, no meio social. A construção histórica, moral, cultural, social do ser constitui esse *dasein*, ao passo que o tempo revela características importantes para essa constituição. Esses itens listados estão inseridos na temporalidade – assim como o sujeito existente – e, pensando no afligir pelo tempo como parte fundamental da organização da temporalidade, a constituição do meu ser-aí é o afetar causado pelo próprio tempo.

Para auxiliar na concepção do *dasein*, retomamos *Existencialismo* de Jack Reynolds (2012), o qual se concentra em filósofos com características do pensamento filosófico existencialista situados, majoritariamente, no século XX; todavia nosso foco circunda apenas as discussões heideggerianas.

Heidegger sugere que o Dasein é o ente particular, ou entidade, que deve ser investigado a fim de compreendermos o ser. Isso, porque o Dasein é o único ente que pode levantar a questão acerca de seu próprio ser, que está envolvido com seu próprio ser, e, de um modo um pouco sinônimo, para quem sua própria existência está em questão [...] (Reynolds, 2012, p. 42).

Com isso, retomamos também a ideia do sujeito como o único ser vivo que conjectura sobre sua existência estando no mundo, ocupando-se no mundo, logo, sendo-aí nesse mundo. Assim, com a discussão do ser-aí, Martin Heidegger (2008) questiona a temporalidade sobre o tempo, o humano sobre seu ser histórico, por conseguinte, o ser-aí humano com a temporalidade.

Que implica o facto de o ser-aí humano se ter proporcionado um relógio com anterioridade a todos os relógios de bolso e de sol? Será que eu tenho à minha disposição o ser do tempo e que, no agora, me viso conjuntamente a mim? Serei eu mesmo o agora e o meu ser-aí o tempo? Ou será que, afinal, é o tempo, ele mesmo, que proporciona, em nós, o relógio? (Heidegger, 2008, p. 31).

O excerto acima nos traz indagações necessárias a esta discussão: o tempo está para nós como uma unidade de medida? Como um auxílio perante os acontecimentos a nossa volta? Uma invenção humana guiadora – e determinadora – do meio social? Ou, então, o tempo pode ser o próprio ser-aí no enquanto ele é afetado e integrado pelo próprio tempo?

Ao longo do movimento argumentativo, Martin Heidegger (2008) retoma Santo Agostinho (378), o qual interliga tempo a *páthos*, ou seja, estar afetado: “O que meço - repito -

, ao medir o tempo, é o meu mesmo sentir-me afectado.” (Agostinho, 378 *apud* Heidegger, 2008, p. 33). Esse *páthos*⁵ se manifesta, portanto, como o constituir do humano como ser-aí e, pensando no tempo, constituir-se pelo fato do estar afetado e do tempo.

Logo, o tempo se manifesta como uma estrutura da possibilidade, o porvir do tempo futuro que afeta a temporalidade num todo e, consequentemente, o próprio ser-aí, o qual, ao passo que integra características identitárias pelo estar inserido no mundo e pelo afetar-se, constitui, também, seu ser crítico por razão desse afligir todo.

Implicado na discussão do *dasein*, há outro tópico importante na leitura heideggeriana do tempo e da temporalidade, a morte como a “mais extrema possibilidade de ser” (Heidegger, 2008, p. 43). Essa possibilidade, iminente e certa para todo e qualquer indivíduo, mostra-se como uma certeza indeterminada. Isso tendo em vista que o porvir do *dasein* confere um elemento fundamental para essa constituição dele mesmo e já encaminha o atributo do ser-para-a-morte – componente que foca na integração do ser-aí –: “Heidegger buscou redimir essas questões (reflexões sobre a mortalidade), argumentando, que a perspectiva da morte concede unidade e completude ao *Dasein*” (Reynolds, 2012, p. 65). A temporalidade do ente humano está entrelaçada na volúpia da morte e, principalmente, nessa certeza inevitável e indeterminada. E, para entendermos esse passo, faz-se necessário aderir, conjuntamente, à incompletude do ser-aí.

O ser existente identifica-se como constante busca numa trilha infinda: “Justamente, quando chegar ao fim, já não é. Antes deste final, não será nunca, propriamente, aquilo que pode ser mas, quando o seja, já não o é” (Heidegger, 2008, p. 43-45). Esse trecho adentra na questão fundamental para o entendimento referente à mais extrema possibilidade do ser-aí em concomitância e interligação com o processo constitutivo do próprio ser-aí: a vida. A consciência sobre a morte não delimita ou encerra o percurso de vida do ser; todavia, conduz a uma construção de pensamento sobre essa certeza. Mas não a encerra, pelo contrário: o ser-aí é seu próprio pensar e, considerando a morte como certeza indeterminada – indeterminada no sentido de não se saber quando chegará –, essa característica leva o ser-aí ao nada, ao mesmo tempo que o constrói e o solidifica como existência/existente. Afinal, todo o processo que envolve o ser-aí retoma a morte como elemento final, conquanto não chegue a um final, visto que está relacionado com o próprio tempo-do-ser-aí, isto é, ao pensar, refletir, conjecturar sobre

⁵ *Páthos* é um termo advindo do grego que significa paixão, sofrimento. De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007, p. 751), a Paixão “não é uma emoção ou um estado afetivo particular, mas o domínio total e profundo que um estado afetivo exerce sobre toda a personalidade (ou ‘subjetividade’) do indivíduo.” Portanto, tomamos como base essa definição para o desenlace da teoria heideggeriana que se enraíza, de certo modo, nesse objeto.

a vida, a morte e o tempo, o *dasein* tem um percurso que o leva ao nada: a existência na temporalidade, ao mesmo tempo sendo-aí no seu próprio tempo.

Toda essa discussão sobre a vida e a morte do indivíduo faz-se necessária no contexto do estudo para entendermos os elementos imprescindíveis da essência humana que tange o “tratar com o mundo” (Heidegger, 2008, p. 35). Este confere à poesia existência, no sentido que o sujeito, tratando com o mundo, se forma crítico de si e do seu meio, tal qual a voz lírica de Ruy Belo.

Recaindo, portanto, na morte como tema absoluto e concreto do ser-aí, essa possibilidade extrema é caracterizada e seguida por Martin Heidegger como trânsito – trânsito este enquanto antecipação constitutiva do meu ser-aí. Mas como esse “antecipar” a morte acontece e no que ele transforma/constrói o ser-aí? Este, enquanto indivíduo inserido na temporalidade, evoca pensamentos sobre sua possibilidade mais extrema e concreta, assumindo (ou não) o enfrentar-se com a própria morte, logo, concretizando o porvir e a finitude, logo, o encerrar da temporalidade do *dasein*: “O trânsito força a separação de tudo o que é secretismo e azáfama, o trânsito arrasta tudo consigo para o nada.” (Heidegger, 2008, p. 49). Ou seja, esse aspecto é constitutivo do meu ser-aí pelo momento em que afeta o indivíduo, não apenas no seu interior subjetivo enquanto existência na temporalidade, mas também no agir no tempo dele próprio – conferindo essa incidência no nada como parte dele mesmo.

É em virtude deste trânsito que o ser-aí, em pleno fausto do cotidiano, se enche de inóspita inquietude. A antecipação, na medida em que coloca o ser-aí perante a sua mais extrema possibilidade, é o processo fundamental em que a interpretação do ser-aí se leva a cabo. A antecipação conquista a perspectiva fundamental sob a qual o ser-aí se coloca, mostrando, ao mesmo tempo, que a categoria fundamental deste ente é o “como” (Heidegger, 2008, p. 51).

Adentramos, com base nesse trecho e nesta seção, em que problematizamos o conceito de tempo, uma ramificação do pensamento heideggeriano que interpela as relações entre trânsito, porvir e ser-porvir. O que seria, então, esse ser-porvir numa relação com o trânsito? O trânsito traz essa característica antecipativa e constitutiva do ser-aí, porquanto a chave de entendimento para o porvir: “Esta antecipação não é senão o porvir propriamente dito e único do ser-aí próprio” (Heidegger, 2008, p. 51). Com efeito, o porvir consiste no tempo futuro, logo, incerto. Assim, o ser-aí, enquanto introduzido e consciente dessa antecipação, torna-se o próprio ser-porvir dele mesmo, visto que o pensamento acerca da morte confere a constituição de si e engloba parte de um todo da constituição no tempo em que está inserido, desse modo, o ser-aí “não é *no* tempo, ele é *mesmo o tempo*.” (Heidegger, 2008, p. 51; grifo do autor).

Retomando, agora, o ideal do ser-aí constituído pelo seu estar-afetado, numa ótica mais concisa e mais explicada do ser, é no tempo que o ser-aí se sente afetado e o sentir-se afetado está, intrinsecamente, conectado ao estar-ocupado, pois estar inserido no mundo é ocupar-se com afazeres, resumindo-se em: “O ser-aí é aquilo com que se ocupa: o ser-aí é o seu presente.” (Heidegger, 2008, p. 57). Apesar de estar ocupado com seu presente, o *dasein* também pensa sobre o futuro, assim como em sua mais extrema possibilidade e é isso que o prende ao tempo, ou melhor, à temporalidade. Quando o trânsito é parte constitutiva do *dasein*, efetivamente ele próprio vive o presente, mas condicionado a um pensamento futuro inevitável – em outros termos, o *dasein* está numa temporalidade que é acometida pelo próprio *dasein* e pelo tempo –, por isso “O ser-aí é também o tempo pleno no presente do seu estar-ocupado, e justamente de tal maneira que **nunca se vê livre do porvir**” (Heidegger, 2008, p. 57; grifo nosso). Essa amarra junta a temporalidade à estrutura da possibilidade e ao tempo, pois o indivíduo na sua própria temporalidade se vê diretamente conectado a um porvir indeterminado – isso nada mais é que a própria estrutura da possibilidade manifestada, firmada pelo afetar do tempo na temporalidade e no sujeito.

Então, o que se conclui sobre o tempo? O ser-aí é o próprio tempo e basta? Efetivamente, o tempo está dividido entre passado, presente e futuro. Para Martin Heidegger, o presente é o que vivemos no agora, o passado, um tempo irrecuperável e o futuro, um tempo indeterminado. Mas se o ser-aí é o tempo, o tempo pode ter, então, características e conceitos próprios? Sim, o ser-aí pode ser o seu próprio tempo e isso não encerra o tempo como conceito. Os acontecimentos ocorrem na temporalidade e “isto não quer dizer que tenham tempo, mas que, aflorando e sendo-aí, vêm ao encontro como que atravessando um presente” (Heidegger, 2008, p. 61), assim como na ação de “avidez do presente” em Octavio Paz (1982, p. 227), que retoma os poemas de Homero como que separando o instante do poema da linha temporal, isto é, o atravessar e o abalar a temporalidade. O tempo apresenta, portanto, um caráter não-físico, não necessariamente uma condição temporal de existência entre “mais cedo” e “mais tarde”, mas uma relação com o *dasein*, sendo essa relação baseada na existência não somente individual do tempo ou do ser-aí, sim, uma relação entrelaçada.

Logo, estamos inseridos na temporalidade, ou seja, num estado de condição temporal. Com isso, ao longo desta discussão, percebe-se que esse caráter temporal pode ser afetado pelo tempo e este caracteriza a identidade do sujeito, constituído como ser crítico e ser existente pelo estar-ocupado, pela maneira com que se afeta estando inserido no mundo. Toda essa inquirição temporal se manifesta crucialmente na poética de Ruy Belo, que tem como propriedade fundamental, em especial no poema posteriormente analisado, o tempo, o sujeito e a existência.

2 “CANTO DE OUTONO” E A DIMENSÃO TEMPORAL PELAS ESTAÇÕES

Iniciamos esta segunda seção retomando seu principal objetivo, a análise existencial do sujeito e do tempo na leitura do poema “Canto de Outono”. Logo, essa seção se dedica à leitura crítica do poema. Nossa perspectiva diante desse tema se manifesta por uma leitura hermenêutica-ontológica cuja base teórica apresentamos na seção anterior, principalmente, analisando a existência do indivíduo perante o tempo sob um olhar poético.

Em vista disso, e com base na discussão anterior, abordamos a questão da temporalidade intrínseca ao ser-aí, assim como a morte, como chaves de leitura possíveis para o poema “Canto de Outono”⁶, de Ruy Belo (2017), presente em *Transporte do tempo*, o qual se segue para leitura na íntegra para assim retomarmos as questões heideggerianas pelo cotejamento da relação do sujeito lírico com a natureza e com o passar do tempo conotado pela estação outono, assim como ponderações sobre a passagem do tempo relacionada à memória, o tom e emoção arquitetados pelas imagens e símbolos poéticos operacionalizados:

“CANTO DE OUTONO”

- 1 Os rouxinóis inexoráveis da primavera
- 2 trazidos até nós por certa curta carta
- 3 em que canto da noite cantarão agora
- 4 que já os frágeis frios nos vindimam?
- 5 E os lilases cruelíssimos de junho
- 6 inalteráveis como o céu das férias grandes
- 7 talvez ainda desdobradas sobre a adolescência
- 8 de que nos valerão perante a insinuante música de outono?
- 9 E a mãe que o filho suga ruga a ruga
- 10 que mãos estenderá sobre estes rostos
- 11 onde poisaram patas implacáveis dias?
- 12 E quando o vento verga os choupos do princípio
- 13 e despe os ramos dos plátanos familiares
- 14 faltará muito que nos cubram provisoriamente
- 15 as folhas fatigadas das desoladas árvores?
- 16 Já sobe a nossos pés o cedro do silêncio
- 17 Prometa-nos o sol que sobre os nossos rostos
- 18 hão-de na primavera ondular os trigos (Belo, 2017, p. 28).

2.2.1 Significação pela forma

⁶ Enumeramos os versos dos poemas para fins de retomada ao longo do desenvolvimento de nossa leitura crítica.

Com exceção dos pontos de interrogação, destacamos, de antemão, que o poeta decidiu praticamente não utilizar nenhum tipo de pontuação, portanto, essa característica posta nos poemas se evidencia, cria ritmo e deixa pontos de ambiguidade na leitura.

Primeiramente, destacamos a interrelação entre Ruy Belo e outros poetas que influenciaram seu estilo de escrita instrumentalizando questões reflexivo-existenciais via poemas longos. Walt Whitman e Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) se destacam, pois foram poetas que, pela formalização de poemas longos, instauraram esta tradição lírica em uma perspectiva crítica sob o olhar de si mesmo no mundo, isto é, essa operacionalização longa e reflexiva no poema pode ser uma chave de leitura que vai ao encontro do existencialismo presente na poética beliana – de um *dasein* que olha, reflete, conjectura sobre sua própria existência a um *dasein* que pensa e enfrenta sua própria efemeridade – e do olhar para o tempo como uma fera indomável, uma grandeza indiferente a todo indivíduo e, por sua vez, fria perante a existência do sujeito.

“Canto de Outono”, contudo, não é um poema longo, apresenta 18 versos – sem uma metrificação contínua – e não é, efetivamente, separado em estrofes. Sublinhamos que essa escolha não se deu sem motivo, consiste em um mecanismo que ronda as figuras de linguagem, mais especificamente a metáfora, neste caso, operacionalizada por meio da estrutura formal do poema. Tal metáfora caracteriza a continuidade da vida, sem pausas, sem silêncios entre as estações e entre as fases existenciais do indivíduo, por isso configura factual a efemeridade do ser lírico.

Existem, no poema, formas que indicam e atravessam seus conteúdos, por exemplo nos versos 2 e 3 do poema, em que o uso aliterativo do som do [k] e [t] são utilizados, retomando o “canto da noite”, citado nele mesmo: “traídos até nós por certa curta carta / em que canto da noite cantarão agora” (versos 2 e 3). Desse canto, podemos inferir uma passagem com ruídos, um caminho pedregoso marcado pelo uso do som das consoantes em questão, tendo em vista que a passagem está a todo tempo relembrando uma memória do ser lírico que, ao mesmo tempo, confere a inflexibilidade do tempo – e/ou sua passagem cruel. Esse canto também é retomado no prefácio de *TNT* e relata uma voz há muito silenciada: “Por isso, diríamos também que a noção de ‘canto’ ou de ‘canção’ se torna recorrente em *Transporte no Tempo*, a saber uma poesia que evoca a importância de ‘darmos a palavra aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetido’, como diz ainda em ‘Primeiro poema de madrid’.” (Athayde, 2017, p. 11-12). Além disso, essa aliteração remete ao canto do rouxinol (presente no verso 1 do poema), a repetição do mesmo som assim como o gorjeio de um pássaro, que indica, por sua vez, na tradição cultural europeia, a chegada da primavera.

Há também a aliteração do [s] que remete ao som do vento que ronda o ar frívolo poético: “que mãos estenderá sobre estes rostos” (verso 10). Notamos a operacionalização do [s] como efeito de sonoridade poética ligada à passagem do tempo – algo inerente ao indivíduo, como o vento que está sempre presente, não importa a circunstância, a correr, assim como a temporalidade está sempre a correr e a transformar, a mudar o que existe. Essa característica pode ser vista como possível intertextualidade com Luís Vaz de Camões, que em seu soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”⁷ instrumentaliza o tempo como essa força devastadora da temporalidade e do caráter efêmero do indivíduo: “O tempo cobre o chão de verde manto, / Que já coberto foi de neve fria,” (versos 9 e 10). Esse atributo arrasador pode servir não apenas para situações finais da existencialidade do eu, mas também para essa rogativa pelo renovar da temporalidade – novamente, afetada por marcas do tempo. Logo, o tempo – marcado pela essência avassaladora em Luís Vaz de Camões e reiterado pela passagem do vento com o som do [s] no poema de Ruy Belo – se exterioriza indiferente a qualquer um e a qualquer coisa.

2.2.2 Dos “rouxinóis inexoráveis” ao “cedro do silêncio”: as quatro estações e os quatro estágios da existência

Afinal, por que e como o tempo, a temporalidade e o *dasein* associam-se à poética do poeta português? Para adentrarmos nessa questão, precisamos, primeiramente, nos transportar ao cerne do poema, que trabalha liricamente a passagem do tempo. Por meio das imagens poéticas da mudança das estações, Ruy Belo abarca a inexorabilidade dessa grandeza perante o

⁷ Apresentamos, a seguir, o poema de Luís Vaz de Camões – “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” – enumerado para mais fácil acesso de leitura e possível retomada durante o texto.

1 Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
2 Muda-se o ser, muda-se a confiança;
3 Todo o mundo é composto de mudança,
4 Tomando sempre novas qualidades.

5 Continuamente vemos novidades,
6 Diferentes em tudo da esperança;
7 Do mal ficam as mágoas na lembrança,
8 E do bem (se algum houve) as saudades.

9 O tempo cobre o chão de verde manto,
10 Que já coberto foi de neve fria,
11 E enfim converte em choro o doce canto.

12 E, afora este mudar-se cada dia,
13 Outra mudança faz de mor espanto:
14 Que não se muda já como soía. (Camões, 2023, p. 127).

sujeito lírico e concomitantemente dialoga com a tradição lírica portuguesa, em especial, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Luís Vaz de Camões. Portanto, se, o poeta português conversa formalmente com Walt Whitman e Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) nos longos poemas que qualificam a poética beliana para dar voz à maturação filosófica, existencial, então, no caso de “Canto de Outono”, comparativamente curto, a voz lírica de Camões ecoa.

Sublinhamos, nesse poema, algumas imagens poéticas⁸ que saltam aos olhos e que são pontos fundamentais para a retomada teórica entre tempo e temporalidade. Destacamos, inicialmente, os “rouxinóis inexoráveis da primavera” (verso 1) que revelam um papel importante para delimitar a primavera como a estação primeira, pois, como já dito anteriormente, esse pássaro simboliza, na tradição europeia, a chegada da primavera, ou seja, o nascimento da vida, do indivíduo, sua fase inicial. Já o termo “inexoráveis” é uma chave de leitura para um possível renovar dos tempos, isso porque, apesar da morte do ser lírico ao final das estações, existe sempre uma renovação, talvez não do próprio sujeito lírico, porém o tempo se revela inabalável, inflexível, inexorável e renova as estações, consequentemente, a temporalidade – ou seja, a mudança da temporalidade pelas marcas do tempo assim como na lírica camonianiana, em que o tempo deixa rastros ao passo que arrasa e renova as estações.

O título dado ao poema se revela uma peça importante na composição de sentido poético. Isso porque esse título nos situa, enquanto leitores, sobre o estado presente do sujeito lírico, o outono. Ao passo que o poeta nos induz à memória de um passado alegre, ele derruba sobre nós o fato do aproximar-se da morte: “Os rouxinóis inexoráveis da primavera” (verso 1); “de que nos valerão perante a insinuante música de outono?” (verso 8). Aqui, em concordância com Martin Heidegger (2008), a morte é uma composição fundamental do indivíduo, pois o outono é a estação prévia ao silêncio e o movimento reflexivo sobre esse estado de frio, de inverno, molda o sujeito o constituindo enquanto seu próprio *dasein*. Isto é, um elemento pertencente ao *dasein*, o ser-para-a-morte, aparece no poema à medida que a memória do passado e o futuro resolutivo abalam o ser lírico na sua constituição de si e de sua temporalidade.

Ao longo do poema, reconhecemos uma passagem do tempo, ou melhor dizendo, um transporte pelos tempos, pelas estações, marcados estruturalmente pelos quatro pontos de interrogação presentes no poema, sendo cada um correspondente a uma estação ou uma fase da

⁸ Octavio Paz (1982, p. 119-121) disserta sobre as imagens poéticas como “produtos imaginários” ao mesmo tempo que conclui: “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.”, caracterizando, portanto, essas imagens como produtos conotativos carregados de sentido presentes nos poemas.

vida. Todo esse transporte culmina em uma cruel, ou melhor, em uma cruelíssima chegada a um tempo de maturidade, o tempo do outono, tempo presente do eu lírico que indaga e retoma densamente fases/momentos lépidos, visto que, pensando num período de maturidade e de memória, o eu lírico já não é o mesmo esperançoso crente de outrora e se mostra efetivamente afligido pelo porvir, o inverno inevitável. Na desesperança, no outonal próximo ao invernal a “ondular os trigos”, cortantes interrogações.

Evidenciamos um ideal conectado intrinsecamente pelo título e pelas estações, a maneira como isso está manifestado no íntimo do poema retoma, a todo momento, o curso do tempo, a memória e o porvir fundamentais na constituição desse sujeito lírico. Portanto, esquematizamos uma organização estrutural e temporal que nos situa dentro da poesia e no interior da lógica interpretativa existencial: **primavera** – 1ª fase que representa o nascimento, o florescer dos campos, um tempo de inocência; **verão** – 2ª fase que demonstra uma versão jovem adulta do ser, já até imbuída, queimada pelo sol que chega ardente com essa estação; **outono** – 3ª fase que já adentra a maturidade, representada pelo cair das folhas, folhas estas enquanto memória para um ser desacreditado, um tempo de velhice que carrega consigo a desesperança do renovar da temporalidade e a certeza do processo irreversível do tempo para a fase final; **inverno** – 4ª fase, fase esta do silêncio, um tempo sombrio do frio, da morte, do não acaloramento de outrem e da iminência da velhice para o não mais existir enquanto ser-no-mundo.

Com essa perspectiva, reconhecemos que, em “Canto de Outono”, o sujeito lírico beliano coloca quatro questões fundamentais ligadas a esses quatro momentos qualificadores do **ser-aí**: a infância, a juventude, a madureza – essa terrível prenda, nos dizeres de Carlos Drummond de Andrade – e por fim, a morte.

2.2.3 Passo a passo poético

Aprofundemos cada um desses movimentos sublinhando que, apesar do poema estar estruturado como uma sequência contínua e causal de inquições existenciais, para fins analíticos entendemos que estamos diante de quatro estrofes distintas – demarcadas pelos 4 pontos de interrogação – as quais colocam questões ligadas a cada um dos tempos do existir dos entes humanos. Existe um sentido implícito em não haver silêncio entre as estações, isto é, do poema não resgatar o espaçamento comum entre estrofes. Pensamos esse sentido tal qual a continuidade que se sucede cotidianamente.

“Canto de Outono” explicita o caráter filosófico intrínseco ao *dasein*, ou seja, o ser humano capaz de pensar sobre o sentido de ser, sobre o existir. Não há apenas o existir, a concretude do deformar a linha espaciotemporal – a estrutura de possibilidades –, mas, sim, o pensar sobre.

1 Os rouxinóis inexoráveis da primavera
 2 trazidos até nós por certa curta carta
 3 em que canto da noite cantarão agora
 4 que já os frágeis frios nos vindimam?

Nos primeiros versos, é exposta uma ideia de memória, uma retomada de um certo tempo: “em que canto da noite cantarão agora / que já os frágeis frios nos vindimam?” (versos 3 e 4). O ser lírico relembra do passado com um olhar fugidio, pois, mesmo lembrando algo feliz, seu tempo presente o acomete com uma cruel inquietude, o movimento irreversível causado pelo tempo no próprio ser.

O adjetivo inexorável, ou seja, aquilo que não se cede, que não se abala pelas súplicas, rigoroso, modifica o substantivo plural rouxinóis, sendo esses pássaros de canto suave, aves do verão. Isso se segue com seu canto pelo ruído causado pelos sons consonantais, como já aprofundado anteriormente e acomete uma dualidade entre “primavera” e “canto da noite”, o canto caloroso e jovial da chegada da primavera – o canto do rouxinol – e o canto frio da noite que se aproxima agora do eu lírico.

Há no verso 4 um termo essencial para a leitura desse início, “vindimam”. Essa é uma palavra que causa ambiguidade, pois pode remeter tanto a vindima – colheita de uva – quanto ao verbo “vindimar”, que significa provocar a destruição, aniquilar. Com isso, temos uma dicotomia que é criada pela memória e pelo estado presente do sujeito lírico, a rememoração afetada pelo sentimento do agora. Significamos, então, uma passagem, primeiramente, dicotômica no sentido que o termo está na sua significação verbal, ou seja, os “frágeis frios” que já atormentam o ser (chegada breve do inverno), são os frios que, posteriormente – efetivamente no período de inverno –, o aniquilarão.

O “já”, presente no verso 4, credita esse sentimento de urgência patente na constituição do sujeito lírico, pois sua inquietude, advinda da proximidade da morte, agoniza o ser no seu estado mais íntimo até mesmo de memória. Ademais, no sentido de colheita de uva, o termo “vindimam” alude a um período que, em Portugal, corresponde ao outono (setembro a dezembro), em que ocorrem as colheitas das uvas e, portanto, sendo esse tempo de outono, o “já” se torna ainda mais significativo, pois o porvir delimita o ser lírico, o aflige, o angustia, isto é, uma condição de urgência nesse período de maturidade em dicotomia com o passado

lépido (“rouxinóis inexoráveis da primavera”) e com sua morte à posteriori. Martin Heidegger (2008, p. 47) nos adverte sobre o estado do porvir se mostrar sempre presente no sujeito crítico (*dasein*), consequentemente evoca sentimentos, como a angústia.

5 E os lilases crudelíssimos de junho
6 inalteráveis como o céu das férias grandes
7 talvez ainda desdobradas sobre a adolescência
8 de que nos valerão perante a insinuante música de outono?

Na sequência, essa ideia de memória é mantida pelo (re)lembrar de tempos antigos, das fases de juventude que culminam, efetivamente, nesse canto de outono, um transporte no tempo do próprio sujeito, a partir da retomada do seu estar-ocupado de antigamente e o efeito que os tempos passado e futuro causam no ser lírico do presente, mudando-o e, essencialmente, constituindo-o.

No verso 5, há uma imagem de junho – correspondente ao final da primavera e início do verão em Portugal e no continente europeu em geral – já muito cara ao ser lírico, pois sua retomada é tida com um ar triste – “crudelíssimos” (verso 5) –, a qual confere seu tempo de “adolescência” (verso 7) e afeta o íntimo do sujeito presente na “música de outono” (verso 8), ou seja, no seu tempo de velhice/maturidade. Destacamos a presença, novamente, do som do [s]⁹ rondando e construindo o sentido cerne do curso temporal mais gravemente nessa música e no período outonal. Nessa divisão, sublinhamos um rito de passagem como chave fundamental de compreensão, não efetivamente a primavera, nem o verão, mas o percurso de uma estação a outra, portanto, nos concede uma reiteração do outono, já que o eu lírico se encontra em um momento próximo de passagem ao inverno. Para tanto, os “lilases crudelíssimos de junho”, trecho do verso 5, demonstram o final da vivacidade colorida da primavera e a passagem “inalterável” para o verão. Esta se manifesta cruel tanto no sentido da saudosa memória desse período de juventude quanto como uma lembrança do estado presente, o inabalável e irreversível movimento do tempo perante o ser – o encerrar da temporalidade do *dasein*.

Há, ainda, a pergunta final no verso 8 “de que nos valerão perante a insinuante música de outono?” fechando esse período entre estações e refletindo sobre como e se a memória de outrora custa e significa no momento de passagem ao silêncio. Aqui, esse custo é muito caro ao sujeito lírico, um custo de saudade sob um olhar melancólico de um tempo que, para si, não mais há de existir ou se renovar. Com efeito, o ser lírico, enquanto **ser-aí**, constitui o seu

⁹ Destacamos, no trecho, os sons de [s] presentes para melhor visualização.

momento presente – seu estar-ocupado e seu afetar-se – pela memória (tempo passado) e pelo porvir (tempo futuro).

9 E a mãe que o filho suga ruga a ruga
10 que mãos estenderá sobre estes rostos
11 onde poisaram patas implacáveis dias?

Essa partição é um verso mais curta que as outras (3 versos), assim como a última após o último ponto de interrogação do poema, destrinchada mais tarde. Aqui, isso pode ser entendido como uma passagem mais breve, até porque não temos nenhuma alusão a alguma estação explicitamente; no entanto, sublinhamos que existe sim uma delimitação linear conforme o sentido construído nos versos. Inicialmente, nos questionamos sobre quem é e qual o efeito que causa essa “mãe” (verso 9) no poema. O termo consiste numa visão muito cara ao poeta português, como se essa mãe, a mãe natureza, carregasse seus filhos de vida, matéria e essência vital enquanto, ao longo da existência de cada um – cada indivíduo –, “suga ruga a ruga” (verso 9), toma de volta para si o que lhes emprestou. Ainda nos detendo nesse verso, destacamos a ação repetitiva que avassala o sujeito por meio de uma rima interna consoante “**suga ruga a ruga**” (verso 9), interpretamos essa reiteração como o movimento repetitivo e inabalável do tempo sobre o eu lírico, o sugar a vida para fora do ser.

Seguido de uma pergunta quase como uma súplica nos versos 10 e 11, que mostram, portanto, o percurso ao outono, o envelhecimento, para tanto, reiterando esse momento de súplica, o verso 10 comunica o pedido de cuidado para com o eu, de maneira com que essas “mãos”, contrariamente às “patas” do verso 11, fossem delicadas ao ponto de socorrer o sujeito da ação irreversível do tempo. Acompanhado disso, dispomos de uma possível confirmação dessa leitura, já que o termo “implacáveis dias” (verso 11) demonstra um sujeito lírico calejado, maltratado pelo tempo e ciente, mais que nunca, do seu final invariável.

12 E quando o vento verga os choupos do princípio
13 e despe os ramos dos plátanos familiares
14 faltará muito que nos cubram provisoriamente
15 as folhas fatigadas das desoladas árvores?

Nesse trecho há mais uma rima consoante, mais especificamente no verso 12, concebida pelo som do [v] juntamente com o [e] na primeira sílaba de cada palavra “**vento verga**”, representando o som do vento reiterado no próprio poema como um mecanismo de leitura e significação que “verga”, dessa forma, os troncos e galhos das árvores, isto é, espelha a ação do tempo perante a temporalidade.

Ademais, a partir de agora, as árvores assumem um papel fundamental e revelam chaves de leitura no poema. À vista disso, utilizamos o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), para cavarmos uma ideia profunda sobre esse símbolo tão importante para a poesia num geral e para este poema:

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos contra outro (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 84).

Os “choupos”, os “ramos dos plátanos” e as “folhas fatigadas” podem servir, aqui, como essa comunicação entre os planos e fases da vida, que vão, primeiramente, dos “choupos do princípio” que remetem aos tempos primeiros de infância aos “ramos”, os quais indicam uma vegetação rasteira com bastante proximidade de suas raízes – que, no poema, retoma a ideia de memória do eu lírico, sendo, ao final, despidas, ou em outros termos, aniquiladas –, ou seja, um período de fixação, crescimento, indo até as “folhas fatigadas das desoladas árvores” que é o tempo/canto de outono próprio, a fase derradeira de vida do sujeito lírico antes da morte. Ganha força a imagem das “folhas fatigadas”, cansadas e exauridas caem das “desoladas árvores” em um movimento sereno de pesar, também de pensar o tempo como essa força simultaneamente apática e impiedosa. O tempo se manifesta, logo, enquanto atributo essencial do homem. A voz lírica que ecoa na penumbra entre vida e morte, aqui, instaura essa ação qualificadora do outono no hemisfério Norte europeu quando as árvores ficarão desfolhadas, recolhidas, posteriormente, no inverno.

As “árvores desoladas” representam, por meio de metáfora, o eu lírico calejado e atormentado pelo tempo, já “fatigado” e à espera do inverno fúnebre que se segue. A metáfora é utilizada como mecanismo de construção de sentido neste trecho e reforça o eco camoniano exibido anteriormente, o tempo na qualidade de arrasador de tudo. Assim como na divisão analisada previamente, as “folhas fatigadas” também cumprem o papel de dar de volta à mãe natureza a matéria que lhes foi concedida inicialmente. As folhas, então, são comparadas metaforicamente com componentes fundamentais vitais do indivíduo, que caem conforme o tempo aniquila esse sujeito e retorna à terra enquanto lirismo e (não)existência. Além disso, ainda nos detendo sob o *Dicionário de Símbolos*, a árvore simboliza a vida ou seu percurso:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade [...]. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 84).

Sobre essa passagem, as árvores podem representar, no poema, essa verticalidade de um percurso do indivíduo para/até a morte – retomando, também, o ser-para-a-morte como em Martin Heidegger. Essa interpretação, contudo, não exclui a anterior, pelo contrário, elas são complementares no sentido de que, aqui, essa constante representação da árvore como símbolo da vida é, de certo modo, repensado e ressignificado pelo sujeito lírico, pois, apesar de enxergar seu transporte no tempo pelas diferentes espécies exibidas no poema, a leitura também se dá pelo paradoxo da renovação das estações, consequentemente, das árvores e não do homem, não do eu lírico. O indivíduo, por sua vez, ao final da vida pode servir como adubo para essas árvores, dando continuidade à vida delas e constituindo não só esse paradoxo de sentido, mas também o retorno do ser lírico (e do poeta) à terra.

16 Já sobe a nossos pés o cedro do silêncio
 17 Prometa-nos o sol que sobre os nossos rostos
 18 hão-de na primavera ondular os trigos

Caminhando para o encerrar do poema, os três versos finais não terminam com um ponto de interrogação, consistem, logo, em uma chave interpretativa para o movimento final, certo e determinado. Contudo, à vista da análise paradoxal da repartição anterior, existe aqui uma conformidade ainda dentro da inquietude que não cessa para um final fechado, ou melhor dizendo, há uma ação de aceitação da morte de si por parte do ser lírico, mas que não se dá por findada. Novamente, temos a inserção da partícula “já” (verso 16) que remete ao sentimento de urgência perante o fim, seguido do “cedro do silêncio” (verso 16), isto é, já arraigado quase que totalmente por esse deslocamento à morte, o eu lírico suplica pela renovação da temporalidade, porém não a sua própria, pois a tem como certa.

Salientamos, também, a imagem poética presente ao final do poema: “o cedro do silêncio” (verso 16), que se manifesta como um momento de pesar, o indivíduo já silenciado pelo afligir do tempo na sua própria efemeridade. O cedro representa uma função de envelhecimento em dicotomia com a efemeridade do ser, visto que, biologicamente, essa espécie de árvore, cultivada na Europa, pode ter uma vida de centenas de anos e revela uma característica de resistência ao frio importante na leitura do poema, pois, se situado no inverno de maneira que o frio extremo se revela presente, o sujeito, que se encerra nesse mesmo período,

sofre com uma ação destrutiva mais intensa do tempo enquanto a árvore se mantém. Há, portanto, simbólica dicotomia entre a temporalidade do *dasein* e a temporalidade do cedro. A possibilidade deste continuar e se renovar, quando o mesmo não ocorre com aquele.

No verso 17, forma-se o início do pedido final, o sol como um símbolo do calor, da vida, desse renovar como um todo, seguido do retorno à estação inicial, o “ondular os trigos” na primavera. O trigo, nessa passagem, revela um papel fundamental de entendimento dele como esse símbolo da vida, o pão como elemento religioso imbuído a uma ideia calorosa, o alimento da vida:

O pão é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, apesar disso, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. [...] O simbolismo do fermento se exprime, nos textos evangélicos, sob dois aspectos: de um lado, ele é o princípio ativo da panificação – símbolo de transformação espiritual –; sua ausência comporta, por outro lado [...] a noção de pureza e de sacrifício. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 681-682; grifo dos autores).

Com isso, sublinhamos o caráter circular do poema, iniciando-se e fechando-se na estação primeira. Isso nada mais é que a alegoria fulcral do poema, o “cedro”, os “trigos”, as plantas edificam e caracterizam o paradoxo **árvore-ser-vida**: a “dívida” com a mãe natureza é cobrada e o indivíduo retorna à terra para servir à natureza sua manutenção.

Portanto, com base em todo o destrinchar apresentado, alinhamos esse momento poético com o referencial operacionalizado sobre Martin Heidegger. Para tanto, fez-se presente nessa reflexão o prefácio de *TNT*, produzido por Manaíra Aires Athayde (2017), muito porque nele está contido um confeccionar poético do autor português, como se dava esse manufaturar da poesia. À vista disso, destacamos o “canto”, termo presente no título do poema analisado e que ronda todo o livro. O vocábulo é fundamental para entendermos o sujeito lírico como uma instrumentalização de uma reflexão lírica densamente existencial do próprio eu. Não apenas um pensamento superficial, mas uma condição de existência geral que circunda e interfere na nossa constituição enquanto seres vivos. Logo, a poesia consiste no tratar com o mundo à maneira do estar-ocupado, alicerçar-se ser crítico sendo-aí através do poema. Passamos agora para a seção 3 do trabalho, na qual analisaremos outro poema, aprofundando em outras camadas interpretativas que colaboram com nossa construção de hipótese.

3 INTERIORIDADE E MEDITAÇÃO: O *DASEIN* NA MORTE

Em “Nau dos corvos”, há uma epígrafe que conduzirá o leitor a um possível caminho do teor temático-estético: “Em vida só, na morte ainda mais só, / até ser a permanente ausência de tudo”. São esses trechos de uma carta de José Bação Leal, poeta que morreu muito jovem e ao qual Ruy Belo dedicara um texto crítico intitulado “Pranto por José Bação Leal”. Nele, Ruy Belo argumenta sobre não ter conhecido o jovem poeta e que, de certo modo, tornaram-se amigos pela aproximação da poesia mesmo no pós-morte.

Morreu novo e de «morte matada», como vários desses «grandes obreiros do edifício do século». Ele, que tinha vivido «a saudável experiência do suicídio, da solidão», declarava pouco antes: «prendo, ou reaprendo, que não me conseguirei feliz fora dos outros. A felicidade é colectiva. Inútil contrariar a vocação. O moribundo do quarto ao lado talvez seja um amigo.» A sua vida tinha, portanto, adquirido um sentido (Belo, 2002, p. 294).

A coletividade trazida por Leal, para além do seu sentimento íntimo de solitude, faz emergir o significado de construção de uma poesia coletiva, que não fala somente de quem sente e escreve, mas de toda uma sensação melancólica íntima da angústia restante no caos da crise de subjetividade.

A relação entre os dois poetas é construída e faz-se importante, justamente, por tratar-se da epígrafe de uma seção com carga de densidade altíssima em razão do teor existencial presente nela. No texto em dedicatória, Ruy Belo (2002, p. 301) disserta sobre a poética de José Bação Leal tender a uma “poesia intimista, mas não literária”. Sua curta história de vida, revisada por Ruy Belo via epístolas, ao observar, em África, os desastres, a pobreza, a fome, em suma, um cenário de guerra. O contato com outra cultura também proporcionara, ao jovem em “exílio”, um fôlego, um modo de continuar buscando sentido para manter-se vivo. Cita Albert Camus, que aí entra, efetivamente, no absurdo de se estar vivo e diz, ainda, que as leituras de Camus sobre o suicídio “só eram válidas para ele próprio. [...] A morte é uma experiência de uso pessoal” (Leal [s.d.] *apud* Belo, 2002, p. 296) – Leal morreu ainda em Moçambique na guerra colonial, com 23 anos.

Lemos, em conjunto com essa breve apresentação, uma relação construída, tempos depois (o texto data, inicialmente, de 1969¹⁰), pela crise interior do sujeito lírico, aqui plasmada

¹⁰ Esta data está em acordo com a primeira publicação de *Na senda da poesia*. No entanto, encontramos uma fonte que indica uma publicação anterior, em 1966, na revista *Rumo*. Não conseguimos confirmar, na fonte, essa informação, portanto, deixamos como adendo.

perante a imagem da natureza, pelo afetar da temporalidade, pelo olhar maduro e introspectivo do eu lírico.

3.3 “Solidão na cidade” ou a descensão ao telúrico

“SOLIDÃO NA CIDADE”

1 Após uma estadia nas alturas
 2 a expensas do mais puro pensamento
 3 que fez deter o dia a hora e o momento
 4 numa fuga da vida e dos ruídos e dos carros
 5 os quais que eu saiba só veneza repudia
 6 sem dores nem cuidados horas certas
 7 sem assuntos urgentes porque tudo se tornou esquecimento
 8 como renunciar agora a tanta luz
 9 e como pactuar com tão antiquíssimo poder
 10 como esse que às coisas lhes consente acontecer?
 11 Os plátanos disputam as últimas das folhas
 12 aos ventos e às chuvas de dezembro
 13 e como que se queixam do inverno
 14 Já apodrece o coração das árvores
 15 e essa raça cega mas sagaz do simples
 16 dos seres condenados à mentira
 17 se socorrem da escuridão das águas
 18 para pensar a parte aos seus servos devida
 19 como se um ser cedesse a raciocínios
 20 quando está em questão a própria vida
 21 Não deixamos no chão o menor rasto
 22 as coisas que pensamos não dão resto
 23 e a destruição do nosso rosto
 24 é agora maior que no delírio do verão
 25 Já não nos surpreende o meio-dia
 26 o mar se o foi deixou de ser inofensivo
 27 um destino de ferro nos detém
 28 e são longos os dias longe de nós próprios
 29 Nem mesmo já se perde a infância imperiosa
 30 na forte frequência das perguntas sem resposta
 31 Até a lua esse incêndio de prata
 32 que antes era como astro fé
 33 agora é autêntica catástrofe
 34 Em nenhum muro branco alguma sombra é
 35 representação possível para o homem
 36 Nos próprios corações a tempestade
 37 se serve da cumplicidade da idade
 38 dos restos impalpáveis dum destino
 39 que não nos mata menos do que aos peixes
 40 no tanque descuidados a água das favas
 41 (tinha chovido lembro-me e assim chove agora
 42 quando peço à infância uma metáfora
 43 e a chuva é mais real que se chovesse)
 44 Tudo trabalha mas oculta
 45 e tudo é semelhante ao sobressalto

46 Terrível tempestade de alegria
 47 que parcela do dia hoje em dia nos permite?
 48 A vida é uma república odiosa
 49 e até é monstruosa essa ponta do pensamento
 50 que deixo nos meus dedos só palavras e não dias
 51 Oculta cresce a erva do profundo sentimento
 52 E mesmo quando fora é domingo
 53 dentro de nós é dia de semana
 54 Que mundo é este mundo destes dias
 55 que mais nos mata do que atenas nos matou?
 56 El corte inglés em plena primavera
 57 segundo o comunicam todos os anúncios
 58 que vejo nas paredes hoje dia dois de março
 59 Vou entrar para ver posso ter lá
 60 o termo deste inverno que me invade
 61 Talvez eu recupere o que perdi
 62 e me veja de novo envolto em folhas
 63 como qualquer árvore anónima que vi (Belo, 2017, p. 60-62)

Iniciamos, nesse momento, a leitura crítica do segundo poema. Deixamos o poema, já com os versos numerados, na íntegra para aprofundarmos a discussão nas subseções seguintes.

“Solidão na cidade” possui uma base triádica temática fundada em extravio-tempo-descensão. Isso constitui um foco elementar de pontos que queremos tocar. Há, nessa lógica, movimentos que cerceiam e bordejam o estar do ser lírico, existem passagens ao longo do poema as quais apontam ao leitor uma determinada localização, seja ela física, seja ela abstrata ou espiritual, seja ela temporal. As separações feitas sem uma delimitação espacial, como estrofe e pontuação, tornam, sem dúvida, a leitura mais ampla e com possibilidades várias de ambiguidade. Contudo, o uso de maiúsculas nas iniciais de alguns versos nos auxilia a demarcar determinados percursos reflexivos construídos ao longo do poema.

Com base nisso e ao olharmos para a mudança de estado do eu lírico, dividimos, a fim da organização de exemplificação, o poema nesses movimentos, condensando, dessa maneira, o teor temático em 6 blocos. Essa divisão foi feita, primeiramente, por questão de organização do trabalho e pelos movimentos que queremos destacar do sujeito lírico. Os movimentos divididos são, respectivamente: (1) vista do alto e início da descensão; (2) reflexão sobre a condição humana frente ao natural; (3) entrada no âmago interior do eu; (4) resgate da memória como condição basilar do ser do ente; (5) experiência do existir e do ato poético; (6) retorno à terra em desalento.

3.3.1 “Deter o dia a hora e o momento”: a suspensão do tempo e o exílio da consciência

1 Após uma estadia nas alturas

2 a expensas do mais puro pensamento

3 que fez deter o dia a hora e o momento
 4 numa fuga da vida e dos ruídos e dos carros
 5 os quais que eu saiba só veneza repudia
 6 sem dores nem cuidados horas certas
 7 sem assuntos urgentes porque tudo se tornou esquecimento
 8 como renunciar agora a tanta luz
 9 e como pactuar com tão antiquíssimo poder
 10 como esse que às coisas lhes consente acontecer?

O primeiro bloco aponta para um estado anímico de retorno, além do mote de renúncia que paira sobre o eu lírico. Sugere, dessa forma, um movimento de descida no sentido material, mas não só. Se na condição física há uma descida, a categoria metafísica bordeja a relação do espírito de quem “narra” o poema, com seu movimento para baixo da disposição da consciência. Explicamos: o sujeito lírico não traz somente um pacto com a renúncia física do seu estado anterior, mas também a abjuração imaterial do querer lógico, seus sentidos. Consiste, no extravio, na maneira de retorno e que não se concretiza, efetivamente, pois na luz vista já há muito que não se deixa, não mais, desmaterializar ou deconcretizar.

Os dois primeiros versos manifestam-se, inicialmente, como retomada de algo que já ocorrera ou que se finalizava nesse instante. “Após uma estadia nas alturas”, o “mais puro pensamento” advém dessa estadia que, por ora, se findava, conforme delimitado pelo advérbio “após”. Logo aí é outorgada a dúvida, oriunda da ambiguidade, do que pode representar esse alto: se é o céu, quer com espaço metafísico, tão caro ao pensamento filosófico e cristão, retomando um significado religioso de um anjo que recebe missão de descensão à terra; se é um local físico, com significativa altitude, permitindo ao sujeito lírico momentos de reflexão intrínseca para, só então, retornar ao seu posto natural, à cidade – uma espécie de exílio. Ponto de contato possível, o quadro “Caminhante sobre o mar de névoa” (ou “Viajante sobre o mar de névoa”), do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich, de 1818, manifesta o sublime da poesia materializado no sentimento que testemunhamos nessa primeira reflexão intrínseca, a contemplação do mundo pelo alto.

Abre-se, para além disso, componente que pode constituir um caminho de leitura, justamente o diálogo com *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche (2011), o qual traz um narrador que relata a personagem Zaratustra em ação de descenso à civilização para dialogar para com seus iguais, tencionando a discussão filosófica sobre o estado de existência do homem e o olhar além adquirido pela meditação no alto da montanha.

Aos trinta anos de idade, Zaratustra deixou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para as montanhas. Ali gozou do seu espírito e da sua solidão, e durante dez anos não se cansou. Mas enfim seu coração mudou – e um dia ele se

levantou com a aurora, foi para diante do sol e assim lhe falou: “Ó grande astro! Que seria de tua felicidade, se não tivesses aqueles que iluminas? [...] (Nietzsche, 2011, p. 9).

O início do prólogo da obra nietzschiana demarca o declínio. Repare que este não está, nem no romance, nem no poema, na circunstância de categoria inferior, isto é, o movimento de descida não requer, por essência, a passagem de um conhecimento elevado para a ignorância terrena. Trata-se, todavia, como na sequência do poema já está posto, de um escape dos dissabores da cidade: “numa fuga da vida e dos ruídos dos carros” (verso 4). Se para a personagem de Nietzsche se tem 10 anos desse escape e período meditativo em solidão, o ser lírico do poema beliano não demonstra, não em primeira camada, uma passagem longa de temporalidade. Não se comporta, por sua vez, necessariamente em uma fuga ligeira, visto que o termo “estadia” demonstra um momento de estada por algum intervalo determinado, estabelecido também pelo “após” no estado de preposição, demarcando situação temporal específica. Ainda, a figura de linguagem metonímica, tomando o “carro” como a algazarra urbana, marca a modernidade, a tecnologia, a pressa, a automatização, por fim. Isso insere tanto a voz poética quanto o leitor num período delimitado (a continuidade da modernização presente em tantos poetas portugueses, mas, em especial, em Álvaro de Campos) em que a construção do poema fora pensada.

O tempo, por sua vez, também é camada interpretativa requerida nesse primeiro bloco. De acordo com o terceiro verso (“que fez deter o dia a hora e o momento”), há a paralisação da temporalidade pelo uso do “deter”, no infinitivo e pelo emprego sequencial da conjunção aditiva “e” (versos 3 e 4). Ora, se a solidão comporta a ausculta e interrupção dessa entidade, surge, também, o questionamento sobre como se deu tal estadia. A chave, no entanto, é outra; a causa não se faz importante, pois o que está posto exhibe a consequência: “sem dores nem cuidados horas certas / sem assuntos urgentes **porque tudo se tornou esquecimento**” (versos 6 e 7; grifo nosso).

“Tornou” está conjugado no pretérito perfeito do indicativo, logo, demonstra ação acabada no passado, conclusa, mas, aqui, não podemos delimitá-la definitiva. Há nesse período algo que nos sugere um distanciamento da realidade, matéria do irreal, do descolamento da vivência comum. É na experiência, então, que a abstração do instante desvela a possibilidade do concreto temporal. O exílio interpela o ser lírico, numa duração desconhecida, e interfere na experiência urbana, no sentido de isolamento das intempéries da cidade. A hora deixa de ser problema; a dor não é mais presente; a urgência desmaterializa-se, porque o tempo não mais atua sobre ele; ao fim e ao cabo, o esquecimento vem à tona. Por quê? Se se abstrai a experiência

tradicional humana, o resquício restante é o vazio existencial no seu mais alto arbítrio. Mais, na solidão meditativa, se evade da limitação humana e aponta, nesse sentido, para o que Zaratustra denominará além-do-homem¹¹. Reside, nessa experiência, o desvelar, a abertura ao *dasein*, ou a pré-meditação-ao-dasein.

A simples e mera vivência no mundo não tira o pano da face ao que denominaremos, aqui, como “pré-meditação-ao-dasein”. Para se chegar a esse estágio faz-se necessária uma série de fatores da ordem da reflexão, como a “pré-meditação da morte”, como intitulará Benedito Nunes (1992), em *Passagem para o poético*. Isso requer uma ação que caminha junto à poesia.

Com efeito, o ato fundamental da *poiesis* ocorre numa situação do observar e do pensar – novamente, a representação do sublime no quadro de Caspar David Friedrich (1818). Poema famoso e que demonstra tal atividade, “Momento num café”¹², de Manuel Bandeira (1993, p. 155), presente na coletânea *Estrela da vida inteira*, recai na concentração de refletir sobre o que está a sua frente. Quer dizer, aquele sujeito lírico que, “num gesto largo”, se demorava na observação, buscava numa espécie de essência da vida a “agitação feroz e sem finalidade” a qual diferencia o olhar do poeta ao dos homens comuns. Isso porque o mais sensível dos homens, nas próprias palavras de Ruy Belo, sofre e trabalha na contemplação enquanto tratando com o mundo à sua volta.

É somente na morte que o indivíduo pode chegar, efetivamente, ao *dasein*. Seu todo, singular, particular e específico, se revela somente nesse momento e, integrando-se ao que há de poético, a linguagem transpõe essa ação no movimento situado e posto em evidência no

¹¹ Preferimos utilizar o termo traduzido do poeta, professor e tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho “além-do-homem”, pois ele sugere uma horizontalidade de significação que diverge da tradução “super-homem”, por sua vez, indicando verticalização, logo, hierarquização de conhecimento. Diferentemente, enxergamos a horizontalidade no sentido de percorrer um caminho, via experiência, que não deturpa as relações mundanas para uma relação estritamente extrínseca ao ente descrito, não hierarquizante.

¹² “**Momento num café**”

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto, distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

poema de Manuel Bandeira. A contemplação, portanto, exerce força lógica na abstração de um ente falido e torna, via linguagem, à morte, mesmo que por uma alegoria, a metáfora do poder-ser, o devir do estado pré-meditativo-ao-dasein à completude da categoria existensiva do próprio *dasein*. Esse ato se faz nítido no poema de Ruy Belo enquanto fundamento do primeiro movimento, isto é, com o marcador temporal “Após”, abrindo o poema, o sujeito lírico lança uma ideia do estado de meditação interior já nessa estadia nas alturas. O “mais puro pensamento” (verso 2) é o decantar das palavras em estado comum à passagem ao poético. O eu lírico caminhará para o pensamento sobre a morte nos movimentos (blocos) seguintes, alicerçando seu caminho para a abertura do interior da alma.

Nesse primeiro bloco, emerge ainda a dúvida empírica, pois a renúncia, aqui, não é deliberada, de como seguir e voltar à normalidade, até mais, à banalidade. Por isso, não pode haver imatéria definitiva, justamente pela resignação – posta em contraste pelo verbo “renunciar” (verso 8), o qual significa desistir, de forma espontânea, de algo –, o “se tornou esquecimento” é puro método retórico. Quer tender à lógica da incapacidade humana de alcançar o desvelar total e, conseqüentemente, não poder absorver o estado de consciência nesse alto, já que o mundano, o urbano, deturpa o acesso ao *dasein*, o senso comum e a vida na disposição geral corrompem a condição de existência plena, ou a qual Heidegger chamará autêntica, de abertura da horizontalidade possível do ente humano. Retoma, em suma, a estadia como tempo determinado e findável, pois, ao fim e ao cabo, o homem deve retornar para seu sítio comum, lidar com a realidade como ela, efetivamente, é. O falatório, outro importante conceito de Heidegger (2012, p. 471), “significa terminologicamente um fenômeno positivo, que constitui o modo-de-ser do entender e interpretar do Dasein cotidiano”, ou seja, refere-se ao discurso, no campo da linguagem, do senso comum, grosso modo. Até mesmo na linguagem, portanto, há já uma espécie de corrupção ao quê essencial do interior de si, aspecto imprescindível da condição de existência plena.

Ademais, o indicador “esse”, no verso 10, remete ao “antiquíssimo poder”, no verso anterior”, ou seja, assinala um possível diálogo com quem, no período de estada, lhe apresentara tal “poder antiquíssimo”. A resposta a essa questão segue no segundo bloco, logo na sequência dos versos apresentados. No entanto, o pronome demonstrativo também nos leva de volta à possível significação do alto. O que tem nesse alto, o que é esse alto? Com quem o diálogo se dá?

O alto, cume em que se instalava o ser lírico no início do poema, traz dúvida sobre sua procedência. Afinal, o que representa esse alto? Uma via possível reside em Hölderlin. O poeta alemão traz grande importância a Heidegger, especialmente, na fase final da carreira acadêmica

do filósofo, haja vista sua passagem ao poético. O estudioso alemão se utilizará das ferramentas e construções poéticas presentes em Hölderlin, em especial, para desenvolver a ideia de um *dasein* na essência da poesia, uma tentativa, via linguagem, de desvelar o Oculto do ente humano. Ao ler o poema “A chegada a casa”, Martin Heidegger (2013), em *Explicações da poesia de Hölderlin*, envolve sua análise numa estrutura complexa de movimentos. O alto em Hölderlin significaria uma espécie de sagrado, uma tendência do movimento poético ao que Heidegger (2013, p. 24-27) denomina “poematizar”. Este se refere ao esquema essencial do poeta de trazer luz, advinda do Alto, para sua experiência mundana, seu tratar com o mundo à sua volta. Lança-nos, dessa forma, à consciência e ao dever do poeta de alcançar a luz concedida a ele e que, entretanto, falha no movimento final de deixar aberto o feixe de luz que iluminaria a profundidade escura terrena.

Mediante a alegre serenidade, ele [o Alto] desembaca a mente humana, para que sua coragem seja liberada para a solidez dos seus campos, cidades e casas. Mediante a serenidade de alteza, ele permite pela primeira vez que uma fenda ilumine a profundidade escura. O que seria da profundidade sem a clareira? (Heidegger, 2013, p. 27).

A ação, em Ruy Belo, difere-se no processo e no produto, enquanto a essência permanece a mesma. Do alto advém a solidez do poematizar, a claridade que concede ao poeta o divino, o sagrado, em suma, o despertar. O movimento é falho, aqui, inicialmente, pela renúncia involuntária e pela falha natural do homem em tratar com o mundo não chegando, conclusivamente, ao desvelar último. O alto, portanto, pensando no plano de consciência abstratizado e imaterial, estaria para o sujeito lírico como a existência está para seu próprio controle, isto é, deslocada, extraviada.

Pensando nisso, todo o movimento poético é de extravio no sentido do ser lírico iniciar sua narração, seu sentir, seu elaborar poeticamente, pela experiência da linguagem, estando descolado de si, do seu próprio eu. Segue, dessa forma, para a renúncia coagida e no estado de reflexão sobre a condição humana no segundo bloco. Em vias de fato, o sujeito lírico está em constante falha, ou melhor, em tropeço. Esse causa, por si só, o movimento de descensão, o retorno à casa inconcluso. A proximidade ao inverno carrega, *per se*, a melancolia da distância curta à morte, pois é nela que se constitui o efetivo desvelar da condição da altitude que lhe fora apresentada e forçosamente repelida logo em sequência, porque também o *dasein* manifesta a condição de possibilidade para pensar o ser, sua morte, logo, sua essência, igualmente.

Além-do-homem é o ser despertado, quase um sair da caverna platônica e enfrentar a real realidade que, encoberta, deteriora o olhar humano perante si e as coisas. Isso circunda a

suspensão da descida presente no segundo bloco. Prepara o sujeito lírico e, por consequência, o leitor num mote reflexivo estático, em que o narrar cessa e dá lugar ao ventre da vazão de sentido que erige a pergunta fundamental do poema: por que a vida me tira o que só na morte eu tenho a possibilidade de tatear? A resposta simples dá ao poema seu título: solidão na cidade. Habita aí uma chave central de compreensão que nos faz percorrer a construção poética lançando-nos à condição humana frente ao natural – tema primordial em Ruy Belo.

A solidão compõe um ímpeto em direção ao alto. Ela é causada pelo estar deslocado do sujeito no seu contexto atual, a cidade. O eu lírico atua como uma espécie de *flâneur*, no entanto, não em movimentação meditativa pelo espaço da cidade, mas no sentido de se sentir descolado de sua própria realidade e lançar, por sua vez, sua consciência para um outro plano via reflexão pelo exílio. Entramos, dessa forma, no segundo bloco, em que um novo movimento se constrói e a horizontalidade infiltra-se no objetivo de (im)possibilidade do ente.

3.3.2 Meditação pós-tropeço: o homem diante do natural

11 Os plátanos disputam as últimas das folhas
 12 aos ventos e às chuvas de dezembro
 13 e como que se queixam do inverno
 14 Já apodrece o coração das árvores
 15 e essa raça cega mas sagaz do simples
 16 dos seres condenados à mentira
 17 se socorrem da escuridão das águas
 18 para pensar a parte aos seus servos devida
 19 como se um ser cedesse a raciocínios
 20 quando está em questão a própria vida

Esse segundo bloco apresenta um cessar do movimento, quase um instante captado após o tropeço. Este leva o sujeito lírico ao íntimo, assimilando a interioridade humana, sua própria condição de existência frente ao natural. Repare que os “plátanos” são aí postos para demarcar o fim do outono e a chegada do inverno (dezembro na Europa). Ademais, no verso 13, a partícula “se” refere-se a quem exatamente? E a condenação à mentira designa que ente?

Os questionamentos lançam-nos, a princípio, ao humano que, essencialmente, não se renova no inverno, mas apodrece e marca, pela temporalidade e pelo tempo próprio, o período de maturidade e posterior morte. A comparação feita com as árvores – representando o natural – põe em contraste o transiente e a deficiência do homem: “Já apodrece o coração das árvores / e essa raça cega mas sagaz do simples / dos seres condenados à mentira” (versos 14-16). Mediante a mentira, o ser lírico retoma a condição humana da consciência, da razão, contraposta

ao essencial da natureza, fundamentalmente, a fonte da matéria que dá o sopro de vida ao homem. Ora, quem mais simbolizaria a mentira senão a consciência?

Esse fragmento do poema representa um movimento comparativo, olhando para sua condição frente ao natural, o sujeito lírico exerce força, no sentido de ativar seu interior, olhando não apenas para si, mas para a condição do ser dos entes humanos: a finitude. O advérbio “já”, presente no verso 14, insere a ação imediata e progressiva do tempo, junta do verbo “apodrecer”, perturbando a ordem da vida enquanto altera o “coração das árvores”, ou seja, o íntimo, a essência que concede vitalidade ora ao homem, ora à natureza.

A ação para-a-interioridade requer, primeiro, um campo meditativo singular que joga a consciência para um alto dilacerante – no sentido de configurar a pré-meditação ao desvelar do estado de mentira (verso 16) dos seres humanos – e tira a existência própria do conjunto de forças a qual o ente humano está sujeito. Note que, quando a humanidade é posta, o eu lírico está sempre numa categoria fora, pertencente ao outro e não a si: “e como que se queixam do inverno” (verso 13). A partícula “se” está aí posta como um índice de indeterminação do sujeito que afasta a voz falante da correspondência indicada. Ainda, “e essa raça cega mas sagaz do simples / dos seres condenados à mentira” (versos 15-16) apontam novamente para esse deslocamento de quem fala do que é falado. Advém, esse posto em desarmonia, da consciência do alto; o eu lírico, na duração quase instantânea do tropeço, esbarra no entrelaçamento com o alto, imbricando-se, não em uma posição hierarquizante de estado, mas de confronto com seu próprio existir mundano. Daí que nasce a divisão entre terreno e espiritual, entre física e metafísica, entre sensível e suprassensível, entre homem e natureza, entre ente e ser. Quase como um truncamento de leitura, a repetição da conjunção aditiva “e” nos versos 3 e 4 (“que fez deter o dia a hora e o momento / numa fuga da vida e dos ruídos e dos carros”) retratam justamente a desarmonia da consciência presente de quem fala, da voz poética no instante falado. Isto é, antes mesmo do tropeço, o eu lírico constrói, pelo aspecto formal do poema, a mistura entre o estado de consciência estando nesse alto e o seu estado “comum”, em solidão na cidade, fixando, novamente, a ideia em uma posição de dualidade de postos.

Esse movimento dialético prepara a sequência para o interior efetivo, o olhar para si e para seu próprio tempo. Então, esse segundo bloco é um campo antecedente ao ser do ente humano. Se é necessária uma investigação profunda dentro de si próprio para desvelar, sobremaneira, um estado essencial de experiência que congregue a fusão entre homem e natural, também se faz imprescindível uma esfera preparatória que nos lança, efetivamente, ao âmago da voz interior do poema.

O eu, de acordo com Søren Kierkegaard (1947, p. 33), em *Tratado do desespero*, “é uma relação que não se estabelece com qualquer coisa de alheio, mas consigo próprio. Mais e melhor do que a relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade”. Nesse sentido, tal investigação estaria para o sujeito lírico como um aprofundamento em si próprio para desvelar sua interioridade, ou sua identidade. Debate, precisamente, o sujeito no seu estado de confronto com a linguagem e com o mundo ao redor, joga, conseqüentemente, com a quebra dos dogmas a qual Nietzsche (2001), em *Além do bem e do mal*, intitulará ruína do homem.

O Eu é uma relação inacabada, que encontra sua identidade em Deus, para quem se volta ao voltar-se para si próprio, “querendo ser ele próprio”. [...] “O existente é sempre o particular”, o abstrato não existe. O particular subjetivo converte-se em realidade. E a realidade alcançada pelo pensamento afirma-se como abstração ou idéia, que é pura possibilidade, anulando o particular e o subjetivo numa forma de exteriorização (Kierkegaard, 1949, p. 221-229 *apud* Nunes, 1992, p. 65).

O Deus estaria no poema representando a imagem do Alto. Poderíamos pensar neste no sentido religioso, assunto o qual foi razão de crise interior para Ruy Belo durante toda a vida, no entanto, essa imagem não configuraria um exemplar fidedigno que pudéssemos sustentar efetivamente no poema. O diálogo com o Alto gera dúvida da figuração dessa entidade, ou mesmo ente. Propomos, pensando nisso, a representatividade da horizontalidade que torna possível o deslocamento do indivíduo da cotidianidade para um estado espiritual elevado findável, gerado pela crise da interioridade e meditação íntima do eu lírico. Nesse sentido, o concreto (humano) abstratiza a ideia (consciência do Alto) do seu interior pelo pensamento e exterioriza a materialidade resultante desse movimento via palavra, o poema *per se*.

Ainda, Ruy Belo (2002) traz, *Na senda da poesia*, o ensaio “Ao correr dos dias”, em que aprofunda sua seiva poética inserida na tradição lírica portuguesa, revelando seu objetivo ao descrever seu sentimento interior na confecção poemática:

Ao escrever, e independentemente do valor do que escrevo, tenho a vaga consciência de que contribuo, embora modestamente, para o aperfeiçoamento desta terra onde um dia nasci para nela morrer um dia para sempre. 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 da terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar o regresso definitivo à terra (Belo, 2002, p. 325).

Aí está materializado o movimento plasmado no poema. Reconfigura, portanto, o estado concreto do homem passando à abstratização do sentir – primazia poética. Se a poesia traduz uma violência contra a natureza – por se tratar de um processo artificial de filtragem e decantação de algo da disposição da consciência, do não natural, da linguagem trabalhada para o estado poético, instituindo na natureza uma força do quê humano erigido meticulosamente –, habita matéria da ordem do humano enquanto ente singular de existência. O que o sujeito lírico traz, contudo, equivale à reconfiguração dessa força exercida na suspensão da descida que cursa o indivíduo em direção ao seu eu mais interior e traz, por sua vez, o contraste posto anti-natural entre indivíduo e a matéria viva da natureza.

Tudo está, aqui, como ponto de demonstração da efemeridade, do que há de passageiro nessa “raça cega”, incapacitada, pela própria limitação, ao desvelar último, ao além-do-homem, à chegada ao *dasein*. Entretanto, mesmo na impossibilidade viva da raça humana, a possibilidade reside no retorno desse ente à matéria primeira: a terra. O movimento, primado no alto, está em direção ao terreno justamente pela possibilidade de encaminhar sua existência à essência humana, a descida. Para o sujeito lírico, isso se dá no reencontro com a terra, não sua cotidianidade, mas sua razão rudimentar de existência, sua originária fonte de vida. A poesia é, nesse sentido, uma força de resistência ao viver em acomodação, ela inaugura a forma de morrer aos poucos, retornando linguagem ao possível caminho primevo.

Retomamos a horizontalidade como berço do movimento estabelecido no poema. O conceito de Nietzsche não desarma a lógica vertical do movimento em descenso do ser lírico; pelo contrário, corrobora a leitura da tomada de consciência num plano material e pertencente ao homem, o mundo. A montanha, em Zaratustra, não remonta o plano astral simbólico e espiritual que o sujeito lírico beliano, quer parecer-nos, está. Isso fica evidente nesse segundo bloco, pois o tropeço requer esse movimento estático de reflexão pré-queda. E a queda, imaterial, da ordem do plano metafórico, incita a derrocada, o apodrecimento que a eiva humana toma como parte de um processo natural para voltar ao seu estado de matéria primitiva. A horizontalidade só exhibe camada possível na morte, pois nela que voltamos ao nosso estado primeiro, ou na potencialidade que lança, espiritualmente, a consciência ao Alto, numa estadia determinada.

Por fim, o artigo indefinido “um” no verso 19 especifica os “seres” citados no verso 16. Nesse caso, o uso da indefinição estaria se referindo ao homem (qualquer) que, condenado à mentira (consoante ao verso 16), busca o obscuro e desconhecido interior, para só então enxergar, de forma mais ampla, sua condição de estar. A mentira funciona, nesse caso, como símbolo da alienação que o mundo em volta impõe ao indivíduo, novamente, o falatório ao qual

Heidegger instituirá, forçando, de certo modo, o movimento de investigação de um eu enrustido, profundo e, logo, encoberto pelo pano da realidade. A “escuridão das águas” (verso 17), a qual os homens em estado de acomodação fogem (“se socorrem”), traduz o espelho do olhar para o desconhecido, para o interior do ente humano que, aos poucos, se desnuda com o ato poético de olhar para si em relevo outro.

3.3.3 “Rasto, resto, rosto”: O rasgar e embrenhar a alma humana

21 Não deixamos no chão o menor rasto
 22 as coisas que pensamos não dão resto
 23 e a destruição do nosso rosto
 24 é agora maior que no delírio do verão
 25 Já não nos surpreende o meio-dia
 26 o mar se o foi deixou de ser inofensivo
 27 um destino de ferro nos detém
 28 e são longos os dias longe de nós próprios

Ruy Belo é mestre da fluidez rítmica do poema e une o tom elegíaco numa orquestra melódica ressoante. O som sibilante do [s] nos versos 18 e 19 ajustam uma entonação mais confortável e quase de comodidade para o som rasgado que segue no terceiro bloco. Quase como um sussurrar, o eu poético edifica a fruição silente de leitura para, posteriormente, ferir a garganta e os lábios de quem recita. Do 21º ao 23º verso, está manifestada a fricativa uvular [ʁ] na última palavra de cada um (**r**asto, **r**esto, **r**osto). Esse som rasgado antecede a finalização com a consoante oclusiva alveolar surda [t], abrindo espaço, logo, para um tom ferido e, ao mesmo tempo, fechando com um som provocado pelo bloqueio completo do ar na boca, seguido de uma liberação brusca, o som do [t]. O ritmo constrói a sutura aberta para a entrada numa fenda, isto é, para além da significação ferida da corporeidade humana – o ceder físico da pele que traduz a chegada da velhice –, o som aponta para a abertura na fresta da intimidade do sujeito que fala. Isso configura justamente o movimento de desobstrução para se embrenhar no âmago de si.

Dá-se aí a superfície da camada primeira do íntimo: o tempo. A voz já muda, nesse bloco, para uma inserção de quem fala, por exemplo, o uso da primeira pessoa do plural em “Não deixamos” (verso 21) ou o uso do pronome pessoal oblíquo átono “Já não **nos**” (verso 25). Isso pode indicar o retorno da consciência para si, visto que a brecha está aberta e o sujeito lírico entra, efetivamente, no seu eu. Aí, ele desvela uma imagem fundamental vinculada ao tempo. O verso 24 (“é agora maior que no delírio do verão”) remonta uma espécie de memória ligada ao passado, mas não propriamente num sentido particular.

O verão representa, como apontado, um período de juventude, um viver ainda numa intensidade maior e ligada, com efeito, a uma ilusão de vastidão existencial. Tal ilusão se desmonta com o efeito que a temporalidade causa no sujeito, levando-o aos versos seguintes: “Já não nos surpreende o meio-dia / o mar se o foi deixou de ser inofensivo / um destino de ferro nos detém” (versos 25-27). Esses versos traduzem o desconcerto, o desalento do ser lírico quase num estado de conformação; entretanto, também se inquietando. Repare como o retorno do advérbio “já”, no verso 25, molda, uma vez mais, o efeito da temporalidade na imediatez do momento experienciado. O “meio-dia” (verso 25), nesse sentido, quer aproximar a estação (verão) da experiência indicada, ou seja, remonta o estado jovial, com o Sol no seu ápice, jogando luz para todos os lados e desfazendo quase todas as sombras no instante exposto.

A voz poética joga, dessa maneira, com a ideia de introduzir o leitor nesse movimento para-o-interior, realçando a camada temporal que altera a percepção da experiência própria:

A relação interior-reflexiva do pensamento, que Kant chamou de *a percepção transcendental* e considerou o fundamento último das categorias do conhecimento, pertencerá então ao caráter ôntico-ontológico desse ente, que recobre a excentricidade do sujeito fenomenologicamente considerado. Assim a experiência transcendental é indeligiável da compreensão do ser que se abre na existência (Nunes, 1992, p. 69; grifo do autor).

O tropeço inicia o movimento pré-meditativo-ao-dasein e aproxima a voz poética da interioridade de si, destacado pelo verso 28 (“e são longos os dias longe de nós próprios”). É nessa relação “interior-reflexiva” que o sujeito lírico dialoga com seu eu adentrando efetivamente sua crise íntima, a experiência transcendental que faz parte, precisamente, da cinesia investigativa ao ser. Faz-se necessário, então, o movimento de exílio, conforme lido criticamente no primeiro bloco (versos 1-10), mesmo estando corporalmente no mundo e tratando com ele e com os outros ao seu redor, para lançar-se num descolamento ao curso nuclear da alma. Essa alçada ao Alto alicerça a construção poética no jogar-se ao desconhecido mundo das palavras e retornar, não em uma ação definitiva, à casa com a materialidade do poema. Desvendar, ou melhor, interpretar esse poema requer um método fenomenológico no sentido de identificar, analisar e aprofundar um fenômeno intrínseco de alçada ao plano, abstratizado¹³ (e não abstrato), da linguagem.

¹³ O abstratizado está aí como produto da abstratização, ou seja, a parte final que resta após o movimento de alçada ao Alto. Difere-se, portanto, do abstrato, pois é materializado pela consciência e não arraiga o conceito da fonte da palavra em si, é uma derivação que compõe o movimento de lançar-se à linguagem, ou mesmo ao abstrato, e filtrar, ao final da queda, o produto, o abstratizado.

O eu lírico se lança na linguagem para selecionar e filtrar o abstrato que terá como produto o poema (materialidade, ou o abstratizado) e, então, retorna, já diferente por ter passado pela experiência da construção poética, ao mundo como ele é. O poema estudado também pode ser visto como metapoema, pois, no coração de seu existir, realça elementos da busca da impossibilidade que a linguagem proporciona. A cínese investigativa interior-reflexiva constitui, *per se*, a busca impossível pela poesia, pelo lirismo exacerbado que, ao fim e ao cabo, falha em razão da limitação interior do eu. Concretizar o abstratizado, essencialmente, significa transformar o impossível em possível, tornar a impossibilidade do abstrato existir concretamente por meio da matéria da linguagem, por meio do poema.

Heidegger (2013, p. 38) dirá, em *Explicações da poesia de Hölderlin*, que “a vocação do poeta é a chegada a casa”. Isso quer dizer que a elevação ao Alto e o posterior retorno – este, inclusive, compelido – a casa é o papel fundamental do poeta enquanto radiante do obscuro que ronda a existência mundana, ele joga luz e faz ser ouvido pelos outros.

O último verso desse bloco confirma a leitura de distanciamento que a rotina impõe ao homem. Resgatamos os versos apresentados na Seção 1 de Mário de Sá-Carneiro (1974, p. 28): “As sombras que eu dimano não perduram / Como Ontem, para mim, Hoje é distância”, os quais correspondem precisamente ao estar deslocado de si. Aqui, a lógica foge do estudo de Michel Collot (2018), não se caracteriza propriamente com um estado eufórico de emoção exacerbada que dá na exteriorização via poema. Não, essa sensação está diretamente conectada com um sentir fora da própria existência corpórea, por isso o deslocamento da consciência da devida condição cotidiana. O lançar ao Alto configura movimento basilar do sentimento de descolamento. A previsibilidade em relação aos acontecimentos ditada nos versos 25 e 26 (“Já não nos surpreende o meio-dia / o mar se o foi deixou de ser inofensivo”) demarca uma circunstância de agonia e angústia profundas em que o passado é retomado pela lembrança que não mais afeta no tempo presente.

Dois pontes fundamentais são marcadas: o chão e o mar (versos 21 e 26, respectivamente). As imagens exibem um novo espaço em que o sujeito lírico tende a mover sua consciência. Isso não significa propriamente que ele está já no campo terreno, seu espaço comum. Sua consciência tomba em direção ao chão e ao mar num movimento pretérito ligado à memória. Nisso, constrói-se o elemento da queda ainda não consumado, isto é, o eu lírico lança mão da corporeidade para adentrar seu âmago jogando com o leitor entre o estado físico e o metafísico. Se seu corpo reside ainda em um determinado espaço delimitado, sua consciência está se movimentando entre planos, entre tempos. O início do poema quer marcar o espaçamento do Alto, enquanto nesse terceiro bloco o ser lírico joga com a ideia de ter caído

e efetuado, decisivamente, sua queda. Manifesta-se o tempo, todavia, do movimento pós-tropeço, no qual a voz poética erige uma construção reflexiva íntima, projetando, a partir da retomada do passado, um futuro árduo: “um destino de ferro nos detém” (verso 27). Repare que a voz poética convoca o leitor aproximando a leitura da ação de quem fala. O uso do pronome “nos” invoca um objeto plural ao qual será afetado também pela ação inescapável da vida. A anterior inofensividade do mar resgata o presente perigo que a liquidez revela. Se o mar agora faz-se nocivo, é porque o pensamento, estando tratando com as coisas que lhe ferem no dia a dia, traduz o sofrimento da arrebentação que nunca cessa. Ele marca o passar dos dias, pesando, cada vez mais, o encobrimento da cotidianidade perante a busca pelo Oculto – elemento este que se abre para perscrutação a partir desse momento.

A dialética está frisada, outra vez, no instante em que é contraposto o chão e o mar, o sólido e o líquido. A construção do poema é feita com base nesse movimento dialético do canto lírico em direção à interioridade. Nesse sentido, o Oculto manifesta-se como objetivo final da voz poética. O termo aparecerá, mais tarde, duas vezes no poema, mais especificamente nos versos 44 e 51. Seus usos não são à toa e erigem uma espécie de símbolo escuso que se constrói no interior do poema. O movimento, cerceado pelo narrar do eu lírico, encobre, de certo modo, a jornada rumo ao Oculto, efetivamente o desejo de consumir o desvelar, a resolução da crise da interioridade. Jogada essa consuma a genialidade do poema no instante que quer tornar o Oculto ainda mais oculto pela construção do narrar a superficialidade não apenas do poema, mas do viver no sentido de existir e experienciar a vida mundana no estado comum das coisas. Por isso é necessário o extravio. Por essa razão somente o “mais sensível dos homens” – e em consequência disso, Heidegger estudará profundamente a poesia – abre a cinesia do exílio em si próprio para desvelar o estado comum estando “longe de nós próprios” (verso 28).

3.3.4 Os “restos impalpáveis” de uma esperança errante: a memória enquanto fundamento do extravio

29 Nem mesmo já se perde a infância imperiosa
 30 na forte frequência das perguntas sem resposta
 31 Até a lua esse incêndio de prata
 32 que antes era como astro fê
 33 agora é autêntica catástrofe
 34 Em nenhum muro branco alguma sombra é
 35 representação possível para o homem
 36 Nos próprios corações a tempestade
 37 se serve da cumplicidade da idade
 38 dos restos impalpáveis dum destino
 39 que não nos mata menos do que aos peixes

40 no tanque descuidados a água das favas
 41 (tinha chovido lembro-me e assim chove agora
 42 quando peço à infância uma metáfora
 43 e a chuva é mais real que se chovesse)

O retorno do “já” ao poema (verso 29) marca a volta da lembrança que machuca o vislumbre sobre o futuro do eu lírico. Se ele olha para o passado com nostalgia, no futuro ele encontra um “destino de ferro” (verso 27), ferindo seu interior no resgate da memória desse passado de “infância imperiosa” (verso 29). O advérbio “já” ainda estabelece a relação de imediatez, o tempo que persegue a consciência desse eu lírico que, mesmo se movendo entre lugares, não deixa de ser afetado pela temporalidade, exceto no primeiro movimento do poema, no Alto “Após uma estadia nas alturas / a expensas do mais puro pensamento / **que fez deter o dia a hora e o momento**” (versos 1-3; grifo nosso).

A voz poética impele, nesse sentido, um vetor de deslocamento virado para trás em relação ao tempo, olha para a infância, nesse quarto movimento. Esta está aí como uma imagem que remonta a curiosidade “na forte frequência das perguntas sem resposta” (verso 30), um confronto entre o existir ordinariamente e o existir enquanto maneira intempestiva de ser, em um estado inquieto e que busca a autenticidade. De acordo com Benedito Nunes (1992, p. 108), em *Passagem para o poético*, “a angústia é o fenômeno fundamental” enquanto possibilidade do ser humano. É na possibilidade que se dá todo o movimento do eu lírico no poema e que faz jogar com (e entre) os tempos numa espécie de angústia de si, mas não em um sentido particular e sim ao saber sobre a impossibilidade que carrega sua própria raça. Nesse interim, destacam-se versos como: (i) “Após uma estadia nas alturas” (verso 1), delimitando uma posição espacial clara; (ii) “Os plátanos disputam as últimas das folhas” e “Nunca deixamos no chão o menor rasto” (versos 11 e 21, respectivamente), manifestando já uma mudança dessa posição, o contraste entre Alto e terreno (ou chão), em especial, por se tratar dos plátanos (árvores, enraizadas na terra) e da imagem do rasto que não deixa mais se fazer no chão; (iii) “e como que se queixam do inverno” e “e a destruição do nosso rosto” (versos 13 e 23, respectivamente), nos quais é mostrado a inquietação do homem perante o inverno, ou seja, a velhice e posterior morte e a ação do tempo nesse mesmo período de maturidade da idade, a imagem do rosto ruindo, enfim.

A impossibilidade reside, justamente, na finitude, logo, no saber sobre a finitude da própria existência, jogando o eu lírico à possibilidade última de refúgio do ruído urbano – “numa fuga da vida e dos ruídos e dos carros” (verso 4) – e à possibilidade de conhecimento e investigação profundas de si – “como renunciar agora a tanta luz” (verso 8). À vista disso, a

curiosidade manifestada pela infância constitui o inquietar-se primeiro do espírito, leva-nos às perguntas que, por vezes, nunca terão respostas definitivas ou mesmo temporárias.

A inquieta possibilidade de ser identifica a natureza espiritual do homem, como criatura livre, que só em Deus encontra acabamento e perfeição. O que verdadeiramente angustia é a possibilidade de ser que constitui a liberdade humana. “O espírito tem angústia de si mesmo” (Kierkegaard *apud* Nunes, 1992, p. 111).

Se é em Deus, de acordo com Kierkegaard, que o homem consegue enxergar sua verdadeira possibilidade, no poema a transcendência a algo divino, que pertence ao alto, é conclamada. Nos versos 32 e 33 (“que antes era como astro fé / agora é autêntica catástrofe”), há, nesse sentido, uma desesperança frente a essa transcendência antes mesmo evidenciada e consumada nos primeiros versos do poema. Os períodos referem-se a imagem da Lua, no verso 31. O som aberto, concedido pelo acento agudo em “fé”, é fechado no verso seguinte, apresentando ainda a rima (“fé” - “catástrofe”, nos versos 32 e 33), mas com tom escuso de abdicação. O fechamento do som final no verso representa, dessa forma, a derrocada desse astro-fé que, anteriormente, iluminava o íntimo do sujeito lírico. Ora, não se faz mais presente no instante do fechamento definitivo do som e, em consequência, da ligação previamente erigida. A sílaba repetida ao final dos dois versos [fe] exhibe-se primeiramente com o som aberto que o acento agudo concebe, logo depois se fecha dando lugar a palavra “catástrofe”, ou seja, além de cerrar o som agudo da última sílaba, a significação do termo posto no lugar dá a entender a crise de subjetividade enfrentada por quem fala.

Nos versos que seguem (34 e 35), o poeta erige uma imagem estranha à primeira vista e que imbrica os signos postos numa torrente de curiosidade. Uma linha de ideias é criada: (1) a infância como ponto chave de reconhecimento da curiosidade essencial do poeta; (2) o ruir da base religiosa que, antes, dispunha chama no coração da voz poética; (3) o “muro branco” em contraposição a representação possível do homem; (4) crise interior traduzida pelo símbolo da tempestade que assola o sujeito pelo tempo de si mesmo; (5) convicção, certeza da morte como destino final; (6) memória como parte integrante da realidade que consuma a crise de interioridade do eu poético.

Estamos diante de linhas justapostas com ideias da memória do ser lírico e conferem estranhamento por, justamente, se tratar da reconstituição dela. Isto é, na tentativa de reconstruir um traço coerente de resgate de pensamentos pretéritos, o sujeito poético interpela sentimentos, sensações, emoções e acontecimentos que culminam na sua angústia máxima de tensão presente. Imaginemos o muro branco como representação primeva do homem que se constrói

pelo seu redor. A sombra que tenta representá-lo, então, falha pela impossibilidade de reluzir uma imagem fiel e que contemple o interior de si. A sombra é, por excelência, a imagem do exterior, da camada superficial que encobre o espírito e a alma do sujeito. Ela falha, em função disso, por não conseguir alcançar o âmago. A estranheza habita, nesse sentido, o Oculto, o que está, irremediavelmente, encoberto pela máscara do constructo cotidiano que molda o homem.

Abre espaço, dessa maneira, ao que resta para o indivíduo: a angústia. Se, após a estadia nas alturas, o eu lírico mantém o ar resignado de desalento, desesperança e retoma, nos versos 36 a 39, a ação do tempo e a chegada do período de maturidade, ele desacredita numa possível salvação. Obviamente, isso está claro pela renúncia à ligação com o divino (Alto) observado – erigido, também, pela imagem dos “restos impalpáveis” (verso 38), caracterizando o desgaste e, além disso, o retorno adjacente à solidão na cidade –, mas segue, entretanto, para um caminho pretérito que mistura os tempos, as lembranças e a própria condição de ser humano. “Nos próprios corações a tempestade / se serve da cumplicidade da idade” nesses versos (36 e 37), há a confirmação da angústia juntamente do período de maturidade do eu lírico. A tempestade presente no coração faz-se imagem representativa da interioridade, a qual está em crise intensificada pela debilidade dos anos finais de vida, dessa voz caída. O “destino de ferro” (verso 27) é recuperado já em um tempo futuro – que, agora, se faz presente – no verso 38 (“dos restos impalpáveis dum destino”) e evidencia a passagem do tempo mesmo enquanto instante no poema.

Nos três últimos versos desse bloco, há contrastes que realçam o movimento da voz lírica. Repare que o uso do parênteses cria uma espécie de anexo, quase como um pensamento instantâneo que não é materializado na fala, propriamente, do sujeito poético, mas que ecoa pela lembrança, salta para a linguagem mesmo que não seja, efetivamente, da ordem do dito. O fonema [ʃ] indica o som da chuva na construção do verso (41) que abre o parêntese. O tom construído desobstrui a ponte entre a fala e o pensamento, fere, dessa maneira, a linha consciente e escancara a mistura que o pensamento impõe entre real – demarcado pelo uso do verbo no presente “chove” – e lembrança – quando pensamos no uso do particípio passado “chovido” –, entre passado e presente, entre consciente e inconsciente.

Assim, está posta uma indicação da ordem do Real x Lembrança (“tinha chovido lembro-me”; “e assim chove agora”), no sentido de entrelaçamento entre a memória – o resgate da chuva na infância – e a chuva de agora, do presente momento que se enreda, tornando a metáfora real, ou, melhor, mais real do que o próprio real (“e a chuva [metafórica] é mais real que se chovesse”). Daí surge a segunda escalada que impõe a dúvida entre Irreal x Presente. Isto é, o presente, no instante que o ser lírico resgata a memória (“quando peço à infância uma

metáfora”), divide o momento na inquietude da consciência no átimo pós-tropeço e aponta, por sua vez, a queda da chuva como um plano do irreal. Explicamos: se a queda da consciência habita a ordem do plano metafórico, a chuva presente faz-se também hipotética pois o que reside efetivamente na consciência e no agora do pensamento da voz poética é a memória. O sujeito lírico torna esquecimento sua corporeidade e sobe ao abstratizado como seu mais real presente. Ele torna o impossível possível por concretizar, materializando sua consciência, o que se está vivendo via pensamento. A experiência meditativa torna-se chave basilar de compreensão para que a corporeidade se esfume e o real passe a ser, fundamentalmente, o abstratizado.

3.3.5 Jogo de contrastes: a experiência entre o existir factualmente e o fazer poético

44 Tudo trabalha mas ocultamente
 45 e tudo é semelhante ao sobressalto
 46 Terrível tempestade de alegria
 47 que parcela do dia hoje em dia nos permite?
 48 A vida é uma república odiosa
 49 e até é monstruosa essa ponta do pensamento
 50 que deixo nos meus dedos só palavras e não dias
 51 Oculta cresce a erva do profundo sentimento
 52 E mesmo quando fora é domingo
 53 dentro de nós é dia de semana
 54 Que mundo é este mundo destes dias
 55 que mais nos mata do que atenas nos matou?

Este bloco se inicia já pelo Oculto (verso 44), estabelecendo que as coisas se dão nele, no não-desvelado. Quando a voz poética fala sobre “tudo” trabalhar ocultamente, quer dizer sobre, também, a construção do poema. Isso nos lança ao verso 45 (“e tudo é semelhante ao sobressalto”), o qual traz breve comparação ao “sobressalto”. Mas o que quer dizer esse termo? De acordo com o dicionário on-line Michaelis, a palavra pode significar: “(1) Movimento ocasionado por alguma sensação súbita e violenta; (2) Inquietação repentina, medo, pavor”. Tende, pensando no primeiro caso, ao sentimento violento da angústia, o qual eleva o sujeito lírico a um estado meditativo profundo para encarar seu próprio eu, quando fica face a face à “monstruosa ponta do pensamento”. Já o segundo significado do verbete pode levar-nos a uma inquietação com a queda, o pavor de ter que voltar para fora de si e tratar com o mundo não estando mais, não fisicamente, sozinho.

Considerando tais possibilidades, seguimos os versos com o questionamento inquirido: “Terrível tempestade de alegria / que parcela do dia hoje em dia nos permite?” (versos 46 e 47). O oxímoro que subjaz nos termos “terrível” e “alegria” apoiam a discussão na ideia da dialética antes apresentada e constrói, por si só, um relevo dúbio da sensação verdadeira que a voz

poética suscita. Ademais, vislumbramos o primeiro verso como sujeito do predicado que segue no segundo. Isso quer dizer que apenas o verso 47 implica a dúvida, o questionamento, enquanto o 46 infere um fato, um apontamento, que seja. Pode então, ser considerado um vocativo, ao qual o verso 47 está invocando? Sim e não, retomando a estrutura dos versos: (I) Vocativo: “Terrível tempestade de alegria” + Oração principal: “Que parcela do dia hoje em dia nos permite?”, o núcleo da oração, nesse caso, é o termo “que”, funcionando como sujeito da oração principal. (II) Sujeito: “Terrível tempestade de alegria” + Predicado: “que parcela do dia hoje em dia nos permite?”, nessa segunda hipótese, o núcleo do sujeito seria tempestade, a qual é retomada pelo termo “que” e se refere, portanto, a essa tempestade como função motora dos dias cotidianos. As duas leituras implicam contextos diferentes e comprovam a complexidade de análise quando a pontuação é suprimida.

Se levarmos em conta a primeira consideração, temos um chamamento e um rogar para este que constituiria a agonia do eu lírico em súplica a um poder ou a uma entidade excedente. Nesse caso, a tempestade de alegria, longe da voz poética, teria importante degrau no encalço do questionamento do verso 47. Olhando para os versos que se seguem, podemos observar o silêncio que o vocativo projeta no sujeito lírico, visto que a própria voz deste continua: “A vida é uma república odiosa / e até é monstruosa essa ponta do pensamento / que deixa nos **meus** dedos só palavras e não dias” (versos 48-50; grifo nosso). O pronome possessivo marca a voz do eu lírico e, portanto, a não-resposta pelo vocativo invocado anteriormente.

Já se olharmos para o segundo caso, temos a tempestade de alegria como um possível agente do questionamento seguinte. O pronome “nos”, no verso 47, refere-se ao sujeito da oração e suplica pela vida na irreversibilidade contínua da ação do tempo. Isso se manifesta como um campo preparatório para a resposta previamente calculada pelo eu lírico, sabendo do silêncio e da ação incontrolável do sujeito que invoca. Novamente, os versos 48-50 são nada mais que a confirmação do pensamento que o ser lírico já imaginara. Não o surpreende e consoma o teor metapoético no verso 50 em acordo com o deixar vida, pouco a pouco, nas palavras erigidas poeticamente. Nesse sentido, o eu poético cria uma lógica que gira em torno da experiência entre o existir factualmente, estando e tratando com o mundo, e a experiência do ato poético, no sentido do processo de abstratização da essência humana.

Pensando nisso, a construção do poema joga com a estratégia de exterior e interior, especialmente, nos versos 52 e 53 (“E mesmo quando **fora** é domingo / **dentro** de nós é dia de semana”; grifo nosso). A antítese presente imbrica os dois planos tratados no poema, isto é, o da consciência, lançado ao alto e em queda, e o da corporeidade, até aqui estático e pouco “narrado”. É efetivamente aqui o entrelaçamento entre os dois, a queda terminada do plano da

consciência e a passagem para a retomada do corpo da voz poética. A passagem está manifestada nos versos 52 e 53, nos quais o eu lírico torna ao interior e sugere, em sequência uma dúvida profunda sobre o mundo que está inserido (versos 54 e 55). A partir do verso 56 materializa-se já o retorno ao cotidiano, ao mundano que se refere à corporeidade dessa voz poética.

A passagem instaura o cotidiano no sentido de retorno ao viver comum (a loja de departamentos “El corte inglés”), observando o que há em sua volta, como nos versos 57 e 58 (“segundo o comunicam todos os anúncios / que vejo nas paredes hoje dia dois de março”). O eu poético marca o dia dessa sua experiência. Aponta, ao fim e ao cabo, ao término da meditação. Toda a construção entre o plano suprassensível e o sensível se torna, aqui, desfeita pela materialidade da experiência enquanto estar na rotina do seu próprio viver. A meditação cessa em razão da queda consumada, ou seja, o ser lírico deve voltar à matéria do corpo, da vida comum, pois faz-se retorno necessário.

Mas o decair no mundo¹⁴ só constitui uma “prova” fenomênica *contrária* à existencialidade do *Dasein*, se o *Dasein* se põe de partida como um eu-sujeito isolado, como um si-mesmo pontual, do qual ele se afastasse. O mundo seria tomado então como um objeto. O decair no mundo seria então ontologicamente interpretado como subsistência no modo de um ente do-interior-do-mundo (Heidegger, 2012, p. 501-503; grifos do autor).

Assim, o sujeito lírico do poema de Ruy Belo instaura-se nessa lógica de um si-mesmo pontual por estar num ato meditativo que requer, por essência, a solidão e a suspensão do movimento, do ruído, do caos urbano. O próprio título trata disso e retorna como ponto chave de interpretação quando forjamos a construção hermenêutica do estado de consciência decaído para o mundano. Se esse mundano é posto como objeto da voz poética, então remonta a descensão como suspensão deste e erige, por si só, o indivíduo deslocado pela possibilidade de afastar-se do objeto, mas não definitivamente. Se o tropeço é impelido, mesmo que contra a vontade do eu lírico, então o retorno ao objeto manifesta-se como fundamental no processo de experiência desse indivíduo. Ele finca seus pés no chão no instante que retoma a corporeidade e o espaço urbano como parte de sua experiência (verso 56). A solidão na cidade é senão a angústia do viver estando no mundo do sujeito lírico. Todo o movimento de alçada e meditação se faz possível pela angústia. Esta é o vetor de movimento fundamental que arrasta o sujeito ao movimento de pré-meditação-ao-dasein. É na angústia da experiência que o indivíduo se lança

¹⁴ O “decair no mundo” (ou “a decadência”), em Heidegger, não se refere à descensão interpretada no poema de Ruy Belo. Diferentemente, ela quer comunicar a determinação ontológica do ser-aí fático, isto é, o ente humano tratando com o mundo à sua volta não em um sentido inferior, mas na percepção de movimento enquanto preparação ao *dasein*.

ao pensamento, elevando e rebaixando sua consciência, no movimento fulcral de vazão de sentido do existir.

A angústia faz parte da série de categorias as quais levam ao desvelar último. Nas palavras de Benedito Nunes (1992, p. 110), em *Passagem para o poético*, observamos a influência determinante desse elemento:

É o Dasein que nos angustia e nos angustiamos ante o Dasein, porque a angústia, que nô-lo revela, abre-nos a ele já desabrigados da proteção do cotidiano, como ser-no-mundo, de que o próprio angustiar-se é uma “forma fundamental (eine Grundart des In-der-Welt-sein)”, enquanto no incômodo de sua ameaça sem objeto, na indeterminabilidade de seu perigo difuso, libera-se o que mais propriamente somos.

O desvelar, portanto, sugere o enlaçamento dessas categorias numa busca de certa ontologia fundamental do ente humano. Na poesia se manifesta a materialidade de uma tentativa, por vezes, fracassada do movimento final. O ser-para-a-morte faz-se caro justamente na relação entre consciência, angústia e linguagem. Na consciência se tem a primeira determinante: o estado pré-meditativo-ao-dasein; segue à angústia do homem em desencanto; conseqüentemente, dando na linguagem, no lirismo exacerbado que transborda para além dos limites tangíveis do dizível comum – o estado de palavra poética ao qual o modernismo trabalhou e que permaneceu na prática literária de Ruy Belo (2002). Forçosamente, não de modo arbitrário, o signo poético se transforma no estado meditativo do ser lírico em transição ao *dasein*.

3.3.6 “Dia dois de março”: o retorno ao real e a experiência frente a angústia

56 El corte inglés em plena primavera
57 segundo o comunicam todos os anúncios
58 que vejo nas paredes hoje dia dois de março
59 Vou entrar para ver posso ter lá
60 o termo deste inverno que me invade
61 Talvez eu recupere o que perdi
62 e me veja de novo envolto em folhas
63 como qualquer árvore anónima que vi

Nesse espaço, o eu lírico prepara o próximo e último movimento nos versos 56-60. De acordo com nossas pesquisas, “El corte inglés” é uma rede de lojas de departamentos espanhola fundada em 1940. A rede de lojas está localizada em cidades da Espanha e Portugal, países que Ruy Belo viveu parte de sua vida. A loja começou como uma alfaiataria e passou, com os anos e o sucesso da empresa, a uma rede que comporta vários tipos de serviço, como viagens,

segurança privada, entre outros. No poema, a concretude da loja marca, fundamentalmente, a materialidade e corporeidade retomadas pela voz poética. O mundo como ele efetivamente é volta aos olhos e às palavras do eu lírico e prepara, nos versos seguintes, sua derrocada final ao inverno. A cidade, nesse sentido, manifesta o ponto de solidão presente no título e ressarce a condição de exílio na corporeidade e no estar inserido no mundo, logo, no que está no entorno. O verso 60 (“o termo deste inverno que me invade”) é arrematador no sentido de deixar escapar, deliberadamente, a sensação de proximidade à morte. Se o inverno se aproxima mesmo em “plena primavera” (verso 56), então o sentimento perante a morte está instaurado no seu mais alto clamor de emoção.

Este último bloco exhibe o desejo de retorno, mas não ainda o retorno efetivo. A dúvida paira sobre o eu lírico ao usar o advérbio “talvez”. Este molda toda a sensação desse último movimento como um desejo, uma abstração de algo ainda distante, presente apenas no campo da sensação, emoção, consciência. A proximidade da morte representa um sentimento e não, efetivamente, a morte em si. Se levarmos em conta que os movimentos presentes no poema se deram como uma maneira de extravio, seja pela fuga, seja pelo desejo de elevar a consciência, podemos observar um retorno como base fundamental da construção poética. Isto significa que o extravio se manifesta como parte integrante da ação basilar do poeta. Ele se dá pois o movimento de retorno é o retorno, fundamentalmente, do poeta ao mundo, ou seja, o radiante tenta jogar a luz adquirida no seu mundo primeiro, seu cotidiano. Veja que o lançar-se-ao-alto bordeja a relação íntima entre poeta e linguagem, porque na linguagem ele transforma a sensação, a emoção e o movimento em instrumentos para a poesia. A morte fica, como definidor derradeiro, em razão da angústia da falha. Esta (falha) pode ser interpretada de duas maneiras: (1) retomando o verso 61 (“Talvez eu recupere o que perdi”), no sentido dessa perda como predicado de um sujeito errante. Ou, melhor dizendo, se o movimento primordial do poeta se funda no extravio, seu espírito vagante erra, no sentido de deambular, ele perde parte do seu cotidiano como experiência deixada, esvaziada; (2) o tropeço impelido causa a queda da imaterialidade da consciência, tornando a razão e os sentidos da voz poética novamente para o mundo cotidiano.

O retorno, então, está efetivado e o poema concluído, sobrando apenas a volta ao terreno “e me veja de novo envolto em folhas / como qualquer árvore anónima que vi” (versos 62 e 63), a fusão definitiva com o natural. Isso não cessa, contudo, a falha de linguagem, ou a falha no objetivo do movimento, porque o retorno está materializado no cotidiano, em uma loja que existe no real, mas o plano da consciência não retorna com a consumação concluída ao *dasein*, ao desvelar último desse íntimo investigado.

O eu lírico volta sua atenção para a morte, mesmo a vida não se findando, pois erige sua tentativa final desse desvelar.

A qualquer momento o existir se implanta no morrer, e no morrer o Dasein alcança, ao mesmo tempo, a sua singularidade e a sua totalidade. “O finar da morte não significa ter o Dasein chegado ao seu fim, mas significa o ser relativamente ao fim (*Sein zum Ende*) desse ente. **A morte é o modo de ser que o Dasein assume desde o momento em que existe**” (Heidegger, 1964¹⁵, p. 245 *apud* Nunes, 1992, p. 120; grifo nosso).

Pondo-se nessa circunstância, o ser lírico enfrenta sua própria existência colocando em jogo a sua condição de morte. Ele assume para si o modo de ser como ente transiente e encara, por fim, a morte como parte integrante do processo basilar da existência. Mais, o poeta apresenta e se mostra como dono desse passo porque a construção poética requer um encarar a própria existência no mais alto grau de complexidade para exacerbar o sentir, a emoção e trazer o abstrato previamente impossível como materialidade quase concreta em forma de linguagem, logo, o abstratizado do radiante.

Portanto, a fuga da vida constitui o movimento primeiro desse eu lírico que se sente sozinho estando e tratando com o mundo cotidiano. Na alçada, ele enxerga para além do senso comum que o ronda e inicia, após o tropeço, a investigação aprofundada de si. Nesse estágio, a condição humana perene é resgatada frente ao natural e remonta, particularmente, a memória de quem narra, lançando essa condição imaginada ao estado terreno do homem que advém, essencialmente, da matéria natural da Terra. O desalento entra, então, como ponto fundamental visto que a falha de existência plena, de linguagem, de enfrentamento com o eu interior, é consumada para, apenas dessa maneira, retornar ao mundo cotidiano em absoluta angústia. A morte faz-se elemento restante e definitivo do ciclo humano, desse sujeito que, não mais centrado em estruturas, dogmas e crenças, absolve sua existência no ato de linguagem, na poesia, enfim.

¹⁵ HEIDEGGER, M. *L'être et le temps*. Trad. par R. Boehm et A. de Waelhens. Paris, Gallimard, 1964. Parte 1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar a essência humana é uma questão levada a cabo pela Filosofia. Nesse sentido, centramo-nos, mais especificamente, na corrente existencialista, desde o conceito de angústia de Søren Kierkegaard até a ontologia fenomenológica de Martin Heidegger que buscam entender a constituição da essência do ser se utilizando do estudo hermenêutico-ontológico. Logo, o que propomos aqui é uma correlação entre o pensamento poético beliano e a filosofia existencialista, especialmente a corrente heideggeriana, que examina o tempo como um dos agentes constituintes dessa essência humana.

Os resultados da pesquisa mostraram-se produtivos dentro do que, inicialmente, propomos. Nossa hipótese foi construída por meio das seguintes questões: (i) como o conceito de tempo afeta o sujeito; (ii) por que estão (e como se dão) presentes elementos da filosofia existencialista de Martin Heidegger em um ser lírico que pensa sua própria temporalidade; (iii) se por meio de uma perspectiva filosófica podemos entender e desenlaçar poemas desse gênero literário tão complexo; (iv) como o problema do ser altera a visão sobre os poemas analisados de Ruy Belo. Considerando os questionamentos postos, julgamos que nosso trabalho aprofundou possíveis análises em cotejo com a corrente citada. A base teórica alicerçou uma perspectiva que cursou, por sua vez, o elemento da angústia transportando-o ao sentimento, à sensação, à emoção – matérias-primas da poesia.

O sujeito lírico de “Canto de outono”, por exemplo, conjectura sobre a sua estrutura da possibilidade (o tempo) e enxerga um paradoxo entre a natureza e o eu. Essa reflexão enquanto sujeito da poesia molda o íntimo (essência) do indivíduo, caracterizando-o como um ser crítico, ou melhor dizendo, a algo próximo do ser-aí proposto por Martin Heidegger. Se o eu lírico beliano se destrincha numa metáfora com as estações do ano e pensa, a partir disso, sua temporalidade e o afligir causado pelo tempo estando ocupado nesse movimento meditativo, então esse sujeito lírico se desvencilha de um estado alienado e torna-se um indivíduo crítico-reflexivo de si, de sua temporalidade e da própria realidade.

As estações, nesse sentido, constituem o ser lírico enquanto *dasein* no estar-ocupado pensando na morte e esse é um elemento fundamental, segundo Martin Heidegger, que estrutura e o integra. Pensar sobre sua própria morte é, para o filósofo alemão, enfrentar e investigar sua essência, o indivíduo só se torna crítico se conjecturar sobre sua extrema possibilidade não a deixando escondida ou guardada comodamente.

Entra aí o outro poema, “Solidão na cidade”, o qual bordeja aprofundamentos dessa criticidade enquanto estado de consciência de um sujeito lírico ainda calejado, melancólico, mas que, diferentemente, está situado em um local físico e lança seu próprio eu para um outro plano em um movimento meditativo que quer tender à compreensão interior, mas que falha, como todo movimento de linguagem poética. Isto é, a busca pela poesia é uma busca fadada ao fracasso, pois, não se chega efetivamente ao desvelar total, logo, nem ao *dasein*.

Nesse interim, o *dasein* constitui elemento fundamental que estrutura a leitura crítica, no sentido de dar carga crítica-investigativa ao sujeito lírico que dialoga, enfrenta e, mais, confronta seu eu e seu entorno. Isso retorna, também, à inquirição inicial do motivo de usarmos o conceito heideggeriano para entendermos a poética existencial presente em Ruy Belo. Portanto, seu uso mostrou-se bastante produtivo e, apesar de existir ainda campos de desdobramentos para fundamentar o ser-aí, julgamos sua utilização fecunda.

Algumas limitações que encontramos durante a confecção da monografia foi o tempo. Em razão disso, escolhemos trabalhar apenas dois poemas de forma que condensasse, de certo modo, o teor filosófico presente em *Transporte no tempo*, levando em conta, ainda, o momento histórico em que Ruy Belo (1973) teceu o livro de poemas. Identificamos, para além disso, possíveis desdobramentos da pesquisa que serão trabalhados futuramente, como a maneira como a linguagem atua, precisamente, no enraizamento metapoético da lírica portuguesa do século XX.

A filosofia carrega um papel importante para a compreensão do cerne existencial presente na poesia. Na maioria das vezes se faz fundamental no entendimento do sujeito enquanto este se vê melancólico, angustiado e, então, a filosofia pode adentrar nesse tema primordial no sentido de investigar a essência que arraiga e acomete o ser. Nesse sentido, a ontologia fundamental heideggeriana é mestre em discernir e aprofundar integrantes dessa essência, conquanto Ruy Belo talvez não pensasse e formulasse seu eu lírico com base na ideia do *dasein*. Isso não exclui, evidentemente, nosso estudo, pelo contrário, examinamos elementos em que as duas ideias concordam ao passo que, destrinchando as características intrínsecas aos poemas e aos seus seres líricos, podemos encontrar evidências no que tange ao ser-aí, este indivíduo crítico de si mesmo que questiona e se enxerga no mundo não num estado anêmico de conformidade, e sim um ser que conjectura e enfrenta sua própria temporalidade, sua própria constituição e, assim, segue rumo ao determinado, a morte, mesmo ainda enxergando uma estrutura de possibilidades à frente que altera seu eu.

À vista disso, podemos inferir que, com base nas interpretações feitas sobre os poemas, os eu líricos belianos de “Canção de outono” e “Solidão na cidade” refletem sobre a morte.

Com efeito, Martin Heidegger pontua que o indivíduo se destoa da multidão – ou da alienação – quando deixa de compreender a morte como algo comum e interioriza sobre essa condição humana. Aqui, concluímos uma relação íntima do ser lírico beliano com o *dasein*, mais especificamente com o ser-para-a-morte, visto que a voz lírica presente na obra destrincha como o tempo age sobre si mesmo, resultando na morte, mas não faz apenas isso.

Existe, portanto, a construção de um paradoxo em que a vida do sujeito vai ao e de encontro com a natureza, quando nascemos, a natureza nos concede matéria, vida, existência e, mais tarde, isso é devolvido à terra. Isto é, ocorre um ciclo interminável que aniquila o indivíduo tanto fisicamente, no não-mais-viver, quanto intimamente, ao passo que essa reflexão molda, muda, constrói e desconstrói a constituição própria. Esse processo de devastação se revela árduo ao eu lírico – assim como o é na realidade de cada um –, enquanto é aniquilado pelo tempo, também é constituído por e perante ele. Portanto, ponderamos a conclusão de que o *dasein* é o seu próprio tempo, simultaneamente seu sentir-se afetado estando na temporalidade, na sua estrutura da possibilidade. Concomitantemente, o ser lírico beliano que é afetado pelo tempo e pensa na sua possibilidade mais extrema também se torna o seu próprio tempo, se constituindo enquanto ser-aí ao passo que roga pela vida e reflete sobre sua existência num espaço efêmero avassalador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ATHAYDE, Manaíra Aires. Prefácio **Entre a palavra poética e a palavra prática, o avião – ou uma questão de *transporte* no tempo**. In: BELO, Ruy. **Transporte no Tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017. p. 7-14.

_____. **Ruy Belo e o modernismo brasileiro: poesia, espólio**. Tese de doutoramento. Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2016.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BELO, Ruy. **Todos os Poemas**. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. **Transporte no Tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

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

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos de Camões**. Seleção, apresentação e notas de Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Coordenação por Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIORAN, Emil. *Ser lírico*. In: CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012. p. 16-19.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Explicações da poesia de Hölderlin**. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. **O conceito de tempo**. Tradução de Irene Borges-Duarte. 2. ed. Lisboa: Fim de século, 2008.

_____. **Ser e tempo**. Tradução e organização de Fausto Castilho. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**. 1. ed. LeBooks, Disponível em: LeBooks.com.br., [s.d.].

_____. **Tratado do desespero**. Porto: Tavares Martins, 1947.

LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. **História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas**. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo: existência e literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **Tempo e poesia**. Lisboa: Relógio D'Água, [s.d.].

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

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora S.A., 2001.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RÉGIO, José. **Fado**. 2. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1957.

REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Tradução de Caesar Souza. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

SOBRESSALTO. In: **MICHAELIS**: dicionário brasileiro de língua portuguesa. Disponível em: [Sobressalto | Michaelis On-line](#). Acesso em: 10/01/2026.