

ROSA MARIA MARTELO

Universidade do Porto

O OLHAR DO ALEGORISTA NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Este navio vai partir agora.
Não navega, não cavalga, não tem espelhos.
Manuel de Freitas, *Blues for Mary Jane*

As alegorias são, no reino dos pensamentos,
o que as ruínas são no reino das coisas.
Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico*
Alemão

Seria difícil negar que a imagem actual da poesia se apresenta muitas vezes tingida de cepticismo e de desvalorização. Mesmo se, como lembra Jean-Claude Pinson (1999, 11), não é certo que o número de leitores de poesia tenha diminuído – devendo manter-se fiável a “constante dita de Enzensberger”, autor a quem devemos a constatação irónica de que o número de leitores de poesia se mantém sempre à roda de ± 1354 –, a verdade é que se tornou frequente a própria poesia interrogar-se sobre a sua condição, utilidade e eficácia, ou mesmo afirmar-se pela inutilidade. Quando Luís Quintais dá a um poema seu o título de “A inútil poesia”, prepara-nos para ler o quê? Talvez nos prepare para o reconhecimento de a inutilidade ser, de facto, uma condição possível para a poesia, embora depois contraponha a necessidade de um compromisso entre estética e ética, entre subjectivismo e intersubjectividade, entre concreção e abstracção (Quintais 2004, 83-84).¹ Mas há quem seja mais radical, como Gonçalo M. Tavares quando, depois de constatar que, comparada com a matemática, a linguagem se apresenta como “(...) um sistema, / Ao mesmo tempo, milionário e pedinte (...)”, procura as razões que, mesmo assim, o teriam levado a preferir a escrita:

(...)
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar
Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.
(Tavares 2004, 163)

Neste poema, a opção pela escrita começa por decorrer da preferência por “errar muito” em lugar de “acertar muito”, como aconteceria caso a escolha tivesse recaído

¹ De resto, é de lembrar que a conhecida afirmação adorniana segundo a qual seria um acto de barbárie escrever poesia depois de Auschwitz é subtilmente evocada neste texto, através da referência aos campos de concentração e do diálogo com Milosz.

sobre a matemática. No entanto, logo a seguir esta oposição é refeita e transformada numa relação não necessariamente opositiva. Na escrita, “errar” seria, afinal, uma consequência de se ter perdido o mapa, o desenhar de um percurso de busca, um exercício de incerteza; e todavia, o poema guarda a oposição inicial entre *errar* e *acertar*, mesmo quando aparenta desfazê-la. Identificada a um “caminhar mais ou menos sem meta”, a poesia não chega a ser inteiramente isolada do erro, assim se sugerindo a sua condição ontológica frágil e empobrecida.

Também nos livros de Manuel de Freitas não é difícil encontrar afirmações que acentuam a fragilidade ou mesmo a inutilidade da poesia:

Não vale a pena empurrar o discurso
até aos nulos e fulgurantes
limites da linguagem. Não vale a pena
nomear o vazio com palavras mais estéreis ainda.
“Sinieté” (Freitas 2001, s/ p.)

(...)
Tenho neste momento trinta anos
e apenas gostava, como o outro,
de gostar de gostar fosse do que fosse.
Um poema, melhor ou pior, em nada
contribui para nada.
“Cervejaria Leirião” (Freitas 2003, 1)²

Nestes e em muitos outros exemplos que aqui poderiam ser aduzidos, o que transparece não é apenas uma visão do mundo provinda da tradição da modernidade estética e marcada pela experiência da perda e pela fragilidade ontológica; a essa visão, já de si acentuadamente melancólica, vem agora juntar-se um entendimento da poesia que a faz refém desse mesmo mundo. Se a poesia continua viva (e desde logo porque são geralmente poemas os textos em que se lê este tipo de afirmações), quando entendida assim, ela não parece poder sobreviver do mesmo modo, ou acontecer do mesmo modo. Contrariamente ao que fora apanágio do Modernismo, onde o poema se contrapunha à fragilidade e à ausência do mundo afirmando-se como manifestação de uma presença discursivamente densa, dir-se-ia que a poesia contemporânea se dissolve, também ela, num quadro generalizado de perda de espessura do real, do qual não parece poder separar-se.

Se durante a década de 60 pudemos assistir ao fortalecimento do diálogo com a tradição modernista, revisitada através de múltiplas emergências dos estilos das vanguardas e da afirmação objectual da condição discursiva do poema, hoje esse entendimento torna-se mais raro e tende a ser substituído pelo reconhecimento da

² Num ensaio significativamente intitulado “Acima de nada”, no qual revisita a poética baudelairiana, Manuel de Freitas traz para a contemporaneidade a condição de perda da auréola por parte do poeta e, depois de citar Guy Debord (“Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l’*occupation totale* de la vie sociale”), escreve: “É compreensível, apesar de todo e qualquer desejo nostálgico de regressão, que a semelhante estado de coisas se não adegue já uma poesia épica e altissonante. Aureolada, em suma. O espectáculo perpetua-se em obediência a outras prioridades para as quais o lirismo é letra morta: (...) [§] Perante isto – e «isto» é também, em larga medida, a confrangedora supremacia de uma «pseudo-cultura espectacular» (Debord 1996, 187) –, a poesia pode apenas afirmar-se como uma forma (des)privilegiada de resistência à mais-valia do Pior; que caminha não sobre as águas, mas sobre a anuência febril das multidões. Passado que foi o tempo de edulcorar com trombetas anacrónicas o ruído do mundo, cabe ao poeta perceber a lama e levantar-se silenciosamente acima de nada” (Freitas 2005, 37). [O livro de Guy Debord a que é feita referência é *La Société du Spectacle*, inicialmente editado em 1967].

fragilidade ontológica do próprio texto, que dificilmente se contrapõe à reificação e virtualização generalizadas, mais parecendo tomar consciência de que o facto de as dizer ou denunciar não chega para as evitar, ou para permitir ao poema erigir-se como realidade alternativa.

Como pode então a poesia continuar? Que transfigurações nela se operam? Creio que uma das consequências do empobrecimento da condição ontológica da poesia passa pela secundarização do papel da metáfora e pela construção de um modo de expressão essencialmente alegórico. É sobre esta relação que irei deter-me a seguir.

1.

Atendendo à má reputação que recai sobre a alegoria, principalmente desde que os românticos a preteriram como uma espécie de parente pobre a banir do reino da poesia, é possível que se entreveja no que acabo de sugerir um juízo negativo que de modo algum pretendo fazer. Muito pelo contrário, a meu ver, a *alegoria* encerra em si mesma uma grande produtividade poética e hermenêutica, devendo ser inteiramente reabilitada do ponto de vista crítico. Sobre a alegoria, enquanto figura, recai o peso de uma longa história de banimento, e aqueles que procuraram reavaliá-la ao longo do século XX e lhe conferiram uma valorização estética de sinal positivo viram-se sempre na necessidade de proceder a uma revisão da tradição crítica responsável por essa desvalorização. É esse o caso dos três autores que aqui serão referências fundamentais: Walter Benjamin, Paul de Man e Craig Owens.

Goethe, Friedrich Schlegel, Coleridge e mais tarde Yeats foram algumas das figuras determinantes para a desvalorização da alegoria – operada desde os finais do século XVIII, mas sobretudo no Romantismo e, depois, no Modernismo – e para a concomitante valorização do símbolo (à qual irei associar o progressivo protagonismo da metáfora na poesia moderna).³ Ao lermos a longa dissertação de Benjamin sobre a alegoria em *Origem do Drama Trágico Alemão*, e depois os textos que dedicou a Baudelaire enquanto alegorista, ao lermos as reflexões de Paul de Man em “A retórica da Temporalidade”, ou as considerações de Craig Owens em *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, facilmente damos conta de que grande parte do trabalho destes autores passa por construir uma redescrição do funcionamento alegórico e pela reapreciação e superação da distinção puramente retórica entre alegoria e símbolo. Não poderei retomar aqui as muitas faces dessa reapreciação; no entanto, queria acentuar a forma como Benjamin irá expandir o conceito de alegoria para além da sua dimensão retórica de figura. Em “Parque Central”, o filósofo prefere reconhecer em Baudelaire uma “intenção alegórica” e recusa a dissolução da alegoria num epidérmico “estilo alegórico”, entendimento que considera obscurecer a relação da “intenção alegórica” com a presença do fragmentário na obra de arte (cf. Benjamin 2006, 181 e 187). E no estudo sobre o *Trauerspiel*, Benjamin escreve :

(...) essas obras [do Barroco] foram encobertas pelo veredicto dos preconceitos classicistas que sobre elas recaiu. Numa palavra, pela denúncia da alegoria, que é uma forma de expressão, como mero modo de ilustração significante. Ora, a *alegoria* (...) não é uma *retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão*, como a linguagem e também a escrita. (Benjamin 2004, 176, itálicos meus)

³ A este nível, é de resto significativo que, a par da desvalorização da alegoria, Yeats estabeleça uma correlação explícita entre símbolo e metáfora. Cf. as considerações desenvolvidas por W. Yeats em “The symbolism of poetry” (in Jon Kook ed. 2004, 30).

É a apresentação benjaminiana da alegoria como “expressão” ou como “intenção” (e não como uma mera técnica de figuração imagética, ou um estilo) que é recuperada por Craig Owens ao descrever a arte pós-modernista em função de um “impulso alegórico”.⁴ Qualquer destas formulações serve para acentuar que a alegoria não é uma figura situável no campo de irrelevância a que os românticos a tinham deixado confinada, mas o formante de uma relação com o mundo e portanto também uma condição da apresentação dessa relação.⁵

Começo por sublinhar este aspecto porque é neste mesmo contexto que pretendo situar-me, ao propor que uma das condições inovadoras da poesia portuguesa actual passa pela revalorização do funcionamento alegórico do texto e pela secundarização do papel da metáfora. Como é evidente, não quero com isto dizer que se trata de produzir uma poesia sem metáforas – hipótese necessariamente absurda, e bastaria pensar que nem a linguagem mais comum delas pode prescindir para excluir tal possibilidade –, quero apenas sugerir que se trata de uma poesia que, quando recorre à metáfora (e recorre francamente menos), não lhe atribui o papel estruturante de um olhar constitutivo do mundo, já que lhe prefere o olhar do alegorista.

2.

Na verdade, não creio nem que a poesia mais recente prescinda da metáfora, nem que a poesia anterior prescindisse da alegoria. O que penso é que, quando a poesia actual adquire um recorte mais narrativista, que é também aquele em que a temporalidade mais se apresenta como uma experiência de perda irredimível, a condição de formante tende agora a ser ocupada pela expressão alegórica. De resto, e para evitar dicotomias necessariamente simplistas, começarei por misturar um pouco os dados da questão, recordando um poema em prosa que, sendo embora, em termos retóricos, de construção essencialmente alegórica, expõe as razões pelas quais Herberto Helder valoriza o papel formante da metáfora. O texto a que me refiro é muito conhecido e consiste no relato das dificuldades de um artista, ao pretender pintar um peixe vermelho que logo começa a tornar-se negro:

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem, a saber: 1º – peixe, cor vermelha, pintor; em que a cor vermelha era o nexa estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2º – peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

A “insídia do real” mina o nexa estabelecido pelo pintor entre a sua obra e o mundo, impedindo a representação sob a forma de um realismo ingénuo e redutor. Esse nexa, falso e aparente, é desmentido pela metamorfose do peixe, e o pintor é levado a encontrar a solução para este problema numa outra forma de fidelidade:

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas

⁴ Nas palavras de Craig Owens “allegory is an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure” (cf. Owens 1992, 53).

⁵ Craig Owens chama a atenção para o modo como o peso desta tradição ainda se manifesta em Borges. Aquele que é efectivamente um dos grandes alegoristas do século XX considera a alegoria “intolerável”, “estúpida e frívola” (cf. Owens 1992, 52).

uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a da metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo. (Helder 1973, 77-8) ⁶

Podemos comparar este imprevisto terceiro peixe àquele terceiro reino obtido através da metáfora – esse reino antes por haver em que se afirma a força de presença da arte, esse em que a poesia se apresenta como “o real verdadeiramente absoluto”, para recordar a conhecida formulação de Novalis. Apesar de não encontrarmos neste poema em prosa de Herberto Helder a linguagem intensamente metafórica que é recorrente na sua poesia, a verdade é que, ao valorizar a metamorfose como única forma de fidelidade, este texto dialoga com a escrita metafórica herbertiana, legitimando-a. Tal como o pintor desta pequena narrativa, também Herberto Helder procurou sempre a fidelidade ao real numa *poiesis* simultaneamente metonímica – porque apresenta o poema como a mais luminosa e legível face do mundo – e metafórica – porque essa luminosidade lhe advém do poder genesiaco da escrita, pelo qual o poema se coloca também numa relação de equivalência superadora relativamente ao mundo de que parte e onde se integra. O pintor prolongava o mundo acrescentando-lhe mais um peixe, mas esse peixe era pintado numa cor a que só a lei da metamorfose, e portanto a diferença, assegurava fidelidade. E isso significa que, por uma divergência apenas aparente, as palavras, mais do que descrevem, inventam um mundo mais verdadeiro e absoluto, nisso consistindo o seu poder e a sua força ontológica.

Convirá recordar que, em 1964, este mesmo texto, seguido de algumas reflexões críticas, constituíra a introdução de Herberto Helder a *Poesia Experimental-I*, onde se prolongava ainda numa série de reflexões de carácter teorizante que enfatizavam, como inerente à linguagem poética, um sentido lato de experimentalismo destinado a ultrapassar os perigos da “inadequação” e da “invalidez” da linguagem.⁷

3.

Vejamos agora um pequeno poema de Gonçalo M. Tavares, de dimensão hipertextual bastante óbvia, intitulado “Pintura”, que reescreve este mesmo poema de Herberto Helder:

O arco-íris cai não interferindo
Nas cores do quadro. O pintor
Agradece. O peixe lento
Que o pintor trouxe ao mundo tem
Cores despropositadas, porém não há nenhuma razão
Para apontar aos peixes a responsabilidade
De um erro, afinal,

⁶ Este texto viria a ser excluído de *Poesia Toda*, o que é desde logo um gesto pleno de sentido. Actualmente integra *Os Passos em Volta* (cf. 6ª ed., 1994).

⁷ O contexto em que ocorrem estas palavras de Herberto Helder é o seguinte: “Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e se refaz, se perde e se ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza – se *experimental*. Como diria um poeta, essa é a própria *lição das coisas*”. A posição de Herberto Helder reflecte bem a consciência linguística que dominou as poéticas de 60 (in Hatherly e Castro 1981, 34). A este nível, torna-se particularmente significativo o confronto com um texto como “Poesia Nova”, inicialmente publicado por Ruy Belo na Revista *Rumo*, em 1961, e depois incluído em *Na Senda da Poesia* (1969) (cf. Belo 2002, 64-97).

Estético.
Quanto à literatura: não falha na cor,
Mas jamais acerta nas palavras.
(Tavares 2004, 98)

Uma vez mais, um pintor traz para o mundo um novo peixe, uma vez mais as suas cores são surpreendentes e podem parecer despropositadas. E todavia, entre os dois textos há diferenças fundamentais. O erro que Herberto Helder colocara do lado da “insídia do real” é agora considerado um puro “erro estético”; e sobretudo, se a pequena narrativa herbertiana servira para acentuar o poder de alargamento de mundo pela arte, ou pela escrita, agora a solução encontrada através de uma terceira cor é totalmente desvalorizada, porquanto a literatura, mesmo se “não falha na cor”, “jamais acerta nas palavras”.

O confronto entre estes dois poemas pode levar-nos às razões que estiveram na origem da desvalorização da alegoria e também às razões do actual reaparecimento da expressão alegórica. Sendo Herberto Helder um poeta que simultaneamente recupera muito da tradição romântica, designadamente ao nível da afirmação do papel demiúrgico do poeta e da função epifânica da poesia, embora operando uma síntese entre essa tradição e o legado modernista, ao nível da afirmação da espessura objectual do poema e da sua inscrição metonímica no mundo, os seus textos podem tornar-se particularmente reveladores das razões que conduziram à sobrevalorização do símbolo e da metáfora em detrimento da alegoria. Recordemos alguns excertos do fragmento intitulado “(imagem)”, em *Protomaton & Vox*:

(...) O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e nesse esclarecimento tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação.

O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética que unifica tudo num símbolo: a existência.

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.

Assim:
a forma é o ritmo;
o ritmo é manifestação da energia.

(...) A criação é assim o encaminhamento, até consequências simbólicas extremas, de uma experiência em si própria não organizada. O que se chama «descoberta do mundo» não possui, intimamente, coerência ou finalidade. É preciso constituir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, «objectual». (...)
(Helder 1995, 144-5)

Herberto Helder é muito claro: o poema “unifica tudo num símbolo” e esse símbolo é (também) a própria existência, conduzida até às suas “consequências simbólicas extremas”, constituída em “corpo orgânico”, “cosmos explícito” e “«objectual»”. É esse o reino do símbolo e da metáfora, não o da alegoria. Como sintetiza Paul de Man, “[n]o mundo do símbolo seria possível à imagem coincidir com a substância, visto que a substância e a sua representação não diferem na sua essência mas tão somente na sua extensão: são respectivamente a parte e o todo do mesmo conjunto de categorias” (Man 1999, 227). E, embora Herberto Helder se coloque no plano da imanência, ele não deixa de associar a poesia ao “desejo de coincidência” apontado por Paul de Man (*ibid.*). Mais do que isso, a poesia é apresentada como a possibilidade de essa

coincidência acontecer. É nessa medida que a linguagem poética é tida como epifânica por natureza e o poema adquire uma condição ontológica forte e afirmativa. Enquanto microcosmos que expõe e torna legível o macrocosmos cuja energia manifesta (por ser atravessado por ela), a poesia de Herberto Helder põe em relevo a espessura da linguagem e totaliza, “unifica tudo”. Mas, ainda quando o que se pretende mostrar é um mundo em ausência ou em ruínas, como acontece em Pessoa, por exemplo, essa mesma espessura de presença do poema pode constituir uma resposta a um mundo em falha.

Próprio do símbolo, como o atesta a etimologia, é o lance simultâneo, o lançar conjuntamente, de que a metáfora guarda, identicamente, a valorização da produtividade que decorre da intersecção de dois reinos diferenciados mas unidos num terceiro; próprio da alegoria é o lance que se faz *em vez de*, e por conseguinte no reconhecimento de nesse movimento haver sempre uma vertente de perda, uma dimensão que não comparece. Mesmo se tanto o símbolo como a metáfora devem produzir uma realidade outra e equivalente, o seu lance é prospectivo e totalizante, enquanto a expressão alegórica é retrospectiva, minada – *em si mesma, enquanto modo de expressão* – pela fragmentação e pela descontinuidade. Muitas das distinções entre alegoria e símbolo analisam esta diferença fundamental, acentuando que, na alegoria, a falha não diz respeito apenas ao que é objecto de aproximação, ou à condição de ser preciso aproximar, antes se situando ao nível do próprio modo de expressão. É assim, quando Paul de Man valoriza, no símbolo, a relação de simultaneidade. Ou quando afirma que

[e]nquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação, a alegoria designa sobretudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal. (Man 1999, 227)

É também assim, quando Benjamin defende:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialéctica correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da auto-suficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo. (Benjamin 2004, 180)⁸

Com a alegoria estamos, portanto, perante um modo de expressão que reconhece a descontinuidade e que, além de reconhecê-la – e esta é uma diferença essencial –, dela fala *sem conceber a possibilidade de a resgatar*. Trata-se, em vez disso, de falar a partir da própria experiência de uma descontinuidade tida por irredimível. É nessa medida que a alegoria sempre surge articulada com a experiência de uma temporalidade que o texto não pode reconverter na experiência crónica pura do instante unitivo, coincidente com a expressão metafórica, e se mantém essencialmente cronológica; é também nessa medida que facilmente a alegoria se combina com o registo narrativo tão presente na poesia contemporânea, onde o poema em prosa e a integração de fragmentos narrativos, entrecruzados no registo lírico, são muito frequentes.

⁸ Vale a pena seguir um pouco mais o pensamento benjaminiano: “A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo, que a grande intuição romântica desses pensadores [Görres e Creuzer] trouxe para este domínio da semiótica. Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada”. (Benjamin 2004, 180)

É claro que uma análise rigorosa leva a ver que a descontinuidade com que lida a alegoria já está pressentida no Romantismo e que foi essa descontinuidade que Baudelaire nele surpreendeu e depois Benjamin surpreendeu em Baudelaire. “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”, escreve Benjamin (2004, 193), para acentuar a relação de inseparabilidade entre a tematização das ruínas no *Trauerspiel* e a sua presentificação sob a forma da alegoria, assim a colocando, uma vez mais, no plano da expressão.

4.

Se olharmos para a poesia portuguesa mais recente, devemos reconhecer que também agora esta articulação se apresenta perfeitamente visível. Em “No pronto a vestir”, um poema de José Miguel Silva, podemos encontrar um exemplo duma escrita que se desenvolve no plano da expressão alegórica:

No pronto a vestir

Não precisava de outro par de calças
mas a luz, o suborno dos sorrisos, a ternura
de cetim obrigaram-me a entrar.
Depois, na pátria dos Lotófagos,
a festa carmesim, o vermelho-coração,
o gosto a paraíso nos decotes de veludo
– entre ganga e algodão dividi o meu pesar.

Tempos houve em que das torres das igrejas
se avistavam os limites da cidade (ou era
da verdade?). Mas foram, como sabes, encolhendo.
Pouco a pouco fomos vendo, impossíveis
de limpar, as nódoas nos tecidos mais amados,
o nastro dos afectos desfiado pelo vento.
Desbotaram os caminhos, alargaram os casacos
e a sombra dos sobreiros, quem a viu e quem a vê.

Nada disso, porém – garantiram-me na loja –
poderá acontecer com as minhas calças novas.
(Silva 2002, 39)

Neste poema, falar dos tecidos, das nódoas indeléveis que neles caíram, é sempre falar da ruína de um mundo situável no plano da ausência e do não presentificável. O presente não pode manter qualquer relação de continuidade com o passado, esse tempo em que “(...) das torres das igrejas / se avistavam os limites da cidade (ou era da verdade?) (...)” e que agora apenas comparece numa rememoração hesitante e dubitativa. Mas também não é possível fugir para uma condição de acronia. Contrariamente ao que acontece na tradição moderna, que é a que Derrida tem por referência quando define o poema pelo desejo de “inseparação absoluta” – e a metáfora foi e é ainda o grande agente dessa inseparação –, surpreendemos aqui um olhar que trabalha sobre a fissura, sobre a própria separação em si mesma. O olhar daquele que entra “na pátria dos Lotófagos” – assim se aludindo àqueles que, na *Odisseia*, comiam folhas de lótus e de tudo se esqueciam, até do sofrimento e da própria identidade – é o olhar do alegorista, que vê, através de um mundo presente e pobre, um outro que apenas lhe ocorre em falha e que, em rigor, não se espera que possa alguma vez comparecer. Por isso, ele está permanentemente confrontado com a passagem do tempo. “No século XIX” – escreveu Benjamin, reportando-se a Baudelaire – “a alegoria abandonou o mundo exterior para se instalar no mundo interior. A relíquia vem do cadáver, o *souvenir* vem da experiência

morta que, eufemisticamente, se designa de vivência” (Benjamin 2006, 177). Mas, em ambos os casos, é na contemplação de um “fragmento” subitamente significativo que se produz o olhar do alegorista. E é acima de tudo essa maneira de olhar o que o poema partilha com o leitor: como uma possibilidade de surpreender alguma beleza num mundo reificado e virtualizado, do qual nem sequer o poema parece poder libertar-se inteiramente. É também um olhar de alegorista aquele que surpreendemos em “Colheita de 98”, outro poema de José Miguel Silva, obrigando à integração de um curto fragmento narrativo num texto lírico:

Comprei ontem no supermercado
uma garrafa de maduro tinto
do Ribatejo. Se o rótulo não mente
estou perante um vinho de cor
granada, um corpo excelente,
de sabor e aroma muito acentuados,
com alguma evolução e persistência.

Talvez não seja o Bem, a Beleza,
a Verdade, mas é melhor do que a minha vida etérea,
caprichosa, sem evolução, de cor
avinagrada e aroma nenhum.

Além disso é garantido por testes
laboratoriais, enquanto eu
quem me garante o quê?
(Silva 2002, 41)

O que acontece nestes poemas? Algo como uma pequena epifania, consentânea com a frágil condição da poesia que apontei no início deste texto. O alegorista é um colecionador de fragmentos, alguém que, como diz Craig Owens, reportando-se às artes plásticas, não inventa imagens, antes as confiscando, para lhes acrescentar um outro sentido, um suplemento de sentido (Owens 1992, 54). Por isso, este tipo de escrita parece confinar com o realismo e permanecer limitada a um mundo reconhecível. E no entanto nunca é bem disso que se trata. Para dar outro exemplo, a condição de *flâneur* assumida pelo sujeito de enunciação da poesia de Manuel de Freitas, tantas vezes apresentado num lugar público (as tabernas onde se move grande parte das suas “personagens”, por exemplo) é um dispositivo que propicia esta forma de apropriação. De tal maneira que, por vezes, o poema cria a ilusão (mas não é senão uma grande ilusão) de o poeta ser aquele que apenas se limita a registar os sucessivos encontros com a morte e com as muitas formas de perda que vai observando à sua volta, como se nisso não houvesse grande investimento retórico. Mergulhado nessa realidade pobre e fortuita, o olhar do poeta procura a exaltação nos meandros de uma vida em irremediável desacerto com a presença. E não fala sequer de epifania: limita-se a constatar que Epifânio, o filho da taberneira Zulmira, “nunca mais foi visto, / o que não deixa de ser uma traição ao nome” (“Zulmira, ao anoitecer”, Freitas 2001, s/p).

“In modern aesthetics, resume Craig Owens, “allegory is regularly subordinated to the symbol, which represents the supposedly indissoluble unity of form and substance which characterizes the work of art as pure presence”. Owens recorda a génese romântica deste entendimento, essencialmente metonímico: “In Coleridge, then, – afirma ainda – the symbol is precisely the part of the whole to which it may be reduced. The symbol does not represent essence; it *is* essence” (Owens 1992, 62). Lembremos, por exemplo, o que acontece na *Ode Marítima*, quando o texto produz a absoluta coincidência entre o desejo de anulação da distância (física e metafísica) e a absoluta presentificação no

grito que se prolonga por vários versos que graficamente se expandem em letras de tamanho cada vez maior. À ausência de espessura do real, responde, ao menos por um breve momento, a espessura discursiva do poema.

Enquanto expressão, a alegoria é essencialmente um modo de olhar, mas também é, em si mesma, uma linguagem, pelo que é sobretudo a sua espessura o que deve ser transmitido ao leitor. Por consequência, estes poemas, escondem o trabalho sobre as formas poéticas, tornando-o menos visível, ou de percepção menos imediata.

Se recordarmos um poema como “A colher”, de Gastão Cruz, poeta que sempre pretendeu pôr em evidência a espessura discursiva do poema, veremos que, quando ele se aproxima do olhar do alegorista, esse olhar gera uma outra espécie de expressão que entra em tensão com a inflexão metafórica do texto:

Reabro uma
gaveta da infância
e encontro a colher em desuso caída
a sopa lentamente escoando
no prato fundo:

a vida
em certos dias tinha a forma
daquele objecto antigo tocando-me nos
lábios com um calor excessivo
(Cruz 2004, 17)

Esta colher é, como Benjamin diria, “imagem fixada e signo fixante” (2004, 200). Mas o facto de antes lermos “Reabro uma / gaveta da infância” coloca o emblema, “a colher”, sob o efeito da transfiguração operada pela densidade da imagem poética (“gaveta *da infância*”), o que é ainda uma maneira de a resgatar.

É sobretudo esta dimensão de resgate a que se perde nos poetas mais jovens, e julgo ser por isso que a situação se inverte, porquanto é a dimensão unitiva da metáfora que apenas surge episodicamente, e subordinada à intenção alegórica – o que não acontecia na poesia de tradição moderna, nem sequer num alegorista como Baudelaire. Agora, a expressão alegórica reitera o seu reconhecimento de uma virtualização generalizada em que as próprias palavras perdem este poder, do qual a poesia de Gastão Cruz não abdica.

Colocando a questão noutros termos, poder-se-á dizer que a dominância de um lirismo evadido de narrativismo, a valorização do poema em prosa, o assumir de um registo memorialista, ou o regresso de uma nova *flânerie* são aspectos que denunciam o olhar do alegorista. Nos anos 80, em *A Beira do Mar de Junbo*, João Miguel Fernandes Jorge escreve este verso-poema: “Havia nesta parede um armário grande com sapateira” (Jorge 1982, 18). Eis como um verso pode transformar-se em puro emblema da passagem do tempo e da convivência com a ausência que a presentifica. O olhar que assim se detém, sem que a linguagem mais possa fazer do que registá-lo, sem nada lhe acrescentar, representa o ponto extremo a que pode chegar o olhar do alegorista contemporâneo. É um olhar carregado de tempo e que simplesmente transforma o que vê em emblema. Trata-se de uma temporalidade muito diferente daquela que encontramos, para dar agora um exemplo provindo de uma outra tradição de escrita, em António Ramos Rosa, que, num livro recente, *Génese*, escreve estes versos:

Escrever é tentar construir os veios voluptuosos
de um rosto de água que reflecta a imagem do dia
que intermitente aparece como a fugidia promessa

de uma hora em que tudo se reúna e respire como se a vida inteira
pudesse condensar-se numa profusa e suspensa corola imponderável.
(Rosa 2005, 25)

Entre estas duas atitudes há, evidentemente, inúmeras modulações, e não foi minha intenção reduzir a poesia actual a uma destas linhas, nem sequer às duas. Ao tentar torná-las um pouco mais explícitas, apenas gostaria de contribuir para evitar a des-leitura de qualquer uma delas em função da projecção da outra. Elas provêm de tradições de escrita diferentes e conduzem a contratos de leitura diferentes, sendo mais fácil inscrever o olhar alegorista numa tradição de modernidade lata que radica no cepticismo que norteou a escrita de Baudelaire e a fez divergir do Romantismo, enquanto versos como os de Ramos Rosa, embora publicados em 2005, dialogam mais directamente com a tradição mallarmeana e com o textualismo modernista que viria ser enfatizado e legitimado na década de 60. Mas não devemos esquecer que, entre uma e outra destas tradições, há muitas pontes e muitos territórios partilhados. Se o alegorista é um coleccionador de fragmentos, é também no âmbito da sua acção que poderemos compreender uma dimensão essencial da poesia contemporânea da qual não cheguei a falar aqui: a das relações de intertextualidade e de intermedialidade que mantém com a tradição poética e artística. A este nível, seria possível observar cruzamentos muito produtivos entre as duas linhas de escrita que tentei descrever. Por agora, só uma nota ainda: creio que a inflexão que tentei descrever responde à virtualização generalizada do mundo em que vivemos com a procura de uma expressão (a alegoria) que nos mostre até que ponto caminhamos “acima de nada”. Mas procura, por entre ruínas, um rasto de beleza que nos possa salvar. Sem optimismo nenhum. E todavia, procura. Se assim não fosse não seria poesia.

Obras Citadas

- Belo, Ruy, *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- Benjamin, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão* [1928], edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- “Parque Central”, *A Modernidade* [1972; 1974, 1977], ed. e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Cruz, Gastão, *Repercussão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- Freitas, Manuel de, *Os Infernos Artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.
- *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- “Acima de Nada”, *Intervalo*, nº 1, 1º sem. de 2005.
- Hatherly, Ana e Castro E. M. de Melo e, *PO-EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.
- Helder, Herberto, “Retrato em Movimento, II” (1961-1968) [1967], *Poesia Toda II*. Lisboa: Plátano, 1973.
- *Photomanton & Vox*, 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- Jorge, João Miguel Fernandes, *A Beira do Mar de Junho*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1982.
- Kook, Jon (ed.), *Poetry in Theory*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Man, Paul de, “A Retórica da temporalidade”, *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

- Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" [1980],
Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture, (Scott Bryson et alii, ed.).
Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Pinson, Jean-Claude, *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*. Nantes : Editions Pleins Feux, 1999.
- Quintais, Luís, *Duelo*. Lisboa: Cotovia, 2004.
- Rosa, António Ramos, *Génesis*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- Silva, José Miguel, *Ulisses Já não Mora Aqui*. Lisboa: & Etc., 2002.
- Tavares, Gonçalo M., *I*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.