

Seja como for, a uma conclusão podemos chegar: relativamente ao que se possa entender por projecto de modernidade, os *tempos* da filosofia e da criação artística, considerando o modo especial como neles se faz uma valorização da racionalidade, são afinal diferentes. Há, com efeito, desníveis ou desfasamentos importantes a tomar em devida conta, para se evitar certos equívocos que contribuiriam para um entendimento inadequado do Modernismo e do Pós-Modernismo.

FERNANDO GUIMARÃES DOS PROBLEMAS
da POÉTICA
(Lisboa, Ed. Proconger, 1996)

UMA APROXIMAÇÃO AO NEO-BARROCO

O problema da linguagem e o problema da realidade não se apresentam como questões necessariamente separadas. Tal relacionamento pode já entrever-se numa das primeiras obras que representam uma reflexão sobre a poesia, precisamente a *Poética* de Aristóteles. Aí faz-se uma importante distinção entre o poeta e o historiador. Aquele é quem diz as coisas que podiam acontecer, isto é, o possível; o historiador diz as coisas que sucederam. Se o primeiro diz o geral ou o universal, o segundo diz o particular. Mas sabe-se que, no pensamento aristotélico, o geral ou universal encontra-se referido ao particular, dado que as essências – o que é geral ou universal – existem formalmente nas próprias coisas.

A estética de Aristóteles apresenta-se como uma estética da *mimese*, da imitação. Imitar é, obviamente, imitar algo. Logo, uma estética da mimese é uma estética da referencialidade, na medida em que *algo* é imitado. O problema, todavia, não é simples. Observa-se uma referencialidade, mas é de uma referencialidade *perturbada* que se trata. Porquê? Porque um dos efeitos que importa considerar na criação poética diz respeito ao que nela há de *estranho*. *Allotrios*, eis a palavra grega que Aristóteles utiliza. É isso que faz com que, como acontece na metáfora, se consiga «transportar para uma coisa o nome de outra».

Esta definição possível da construção metafórica privilegia expressamente o seu carácter referencial – fala-se precisamente em *coisas* ou, se se preferir, em entes – e o modo como essa referencialidade é perturbada ou se nos apresenta sob uma forma diferida. Desde já importa considerar que o poder metafóricamente da linguagem e, ao mesmo tempo, a sua possível dimensão referencial surgem como problemas que nunca deixaram de preocupar os poetas ou os teóricos da poesia: é o que acontece com o problema das relações entre a ficção e a verdade tão característico dos preceptistas medie-

vais, como os do decoro ou das *bienséances* tantas vezes presentes nas poéticas do Classicismo, etc.

Ora estes problemas não se podem isolar de uma concepção de inspiração aristotélica que se imprime poderosamente no pensamento ocidental. É certo que a *Poética* só tardiamente há-de reaparecer, ignorada como esteve na Idade Média; mas certo é também que não deixaram de estar presentes na tão divulgada *Arte Poética* ou epístola *Ad Pisones* de Horácio alguns dos seus ensinamentos.

No fundo, o que está em jogo é o papel que a razão — uma razão ordenadora que a filosofia medieval tenderá a indentificar com Deus — desempenha no universo. Na própria definição aristotélica de metáfora essa questão vem à superfície. Se, como se disse antes, a metáfora consiste em transpor para uma coisa o nome de outra, importa acrescentar, prosseguindo o que Aristóteles diz na *Poética*, que essa transposição se faz «do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia».

A simples referência a géneros e espécies sugere de imediato que o mundo está logicamente organizado. O universo tem uma *razão*. Da mesma maneira a arte tem de se subordinar à natureza e à razão. É este um dos princípios definidos pelos preceptistas do século XVII — e também do século seguinte — em que se faz sentir a influência dos comentadores das concepções retóricas sustentadas por Aristóteles.

Cerca de trinta e cinco anos depois de ser publicada uma obra que acaba por pôr em questão a filosofia aristotélica na sua generalidade, o *Discurso do Método* de Descartes — obra onde se reclama para o pensamento as «ideias claras e distintas» —, Boileau publica a sua *Arte Poética*, defendendo aí que os tropos sejam «clairs, modestes, raisonnables». A racionalidade do mundo tinha, em Aristóteles, uma fundamentação realista, sendo a realidade independente do sujeito que a conhece. Agora, no século XVII, começa a impor-se um racionalismo que, como pretendia Descartes, assentaria nas tais ideias claras e distintas que surgiriam no sujeito. Uma concepção do universo como esta é, pelo menos no ponto de partida, de natureza idealista: o sujeito é assim a condição para que a realidade seja conhecida, de modo que o conhecimento que daí resulta passa a ter uma referência subjectiva inevitável.

Ora pode o idealismo — embora de uma maneira que é, afinal, tantas vezes apressada — ser entendido como um irrealismo. E o passo que, a partir desse irrealismo, se dê poderá conduzir-nos ao plano da

imaginação, da fantasia, até porque tal plano, como o dirão os racionalistas dos séculos XVII e XVIII, é precisamente o das ideias *confusas*.

O que se passa no plano do pensamento ou da problematização filosófica pode acompanhar uma mudança de sensibilidade ou, melhor, um conflito de sensibilidades. Esse conflito é evidente entre uma poética clássica e uma poética barroca, tendo, aliás, Boileau combatido esta em nome daquela.

No século XVII, dando continuidade ao que se passa na segunda metade do século anterior, desenha-se na poesia francesa uma linha de desenvolvimento marcadamente barroco, para a qual investigadores como Marcel Raymond e Jean Rousset chamaram a devida atenção, o que, sobretudo aos olhos do grande público francês —, que, ao contrário da generalidade dos leitores portugueses, considerava o referido século como o do classicismo —, era extremamente importante para se ter uma compreensão mais adequada da evolução da respectiva literatura.

Ora é essa sensibilidade de procedência barroca que nos vai interessar, tendo em vista o modo como ela acaba por pôr em questão aquilo que poderia ser entendido como o próprio espaço de uma racionalidade que regula e limita os poderes de ficção da poesia, isto é, o seu espaço imaginativo. Consideremos esta questão a partir da análise de um poema do século XVII. Não do século XVII francês — onde já se entreabria, sem dúvida, uma fenda pela qual a referida imaginação se furtava à ordem da razão cartesiana —, mas, sim, do português: um poema da *Fénix Renascida*.

Não nos esqueçamos, contudo, que pelo nosso século XVII passa também um ideal de natureza racionalista. Não procedente das concepções cartesianas — mal olhadas ou vistas com desconfiança pelo que seria a nossa cultura oficial que, no plano filosófico, poderia ser referida aos consagrados cursos dos Conimbricenses —, mas daquelas que assentavam ainda no pensamento aristotélico. Realidade, racionalidade — eis as palavras de ordem ainda vigentes. Convenhamos que tudo isto se passa em meios restritos, neste caso o do ensino universitário em Coimbra. Poucos seriam os reflexos num plano cultural mais alargado, a não ser que se falasse no que representaria uma sobreposição de coordenadas possíveis que, entre si, acabariam por esboçar uma espécie de visão do mundo. Mas uma visão apenas pressentida, adivinhada...

É ela — sem que com isto se insinue sequer que haja um relacionamento directo entre a poesia e o pensamento filosófico da época que, aliás, sabia muito bem guardar as suas distâncias — que a sen-

sibilidade barroca tende a pôr em questão, afectando, assim, o sentido de realidade ou racionalidade a que atrás nos referimos. Esforçar-nos-emos por divisar, a título de exemplo, uma tendência tão importante como esta através da análise do seguinte passo de um poema anónimo e escrito em castelhano da *Fenix Renascida*, cujo título é «A um papagaio do Palácio que falava muito»:

Iris parlero, Abril organizado,
Ramillete de plumas con sentido,
Hybla con habla, irracional florido,
Primavera con pies, jardin alado.

O próprio título surge como um verdadeiro suporte de apresentação do poema; há nele, bem explícito, o que se poderia entender como uma referência à realidade. Sabemos assim que no poema se fala de um papagaio. E tal referência chega mesmo a ser reforçada pela indicação de um lugar onde, o Palácio aí citado. Afinal, como se se tratasse, respectivamente, da coisa real ou objecto e o espaço ou as coordenadas onde ela se situa.

Mas os quatro primeiros versos do poema em questão permitem, de imediato, encontrar um traçado metaforizante que não deixa de causar uma certa perplexidade. Este, salvo uma excepção, corresponde a um sucessivo jogo entre substantivos (*iris, Abril, ramillete, Hybla, Primavera, jardin*) e adjectivos ou formas que se poderia considerar equivalentes (*parlero* ou *con habla, organizado, con sentido, con pies, alado*), os quais, respectivamente, traduzem o que a referência em questão – identificável a um papagaio – não é ou não pode ser (por exemplo, *Abril*) e o que ela é (por exemplo, *con habla*, o que fica corroborado pelo título dado ao poema). É curioso notar que os substantivos – correspondendo, numa extrapolação que se fizesse da linguagem para a filosofia aristotélica, às substâncias – ocupam o que seria um plano de irrealidade relativamente ao referenciado, ao contrário do que acontece com as qualidades – uma noção também presente na filosofia de Aristóteles – designados pelos adjectivos ou formas afins. «Irrracional florido» será precisamente o segmento que se apresenta como excepção em relação ao desajuste apontado.

É contra esta *desordem*, estas inesperadas refrações de sentido, que a poética classicizante se há-de insurgir. Ora tal desordem que passou a ser combatida pôs em questão, ao longo de um caminho que sabemos ser o de uma imaginação que os surrealistas mais tarde irão exaltar, o valor referencial do poema, a sua referencialidade.

Um equívoco, no entanto, é possível. Estaria ele em admitir-se que a referencialidade acabaria por conduzir a uma representação unívoca. Há a considerar aqui duas coisas diferentes. Assim, no poema em questão a referência a um papagaio é, como se disse, um suporte de apresentação; portanto, uma presença necessária para a própria leitura diversificada que importa fazer. Mas o suporte referido é um suporte para a ambiguidade. Neste momento ganha relevo uma transformação possível. A *representação* é substituída por uma *presença*, e esta é de natureza verbal.

Os poetas barrocos começaram a ter consciência desta situação. A estética da imitação é cada vez mais perturbada. As metáforas derivam sobretudo da necessidade que se começa a sentir de nomear as coisas não pelo seu nome, mas – como preconiza Gracián, Cyrano de Bergerac ou Tesauro – pelos *conceitos, pointes* ou *agudezas*, os quais representam sempre um desvio em relação ao nome em questão. Cria-se assim um dinamismo expressivo que se acentua ainda mais com o recurso a jogos de conceitos, a cadeias verbais entre si organizadas, ao desbordamento de uma imaginação que se torna muitas vezes imprevisível. Mas o que importa sobretudo é a circunstância de que o que se imitava passa a ser agora sujeito à metamorfose, ao disfarce, isto é, a um discurso que se caracteriza pelo facto de se tornar ambíguo.

A referencialidade, sobretudo se a pautamos por uma realidade ordenada inicialmente, acaba por se tornar dependente dos efeitos que essa ambiguidade produz, o que faz com que o caminho assim iniciado, que vai da realidade à desrealização, seja o mesmo que a partir da desrealização, chega a uma presença textual que ganhará finalmente corpo no domínio da criação poética. E isto representa, sem dúvida, qualquer coisa de essencial. Muitas das críticas ou limitações que se põem à expressão poética barroca – e não deixam algumas delas de vir a propósito se considerarmos, por exemplo, muitos dos poemas da referida *Fénix Renascida* – têm de tomar em linha de conta o que será agora uma positiva apreciação da maneira como no Barroco se principia a considerar a própria realidade da poesia enquanto tal.

Chegados a este patamar, não podemos deixar de pôr a questão de saber se não se teria alcançado aqui um ponto de vista que há-de estar presente numa poética da *modernidade*: a desrealização a que se sujeita o discurso poético – deslocando-o, como vimos, do espaço mesmo da referencialidade – acaba por consignar ou propor uma outra forma da realidade que se identifica com a das formas verbais

ou de um imaginário, emprestando-lhe este um sentido marcado por uma turbulência ou indecifrável que continuaria a pôr em questão qualquer rígido suporte de natureza referencial.

Uma forma, pois, em que o irrepreensível e o indizível se conjugavam. Era esta a *novidade*. Ora não nos esqueçamos de que um estudioso do Barroco, Morris W. Croll¹, chama a atenção para a ênfase que se dava por essa altura a tal novidade quando, sobretudo na arquitectura e na literatura, se falava de «moderno» ou de «novo» estilo. O Barroco era, assim, uma «modernidade autoconsciente».

Ora acontece que a época actual se tornou, por sua vez, consciente de um certo envolvimento barroco que a caracterizaria em alguns dos seus aspectos. Parafraseando Croll, dir-se-ia que nos confrontamos agora com um barroco autoconsciente ou, se se preferir, com um neo-barroco. Para já, importa notar que esta designação, que muitas vezes se aproxima de um pós-modernismo, vive de muitas ambiguidades.

Em primeiro lugar porque o Neo-Barroco cabe num movimento mais amplo, o *revival*, e como tal não deixa de se inserir numa *moda* que só não corre o risco de se banalizar quando ultrapassa uma nova forma de estética da mimese – afinal, a mimese de um estilo – pela recuperação suficientemente cúmplice de valores que enveredam para um mundo fantasmático, imaginativo; foi, sobretudo, o que aconteceu com o que há de revivalista no movimento romântico – tão interessado, por exemplo, no *tempo* medieval – ou simbolista. Giulio Carlo Argan, considerando o fenómeno estético do *revival* em função de uma capacidade que ele tinha de ultrapassar os valores do passado, dizia que é o futuro que se imagina em prejuízo do que se recorda; logo, poderíamos dizer que o passado, se se recorda, também se imagina.

É esse envolvimento do imaginário que importa ter em vista, quer em função de um processo criativo que lhe é próprio, quer em função de algo em que nem sempre se repara: a sua própria recepção. Este novo aspecto – ao considerar-se em especial algumas situações de recepção de obras que, aliás, só abusivamente poderiam ser consideradas barrocas ou neo-barrocas – será aquele em que nos deteremos um pouco. Diga-se desde já que, em geral, a caracterização de uma obra como barroca era valorativamente negativa. Alguns exemplos: Garrett, no prefácio da *Lírica de João Mínimo*,

¹ «The baroque style in prose», in *Studies in English Philologie*, Minneapolis, 1929, pp. 427-456.

fala do barroquismo de Bocage ou dos elmanistas, depreciando-o. Castilho aponta, na sua carta-posfácio inserida no *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, a tendência para o barroquismo que se instalara na geração nova, isto é, a de 70, chegando a transcrever um poema da *Fénix Renascida*, cuja procedência de imediato refere «para que se não engane alguém supondo que tomei isto sem vénia a algum contemporâneo». Por sua vez, Camilo fala nas páginas do *Cancioneiro Alegre* acerca do que seria uma actual «invasão de Gongoras».

Em tempos muito mais recentes algo de semelhante acontece. João Gaspar Simões, num breve artigo de 1960 – que será incluído em *Literatura, Literatura, Literatura...*, publicado quatro anos depois – refere-se à poesia então recente portuguesa que aproximava do Gongorismo. Depois de apontar o papel que essa referência desempenha relativamente à geração espanhola de 27, com destaque para Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Damaso Alonso, etc., considera que serão, entre nós, os anos 50 aqueles que se caracterizariam – eis a expressão que tanto sucesso há-de obter na década de 80! – pelo seu «neo-barroquismo». É aí, como diz João Gaspar Simões, que «se afunda a poesia das novas gerações nacionais», conclusão que é certamente abusiva, embora, em termos da recepção que então se fazia, acabasse por ser suficientemente esclarecedora. Há, no entanto, um aspecto que Gaspar Simões aponta e cuja importância se deve pôr em relevo. Num passo do artigo em questão, e tendo precisamente em vista as tais novas gerações, fala de «nihilismo poético».

Lembremos que esta noção de nihilismo poético ganha uma certa ressonância com a difusão da obra de Hugo Friedrich *Estruturas da Lírica Moderna*, publicada em 1956. Aí refere-se às «categorias negativas» de uma poesia que, sobretudo a partir de Baudelaire, começa a pender para o aspecto significativo da sua linguagem. Como Hugo Friedrich admite, a *negatividade* aplica-se mais aos aspectos formais do que aos conteúdos.² Estes – como acontece tantas vezes numa poética ou estética barroca – são sujeitos à mutabilidade, à turbulência, à instabilidade, à anamorfose. Aliás, Hugo Friedrich reporta-se a um ponto de vista também defendido por Damaso Alonso, um dos escritores que em 1927 participaram na celebração do centenário de Gongora, o que serviu de envolvimento para uma nova proposta poética que se afirmará na literatura espanhola e há-de

² *Structures de la Poésie Moderne*, trad. francesa, Paris, 1976, pp. 16-21.

ganhar uma dimensão geracional. Nesta altura, Damaso Alonso tinha já consciência de que a poesia apresentava uma dimensão própria e que decorria de uma presença ou materialidade textual que, em relação a uma referência significativa, só podia ser definida negativamente. E isto, como se sabe, será um ponto de vista recorrente na própria poética da modernidade.

O *neo-barroquismo* acaba por ser entendido de modos diferentes. A modernidade pode encontrar na tradição barroca – como o encontrou, mais ou menos conscientemente, na estética romântica ou simbolista – um caminho para a valorização daquela presença textual a que atrás nos referimos. Por sua vez (e este é um segundo aspecto que importa não confundir com o primeiro) a recusa ou a crise dessa modernidade podem facultar conjuntamente uma fuga para o passado em termos revivalistas ou, não raro, orientados para o *pastiche*, sendo o Neo-Barroco uma das expressões dessa espécie de *renovatio*. Dois caminhos possíveis para o *novo*, mas que não podem deixar de ganhar sentidos e implicações diferentes.

O PROBLEMA DO CONHECER E DO SER NO PENSAMENTO MODERNO

Com o Simbolismo e, posteriormente, com certos desenvolvimentos do movimento modernista, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, verifica-se uma tendência de que há-de derivar uma valorização da linguagem mediante uma oposição – a qual se torna bem explícita no caso de Mallarmé e depois, em autores como Pessoa, Valéry ou Guillén – entre a própria linguagem e a realidade. Podemos dizer que a poesia acaba por abolir essa realidade. Manifesta-se, aqui, o que poderia ser a procura de um fundamento ontológico da forma que, paradoxalmente, faz com que esta «represente um ponto de apoio num espaço vazio de objectos, uma orientação e uma medida para o seu canto»¹ ou, por outras palavras, para um momento em que a forma e o nada se conjugam.

Na linguagem filosófica, as circunstâncias são outras. Vimos já² que a referência que há no pensamento filosófico à modernidade se faz tendo em vista a instauração de uma perspectiva fundamental, extremamente importante. Esta movimentação prolongar-se-á até ao século XIX, atingindo com o pensamento de Hegel uma dimensão tal que, em relação a este pensador, já se pode falar num idealismo absoluto. Ele parece encontrar um ponto de apoio não propriamente num «espaço vazio de objectos» mas em sucessivas negações que, como se sabe, o método dialéctico implica.

Será enquanto *negatividade* que o ser e o pensamento acabam por se realizar? Poderíamos dizer que a negatividade é aquela força – expressa pela palavra alemã *Kraft* – a que Julia Kristeva especialmente se refere³ quando examina o seu significado na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. Essa força seria o que caracterizaria o dinamismo do próprio pensamento, considerando os seus momentos de recusa e de ocultação. Talvez na escrita própria da poesia acabe

¹ Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie Moderne*, Paris, 1976, p. 154.

² Cf. o cap. «As duas modernidades».

³ *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, 1974, p. 105.