



UNIVERSIDADE da MADEIRA

MESTRADO EM ESTUDOS INTERCULTURAIS

PERCURSOS DA SUBJECTIVIDADE
PÓS-MODERNISTA

UM CONTRIBUTO PARA A ANÁLISE DAS POÉTICAS DE JOSÉ
AGOSTINHO BAPTISTA E EDUARDO WHITE

Dissertação de

Paulo César Vieira Figueira

Funchal – Portugal

2008

869.0
Fig Per
T/M
+ CV

64371



UNIVERSIDADE da MADEIRA

MESTRADO EM ESTUDOS INTERCULTURAIS

PERCURSOS DA SUBJECTIVIDADE
PÓS-MODERNISTA

UM CONTRIBUTO PARA A ANÁLISE DAS POÉTICAS DE JOSÉ
AGOSTINHO BAPTISTA E EDUARDO WHITE

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

Dissertação de
Paulo César Vieira Figueira

Funchal – Portugal

2008

PERCURSOS DA SUBJECTIVIDADE

PÓS-MODERNISTA

UM CONTRIBUTO PARA A ANÁLISE DAS POÉTICAS DE JOSÉ
AGOSTINHO BAPTISTA E EDUARDO WHITE

Paulo César Vieira Figueira

Dissertação submetida à Universidade da
Madeira para a obtenção do Grau de
Mestre em Estudos Interculturais /
Estudos Luso-Brasileiros.

Orientação Científica de:

Professora Doutora Celina Maria
Rodrigues Martins

Agradecimentos

À Professora Doutora Celina Maria Rodrigues Martins, pela orientação atenta, diálogo e debate profícuos.

À família e amigos, pelo estímulo acolhedor nas horas difíceis.

À minha Mãe e ao meu Irmão, pela palavra com que sempre acreditaram.

À Bri, pelo privilégio da sua incansável leitura e da partilha incomensurável da vida.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Subjectividade; Pós-Modernismo; Intertextualidade; Narciso; Geografia; Narratividade; Apropriação.

A comparação entre os *corpora* identitários de José Agostinho Baptista e Eduardo White insere-se num **Pós-Modernismo**, cujos critérios de **subjectividade** exploram a personalidade como concepção de uma memória escrita.

A **subjectividade** pós-moderna será explorada à luz da «superstição do novo» de Compagnon, das «cascatas da modernidade» de Gumbrecht e dos estudos do **Pós-Modernismo** desenvolvidos por Lyotard, Varga e Lipovetsky.

As poéticas de ambos os autores formulam-se a partir da reescrita de **Narciso**. Em José Agostinho Baptista, existe o **Narciso** maduro, que expõe o seu passado autobiográfico, concebendo uma nova terra, paralela à ausência / presença de outra. O Eu realiza-se pela revisitação do espaço matricial. Em Eduardo White, existe uma fragmentação do Eu, que torna o **Narciso** de White um sujeito autofágico, com traços de flagelação constante, resultado de uma condição periférica, em busca de um cânone. Será a escrita a única porta de contemplação para um **Narciso** imaturo e ávido, que apenas se encontra no espelho das águas em que se admira.

Ao percurso dos dois **Narcisos** são fundamentais a **Geografia**, a **Narratividade** e a **Apropriação**. A **Geografia** funciona como o corpo da escrita, configurada nas metáforas de novos percursos ficcionalizados. A **Narratividade** baseia-se na figura do contador de histórias. Em José Agostinho Baptista, a técnica narrativa consiste em contar episódios biográficos ficcionalizados, ao passo que, em Eduardo White, se narram pequenas parábolas. A **Apropriação** é a reescrita de autores do passado que se rearticulam na nova escrita, mediante a leitura de subterrâneos. Considerando a **intertextualidade** implícita no *corpus* de estudo, a reescrita é, no **Pós-Modernismo**, uma hipótese de interpretação e interpenetração e não de filiação literária.

ABSTRACT

KEY-WORDS: Subjectivity; Post-Modernism; Intertextuality; Narcissus; Geography; Narrativity; Appropriation.

The comparison between José Agostinho Baptista and Eduardo White's identitarian *corpora* is inserted in a **Post-modernism** whose **subjectivity** criteria explore the selfhood as a written memory's conception.

The post-modern **subjectivity** will be studied according to the «superstition of the new», of Compagnon, the «modernity cascades» of Gumbrecht, and the studies of **Post-Modernism** developed by Lyotard, Varga and Lipovetsky.

The poetics of both the authors formulate themselves from a rewriting of **Narcissus**. In José Agostinho Baptista we find a mature **Narcissus**, who displays his autobiographical past, conceiving a new land, parallel to the absence / presence of another one. The fictional Self grows from a re-visitation of the mother land. In Eduardo White there is a fragmentation of the Self, which shapes White's **Narcissus** as a sort of self eater, with patches of a continual flagellation, as a result of a peripheral literary condition, in search of a canon. The only door of contemplation for such an immature and eager **Narcissus** shall be the writing creation, which only finds itself out in the water mirror where he observes himself.

Geography, Narrativity and Appropriation are crucial to both **Narcissus'** course. **Geography** works as the writing body, represented in the metaphors of the new fictionalized courses. **Narrativity** finds its basis on the *storyteller*. In José Agostinho Baptista, the tales of fictionalized biographical episodes moulds his narrative technique; in Eduardo White, however, we find small parables. The **Appropriation** is the rewriting of the authors of the past who re-interweave in the new writing creation, through whose subterranean reading the reader finds out. Considering the implicit **intertextuality** in the studied *corpus*, the rewriting is, in the **Post-Modernism**, a hypothesis of interpretation and interpenetration, instead of a literary affiliation.

SUMÁRIO

NOTAS PRELIMINARES	13
INTRODUÇÃO	15
1. O CONTEXTO POÉTICO LUSÓFONO FINISSECLAR	23
1.1. A POESIA: DOCUMENTO DE CRIAÇÃO	25
1.2. DA ESTÉTICA PÓS-MODERNISTA	30
1.3. OS NARCISOS PRESSUPOSTOS	38
2. MERIDIANOS LITERÁRIOS	45
2.1. JOSÉ AGOSTINHO BAPTISTA: O SENTIMENTO DE SI	47
2.2. EDUARDO WHITE: OS RESQUÍCIOS DO EU	51
2.3. PONTOS DA ESCRITA	56
3. PAISAGENS DO EU PÓS-MODERNISTA	61
3.1. A GEOGRAFIA COMO CORPO	63
3.2. AS DIMENSÕES NARRATIVAS DA PESSOALIDADE	80
3.3. AS MÁSCARAS DA APROPRIAÇÃO	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
BIBLIOGRAFIA	143
ÍNDICE DE AUTORES	155

NOTAS PRELIMINARES

Na concepção do nosso estudo, chamamos a atenção para alguns pormenores funcionais na sua estruturação. Para tal, realçamos o facto de os textos consultados terem sempre em conta a situação portuguesa e moçambicana e dos autores definidos no *corpus* de investigação, cuja problematização constitui o seu cerne. Todas as outras referências bibliográficas servem o exclusivo propósito de justificar a nossa hipótese de trabalho, independentemente de se projectarem sobre realidades fora da lusofonia, mas cujo contexto se adapta às factuais interculturais lusófonas.

O *corpus* da investigação será indicado em itálico, entre parênteses e com as seguintes abreviaturas, sendo seguidas da respectiva página:

- (UR) – *O Último Romântico*, 1981.
- (AR) – *Autoretrato*, 1986.
- (JO) – *Janela para Oriente*, 1999.
- (MM) – *O Manual das Mãos*, 2004.

Em relação ao *corpus* de José Agostinho Baptista, optámos pelas edições individuais, por corresponderem ao período temporal pós-moderno que nos interessa, sendo o texto fixado naquela data e não o posteriormente revisto na edição de *Biografia* (2000).

As restantes referências bibliográficas de José Agostinho Baptista e de Eduardo White serão efectuadas através de nota de rodapé, e sempre que necessárias.

Os critérios para a apresentação de siglas e citações serão os seguintes:

- Os sublinhados da nossa responsabilidade serão indicados em nota de rodapé através da expressão «sublinhado nosso».
- Os sublinhados, itálicos ou negritos que reflectem uma opção dos autores, serão indicados em nota de rodapé através da expressão «sublinhado do autor».
- As expressões de autores, utilizadas no corpo do nosso texto, serão destacadas em itálico ou entre aspas.

INTRODUÇÃO

Pela pertinência da época em que se insere, a poesia de José Agostinho Baptista e de Eduardo White merece um contributo reflexivo, na área da Literatura Comparada, no sentido da problematização dos processos poéticos no mundo lusófono actual. Não traçamos como caminho o campo da catalogação de autores e propomo-nos a abertura de janelas sobre duas poéticas com necessidade de estudo sistematizado entre os diferentes meios académicos lusófonos.

A selecção destes autores não se baseou num exercício aleatório, como raramente o é em qualquer tipo de trabalho de investigação. José Agostinho Baptista e Eduardo White são a nossa escolha pela admiração nutrida pela sua obra, bem como pelo facto de constituírem dois bons modelos de escrita interpoética do que pretendemos demonstrar comparativamente.

Na nossa orientação de trabalho, interessa-nos sobretudo a comparação dos processos poéticos experimentados e rearticulados por ambos – comuns e diversos – de modo a fundamentarmos a componente teórica em provas textuais interpretativas. A opção pelo campo da Literatura Comparada¹ visa precisamente a interpenetração da teoria e da prática, perspectivadas num processo de abertura intercultural, em que o texto literário deixa de ser um objecto solitário e passa ao plano do diálogo e da interacção.

A solidificação de um espaço de significação entre dois mundos lusófonos, Portugal e Moçambique, tem, como consequência, o expressar de vivências próprias e simbólicas da relação do sujeito poético com as diversas ilhas que compõem o seu (re)imaginário heterogéneo, a imaginação que sustenta um mundo simbólico,

¹ A Literatura Comparada tem, na sua essência, a função primordial do contacto e da comunicação. Assim, sendo a poesia um género reflector de intertextualidades subterrâneas não é de descurar que: «La littérature comparée est ce point de vue qui, en cette «fin de millénaire» grevée de tensions, permet de se tenir au lieu où se heurtent les énergies conflictuelles et où se jouent la légitimité, la fonction et le pouvoir de la poésie», Michèle Finck, «Littérature comparée et poésie: perspectives de recherches» in Dethruens (ed.), *Fin d'un Millénaire. Rayonnement de la Littérature Comparée*, 2000, p. 188. Esta disciplina terá que projectar sempre o reflexo dos diferentes espelhos numa intenção comunicante e problematizadora: «Para mí, la literatura comparada es esta *disciplina* de experiencias que va creciendo, de convivencia y de co-educación: miles de estudiantes no cruzan tu vida como sombras vanas en el fondo de la caverna; son, por el contrario, presencia / presencias que te obligan continuamente a cambiar y a entender mejor, y a veces a entender por primera vez: decenas de personas conocidas y mantenidas vivas en varios mundos te hacen sentir como uno que puede vivir más vidas juntas. Una Poética grande y plural», Armando Gnisci (org.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 13. Ao que podemos concluir que essa descoberta se deve à construção de uma poética, através de vasos comunicantes, impensáveis pelos seus criadores, não interessando, para tal, sobrelevar a corroboração académica em detrimento da cumplicidade e da acção comum, cf. Armando Gnisci, *op. cit.*, 2002, p.18.

projectando uma cascata de imaginários. O sujeito apresenta-se perante um tempo e um espaço que poderão ser vividos pelo exílio, pela fuga ou pela comunhão, ou até pela reflexão destes três factores no seu *modus operandi*.

As literaturas lusófonas, na actualidade, apresentam um conjunto de novas produções poéticas, de características ímpares aprofundadas, uma vez que o português José Agostinho Baptista e o moçambicano Eduardo White demonstram traços pós-modernistas para a reconfiguração da *poiesis* do Eu. A complexidade do Eu revela-se epifanicamente na(s) escrita(s) e na(s) (re)escrita(s) de trajectos físicos ficcionados, que serão o nosso *leitmotiv* de exploração teórico-temática: a relação do Eu com o seu espaço matricial. Através de técnicas, processos poéticos e de um novo redimensionamento do sujeito perante o mundo global em mutação e rearticulação incessante dos paradigmas, a subjectividade emerge como isotopia do acto criador.

Orientados pela hipótese de um manifesto individualismo narcisista, fundamentado na recuperação da vertente pessoalizante da subjectividade nos poetas actuais, propomo-nos investigar a geografia interiorizada no Eu poético, as técnicas de narratividade e a apropriação de modelos, traços que moldam a (re)dinamização da estética poética, quando os discursos, os *leitmotive* e os ritmos de determinadas correntes literárias do passado se tornam novamente produtivos. Assim, reconhecemos a sua transmutabilidade / inovação, mediante a aprendizagem incerta do futuro, como consequência da ironia pós-modernista.

O facto de a poesia portuguesa no final do século XX se tornar uma poesia individualista e, aparentemente, desvinculada de escolas estético-literárias, conjuga-se, em nosso entender, com a busca da identidade das letras moçambicanas, impulsionadas por um conjunto de criadores, de uma forma profundamente individualizada (cf. 2.2.). Cada criador não escapa à intersecção dos arquétipos,² nem aos contactos com os outros criadores, porém, essa recepção não segue o parâmetro de uma escola mas o da individualização.

² Ao referirmo-nos a arquétipos, falamos dos textos precursores e das diferentes correlações presentes no cânone. Os arquétipos correlacionam-se, por sua vez com os mitemas, baseados na noção de mito literário e respectivo desenvolvimento do símbolo: «El mito es, como se sabe, el desarrollo temporal narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo», Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura: la Construcción del significado poético*, Madrid, Trotta, 1989, p. 370.

Ambos os autores vivem um lugar comum de euforia e de disforia. José Agostinho Baptista, por um lado, sairá da fase do encanto de Abril, a ponto de se conjugar num individualismo próprio de (des)encanto e reconstrução. Eduardo White, por outro lado, partirá da reconstrução da primeira edificação da fase do pós-independência e igual desencanto da guerra civil, emergindo no que denominaremos de geração pós-coutiana. Em Agostinho Baptista, pairam os caminhos da emancipação de um homem de fim de século, um sujeito individual com consciência comunitária, que se debruça sobre o mito³ da identidade e a sua respectiva busca como eixos condutores da sua obra. Em White, ainda no que respeita ao mito da identidade, a palavra sente-se perante as incertezas de um presente que, por sua vez, se reflecte ou se projecta num futuro igualmente incerto. A sua escrita corresponde a um mosaico solto de um país em incessante construção e dividido por um misticismo – individual e plural – presente na identidade da escrita, sob o signo da autofagia e da redenção. Estas características desembocarão num outro movimento de recuperação: o do arquétipo da verticalidade do corpo da palavra. Com base na exploração de traços pós-modernistas, e para confirmarmos esta hipótese, incidiremos na apropriação de um Novo Romantismo,⁴ como fundamento do trajecto do Eu, porém longe da retórica romântica dos séculos XVIII e XIX, demarcando-se do princípio mimético no plano da *ars*, de forma a elaborar uma reescrita feita de distintas apropriações discursivas, como poderemos verificar ulteriormente (cf. 3.3.). No caso de White, optámos por uma leitura, de acordo com os nossos propósitos, fora da esfera pós-colonialista e demarcando-nos do rótulo de Literatura Africana de Expressão Portuguesa, precisamente, por se tratar de uma poética pós-coutiana

³ O que nos interessa relevar é o aspecto cíclico do mito, do seu auto-reconhecimento, que estará presente, de igual modo, em White.

⁴ Optaremos pela designação de Novo Romantismo em vez de Neo-Romantismo, por causa das conotações associadas aos movimentos literários do início do século XX, na Literatura Portuguesa. De acordo com José Carlos Seabra Pereira, no início desse século, formaram-se, em Portugal, três correntes de recuperação do Romantismo do século XIX: o Neo-Romantismo Vitalista de João de Barros, Mayer Garção, Sílvio Rebelo e Manuel Laranjeira; o Neo-Romantismo Saudosista de Teixeira de Pascoais e Leonardo Coimbra; e o Neo-Romantismo Lusitanista de Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira. Seabra sugere que estas correntes revelam características do *kitsch* e são uma reacção «Contra o autotelismo da arte finissecular», ideias que não se coadunam com a poética de Agostinho Baptista, cf. «Tempo neo-romântico, contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX», in A. Sedas Nunes (dir.), *A Formação de Portugal Contemporâneo: 1900-1980*, vol. II, n.º 77-78-79, 1983, p. 849.

lusófono, em que se revela a presença de uma janela para o mundo e correspondente reciprocidade universal.

No encaço destas palavras, postulamos a teoria das três ilhas enlevadas ao longo da obra poética de José Agostinho Baptista. Com referências claras ao Arquipélago da Madeira, o poeta delineia três estados da ilha humana: a ilha física do concreto-presente, a ilha rememorada do concreto-passado e a ilha perspectivada / projectada do concreto-inteligível. A mescla dos dois primeiros substancia as entrelinhas do terceiro. Deste modo, o Homem é visto na sua condição de ilha simultaneamente isolada e interactiva, em que o presente, vivido sem escolas e pessoalizado, se projecta na recuperação dos cenários do passado como um dos caminhos preconizados para a errância finita da vida humana. Em White, esta ilha do concreto-inteligível visualiza-se, para nós, numa maneira mais perceptível. Se compararmos os percursos vivenciais e poéticos de ambos os poetas, a angústia do concreto-inteligível no moçambicano extravasa o plano do individual e ganha vida no não-existente mosaico colectivo da nação (a pátria) que existe na ilha do concreto-presente. A sublimação torna-se possível porque há uma recuperação illusória, alocutária e, por vezes, harmoniosa, fora dos atritos do passado, projectando-se no concreto-inteligível. Decorrente desta relação com a terra natal, nascem os Narcisos ligados aos dois sujeitos poéticos. Em José Agostinho Baptista, aparece-nos o Narciso de Lipovetsky, maduro e assente da sua condição autobiográfica, e, em Eduardo White, confrontamo-nos com a interpretação do mito presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, um Narciso autofágico e transgressor da sua condição de sujeito e objecto exilado, reflectindo pela escrita os estilhaços e os fragmentos que o constituem.

As clivagens das discrepâncias recuperarão textualmente outras épocas literárias. Em José Agostinho Baptista, o Romantismo não se apresenta no seu estado puro e encadeia-se com o (Não-)Lugar e com a ideia da originalidade romântica, consubstanciada pelo tom elegíaco e sensorial do corpo da escrita e pela respectiva criação de mundos. Em Eduardo White, baseado na noção dos poetas malditos franceses e em algumas escritas revolucionárias da Literatura Portuguesa, o corpo do texto não descure a ideia de originalidade, nem da relação de mutilação redentora / criadora com o corpo, marcada pela natureza sinestésica do fluxo poético.

O lugar do sujeito inscreve-se no diapasão das demais artes e criações em que a literatura também levanta uma série de questões próprias dos seus tempo e espaço. O indivíduo, ao vagar por um mundo de ambiguidades e cepticismos, interpela um conjunto de recuperações e reorganizações consentâneas com o seu estado de alma, um estádio de transição incerto em que cada traço reconcebe, através do imediato, futuristicamente o passado, quer pela sua manifestação presente, quer pela sua manifestação ausente.

A entrada no pós-modernismo será igualmente um ponto de interesse como consequência da modernidade, então alterada para uma pós-modernidade humana.⁵ José Agostinho Baptista e Eduardo White revelam-se nesta perspectiva pós-modernista de afirmação de pluralismos e encontram-se na ínfima revelação da personalidade do sujeito poético, assente no narcisismo individualista da pós-modernidade. A personalidade do Eu trilha o seu trajecto, órfã da rigidez poética do modernismo e das vanguardas.

Estruturámos este contributo científico segundo três directrizes. O primeiro nó incide sobre a problemática da evolução do texto poético e as perspectivas literárias no contexto pós-modernista. A dificuldade da organização textual da poesia e respectiva ambiguidade com que nos deparamos no nosso tempo podem ser explicadas pela evolução do texto poético e pela perspectiva com que as diferentes manifestações literárias representam um constante desaguar de oportunidades de interrelações diacrónicas e sincrónicas. Outras áreas das ciências humanas ajudar-nos-ão na edificação do pressuposto teórico do trabalho académico, cuja base se cingirá às teorias do individualismo pós-modernista de Lipovetsky. A segunda parte desenvolve a situação de José Agostinho Baptista e de Eduardo White,⁶ em Portugal

⁵ Cf. ABESCAT, Michel e HEURÉ, Gilles – Aujourd'hui, tout est hyper. <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/ses/vie-ses/Hodebas/liipovetsky.html> (20 de Agosto de 2007), Lipovetsky, nesta entrevista, fala do pluralismo capaz de transformar os pressupostos modernos. Com efeito, o filósofo francês resume as transformações que se operaram na sociedade e tornaram possível a consciencialização de uma nova era, da qual não esconde a hipótese de ser uma consequência da anterior: «La grande idée de la modernité, c'était la réconciliation. L'hypermodernité conduit à faire le deuil de cette utopie. La démocratie est une société de pluralisme et par conséquent de contradictions. Nous allons à la fois vers l'ombre et vers la lumière, car l'on sait aujourd'hui que le progrès dans le bonheur n'existe pas. L'hypermodernité a rendu les hommes globalement plus libres, ils vont avoir de plus en plus de satisfactions, de plus en plus de sollicitations, mais en même temps de plus en plus d'anxiété. Ce n'est ni contradictoire, ni exaltant».

⁶ O acto da criação requer uma inserção na noção de campo, pois um dos autores se inscreve num universo literário marginal (Moçambique), se comparado aos grandes centros de produção. White, inserido num outro universo, necessita de outras relevâncias: «C'est une seule et même chose que

e em Moçambique, respectivamente. Em ambos, encontramos campos relacionais interculturais. Por isso, pensamos fazer sentido esta necessidade de exploração de universos e imaginários díspares, que num ponto factual histórico se conjugam, e se tornam vasos comunicantes de realidades humanas, cujo desenvolvimento leva ao afunilamento da redescoberta da identidade presente num Eu exilado. A terceira vertente centrar-se-á na análise estilísticas das duas poéticas, tendo em conta o modo como se articulam os distintos itinerários geográficos do sujeito poético, as marcas de narratividade e o jogo de apropriações intertextuais que nos permitirão reflectir sobre a reescrita do mito de Narciso. Com efeito, é pela vivência dos trajectos dos corpos textuais que tentaremos estudar a subjectividade pós-modernista de José Agostinho Baptista e de Eduardo White.

A Literatura Comparada será cada vez mais um contributo científico entre áreas ou autores, aparentemente, distantes, mas que pelo seu estudo favorecem o esbatimento de fronteiras políticas, que se levantam sem razões sustentáveis. É com o grato intuito de reconhecermos elos dimensionantes culturais entre José Agostinho Baptista e Eduardo White que lançamos a nossa hipótese de investigação, porque são as novas experiências literárias que animam o palimpsesto do tempo.⁷

d'entrer dans un champ de production culturelle, en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un code spécifique de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des libertés sous contraintes et des potentialités objectives qu'il propose, problèmes à résoudre, possibilités stylistiques ou thématiques à exploiter, contradictions à dépasser, voire ruptures révolutionnaires à opérer», Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992, p. 327.

⁷ Jacinto Prado Coelho, em *A Letra e o Leitor*, interpreta este novo devir como um novo espaço para a crítica, que, infelizmente, se tem revelado moroso no seu processo de afirmação no panorama lusófono: «como nela [poesia] ecoaram, sob a ditadura, a emigração, a guerra colonial, a experiência dos exilados, e agora, após a euforia única do 25 de Abril, as tensões, as decepções, o espírito de luta dos não-desistentes – eis problemas que tenho de deixar em suspenso, mas que merecem, penso eu, a atenção da crítica», Porto, Lello, 1996, p. 333.

1. O CONTEXTO POÉTICO LUSÓFONO FINISSECLAR

1.1. A POESIA: DOCUMENTO DE CRIAÇÃO

A originalidade do texto poético, bastas vezes julgada por uma simples questão de sentimento, transporta em si muito do sentido que o seu criador pretende denunciar e anunciar ao receptor ou até à própria composição poética, entrando numa questão de metalinguagem da própria criação. Com José Agostinho Baptista e Eduardo White não se poderá esperar outro parâmetro de avaliação, uma vez que se tratam de dois bons poetas da literatura lusófona contemporânea.

O texto poético apresentou algumas alterações ao longo da história da literatura ocidental, desde o início, com a lírica trovadoresca, passando pela introdução de formas estrangeiras, até às mais diversas influências advindas da Europa Central e a mais recente voga das novas formas e orientações importadas dos Estados Unidos da América. Assim, reproblematicizou-se o próprio cânone e os gostos e sensibilidades literárias.

Por ser uma produção textual inscrita no género lírico, a poesia apresenta características díspares em relação aos outros dois géneros: narrativo e dramático. Cabe-nos ressaltar que, no final do século passado, o fenómeno da miscigenação genológica⁸ remodela uma boa parte da produção literária, não deixando, contudo, de ser possível filiar um texto num determinado género literário.

Na esteira de García Berrio, a poeticidade, a expressividade (associada ao efeito da novidade conceitual) e a literariedade são, na nossa análise, três grandes vectores da definição do texto poético:

El libre juego de la expresividad poética nos regala «los partos inesperados del ingenio», productos casi exclusivamente alojados en la actividad lógico-denotativo del lenguaje, que constituyen su valor estético en el efecto de sorpresa da la novedad conceptual. No concibo este género de emoción estética como algo absolutamente ajeno al trabajo poético – es decir constructivo – de la imaginación y de las pulsiones subconscientes (GARCÍA BERRIO, 1989: 103).

A poesia resulta da complementaridade estética com a concretização da palavra. A palavra, que dá corpo (forma) e alma (conteúdo) à mancha gráfica que é

⁸ Entendemos como miscigenação literária, em traços gerais, uma correlação genética de géneros literários, levando ao não discernimento da identificação e das características específicas desses mesmos géneros moduladores.

um poema, não poderá ser objecto de interpretação puramente estética, nem exclusivamente do seu âmago, pois a sua existência depende do que podemos depreender da simbiose entre ambos, caso contrário, corremos o risco de ter produções poéticas esquecidas – a exemplo de algumas épocas literárias em que foi dado um maior relevo à estética, ou a alguns autores, que apenas habitam os mais recônditos baús.⁹

O leitor terá a seu cargo a tarefa de filtragem do texto, modelando as variadas isotopias do real ficcional, transpostas para o plano do real factual, apreendidas numa terceira instância que denominaremos real factio-ficcional:¹⁰

Pero cuando el lector se enfrenta con un texto literario percibe no tanto una suma de recursos como una *construcción*, una forma integrada que se propone como texto, esto es, una nueva unidad definida como conjunto y que se halla delimitada por principios no aditivos (POZUELO YVANCOS, 2003: 195).

A citação sublinha a importância da estética, mas também do conteúdo. O texto poético é tomado como uma amálgama de correlações de variadas intertextualidades e de tecituras de novos mundos. Por vezes, na década de 90, em termos teóricos, defendeu-se a ideia de que a estética tinha sido remetida para segundo plano nas novas construções líricas. No entanto, a nosso ver, a estética nunca poderá ser descurada, ou mesmo ter um papel secundário na análise de um texto poético, uma vez que entendemos que a materialidade gráfica é sempre uma ponte de comunicação na produção literária. Nesta acepção, não é inocente, nem tão pouco inconsciente, a

⁹ Os génios literários, muitas vezes, receberam um tratamento menor aquando do seu momento de vida e é isso que a Teoria da Literatura se encarrega de esclarecer perante o julgamento da História. Na Literatura Portuguesa, podemos apontar os casos de Fialho de Almeida e Fernando Pessoa. Hoje, o primeiro quase não é estudado pela academia portuguesa, ao passo que o segundo é concebido como um dos maiores escritores de língua portuguesa, embora no seu momento de vida não tenha beneficiado do mesmo patamar de reconhecimento que Fialho de Almeida obtivera.

¹⁰ O juízo destes três estádios resulta da co-referencialidade dos diferentes reais em equação. A leitura resulta da correlação com os diferentes elementos: o autor, o texto e o leitor, que obedecem a um real factual sujeito a interpenetrações que resultarão num real ficcional, e que na soma da factualidade e da ficcionalidade sugerirão o real factio-ficcional. Com Manuel Gusmão, pensamos poder alimentar o seguinte enunciado: «Por este caminho, julgo eu, poderá compreender-se que a poesia acrescenta mundo ao mundo de mundos que o real é. E que nisso vai já um limiar de transformação. Poderá compreender-se que ela possa ter a ver com a desautomatização da percepção, com a variação dos horizontes que vemos, buscamos ou desejamos coisas e processos do mundo, com a auscultação ou a suscitação de formas de vida, de um rosto ou um gesto, indecisos, um apelo perturbante ou um diálogo incalculável», cf. «Da Poesia como Razão Apaixonada», in Ofélia Paiva Monteiro (org.), *Poesia da Ciência. Ciência da Poesia – 2º Colóquio Luso-Francês*, Lisboa: Escher, 1992, p. 140, sublinhado nosso.

incorporação de paradigmas de outros géneros literários na poesia – e vice-versa – revelando-se como uma característica formal e estética do fim do século XX. O texto poético assume as potencialidades do Eu como as hipóteses para um absoluto abstracto.

A escrita poética almeja por novos paradigmas da palavra. Supera-se antigos preconceitos estruturais e caminha-se por novas projecções do signo e respectiva verticalidade. Cada palavra representa um espaço estruturante do indivíduo (poeta, texto ou leitor), comparticipadamente colocada e deslocada:

Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles (BARTHÈS, 1993: 164).¹¹

O encadeamento de possíveis num absoluto talvez se deslumbre na actualidade para um absoluto vago de imensos possíveis. A poesia, na era da individualização, afirma-se na verticalidade do Eu e respectiva luta pela sua libertação. Apesar da crença da igualdade a nível económico, social e político, o balizamento da produção artística absorve-se da sua credibilidade pela particularização e pessoalização, o que permitirá a interpretação de que o propósito das crises nas sociedades modernas são de âmbito cultural e espiritual.¹²

Na estrutura imaginária, a palavra evidencia-se, conseqüentemente, no papel da semântica, da imaginação, do símbolo, como um espaço puramente hipotético e irrealista, mas que não deixa, contudo, de se relacionar com o real factual, uma vez que o símbolo, e tudo o que o envolve, é produto desse real, o que perfaz a estética da recepção e a nossa opção por real factio-ficcional, resultante de um exercício mental:

Los símbolos son por tanto, como los personajes y los paisajes de la narración, los integrantes de una *semántica de la imaginación*. Ellos consolidan los valores significativos de la construcción fantástica del texto. Los símbolos se alojan en el

¹¹ Sublinhado nosso.

¹² Cf. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 122.

espesor imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material. Sin embargo, debe rehuirse la tendencia a concebir este espesor imaginario como un espacio ficticio puramente hipotético e irrealista (GARCÍA BERRIO, 1989: 370).

Ao denominar «as paisagens da narração», García Berrio corrobora a pertinência do real factio-ficcional e respectivas correlações, numa reformulação da integridade dos diferentes tipos de real, o que nos interessa, na identificação das marcas de narratividade nas poéticas de Agostinho Baptista e de Eduardo White.

Curiosa a utilização do lexema «narración» na citação supra. Sendo esta uma das marcas estruturantes das poéticas em estudo, não podemos deixar de sublinhar a construção do imaginário como parte do processo narrativo-poético e, de certa forma, a colagem de géneros presentes em José Agostinho Baptista e em Eduardo White e definidos pelo processo de correlação literária.¹³

À poesia, que emanará nos tempos hodiernos, a dinâmica literária e histórica terão que ser entendidas como dinamos causadores da sua falsa estabilidade como a exemplo de todas as outras épocas literárias. Os conceitos balizadores da arte da literatura evoluem com base no cíclico esbatimento das ideias precursoras, que, num efeito bola de neve, se tornam causa e consequência da diacronia literária:

Diríamos que a poesia, tal como a literatura em geral, ou tal como qualquer outra expressão estética do mundo da cultura, constitui, em qualquer época, um movimento para o qual se tende, e não uma oscilação pendular estática, ou seja, constitui um momento de falso movimento estático, pois provém da pressão que exerce o passado ao embater no presente para se reflectir no futuro, emprestando assim ao presente uma ilusão de estabilidade ou cristalização (SEIXAS, 2003: 84).¹⁴

O percurso inconstante da literatura, numa lógica pouco objectivável, a olho nu, criará o natural debate acerca dos parâmetros da arte e que balizas deverão

¹³ Juri Tynianov fala do sistema de correlações entre os vários componentes da literatura e extra literatura, enquanto sistema e processo humano. Deste modo, explica-se a miscigenação dos géneros literários na actualidade: «L'évolution ultérieure des formes peut ou bien appliquer la fonction des vers à la prose pendant des siècles et la transférer à un certain nombre d'autres traits, ou bien l'enfreindre, diminuer son importance. De même que la littérature contemporaine n'attache aucune importance à la corrélation des genres (selon les traits secondaires), de même il peut arriver une époque où il sera indifférent que l'oeuvre soit écrite en vers ou en prose», Juri Tynianov, «De l'Évolution Littéraire», in Tzvetan Todorov (org.), *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 129.

¹⁴ Sublinhado nosso.

orientar-nos na análise do texto poético. Finck¹⁵ coloca em confronto duas perspectivas válidas para a avaliação da produção poética, o que não nos impede de formular uma terceira via resultante da junção de Eliot e de Bonnefoy. Nesta hipótese, não nos podemos esquecer da indefinição pós-modernista actual como certeza, próxima da nossa análise da poesia em língua portuguesa, marcada por temáticas caras à exorcização das escolas e do cânone, como veremos no final deste capítulo.

O risco deste tipo de avaliação coloca a problemática da classificação por catálogo por parte dos diversos teóricos, o que nos lembrará uma das restrições teóricas de Fokkema,¹⁶ precisamente o da catalogação taxiomática de autores pós-modernos, sem termos o cuidado de analisar o texto enquanto objecto de produção individual.

Tendo em conta estas premissas, a subjectividade enquanto característica pós-modernista, que evolui para um individualismo inquietante e ausente de escolas, quer no campo do autor, quer no campo do produto, é precisamente a rectificação e a resposta às questões levantadas por Seixas. Por conseguinte, a hipótese de uma terceira via, de acentuado carácter individualizado, assenta eficazmente na definição estética de Baptista e de White.

¹⁵ Na perspectiva da autora, o questionamento de outras vias faz-se a partir de Eliot e de Bonnefoy: «La poésie du XXI^e siècle sera-t-elle une poésie qui, sous le signe d'Eliot, prendra en charge l'esthétisme de la négativité et de l'absence, la poétique de la crise du sens et de «l'épilogue» (au sens que Steiner confère à ce terme: ère de «l'après-logos»? Ou formulera-t-elle, sous le signe de Bonnefoy, l'espoir d'un renversement du cours de la modernité poétique et de la tentation du désespoir qui la domine, au nom d'une hypothèse du sens, toujours instable et inquiète, qui vaudra aussi pour sa précarité?», *op. cit.*, p. 188. Em relação à controversa personalidade de Eliot não podemos deixar de discordar da imagem saturniana com que é retratada no texto de Finck. Na nossa óptica, Eliot constrói igualmente uma solução de esperança e de continuidade cultural, sem a qual a literatura é incapaz de sobreviver: «A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor», T.S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães, 1997, p. 22.

¹⁶ Em *História Literária Modernismo e Pósmodernismo*, na concepção do pós-modernismo, Fokkema elabora uma lista canónica de autores de acordo com novos parâmetros, descurando, porém, as suas especificidades, s/data, Lisboa, Vega, p. 60. Segundo a nossa leitura, Fokkema acredita no fim da historicidade, quando pensamos que o cerne da problematização é a descontinuidade da história, resolvida com o recurso à ironia, cf. Kibédi Varga, «Le Récit Post-Moderne», in Jean Bellemin-Noël et al., *Littérature*, n° 77, Paris, Larousse, 1990, p. 16. Fokkema, na concepção de pós-modernismo, elabora uma lista canónica de autores de acordo com novos parâmetros, descurando, porém, as suas especificidades. Com Calinescu, propomos que a indefinição seja um critério conceptivo de novas clareiras sobre um mundo incerto: «Eu acrescentaria, porém, que não existe nada de rígido ou de fixo acerca deste *corpus*, e que de facto ele está amplamente aberto a revisões, exclusões, inclusões e mesmo a desafios fundamentais. Por outras palavras, este *corpus* – não obstante as reivindicações de alguns promotores do modernismo – não é qualificável como um novo cânone», *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega, 1999, p. 257.

1.2. DA ESTÉTICA PÓS-MODERNISTA

O Pós-Modernismo revela diferentes aceitações consoante as geografias literárias. No entanto, a sua viabilidade está longe de se apresentar irrefutável, precisamente pelas razões por nós apontadas e pela diversidade discursiva:

Instead of a “poetics”, then, perhaps what we have here is a “problematics”: a set of problems and basic issues that have been created by the various discourses of postmodernism, issues that were not particularly problematic before but certainly are now (HUTCHEON, 1995: 224).¹⁷

A citação constitui, para nós, a chave para o início da problematização deste novo conceito. O Homem hodierno debate-se igualmente com uma problemática – «problematics» – da vida, nas diferentes realizações (económica, intelectual, política, entre outras), fruto da globalização marcante dos finais do século XX. Conhecem-se outras latitudes e longitudes e descobrem-se novas faces humanas que resultarão na tomada de caminhos distintos por parte da criação poética, provocando conflitos com formas de pensar anteriores. Transposta para a diversidade lusófona, esta «problematics» alicerçar-se-á nas incertezas do discurso lusófono e na abertura de rumos criativos.

Fernando Pinto do Amaral sublinha os termos da indefinição em relação ao movimento pós-modernista. Com efeito, importa lembrar que, no mundo anglo-saxónico, o conceito se encontra amplamente divulgado e aplicado, facto que denotamos através da leitura de teóricos de expressão anglófona, que utilizam distintamente os termos modernismo e pós-modernismo.¹⁸ Quando se implanta nas

¹⁷ Sublinhado nosso.

¹⁸ Estabelecer os contornos da modernidade é entrar numa «espiral vertiginosa» dado que a relação entre modernidade e pós-modernismo adquiriu matizes diversificados nas literaturas correlacionadas e no mundo ocidentalizado. Convém ressaltar que o nosso objectivo será sempre a dimensão das poéticas de José Agostinho Baptista e de Eduardo White. João Barrento repensa o pós-modernismo como um período incerto e de indefinição, separando-o do modernismo: «O que um dia foi contracultura, prática simbólica de rotura iconoclasta e radical, transformou-se num objecto de quase suspeição por parte de uma cultura hoje dominante, incaracterística e sem perfil claro: o chamado pós-modernismo», *A Espiral Vertiginosa: Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 41. Com Barrento, parece-nos que a cultura dominante apresenta, de facto, essas características. No entanto, pensamos que no caso da literatura essa barreira continua a ser ténue, quando se pensa na questão da modernidade e da pós-modernidade. Concordamos que, na realidade, existe uma maneira de ser nova, advinda das novas características humanas face à sua própria vivência, o que não significa que a literatura já tenha alterado os seus pressupostos. Em nosso entender, existe ainda uma ligação muito forte com os parâmetros da modernidade, embora possamos

outras literaturas passa-se ao campo de maiores incertezas e indefinições. Amaral escreve no âmbito de uma questão filosófica e coloca em confronto duas ramificações: pós-modernidade e pós-modernismo, fruto das dicotomias modernidade / modernismo e pós-modernidade / pós-modernismo:¹⁹

A distinção fundamental reside aqui no sublinhado -ismo e ajuda-nos a prosseguir. A minha ideia pessoal corresponde ao que penso ser a visão dominante em Portugal: assim, creio que, em linhas gerais, enquanto sob a cómoda protecção do termo *modernidade* – concebido, é claro, neste caso, como um período historicizável – podemos dar abrigo a um vasto panorama de transformações sócio-culturais englobando a filosofia, a política, as artes, as letras, etc. e correspondendo a uma crise, mas também, por isso mesmo, a um esforço renovador ou revolucionário cujo início ou fim são polémicos e dificilmente situáveis, já, em vez disso, reservaria a designação de *modernismo* para uma série de movimentos ou tendências estéticas muito mais balizados no tempo (quase sempre entre as últimas décadas do século XIX e os anos 20 ou 30 deste século), muito variáveis consoante os países e as culturas, e cujas repercussões actuais, embora por vezes determinantes, podemos já considerar desvanecidas (AMARAL, 1991: 19).²⁰

Na decifração destes conceitos flutuantes, poderemos depreender o pós-modernismo como produto da modernidade, ao passo que o modernismo se encontra balizado no tempo com as suas devidas determinantes. No entanto, compreende-se como arriscado uma filiação cabal do pós-modernismo na modernidade. Fazendo fé neste juízo, não será aleatório concebê-lo nestes termos, uma vez que o pós-

discernir, filosoficamente, um novo tempo e um novo espaço na vida do Homem, quiçá, uma outra máscara da modernidade.

¹⁹ Estes pares dicotómicos oferecem um certo perigo ao encerrarem uma confluência de diversas áreas da vivência humana. No nosso entender, a dicotomia modernidade / pós-modernidade é de difícil aplicação ao campo literário, visto que em termos de discurso o pós-modernismo ainda vive de pressupostos modernos, nomeadamente no contexto literário português. Na nossa interpretação, vivemos um período de suposta transição em que a pós-modernidade preenche o dia-a-dia, mas que ainda não contempla completamente a opção do discurso literário. Baseado na nossa leitura de Jean-François Lyotard, em *Moralidades posmodernas* (1998), e de Gilles Lipovetsky, em *L'ère du vide* (1993), pensamos poder aferir os seguintes pressupostos histórico-sócio-psicológicos para a pós-modernidade: as grandes instituições perdem influência e, conseqüentemente, a sua credibilidade é afectada. É uma época de desencanto e de renúncia às ideias de progresso e às utopias, pois já não há espaço para os idealismos. Passa-se para uma economia de consumo; desaparecem as grandes figuras carismáticas; revaloriza-se a natureza e a defesa do meio ambiente e o protesto ao consumo desmedido; os média e o marketing convertem-se em centros de influência através da forma e do grau de convicção com que a verdade é transmitida; há uma cultura do presente, a busca do imediato e a perda da personalidade individual. O indivíduo predispõe-se a uma revolução interior; há o culto do corpo e da liberdade pessoal; volta-se ao misticismo como justificação para os sucessos. Perde-se a fé na razão e na ciência, desenvolvendo-se a apologia da tecnologia. O homem baseia a sua existência no relativismo, na pluralidade de opções, e num subjectivismo da realidade; aniquila-se a preocupação perante a injustiça.

²⁰ Sublinhado nosso.

modernismo, no que concerne à continuidade e à ruptura, sobreleva complexidades difíceis de contornar pela indeterminação resultante da semântica do próprio conceito, pela inclusão ou exclusão das vanguardas na mais abrangente noção de pós-modernismo, pela larga variedade de termos propostos para designar as recentes manifestações literárias, pela extensão e delimitação da nova era, e pela insistência nas dicotomias modernidade / modernismo, pós-modernidade / pós-modernismo (ARNAUT, 2002: 24-25).²¹

Ao confrontarmos Barrento (2001: 40-41), a introdução e o desenvolvimento de uma nova era do pensamento, a era da pós-modernidade, debatemo-nos com paradigmas estético-filosóficos, que pensamos não serem ainda de todo exequíveis no campo da literatura. Existem indícios e um rol de reticências. Antoine Compagnon problematiza a dura e complexa definição desta nova realidade por parte das literaturas novi-latinas e esbate-se com a sempre presente «superstição do novo», conceito essencial para a definição do próprio modernismo e capaz de justificar a conclusão do paradoxo da modernidade: «la tradition moderne a pratiqué la «superstition du nouveau»» (COMPAGNON, 1990: 9).

A «superstição do novo» é o *leitmotiv* da poética da modernidade, desde Baudelaire até aos nossos dias. E, numa perspectiva ampla, é a superstição da criação literária desde os seus fundamentos. Ao longo da história da literatura, o «novo» é o motor que despoleta a sua própria reconcepção, ao implicar a mudança da *ars*. No entanto, não devemos esquecer a prevenção de Hutcheon, e conceber o pós-modernismo como uma «problematics» de difícil teorização. Se aplicarmos ao fundamento da poética da modernidade, chegamos ao «novo» e à sua definição como a mudança do belo para a hodiernidade: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a

²¹ A título de curiosidade, Arnaut explora as ocorrências do termo Pós-Modernismo em algumas páginas do seu ensaio, sendo o primeiro utilizador desta expressão o espanhol Federico de Onís, que o aplica na introdução à *Antología de la Poesía Española y Hispanoamericana* (1934), distinguindo Modernismo, Pós-Modernismo e Ultra-Modernismo. Aos nossos olhos, não pudemos deixar de versar sobre o conteúdo da nota 6 de Arnaut baseado na transcrição do artigo da Enciclopédia Portuguesa e Brasileira acerca do Pós-Modernismo, denominando-o como um movimento de reacção conservadora. O Modernismo teve como grande impulsionador o poeta nicaraguense Rubén Darío, e o Pós-Modernismo contou com os contributos de Madariaga (Espanha), Mistral (Chile), Sardinha (Portugal) e Pessoa (Portugal), cf. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 25-27.

eu une modernité pour chaque peintre ancien» (BAUDELAIRE, 1976: 695). O belo existe, no seu estado puro, na mais simples tarefa ou comportamento humanos.²²

Esta premissa leva-nos ao paradoxo da filiação e distanciamento do pós-modernismo em relação à modernidade. Pelas palavras de Baudelaire, o presente, entendido como «novo» e respectiva superstição, cria a matéria do moderno o que poderá implicar o «novo», na acepção moderna, como matéria da criação do pós-modernismo. O paradoxal reporta-se à reapropriação do autor pós-modernista, que não deixa de se catalogar como «novo», e completa o ciclo da «superstição do novo». O paradoxo de Compagnon, próximo de Calinescu, indaga acerca das cinco clivagens modernistas, cujo último estágio se confronta com o pós-modernismo, de balizamento difícil e de ainda mais difícil emancipação, enquanto movimento literário, pelo menos no que concerne ao que denominamos de literaturas novi-latinas: «Le postmoderne est-il la pointe du moderne ou sa répudiation? Le culte du futur a-t-il été aboli? Nous sommes-nous remis de la superstition du nouveau?» (COMPAGNON, 1990: 13). As questões não se apresentam de fácil resolução, porque ao tentarmos esboçar uma resposta plausível iremos referenciar os pontos essenciais da modernidade. O pós-modernismo, na questão literária não é a repudição do moderno, nem a abolição do futuro, nem o esquecimento da «superstição do novo», tendo em conta os argumentos evocados. O passado e o futuro, na literatura, obedecem ao movimento de palimpsesto que caracteriza a periodização literária. A linha temporal sugere-nos o carácter reapropriativo que os processos humanos revelam. Não podemos defini-los como actos isolados ou de emancipação instantânea, porque corremos o risco de perder a sua totalidade conceptiva. A literatura, e respectivos períodos, não poderão ser negligenciados do contexto do reflexo de um espelho auto e heteroreflexivo, precisamente no ponto de encadeamento em que uma apropriação desagua na inovação, corroborando a ideia

²² O propósito da exploração desta citação de Baudelaire não é, seguramente, veicular a poética pós-modernista a este autor, mas compreendermos que nesta fase de indefinição hodierna, a modernidade continua a ditar parâmetros de avaliação. O que nos interessa frisar e talvez problematizar é a ideia-chave da subjectividade moderna. Ora, se cada pintor antigo possuía a sua própria modernidade, é compreensível a correlação dos autores contemporâneos com a filtração do cânone. Em nosso entender, a subjectividade extrema-se na impessoalidade (no caso da Literatura Portuguesa, refira-se Fernando Pessoa), ao passo que no pós-modernismo a subjectividade encobre-se de pessoalidade (Al Berto), através de uma nova relação do sujeito poético com o seu próprio Eu e com o leitor.

de que o «novo» é o elemento catalisador essencial para a regeneração do processo literário.

A tradição moderna, construída pelo valor do «novo», permite que este não prolifere sempre como o seu único meio, embora seja a sua essência, uma vez que nem sempre o «novo» terá sido um valor: «La tradition moderne commença avec la naissance du nouveau comme valeur, puisqu'il n'a pas toujours été une valeur» (COMPAGNON, 1990: 9). Mas, não será a ausência do «novo» uma das suas presenças? Julgamos que a resposta se encontra precisamente na sua (não) existência paradoxal.²³ O «novo», como valor moderno, é o contributo de Baudelaire. O belo do pós-modernismo situa-se na fronteira movediça do paradoxo. Por conseguinte, o valor da ironia complementa o da «superstição do novo», sendo a ironia o critério discursivo da nova situação da quebra com a história e respectiva descontinuidade: «Si l'oeuvre vaut par elle-même et non par sa situation dans l'histoire, comment évaluer une suite d'oeuvres discontinues? (...), l'ironie est le critère» (COMPAGNON, 1990: 180).²⁴ Barrento (2001: 23) refere-se à teoria de Compagnon como uma questão de tradição-traição, tomando a tradição moderna como um paradoxo de ordem ontológica. Não o contradizemos. No entanto, parece-nos que Compagnon situa o seu pensamento num campo mais amplo, colocando a questão não na tradição-traição moderna, mas na tradição-traição do «novo», como um ponto

²³ Optámos pelo percurso desde Charles Baudelaire exactamente na medida do paradoxal da modernidade constituir para a arte actual as incertezas da pós-modernidade. Baudelaire oferece-nos a essência da modernidade e, em simultâneo, a vinculação dos futuros movimentos literários posteriores à premissa por nós citada. Esta reconcepção – chamemos assim porque se trata de um processo não estanque – do belo tem como exemplo o poema «À une passante», de acordo com a ideia de definição de modernidade. Temos consciência que Baudelaire reflecte acerca da noção poliforme do belo – decorrente das influências do Romantismo redimensionado e do Simbolismo. Em «Salon de 1859», o autor percebe o belo associado à ideia de «bizarro» no sentido de ser dispersável pelas coisas mais – ou tidas como – irrepresentáveis: «*Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau». Assim: «La modernité baudelairienne met l'art en crise pour lui demander de saisir la beauté éphémère du présent – par son héroïsation», Fabienne Brugère «Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité», in Pierre-François Moreau (éd), *Lectures de Michel Foucault sur les Dits et écrits*, vol. 3, Lyon, ENS Editions, 2003, p. 89. O poeta deverá ser um equilíbrio entre os diversos pressupostos da tríade poeta-texto-leitor.

²⁴ Sublinhado nosso. O critério da ironia conjuga-se com o fim das grandes narrativas, sendo um processo axial de apropriação. A ironia funcionará com a apropriação de tendências anteriores. Na senda de Kibédi Varga, entendemos a ironia como o novo e a reconciliação do homem com o mundo narrável: «la littérature postmoderne retrouve un ton à la fois ironique et joyeux. Le triple retour du sujet, de l'éthique et du récit se fait dans le désir et non pas sur la base d'aucun puissant métarécit de légitimation: l'homme qui désire se réconcilier avec le monde narrable ne peut le faire qu'ironiquement», Kibédi Varga, *op. cit.*, 1990, p. 16.

paradoxal, por, no fundo, o «novo» se constituir uma tradição-traição à ontologia moderna.

O campo da filosofia resultou, desde o início, numa busca incessante pela definição e delimitação do pós-modernismo, sendo o seu mentor Jean-François Lyotard. Porém, chegando à análise da literatura, essa delimitação torna-se uma indefinição própria de uma área que se perfaz extremamente complexa, a ponto de se afirmar que o pós-modernismo é entendido como o modernismo no seu estado nascituro e constante: «Une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.» (LYOTARD, 1988: 28).²⁵ Ao confrontarmos-nos com as limitações explanadas para a definição de pós-modernismo teremos, neste enunciado, a alusão explícita do estado de continuidade encadeado com o modernismo, uma vez que, se voltarmos a Baudelaire, a origem não deixa de ser a mesma. Lyotard acrescenta ao pós-modernismo o espelho do irrepresentável. O belo modifica-se e inova-se perante o «novo» representativo e a irrepresentabilidade perde, por seu turno, o seu estado de concepção, deixando de ser irrepresentável:

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable (LYOTARD, 1988: 31).

A concertação destes pensamentos de Lyotard concebe o período de vivência incerta, marcado pela reescrita de certos traços da modernidade, cuja nova fundamentação se concerne à ciência e à tecnologia:

Certes, pour Lyotard, la modernité est «un mode dans la pensée» et non pas une époque; «la postmodernité, écrit-il, n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité tout entière par la science et la technique» (VARGA, 1990: 5).

Nesta esteira, Matei Calinescu argumenta que um novo movimento literário retrai-se perante a perspectiva de continuidade, ao ponto de escrever sobre as cinco

²⁵ Sublinhado nosso.

faces da modernidade, o que perfila a filiação do pós-moderno na esfera do moderno. Por um lado, não existem razões cabais de delimitação de um novo movimento, uma vez que não é possível a sua descrição definidora, por outro lado, a enorme inflação semântica, por ser um termo extravasado para diferentes contextos, dos quais um é o da literatura, reflecte as enormes ambiguidade e dificuldade da definição com que se depara o teórico:

Daí a nova questão: será que a noção de pós-modernismo desenvolveu, durante a última década aproximadamente, características distintas em número suficiente para fazer com que um «fisionomista natural» a veja como uma acabada «face da modernidade», a par com o modernismo, a decadência, a vanguarda ou o kitsch? (...). Mas, por outro lado, este implícito «sim, pós-modernismo é uma nova face da modernidade», poderá somente permanecer vago, experimental, e de facto sem significado, até que os seus prós e contras sejam examinados mais rigorosamente, propriamente qualificados e modulados. Se o pós-modernismo formou de facto uma fisionomia cultural própria, então deveria ser possível descrevê-la clara e persuasivamente, uma tarefa que não é de modo algum fácil, dada a enorme inflação semântica (ou mesmo «hiperinflação») dos contextos em que o termo frequentemente surge (CALINESCU, 1999: 233).²⁶

A reafirmação da modernidade em mais uma das suas faces transcende a delimitação da simples continuidade do modernismo. A modernidade é um espelho mais amplo, cujo reflexo se manifesta em cinco faces distintas. Denotando como um dos problemas para uma eficaz definição, a semântica de pós-modernismo não será plausível uma teorização axiomática, isenta de falhas e novos pressupostos. Não será um beco sem saída, mas a relatividade temporal das recentes produções dificultam o desbravar dos novos trilhos, inseridos em contextos incertos e de vivência presente.

De acordo com Fernando Guimarães, esta situação é uma das causas para a não indicação clara de um novo movimento, perfeitamente delineado e teorizado nas letras portuguesas. Como leitores e teóricos, assistimos a novas formas da expressão poética, sendo de assinalar a *des-construção*, como marca da evolução da poesia portuguesa do fim do século XX, em que emergem a subjectividade e o carácter narrativo e / ou as refrações de natureza afectiva e emocional, que, na nossa óptica, vão ao encontro da evolução cíclica da «superstição do novo»:

²⁶ Sublinhado nosso.

Isto poderá revelar a falibilidade do conceito de pós-modernismo sob um ponto de vista periodológico: não haverá, a partir de uma perspectiva de ordem diacrónica, uma sucessão tal que a um ciclo de criações culturais marcadas pelo Modernismo se suceda um outro ciclo, o do Pós-Modernismo. Mas uma circunstância como esta não quer dizer que uma estética ou uma poética como a do Modernismo, centrada na construção ou composição poética, na manifestação imagética ou na sua intensificação através de um implícito desenvolvimento simbólico, não entrou necessariamente em conflito com propostas novas: a tendência para a des-construção mediante a emergência da subjectividade, o recuo da imagem e do símbolo mediante a valorização de uma expressão de carácter descritivo ou apenas marcada por refrações de natureza afectiva, emocional (GUIMARÃES, 1992: 222).²⁷

Não existe a recusa de um novo fenómeno periodológico literário, ou seja, Guimarães aponta, como causa deste, o simples emprego do prefixo *des-*. O belo, construído na ramificação do símbolo, desconstrói-se (ou é desconstruído) pela emergência das razões apontadas no parágrafo anterior, não implicando a mudança da essência do belo moderno, mas sim do meio em relação ao fim, naturalmente com uma nova face (pós-)moderna.²⁸

No encaicho, um dos passos decisivos para a *des-construção* anunciada por Guimarães na Literatura Portuguesa é a escrita dos vultos que se apresentam após o grupo dos «poetas do Cartucho», em que a poesia portuguesa se torna uma busca de caminhos diversificados e livres de regras ou do cânone imposto. A produção poética apresenta-se como uma dança entre as seguintes dicotomias: continuidade / ruptura, subjectividade / objectividade ou experiência de linguagem / experiência de imaginação.²⁹

²⁷ Sublinhado nosso.

²⁸ Para Guimarães, a essência do pós-modernismo ocupa-se do que não é evidente. A sua desconstrução integra-se na não influência e na tentativa de fuga a convenções: «[O Pós-Modernismo] desinteressa-se por qualquer poética que, sempre que se admita uma tradição que poderia ser a do Romantismo ou a do Simbolismo, venha privilegiar a dimensão simbólica que é a própria tanto da linguagem como da imaginação», Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello, 1992, p. 197.

²⁹ Os «poetas do Cartucho» (anos 70), assim denominados por os seus versos serem empacotados num cartucho de mercearia, resultando desta atitude um gesto provocatório e um desafio às convenções, apresentam uma poesia alicerçada em ideais políticos, de um novo tipo de erotismo, cujas linguagem e corpo transitam e resultam nas novas realidades temáticas. Deste grupo destacamos: António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. José Agostinho Baptista confraternizou com a geração de 70 e outros poetas anteriores e, se encararmos a literatura como um processo de palimpsestos, não é de descurar o cruzamento de ideias com as gerações anteriores, embora devamos assinalar o seu caminho ímpar. As dicotomias: **continuidade / ruptura, subjectividade / objectividade ou experiência de linguagem / experiência de imaginação** são características da poética de Baptista, ao que se poderá acrescentar o regresso a um Novo Romantismo, a coerência temática e a opção pelo verso livre. A questão das escolas, a nosso ver,

No conjunto destas (re)formulações, pensamos não ser pertinente o abandono da ideia de escola ou de cânone, mais não seja pelo simples facto da sua ausência denotar uma presença dispersa pelo reflexo dos vários espelhos polissémicos de uma época caracterizada pelos *leitmotive* «meta-» (linguísticos; literários; subjectivos), que se poderão metamorfosear em «hiper-» ou «hipo-», consoante a cascata da modernidade (GUMBRECHT: 1998).

1.3. OS NARCISOS PRESSUPOSTOS

A fundamentação teórica de uma estética pós-modernista no campo da poesia parece-nos necessária pelas evoluções que o género tem absorvido no nosso tempo, além de constituir um pressuposto à nossa análise das poéticas de José Agostinho Baptista e de Eduardo White.

Através de Baudelaire e da consciencialização do novo, pensamos ter atravessado um século de inovações e de vanguardas legitimadoras de novas estéticas, que se transformaram e redimensionaram ao longo do século XX. Para Baudelaire, a modernidade mais do que lograr e redefinir-se no momento presente, talvez fosse um projecto participativo de vida para o sujeito, em que este apenas poderia viver e estabelecer-se pela arte, praticando o «novo» através da percepção do presente.³⁰ Não aceitamos uma estética de ruptura, pelo simples facto de

oculta-se na poesia portuguesa, enveredando pelo referido caminho da individualização. Marca que continuará a acentuar-se na poesia dos anos 80 e 90, a poesia da «não-escola». No artigo «Algumas tendências da Poesia Portuguesa» (in www.secrel.com.br/jpoesia/lv01ensaio4.htm), Paula Cristina Costa destaca processos como: a renovação de um real quotidiano reabilitado por uma linguagem mais minimalista e depurada e regida pelo signo dos *afectos* (Teresa Rita Lopes); um uso do quotidiano mais sacralizado e transfigurado pelo *pathos* da linguagem (Rosa Alice Branco); a paródia absolutamente dessacralizada através de uma linguagem mais jocosa de recuperação de um registo oral (Adília Lopes); o acentuar da *narratividade* do poema, agravando ainda mais a dificuldade do estabelecimento de fronteiras entre a lírica e a narrativa (Hélder Moura); a recuperação de formas líricas também tradicionais neo-clássicas (Luís Filipe Castro Mendes); a recuperação de modelos mais tradicionais de uma herança cultural e intertextual, vestida pela roupagem de ressonâncias nostálgicas de memórias e vozes poéticas anteriores (Paulo Teixeira). No mesmo artigo, a autora refere que, desde os anos 90, estas características tornaram-se mais evidentes, ao ponto de referenciar uma negatividade melancólica, um sentimento de despedida e uma ilusória, assim a compreendemos, crise de *modernidade*. Em White, podemos discernir muitos destes pontos do fim de século português, no trespasse para o pós-modernismo (cf. 2.2).

³⁰ Cf. Michel Foucault escreve: «Cependant, pour Baudelaire, la modernité n'est pas simplement forme de rapport au présent; c'est aussi un mode de rapport qu'il faut établir à soi-même. L'attitude volontaire de modernité est liée à un ascétisme indispensable. Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent; c'est se prendre soi-même comme objet

compreendermos o pós-modernismo como um novo projecto de modernidade, auxiliado por um «pós-», simultaneamente legitimador e castrador dessa percepção, o que, com Lipovetsky, encadeamos entre a era presente e a imediatamente anterior:

Loin d'être en discontinuité avec le modernisme, l'ère post-moderne se définit par la prolongation et la généralisation d'une de ses tendances constitutives, le procès de personnalisation, et corrélativement par la réduction progressive de son autre tendance, le procès disciplinaire (1993: 163).

O pós-modernismo reconceberá parâmetros modernos da individualidade, constituindo, contudo, a cisão ao se afirmar como uma poética de inclusão e não de exclusão, não significando, contudo, uma mudança de essência, mas, muitas vezes, de recuperação e reinterpretação. Lyotard corrobora a perspectiva filosófica da não exclusão do pensamento:

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies [...]. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche (1988: 31).

A ideia de palimpsesto³¹ não é aleatória ao tempo vivido presentemente. O artista e o autor pós-modernista vivem pelo sistema filosófico da inclusão como regra e como consequência da disciplina modernista. Com efeito, o critério da ironia associado ao da apropriação de modelos tornou-se um espelho que reproduz (des)propositadamente a (des)continuidade histórica, alheada do fim das grandes narrativas legitimadoras da historicidade.

d'une élaboration complexe et dure: ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le «dandysme», *Dits et Écrits 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 570.

³¹ Para Genette, o palimpsesto é, segundo a nossa interpretação, a arte de fazer o novo com o velho: «Un palimpseste est, littéralement, un parchemin qu'on gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre au figure qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent au moins un *hypertexte* et son *hypotexte*.- ainsi. Dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère [...] Lira bien qui lira le dernier», *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, contracapa. Em suma, a linguagem literária é um cruzamento de camadas de significação, por vezes, em intrincada sobreimpressão, já que o leitor sempre lê mais do que uma obra objectivamente determinada no acto da leitura. Existe uma comunicação dialógica com a memória literária, o seu repertório-bagagem, a memória histórica-cultural do texto, o contexto histórico-cultural do criador dentro de um enquadramento social determinado. Neste sentido, todo o texto é um palimpsesto.

O caso moçambicano é distinto do português, mas, na caracterização desta nova era, a globalização considera uma espécie de «remix» do pensamento humano, como solução para as novas vivências. Na literatura, vivemos, na realidade, um lugar incerto, que poderemos catalogar como o fim da modernidade ou de crise da modernidade, pelos diferentes factores apontados na leitura de Lipovetsky. A poética da inclusão vira-se para a tradição, mas não será esta ironia moderna a nova janela de abertura para o culto do «novo»? Parece-nos que sim. Sendo a pós-modernidade uma sequência da modernidade, não devemos esquecer que as condicionantes de inovação e de quebra determinam um novo estado poético, em que o individualismo se transforma na descoberta do Eu, uma *autognose*:

Le narcissisme est une réponse au défi de l'inconscient: sommé de se retrouver, le Moi se précipite dans un travail interminable de libération, d'observation et d'interprétation. Reconnaissons-le, l'inconscient, avant d'être imaginaire ou symbolique, théâtre ou machine, est un agent provocateur dont l'effet principal est un processus de personnalisation sans fin: chacun «doit tout dire», se libérer des systèmes de défense anonymes faisant obstacle à la continuité historique du sujet, personnaliser son désir par les associations «librés», et aujourd'hui par le non-verbal, le cri et le sentiment primal (LIPOVETSKY, 1993: 78).³²

Passámos do tempo do capitalismo progressista, das grandes revoluções e respectivos idealismos para uma era de consumo, de narcisismo. Tudo se encontra literariamente triturado. O «novo», de concepção moderna, o da exclusão da tradição, passa ao «novo» da absorção de estilos e da ironia. A individualidade moderna expressa-se numa cada vez mais veemente busca da liberdade individual, em que o indivíduo narcísico estabelece novas relações com o Eu, o seu território e o Outro.

Sans doute cette culture de masse a-t-elle été rendue possible par le procès de personnalisation, libérant des plages de temps, privilégiant l'expression et valorisant la création, mais l'étonnant c'est qu'en quelque sorte l'avant-garde y a également contribué en expérimentant sans cesse de nouveaux matériaux et agencements, en déclassant le métier au profit de l'imagination et de l'idée. L'art moderne a dissous à ce point les normes esthétiques qu'un champ artistique ouvert à tous les niveaux, à toutes les formes d'expression a pu apparaître. L'avant-garde a facilité et desculpabilisé les essais et démarches artistiques de tous, elle a creusé le sillon permettant l'éclosion d'une expression artistique de masse (LIPOVETSKY, 1993: 180-181).

³² Sublinhado nosso.

Lipovetsky, em cuja teoria nos apoiaremos na recriação do Eu, na defesa da pós-modernidade como consequência da modernidade, defende o individualismo como suporte dessa continuação, embora seja interpretado com certas modificações. A primeira é a escolha do herói mitológico que representa o homem actual: Narciso. A segunda, e para nós, a grande justificação, é a criação do *homo psychologicus*, expressão que estará na base de toda a criação pós-modernista. O homem preocupa-se com o seu íntimo, com a redescoberta do seu ser mais remoto.

Acreditamos que esta teoria poderá complementar-se com a literatura enquanto forma de criação artística. A geografia, a subjectividade, as marcas de narratividade, a apropriação e a inovação funcionam como caminhos para a configuração do individualismo pós-modernista em José Agostinho Baptista e em Eduardo White, que apresentarão duas máscaras convergentes e / ou distintas: o Narciso de Lipovetsky e o Narciso mitológico, como demonstraremos na análise estilística.

A originalidade literária, vítima dos tempos hodiernos, subtilmente camuflou-se e os autores constituem pontos de preenchimento sincrónico e/ou diacrónico entre escritas inovadoras:

Não há originalidade literária. Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*) já o dissera, o «pós-modernismo» artístico, com o seu gosto deliberado do ecletismo de estilos, veio a pôr em vista o que era evidente, a Literatura Comparada vem sistematizando e investigando essas formas de interacção, num eixo vertical e num plano horizontal, mostrando como todos vivemos de todos, da tradição própria e alheia, repetindo temas e assuntos e variando formas, em permanentes actos de vampirismo intra- e intersistémico, inconsciente ou deliberado (BARRENTO, 1996b: 190).

A questão da originalidade literária relativiza-se com a referência à técnica. Contudo, a originalidade comporta as combinações técnicas subjectivas, cujas realizações poderão sempre ser inovadoras. Por conseguinte, podemos reconhecer passos precursores, mas que, no macrotexto, se apercebem significantes de um novo produto. Vampirismo ou canibalismo revela a forte mordacidade e ironia para este contorno inevitável da criação literária, ao que preferiremos um critério de originalidade a nível formal e interpretativo. Ao acreditarmos numa nova maneira de conceber o mundo literário, cuja adjudicação, moderna ou pós-moderna, se estampa

na pertinência das argumentações, cremos numa outra «sinistralidade», consequente da modernidade.

A sinistralidade da «superstição do novo» obedece ao critério modernista da arte pela arte e da inovação. No entanto, o «novo» poderá continuar a ser o efeito paradoxo da poética pós-modernista. Se considerarmos que existe uma tradição modernista, julgada como paradoxal, poderemos igualmente pensar a passagem para a recuperação do passado como paradoxal além de irónica, já que o pós-modernismo não se rege por regras de vanguardas nem de castrações passadas. Parece-nos estabelecida a regeneração do «novo»: «Se alcanzó un momento en el cual la fuerza de la innovación progresiva en el arte llegó a su agotamiento y la mirada al pasado fue la única salida para evitar la no-producción artística».³³ Os autores perderam, na verdade, a crença no progresso, nas ideologias e nas vanguardas, mas, o propósito da inovação é tão tradicional à criação que a ideia de esgotamento e viragem para uma nova era permite a conjugação com os vectores da era precedente. Não encontramos em Roberto Dante Flores a veemência dessa fractura e até arriscamos na visão da pós-modernidade como um paradoxo da própria modernidade, o limite do progresso passado ao consumo. O individualismo tornou-se no consumo do Eu, da informação sobre o Eu e no estabelecimento de uma ponte com um Tu leitor, afastado e igualmente denso, à espera de uma irónica redescoberta do ego perdido, pela impessoalidade do progresso e da ideologia. A pós-modernidade, sobrevivente da modernidade, talvez resulte na desconstrução da desconstrução de Derrida, *latu sensu*.³⁴ O texto já não sobrevive sem uma existência outra, quer seja o Eu perdido, quer seja o Eu redescoberto, quer seja o Eu intermédio que os sobrevive:

³³ FLORES, Roberto Dante – Hedonismo y Fractura de la Modernidad.

http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=144 (17 de Janeiro de 2007).

³⁴ O *logocentrismo* é, em traços gerais, o pensamento basilar de Derrida, pela desconstrução da noção de autor a favor do jogo de diferenças da palavra. Concluimos, na nossa investigação, que essa perspectiva compreende um forte ponto de vista filosófico, em que os autores, por nós estudados, não se inserem, porque se expressam a partir de uma componente biográfica extremamente vincada na sua escrita: «All Derrida's readings of the 1960s reflect this basic principle: that the deconstructive and deconstructed texts will find themselves – (...) – at 'a point of almost absolute proximity'», Séan Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p. 167. Nesta questão não é de descurar, igualmente, a distinção feita por Barthes entre escritor e autor, sendo este uma figura estanque, ficcionada pelos mecanismos do campo editorial.

Ainda escrevo para ti, leitor sem endereço que folheias um livro de enigmáticas pétalas que neste Outono da vida caem desamparadamente. Não te conheço. Não bebes comigo, junto a um cais distante, as destilações do mundo.³⁵

A urgência da fabulação de um pressuposto introdutório ao nosso estudo resume-se à particularidade plural da modernidade. Afigura-se, indelevelmente, que esta discussão traça o nosso entendimento do pós-modernismo, ou, provavelmente, também existe uma particularidade plural em relação a este singular:

Tudo isto é também dizer que a forma como o conceito de modernidade não só surge como problematizado mas sobretudo parece certamente, pelo menos em alguns casos, tornar-se ele mesmo problemático, essa forma faz a meu ver parte indelével do modo como nos podemos relacionar com tal conceito e dos (des)entendimentos que com ele podemos ter. Talvez seja essa a razão pela qual parece haver uma insistência consensual sobre a passagem do singular «modernidade» ao plural «modernidades», que Gumbrecht cristaliza através da sua feliz formulação de «cascatas de modernidade» (BUESCU, 2005: 22).

O pós-modernismo mais do que um movimento de ruptura é um movimento de continuidade, metaforizado pelas cascatas. A análise de Gumbrecht evoca três conceitos para o pós-modernismo: des-temporalização, des-subjectivação e des-referencialização e não se perspectiva um fim para as cascatas da modernidade uma vez que se associa à presença, intensidade e percepção (GUMBRECHT, 1998: 35). No entanto, o prefixo de negação não se torna impeditivo de uma nova ordem, pela qual defendemos uma temporalização, uma subjectivação e uma referencialização.

As cascatas deambulam não só por uma questão terminológica, mas principalmente pelo derrubar de fronteiras acerca da sua essência. Para nós, é uma fundamentação substancial que emerge das (não-)fronteiras de Baudelaire, cuja teorização servirá o rio que se quebrará numa bacia de pedra, antes de desaguar e passar a relatividade temporal:

Estas fronteiras permitem falar do moderno no instante em que ele se descobre pré-moderno, não-moderno, mesmo anti-moderno. Baudelaire, como vimos, mais do que equacionar a modernidade com o presente, fazia convergir para ele a conversação sempre repetida entre o transitório, o fugitivo, o contingente, de um lado, e do outro o eterno e o imutável (BUESCU, 2005: 44).

³⁵ BAPTISTA, José Agostinho – Exílio. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. (11 a 24 Abril 2007), p. 44. Sublinhado nosso.

Construímos o (nosso) pressuposto com as condicionantes próprias de um estudo desta natureza e sentimos como primordial e inovador a justificação dos trajectos autorais pela defesa e profuicuação de um pós-modernismo moderno, (des)afecto à incomensurável tragédia da barreira teórica, embora, na nossa perspectiva, tudo se faça pelo paradoxo da teoria.

2. MERIDIANOS LITERÁRIOS

2.1. JOSÉ AGOSTINHO BAPTISTA: O SENTIMENTO DE SI³⁶

A Literatura Portuguesa ajusta-se, numa perspectiva construída no pós 25 de Abril, a variados traços autorais dos quais emanará uma escola³⁷ profundamente individualista – de acordo com o que vimos problematizando – cujos parâmetros de afastamento ou aproximação à modernidade se tornam difíceis de matizar no tempo presente. Existe, ideologicamente, uma quebra com os períodos anteriores, que se cruza com a perda da historicidade e o fim da «grande narrativa», perfazendo o término das barreiras tradicionais, e massificando a cultura, com o intuito de autorizar a prática da apropriação e da citação de obras do passado. Os espelhos, uma vez mais, baralham-se e recolocam-se num jogo dúbio e incerto.

Caracterizar esta fase da Literatura Portuguesa não se afigura uma tarefa fácil, já que é uma criação de pensamentos recentes e ainda não suficientemente relativizados pelo pêndulo do tempo. Assim, procuraremos traçar algumas das distâncias entre esta fase e as imediatamente anteriores e a implicação com o posicionamento de José Agostinho Baptista.

Há em cada autor o seu modo de superação e de libertação que cria a ilusão da não comparabilidade, no entanto, é a possibilidade de abertura de caminhos subterrâneos que nos perfila o carácter identitário único do(s) mundo(s) percorrido(s) e petrificado(s) nas páginas da escrita.

José Agostinho Baptista faz parte de uma geração poética de fim de século, vindoura dos sonhos de Abril. É um poeta que soube conquistar o seu lugar no plano da Literatura Portuguesa e apresenta alguns dados interessantes como são o facto de publicar os seus textos numa editora consagrada, a Assírio & Alvim; figurar em antologias de poetas portugueses, algumas traduzidas para a língua francesa; ser um tradutor reconhecido, especialmente dos textos de língua inglesa; e ter sido distinguido com o Prémio P.E.N. Clube Português de Poesia (*Anjos Caídos*, ex-aequo, 2003) e com o Grande Prémio de Poesia APE / CTT (*Esta voz é quase vento*,

³⁶ Recorremos, neste título, a uma expressão de Lipovetsky, na sua obra *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes* – «le sentiment de soi» –, porque o filósofo francês reforça, com esta subtileza lexical, a recuperação da personalização-pessoalidade por parte do indivíduo, matéria que estrutura uma parte consubstancial deste nosso estudo científico.

³⁷ Utilizaremos o termo «escola» no sentido da sua própria negação. De acordo com o final do subcapítulo 1.3., o facto de entendermos que já não existe uma concepção poética estereotipada de grupo não invalida que as novas marcas poéticas dêem corpo a uma escola de não-escola.

2004). Destaque-se, ainda, a versão para castelhano de *Agora e na hora da nossa morte* (2001), da responsabilidade de Antón Castro.

O poeta, desde cedo, procurou no exílio da sua terra o *leitmotiv* da sua escrita. Veio para Lisboa, onde trabalhou como jornalista e colaborou com a imprensa escrita. O que o torna único nos seus processos poéticos é a eterna saudade transpirada nas palavras reluzentes de terra e memórias passadas. Contrariamente a White, não experiencia o desencanto da reconcepção de um país, mas mora com a nostalgia de uma terra impossível de ser escrita sem as suas palavras e vive a angustiante melancolia das ruínas da memória, nos seus dilemas e insolvência humana:

Angustia-me a morte dos outros. Sobretudo a morte daqueles que amei ou que amo. Aí começo eu a morrer também. A minha morte também me angustia um pouco, é verdade, porque fico diante de um muro negro e eu queria ter um sinal qualquer sobre essa escuridão. Um sinal qualquer que me levasse, por exemplo, a resolver o meu conflito com Deus. E, então, acreditava definitivamente e aceitava esse Deus, ou então recusava-o e era ateu. Não consegui resolver isso. Penso que não vou conseguir (VIEGAS, 1999: 44).

O pós-modernismo desenvolver-se-á, numa perspectiva global, por toda a produção literária, embora o que nos oriente seja a poesia. O espaço da subjectividade, interligado com a crescente pessoalização do sujeito – assumindo um caminho contrário à impessoalidade baudelairiana – resulta no Eu que se reproduzirá nos textos como entidade principal e reveladora de um cosmos, um mundo criado em diversos estádios de inteligibilidade. A narratividade na poesia e a apropriação de modelos constituirão, esteticamente, grandes traços pós-modernistas da poética de José Agostinho Baptista:

Se a existência poética (literária) após o 25 de Abril se realizou, em grande medida, a partir do embate ideológico e político, ela revelou-nos também algo de importância decisiva para a compreensão do fenómeno poético (e literário, em geral). isto é, o papel indeclinável que a subjectividade desempenha no processo artístico (MARTINS, 1986: 41).³⁸

Manuel Frias Martins sobreleva o uso da subjectividade. Ganhará novos contornos e, no caso particular de José Agostinho Baptista, podemos afirmar com

³⁸ Sublinhado nosso.

Frias Martins, resultará de um retraimento profundo em relação ao mundo que rodeia o sujeito criador, caracterizando-se a sua produção por:

um exílio deliberado do sujeito, ou de um querer nada que não seja representação / exercício de uma ausência. Dizer o outro; reduplicar a experiência do outro pelas marcas deixadas (em amor /dor) no Eu; representar um lugar vazio por cujo discurso se sinaliza o diálogo compacto entre um tu e um eu que se reencontram através da linguagem, constituem o universo de uma poesia em cujo interior se desenrola um interminável murmúrio de segredos (1986: 145).³⁹

O Eu repercutir-se-á num individualismo intrínseco à geografia do exílio. Será no espaço em que o Eu e o Tu se evocam concomitantemente, através da metalinguagem, que as manifestações de uma subjectividade imperiosa se tornam evidentes. O individualismo não se esgota e não evolui para um egoísmo negativo, uma vez que este individualismo é a face visível das angústias próprias da criação de fim de século.

Num discurso de saudosismo e de nostalgia da terra amada, o sujeito poético exilado revive a terra num redemoinho de segredos de um *locus amoenus* tripticado, a ilha física (concreto-presente), a ilha lembrada (concreto-passado) e a ilha perspectivada / projectada numa dialéctica Eu / Tu (concreto-inteligível). Estamos perante textos como *O Último Romântico*, onde palpitam certas características de um dos modelos (não) conscientemente apropriados pelo autor madeirense, o Romantismo, evidenciado no título da obra:

Em José Agostinho Baptista aquele murmúrio de segredos adquire tonalidades bastante individualizadas ao tutelar-se por um vocabulário e uma imagística feitos de registos insulares, os quais sugerem simultaneamente uma insularidade da alma encerrada em paradoxo na riqueza dos seus próprios limites (MARTINS, 1986: 146).⁴⁰

São precisamente estes murmúrios e segredos que farão de Agostinho Baptista um cultor do Novo Romantismo, no sentido telúrico, mediante a recuperação do arquétipo da terra pura, um *locus amoenus* que resulta da conjugação dos três estádios díspares da concretização da imagística da ilha, na configuração individual do sujeito pós-modernista.

³⁹ Sublinhado nosso.

⁴⁰ Sublinhado nosso.

Os períodos literários anteriores ao fim de século evidenciam uma cultura da apreensão do absoluto, caminhando, por vezes, pelo trilho da omissão do individual, à procura de um sentimento mais lato, de que resultará a voz do poeta como a própria voz desse mundo, ausente de pessoalização:

Este desejo do humano na sua totalidade, esta avidez de considerar a presença de todos os possíveis conduzirá inevitavelmente à perda da possibilidade e à “desumanização da arte”, no sentido de Ortega y Gasset. É nesta linha que se poderá falar do sentido trágico do Modernismo, enquanto consciência do infinito, no qual o indivíduo se deverá extinguir, se lhe quiser sentir as vibrações de que ele próprio é eco. Essa extinção, longe de ser uma anulação em simples cinza, é antes o atíçar da chama primordial, que pela poesia regressa sob a forma de palavra livre ou primitiva, que Derrida considerava “liberta das suas funções sinalizadoras” e por isso num estado de purificação homólogo do espírito humano (LIMA, 2003: 14).⁴¹

Os autores de fim de século transformarão a teoria do *logocentrismo* na própria desconstrução da sua essência teórica, tornando o autor um corpo textual tão importante como a palavra, diríamos que indistinçável do *logos*. Com efeito, a palavra continua a ganhar o seu corpo, mas volta a pessoalizar-se e a interagir com um meio, um leitor e um autor. Quebraram-se as regras da disciplina moderna e ganhou-se a batalha pela pessoalidade da disciplina individual.

A nossa referência a Barthes (1993: 164), anteriormente comentada, alude à escrita poética moderna e ao seu gosto pelo individualismo e respectiva verticalidade. O pós-modernismo explorará, em Agostinho Baptista, a vertente pessoalizada do individualismo, sabendo que se materializará num centralismo do universo em torno do sujeito poético – defendida por Manuel Frias Martins – de tonalidades individualizadas e sugeridas por uma imagística do espaço, apoiada nos relevos geográficos, humanos e sociais, um universo ilhéu, um universo

⁴¹ Sublinhado nosso. Maria Antónia Lima sugere a característica trágica da impessoalidade afirmando que «tanto Eliot como Pessoa, ao referirem respectivamente que “the emotion of art is impersonal” e que a obra de arte deve ser considerada “como cousa no espaço, independente da relação com a emoção que a produziu”, não só se aproximam de um certo sentido clássico interessado em disciplinar emoções – e aqui pensamos no entendimento de Foucault, em que o modernismo surge como matéria disciplinadora da liberdade criadora do Homem –, mas deixam transparecer também que a jogada na impessoalidade resulta de um conflito entre o desejo de imortalidade e a razão que o limita», *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia Moderna*, Lisboa, Universitária, 2003, pp. 17-18. Como já sublinhámos, a estética modernista nunca apagou a subjectividade, mas sim a pessoalidade. Em autores como José Agostinho Baptista e Eduardo White, assistimos à presente recuperação da pessoalidade dentro da subjectividade.

representativo do Homem. Este encadeamento acerca-se da crença no individualismo, no seu carácter benéfico e reconciliador. Agostinho Baptista passou a fase dos idealismos e das revoluções e envereda pelo narcisismo:

Fico confuso em relação a isso. Eu tento estabelecer essas balizas todas, porque acho que nada é linear... Mesmo esses conceitos de esquerda e direita, acho que nós encontramos sempre caminhos, estradas, atalhos ou o que queiram chamar, onde nos cruzamos uns com os outros. Mas, de facto, acredito sobretudo no individualismo, porque no individualismo é que há a fraternidade, a generosidade. Cada um com cada um. Nunca agir em nome de uma ideologia, nunca em nome de uma igreja – só em nome individual. A vida não é um peditório da Cruz Vermelha, com as coisas muito solidárias para colocar na lapela só porque fica muito bem (VIEGAS, 1999: 42).

A expressão de Agostinho Baptista trará o tom melancólico de final de século, consciente de uma certa negatividade, ao encontrar o seu lugar na poesia com figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte. João Barrento (1996a: 87) assinala, porém, que é nestes períodos de crise que aparecem os grandes vultos literários, envolvidos pela melancolia finissecular.

Não sabemos até que ponto é possível caracterizar e denominar esta poética melancólica. Parece-nos exagerado, uma vez que a melancolia baptistiana, produto dos seus tempo e espaço, nos soa, paradoxalmente, como um devir passado, com esperança nas resoluções de conflitos individuais e pessoalizados, o que caracteriza o *homo psychologicus* de Lipovetsky, e justifica o enveredar pelo individualismo, cuja expressão será a imperiosidade da personalidade na subjectividade.

2.2. EDUARDO WHITE: OS RESQUÍCIOS DO EU

Eduardo Costley White é fruto de um pós-guerra civil violento e violentador do sujeito. Insere-se no grupo de escritores que pretende dar um rosto ao país dilacerado de si mesmo, onde impera a dor reveladora de novas epifanias.⁴²

⁴² Se pensarmos sobre o panorama geracional de Moçambique, teremos que recorrer a quatro vultos incontornáveis da Literatura Moçambicana, José Craveirinha, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Mia Couto, respectivamente. Craveirinha é o pai literário da nação e o representante da luta contra o poder colonial português; Rui Knopfli, apesar do seu traço moçambicano, abre as letras a outros voos e aos movimentos literários ocidentais; Patraquim retoma o mesmo diapasão; e, Mia Couto é aquele que, pela sua evolução e reconhecimento literário, abre novas janelas (será esta a grande ruptura?) aos autores moçambicanos. Couto consegue, em nosso entender, romper com a catalogação pós-

A veia poética deste autor moçambicano revelou-se desde cedo e a convivência com nomes consagrados das letras daquele país foram um dos motivos pelos quais conseguiu uma projecção significativa, que acarretou o reconhecimento precoce da sua poeticidade singular.

Moçambique⁴³ é, desde a interferência europeia com o decorrer natural da sua história, uma constante recuperação e reapropriação de identidades que se ramificaram em rostos rearticulados e em peças de um puzzle em perene gestação. A necessidade da sua emergência identitária causa, bastas vezes, no processo literário uma constante busca da emancipação. Com efeito, a partir das reminiscências da guerra da Independência e sendo, sobretudo, filho do pós-guerra civil, White elaborará a escrita da confluência do lugar sob o signo de isotopias plurivalentes.

O sujeito projectar-se-á no lugar matricial da terra no plano do concreto-inteligível. Em White, a visão de um cosmos passado é menos imperativa do que em Agostinho Baptista, o que tornará o perscrutar do não-lugar passado num processo idílico ainda mais amplificado do que no poeta português.

Influído pelo passado recente, o moçambicano afirma-se num país pós-independência com a marca d'«os pequenos cacos dos sonhos que partiram ontem» (LABAN, 1998: 1192), ao que o espera a incerta confirmação de um porvir construído sem sangue, estando a sua esperança situada no mundo da literatura, mais especificamente na poesia.⁴⁴ O autor não se coíbe de chamar ao leitor a relembração da possibilidade do amor, veiculando a sua arte poética à essência do amor e variadas manifestações, que, no seu entender, é o que restou ao povo moçambicano. No entanto, a sua ideia de um colectivo precisa de uma primeira etapa de construção, o conhecimento do Eu:

colonialista de uma literatura cada vez mais sustentada pela globalização da sua produção: o moçambicano tornou-se um homem do mundo. Para nós, Couto abre espaço a uma geração pós-coutiana, marcada por traços pós-modernistas, embora não nos devamos esquecer que o problema de repensar um Moçambique futuro a partir do presente esteja no cerne de autores como Eduardo White.

⁴³ Como já referimos, na nossa interpretação, a Literatura Moçambicana (nomeadamente a escrita de White) abandonou o seu vértice pós-colonialista, enveredando por uma estética pós-modernista, sendo o seu grande propulsor a integração do homem moçambicano no mundo, como respectivo cidadão herdeiro de cardinalidades individuais.

⁴⁴ Cf. Michel Laban, *Moçambique: Encontro com Escritores*, vol. III, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, p. 1193 e Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994, pp. 338-340.

[...] de tanto cantarmos o nós, esquecemo-nos profundamente de cantar o eu, porque não podemos ter uma ideia de nós se não temos uma ideia do eu: não há uma ideia da colectividade se não há uma noção de indivíduo. E politicamente nós estamos a sofrer isto, porque quando as pessoas se descobrem elas, quando descobrem o eu, o sentido da vida ganha proporções que muitas vezes não têm nem dignidade nem significado. [...] De maneira que retomando o lirismo da poesia moçambicana, eu acho que apenas o retomei porque acreditava, e acredito plenamente, que era necessário – e é necessário – que a poesia e a literatura deste país se debrucem e se encaminhem dentro do contexto do indivíduo como ele, e depois do indivíduo como nós, como sociedade, como colectivo (LABAN, 1998: 1180-1).⁴⁵

O reconhecimento colectivo alia-se ao elemento feminino, fecundante e fecundador de novos trilhos, a terra e a mulher. Os dois elementos solidificam a relembrança, que permitirá o tornar a caminhar sobre o Eu por (re)descobrir, ao ponto de se atar as teias da história, como um processo que necessita de ser retomado sob o imperativo do sujeito (LABAN, 1998: 1187).

À primeira vista, torna-se difícil a ligação entre mundos diferentes, entre Moçambique e Portugal. No entanto, a globalização desencadeou fenómenos constantes de dúvida identitária que possibilitam ao teórico e aos próprios autores novos encontros imperceptíveis ao olhar menos avisado.

Em África, numa perspectiva construída após as independências, em que emanarão os traços da subjectividade e da edificação da identidade e respectivo individualismo, White distingue-se dos estereótipos veiculados pela literatura pós-colonial. A filiação do pós-colonialismo desobedecerá a uma «afiliação», ao cruzar-se com o percurso isolado do homem hodierno. A subjectividade em que o Eu se reproduzirá nos textos como entidade principal pessoalizada e reveladora de um cosmos que não passará de um mundo criado em diversos estádios de inteligibilidade, é um ponto assente na criação da literatura actual. Moçambique não escapará a este contexto como parte do mundo globalizante e como filho de uma antiga potência colonial:

cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar.

[...]. Estamos aguardando pelo renovar de um estado de paixão que já experimentámos, esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a

⁴⁵ Sublinhado nosso.

nação enquanto casa feita para sonhar. O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis (COUTO, 2005: 63).

Os processos poéticos de Eduardo White reinventar-se-ão, consoante a composição do puzzle moçambicano, projectada nas coisas pequenas e individuais, que enriquecem o caminho humano, o belo.

Assiste-se a uma necessária inventividade mitológica expressada nas particularidades de um dia-a-dia incerto e objecto de um plano concreto-inteligível, ao que voltamos às reminiscências do passado e de outras experiências:⁴⁶ «A originalidade de Whitman tem menos a ver com o seu verso supostamente livre que com a sua inventividade mitológica e com o seu domínio da linguagem figurativa» (BLOOM, 1997: 243).⁴⁷

Os deltas das transmissões reenviam-se pelos diversos quadrantes da criação individual. Na organização de um mundo presente constantemente em busca (re)identitária, os modelos dos primeiros países a conseguirem a independência em relação aos antigos impérios e a estabilizarem-se identitariamente como bloco-nação tornam-se modelos para a edificação dos mais recentes conquistadores da independência, no caso específico Moçambique. Nestes parâmetros, a figura de Whitman encarna o papel de *vate* ideal para um novo mundo em busca de identificação(ões), mais pela sua energia simbólica do que pelo produzido: «Os poetas hispânicos [...] conduzem a influência de Whitman numa outra direcção, a qual tem mais a ver com Walt Whitman como figura simbólica que com o texto efectivo de poesia» (BLOOM, 1997: 243).

Whitman é visto, desta forma, como a figura em que um poeta de um mundo novo gostaria de se tornar. O americano foi um dos principais edificadores da literatura de um novo país: os Estados Unidos da América. Na senda da insurreição contra o velho mundo, a Europa, os novos países devem, culturalmente, justificar e legitimar a sua independência em relação ao antigo colonizador, atingindo a sua maturidade intelectual. Os poetas norte-americanos proporcionaram a todos os estados americanos, posteriormente independentes, a matéria cultural de

⁴⁶ A escolha de Whitman para a sintetização desta característica tem que ver precisamente com o seu carácter místico sobre a representabilidade das entrelinhas do cânone para os autores das novas literaturas. Em White, Whitman figura, igualmente, como catalisador de uma nova poética na epígrafe de *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992).

⁴⁷ Sublinhado nosso.

identificação e de emancipação criadora. Não preconizamos uma cópia do modelo: trata-se, de facto, da apropriação selectiva de ferramentas e processos de escrita semelhantes que favorecem a auto-determinação cultural.

O caso de White torna-se duplamente encarecido deste pressuposto ao ter que pugnar por uma segunda pós-independência. A geração literária pós-coutiana – chamemos assim à geração que emerge na actualidade – vive um mundo afastado dos sonhos da independência. É uma geração que viveu os diversos desfasamentos sócio-históricos,⁴⁸ sofreu a não solidificação da nação independente, descobriu um país formado por outros, com outras faces e outros mosaicos, uma nação que não soube emergir das suas valências e que entrou num processo de clivagens, por vezes, estéreis.

Devemos considerar para Moçambique o estatuto de antiga colónia portuguesa e de bebedor da fonte europeia, da Literatura Portuguesa e outras, por via explícita e implícita. White necessita de assumir a «morte do Pai» (a Literatura Portuguesa), numa vontade de fazer nascer e enunciar um mundo novo, que corresponda às suas próprias geografias. No entanto, essa morte é tragada como uma redenção, se partirmos do ponto de vista da inundação dos precursores: «[...] é mais importante que os novos poetas possuam um conhecimento mais rico. Os precursores inundam-nos, e as suas imaginações podem morrer afogadas neles, mas nenhuma vida da imaginação é possível se se escapar totalmente a tal inundação» (BLOOM, 1991: 173).⁴⁹ White mastiga o melhor da tradição canónica e local para criar uma literatura híbrida, a exemplo da sua realidade espacio-temporal. Absorve a inundação da escrita predecessora num delta vivente de novas realidades expressivas da ilha, que constitui cada experiência, memória e reidentificação. Os precursores são, por assim dizer, os semeadores dos grãos plurais da intertextualidade que provocam a inundação e redenção no trabalho de reescrita-apropriação de cada autor.

⁴⁸ Por este motivo, parece-nos pertinente insistirmos na aproximação dos autores das novas literaturas ao estado globalizante do mundo actual.

⁴⁹ Sublinhado nosso.

2.3. PONTOS DA ESCRITA

Na comparação entre José Agostinho Baptista e Eduardo White, parece-nos assente que os desencantos advindos de dois períodos conturbados, como são o caso do 25 de Abril e da independência de Moçambique, tornam-se a referência oculta dos caminhos de fim de século destes dois autores. Por um lado, temos um poeta exilado da sua terra de origem (José Agostinho Baptista), por outro lado, temos um poeta que vive o exílio na sua própria terra, fruto da construção do mosaico moçambicano (Eduardo White), pelo que o consideramos resquícios de um mosaico.

A projecção de um individualismo pessoalizado na subjectividade dos seus sujeitos poéticos conclui-se como o imperativo da ligação dos seus mundos e de uma nova relação de leitura com o leitor. O texto já não sobrevive apenas e somente pela sua desconstrução, existe um traço de espelhos biográficos que complementa a interligação dos diferentes reais no seu processo hermenêutico.

No apanágio de uma nova construção poética, importa ressaltar a relação dos autores com a edificação de escolhas pessoais, um «cânone» de precursores, influidores de leitores e perscrutadores de uma descoberta biográfica do próprio sujeito poético:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.

[...]

Como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany (BORGES, 1989b: 88-90).⁵⁰

O reconhecimento de vozes plurais em textos plurais (inclusive do próprio autor no conjunto da sua obra), por um lado, como bem explicita Borges, é, na realidade, um elo de pertença intertextual e de permutação intemporal rumo à cadeia

⁵⁰ Sublinhado nosso.

da eternidade, permanecendo pouco relevante a ordem cronológica das ideias. Por outro lado, o texto final desempenha a função de sobrelevar o seu precursor, numa viagem iniciática, que, a exemplo de uma árvore genealógica, transportá-lo-á até à arqueologia literária, não sendo menos verdade que, derrubada a barreira temporal, os precursores poderão tornar-se o produto final de uma cadeia subterrânea de intertextualidade, de leitura e de heterodescoberta, sem a angústia moderna da arte pela arte:

Há quem pense que se eterniza através da literatura, por exemplo. Não sei se se eterniza. Não tenho essa visão da literatura. Acho que a literatura não eterniza nada, não nós salva de nada, não redime coisa nenhuma. A literatura é sempre para os outros. Mas mesmo o leitor é um animal estranho, não consigo saber quem é, como é e onde está (VIEGAS, 1999: 49).

A compreensão da literatura como uma expressão da individualidade pessoalizante é remetida para o leitor desconhecido, já sem as ironias de finais de século XIX (atente-se às provocações de Baudelaire), o que nos permite, com Eduardo Lourenço, concretizar que a condição do pós-moderno seja o não querer ter qualquer obrigação ou condicionante que castre a personalidade de cada individualismo.⁵¹

Deste modo, cada um destes dois autores reconfigura um cânone, que persegue os mesmos valores sistémicos e correlacionais da constituição canónica literária:

Um sistema é concebido como a correlação entre um centro e uma periferia: o centro é constituído pela cultura legítima e canonizada das classes dominantes, a periferia consiste nos elementos literários (textos, autores, repertórios de normas e convenções) aos quais é negado o acesso à condição canónica do poder cultural. Na geopolítica sistémica, estas duas regiões existem em permanente tensão, assegurando desse modo a renovação do sistema. Por outras palavras, os elementos periféricos travam uma luta constante pela canonização, quer pela transferência para o centro como forma de aquisição de autoridade e legitimidade. Quando isso acontece, o sistema reconfigura-se, garantindo a sua sobrevivência (DUARTE, 1996: 154).⁵²

⁵¹ Cf. Eduardo Lourenço, «Pós-modernismo e pós-modernidade», in *Situações de Infinito*, Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 17-23.

⁵² Sublinhado nosso.

Não podemos deixar de frisar uma certa condição periférica vivida por Agostinho Baptista e por Eduardo White. Ambos se inserem num sistema, no qual seriam os elementos a entrar. Ora, na estética pós-moderna, o cânone torna-se mais vulnerável, uma vez que o limite é não ser condicionado de modo a favorecer um maior câmbio de autores *inter-* e *intra-* sistema(s). Por estas razões, compreende-se as predileções autorais de ambos no seu alcance concreto de uma subjectividade inerente à sua individualidade.

No debate da dialéctica do cânone é importante o facto de José Agostinho Baptista ser um tradutor profissional, o que perfaz uma aproximação ao poder da instituição. Eduardo White, por si, vive do cânone das entrelinhas, que abarca certas marginalidades literárias. A importância de distinção entre cânone e clássicos irrompe como fundamental, no sentido em que um clássico implica o cânone, mas o cânone não implica ser clássico. O cânone, na pós-modernidade, não deixa de obedecer à institucionalização operada nas épocas predecessoras, no entanto, para os autores pós-modernos existe uma não restrição dialéctica de modelos. Todos os pontos de escrita se entrecruzam como a sala dos espelhos de um comum parque de diversões. Deste modo, embalamos para o ponto em que o pós-modernismo não aceita condicionantes e que nos permite ser tudo, sem nos identificarmos propositadamente com nada anterior, mas com uma nova forma criada a partir de retalhos não castradores de opções presentes:

A tarefa do poeta não é procurar novas emoções, mas usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais. E as emoções que ele nunca experimentou servirão o seu fim tão bem como as que lhe são familiares (ELIOT, 1997: 31).⁵³

Sendo uma concepção modernista, a de Eliot, não deixa, no entanto, de se ligar à projecção do mundo literário do autor. Os precursores ajudam o poeta a transformar em poesia as emoções comuns, num contexto de originalidade, cuja ironia desencadeia a novidade do espaço poético. A natureza transformadora de uma literatura filtrada e apropriada, de propósito autoreflexivo, ultrapassa o palimpsesto dos espelhos, tornando-se a sobrevivência da originalidade. Agora, é chamado a convívio o leitor fazedor do texto pós-modernista, numa relação alquímica de reais

⁵³ Sublinhado nosso.

vivididos, vivenciados e presentificados pelo texto, no que apelidamos de real factoficcional.

Atendendo aos autores em questão, poderemos considerar os trajectos de subjectividade pós-modernistas como um dos legados mais fortes da sua poética. Enredando pelos meandros de duas escritas diversas e simultaneamente próximas, as marcas da nomeação do lugar, o culto do Eu, as marcas da narratividade e a apropriação e inovação despoletaram um contacto íntimo com a revelação e reinteriorização da pessoalidade.

Nas questões em relação ao modernismo e ao pós-modernismo portugueses, não podemos olvidar-nos da arca pessoana nem da visita ao museu imaginário. De facto, a Literatura Portuguesa e as suas ramificações universais evoluíram de acordo com a (re)descoberta da poética pessoana, ao longo do século XX. Resulta daqui a traição da tradição pessoana nas escritas lusófonas contemporâneas, ao subverterem-se paradigmas de escrita, que conseqüentemente, à boa maneira de Pessoa, se realizam, em simultâneo, por teses, antíteses e sínteses.

A visita ao museu imaginário das escritas lusófonas estende os seus tentáculos apropriativos à imensidão de faróis valorativos universais, como consubstancialidade das relações heterogéneas que sempre orientaram o modo de ser da escrita em português.

3. PAISAGENS DO EU PÓS-MODERNISTA

3.1. A GEOGRAFIA COMO CORPO

O Homem hodierno perde a sua identificação antropológica espacial, necessitando de uma redescoberta do seu individualismo, mediante a exploração dos lugares interiorizados. Pela leitura de Lipovetsky, aproximamo-nos do conceito de desterritorialização pós-modernista.

Em José Agostinho Baptista e Eduardo White, o exílio terá a função primordial da (re)constituição de um espaço pátrio. A necessidade torna-se premente porque cada sujeito vive um espaço pelo avesso, na consolidação da dor e do sofrimento. Cada um representa a ausência permanente de uma geografia corporal com necessidade de ser audível. Em Agostinho Baptista, o exílio transforma-se numa nova terra de adoção, repleta das características da terra original. A geografia funciona como máscara dessa ausência, na medida em que a referencialidade pátria nunca abandona, memorialmente, a «mátria», tornando a geografia de partida e a de chegada «fratrias». Em Eduardo White, a especificidade do seu exílio torna o sujeito um ser interior cindido. Vive num espaço em que não se reconhece, mas que lhe permite a escapadela fissural para a memória e para um futuro anunciado em novas geografias. Cada uma destas geografias revela um mosaico perenemente desmontado de uma pátria exilada do sujeito. A geografia é, em White, um pulsar labiríntico de caminhos, na esperança que completem um puzzle, onde o sujeito deambula sem instruções. A pátria cinge-se a uma ideia sentida, cuja medida se concentra num campo de estilhaços intocáveis. Os espaços, em ambos os poetas, mascaram-se de marginais, quando, pela poesia, se desafiam a existir.

Na sequência do exposto (cf. 2.2.), White descobre laços com a terra e o espaço, a exemplo de uma mulher, numa constante galopada pela alma e pela edificação do Eu. A terra, exilada do Eu, pela ausência da sua existência, obedece ao penoso caminho da reapropriação identitária. Consegue-o na fé da fertilidade da escrita, que, ainda na puberdade, espera pelo sofrimento da perda da inocência.

No pensamento de White, cabe-nos sublinhar a introspecção do Eu, como componente de um puzzle maior. O poeta fala da relação ímpar com a terra e é, nesse ponto, que se retoma o exílio voluntário de um mundo que necessita de reflexão e de uma geografia como corpo. O leitor não sabe se se dará pela mulher – escrita ou

pátria – ou pelo Eu, mas existe em White uma geografia da ausência e respectivo não-lugar.

O exílio ficcionado, a saudade e a (re)descoberta da personalidade na individualidade, tolfhem o caminhó das memórias.⁵⁴ Em José Agostinho Baptista, o culto do corpo toma lugar na mistificação do sujeito poético, ocupando o território uma relação de presença por excesso ou por falta:

Eu sou muito suspeito, na medida em que essa Madeira antiga, mágica, faz parte de mim como se fosse o meu corpo todo. O que encontrei lá (e trouxe de lá) é muito difícil de conseguir numa semaninha turística, para quem vai de fora. O que encontrei lá foram sinais, alguns de uma tal obscuridade que ainda me espantam. Foram abismos, forças, mecanismos que nunca consegui decifrar e penso que normalmente não se consegue decifrar. Este carácter está muito presente no caso do Herberto Helder, embora com toda aquela carga energética muito pessoal (VIEGAS, 1999: 45).⁵⁵

O exílio do lugar antropológico é uma suspeição da antropologia da palavra,⁵⁶ acabando por desaguar numa sinistra relação de não pertença: «Ainda hoje [Lisboa] é uma terra de exílio. Estamos aqui nesta bela casa e eu quèria ser capaz de sentir o prazer desta luz total» (VIEGAS, 1999: 45). A pós-modernidade oferece ao Eu o lugar da sua auto-identificação e identidade. O real factó-ficcional ata a realidade do lugar e do não-lugar, numa dimensão de reconhecimento. Por isso, o exílio dos sujeitos das poéticas de Agostinho Baptista e de Eduardo White transpira o arrebatamento do lugar real factual para a dimensão sofredora da reimaginação:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación» (AUGÉ, 2005: 84).⁵⁷

⁵⁴ O uso de «memórias» pode causar um certo paradoxo na essência do pós-modernismo, porque este se entrelaça com a não implicação de um compromisso. O pós-modernismo, por ser uma poética de inclusão, reserva o seu direito de inovação à não imposição de regras, e se a recursividade à memória, como *topos* pós-moderno, assim for entendida, há um subtil desregramento do suporte basilar dessa estética.

⁵⁵ Sublinhado nosso.

⁵⁶ O exílio do lugar antropológico é o que nos permite, enquanto leitores, a revelação da antropologia da escrita. É pela escrita que nos consciencializamos da antropologia do lugar, revelando-nos as linhas geográficas do exílio.

⁵⁷ Sublinhado nosso.

O Eu poético ganha o imperativo palimpsesto da busca e da nomeação, fora da esfera das grandes narrativas legitimadoras, mas na esteira da biografia e da luta contra a *dessubstancialização* do ser:

Narcise n'est plus immobilisé devant son image fixe, il n'y a même plus d'image, rien qu'une quête interminable du Soi, un procès de déstabilisation ou flottation psy à l'instar de la flottaison monétaire ou de l'opinion publique: Narcise s'est mis en orbite. Le néo-narcissisme ne s'est plus contenté de neutraliser l'univers social en vidant leurs institutions de leurs investissements émotionnels, c'est le Moi aussi bien qui se trouve cette fois décapé, vidé de son identité, paradoxalement par son hyperinvestissement. Comme l'espace public se vide émotionnellement par excès d'informations, de sollicitations et d'animations, le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention: le Moi est devenu «un ensemble flou». Partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la *désubstantialisation*, ultime figure de la *déterritorialisation*, qui commande la post-modernité (LIPOVETSKY, 1993: 80).⁵⁸

O lugar na poética pós-modernista dará corpo às infinitudes da escrita do Eu, augurando-lhe a realização semântica de uma árvore em pleno florescimento, como se se perseguisse o Santo Graal da sua essência e consubstancialização. Daí a necessidade da nomeação explícita ou implícita, como reflecte José Agostinho Baptista: «Foram abismos, forças, mecanismos que nunca consegui decifrar e penso que normalmente não se consegue decifrar» (VIEGAS, 1999: 45). O «nunca» acentua a natureza de busca que se torna a escrita, o palimpsesto da polissemia da própria vivência. O jogo simultâneo de espelhos em que se criam os subterrâneos entre os diversos estágios do cânone.

A ilha sofre variações de longitude. Muitas vezes, este pequeno pedaço de terra camufla-se sob o aspecto de uma região imensamente mais vasta: o México. Em *O Último Romântico*, as referências mexicanas concluem uma ligação acérrima com a Madeira, pela geografia,⁵⁹ tradições,⁶⁰ flora⁶¹ e fauna.⁶² Conclui-se que esta nova

⁵⁸ Sublinhado nosso.

⁵⁹ A geografia revela que a Madeira não se tornou um lugar esquecido, mas que, pelo contrário, se tornou o local de vivência sob a capa do labirinto. As seguintes referências são a prova da projecção do lugar madeirense no espaço mexicano: Tamaulipas (*UR*, 47) é um estado mexicano que está voltado para o golfo do México, cujo nome deriva de Tamaculita, de origem huasteco e que significa os altos cumes. O prefixo *tam-* significa «lugar donde», o encaixe do Golfo do México forma um anfiteatro, a exemplo da orografia do Funchal, uma cidade situada entre o mar e os altos cumes. Xochimilco (*UR*, 77) é um departamento a sul do Estado do México e significa, em náhuatl, «campo florido», um antigo lago do Vale do México, onde ainda existem canais. A Madeira, não deixa de ser um arquipélago, cuja separação das outras ilhas transformam o mar num canal, além da Madeira ser conhecida pelas suas flores e talvez seja esse «campo florido». Sierra Madre (*UR*, 78) é o pulmão do

terra dá um carácter de paraficção à poética de José Agostinho Baptista, na medida em que o novo território é um dos fios da narrativa. Além deste aspecto, o México é a terra da redenção do Eu, cuja memória elabora uma narrativa paralela à Madeira. É pelo México que se metaforiza a ilha, após a deambulação pelas figuras da morte, ao longo d'*O Último Romântico*.

A alusão a Mayauel (*UR*, 77) encerra um comentário particular. A vivência geográfica do México contempla a antiga deusa asteca do amor, deusa do maguey e do agave, por extensão, a flor do agave, a matéria-prima da tequila e do maguey. Mayauel é o elemento feminino que representa a fertilidade da terra mexicana e a capacidade de redenção que a Madeira perdeu no imaginário do Eu. A terra mexicana regista actividade vulcânica, ao contrário da Madeira, que apresenta essa actividade como extinta. Assim, a procura do México, pelos vulcões – o esplendor da luminosidade e da pujança da terra – representa a redenção da escrita, porque é no México que o sujeito encontra os paralelos com a origem matricial e com a almejada redenção, pela terra e pelo Amor.

Uma das possibilidades de leitura, em relação ao tema do Amor, é a lenda de Machim e Ana d'Arfet, cujo idílio os levou até à Madeira. O par amoroso é o primeiro registo lendário que marca o imaginário da ilha. No entanto, Machim e Ana d'Arfet são vítimas da fatalidade do destino. A citação de Mayauel encerra

Sudoeste mexicano que forma uma cadeia montanhosa muito extensa que se une ao eixo vulcânico mexicano. A sua principal vegetação são os pinheiros, embora a floresta primordial madeirense não seja habitada por pinheiros, na verdade, existem muitos pinheiros na cordilheira central da ilha, cuja origem é vulcânica, toda a ilha é um pulmão. Las Sierras, Tierra Colorada e La Pradera (*UR*, 98) são as pradarias do noroeste mexicano que constituem a zona de pastorícia mais bem conservada do país, a Madeira de Agostinho Baptista ainda era aquela em que havia pastorícia nas serras. As referências não são aleatórias e perfilam a reconstituição mítica de um estádio de ilha, apenas suportável por uma grande extensão metafórica de território, como é o caso do México.

⁶⁰ Os mariachi (*UR*, 78) são grupos de cantores tradicionais mexicanos, talvez com origem no estado de Jalisco e cuja popularidade remete para os cantores dos típicos ranchos folclóricos da Madeira, que divertiam o povo e levavam às diversas comunidades água para matar as saudades.

⁶¹ Os cactos azuis (*UR*, 17), em relação à flora madeirense, equivalem precisamente aos cactos outrora abundantes nas encostas rochosas da ilha. Os frutos destes cactos eram os populares tabaibos, pertencentes ao imaginário de infância de muitos madeirenses. A produção deste fruto, nos dias de hoje, é escassa, o que nos leva para as dimensões da ilha da memória do sujeito.

⁶² O quetzal (*UR*, 76) é uma ave com penas de cauda grandes e brilhantes do género dos *pharomachrus*, que significa, em grego, manto grande. É uma ave característica das florestas tropicais da América Central. O quetzal também simboliza os pássaros típicos da Madeira e prolonga na memória o exotismo da ilha que existia. De igual modo, é a apologia da linguagem e a imagem das aves que se identificam com o Eu. O quetzal também compreende a simbologia da liberdade porque é a ave que morre se se sente aprisionada, representando o louvor à liberdade reimaginativa que o México proporciona ao sujeito, como depreendemos da parte final de *UR*.

igualmente os falhanços de outros amores autobiográficos e ficcionalizados. O sujeito divaga, como o vento, em micronarrativas, sendo uma delas a da deusa mexicana com Quetzalcoatl. Segundo uma lenda, conta-se que Mayael era uma virgem possuída pela malévola Tzitzimitl. Quetzalcoatl, sob a forma de vento, partiu com o objectivo de resgatar a donzela, porque os homens necessitavam de Mayael para superarem as tristezas e aprenderem a dançar e a cantar. Quetzalcoatl conseguiu salvar Mayael, mas acabou sendo perseguido por Tzitzimitl. Desesperado com a situação, o deus ganhou a sua forma habitual e Mayael metamorfoseou-se numa árvore. Tzitzimitl, entretanto, despedaçou a árvore e o maguey nasceu dos pequenos ramos que Quetzalcoatl plantou. Por este ponto, entendemos ser viável a hipótese dos amores falhados e da ligação ao álcool (maguey) como superação extásica desses momentos dolorosos.

No final de *Autoretrato*, o Eu volta-se para uma nova fronteira, numa última página de introspecção. O México é invocado directamente e, nas entrelinhas, há, novamente, a ilha primordial sob a irónica máscara do solo estrangeiro, como processo reflexivo. O Eu «estrangeiro», na profundidade da sua «ilha de mágoa», nomeia uma nova terra através de referentes específicos dessa cultura: Cielito Lindo, uma música popular mexicana, que está para o México como o bailinho está para a Madeira. As cantinas, bares do México rural frequentados por homens, cujo principal propósito é servir bebidas alcoólicas e aperitivos tradicionais, substituem no imaginário baptistiano a popular tasca madeirense, onde os homens bebem vinho, poncha ou aguardente e trazem os típicos «dentinhas». A tequila, bebida mexicana destilada, três ou quatro vezes, a partir do agave azul, cuja produção tradicional é do estado de Jalisco, equivale à tradicional aguardente de cana sacarina da Madeira, tal como o mezcal ou o maguey. O México é caracterizado pela sua essência mais perene, os seus deuses, as suas tatuagens paralelas, que, no universo simbólico e metafórico do Eu, configuram um novo lugar, um solo pátrio vasto onde o Eu espraia o seu imaginário, numa perspectiva romântica de vastidão e de recriação da originalidade da ilha primeira.

Se concebermos o lugar como categoria configuradora do mundo do Eu, concluiremos que a dimensão espacial se esvai de uma pequena ilha para um grande território, nomeado explícita ou implicitamente. No entanto, as referências desse

México não deixam de ser concebidas de acordo com o exotismo de um primeiro mundo, pela rota dos Descobrimentos Portugueses: a Madeira. Esta pequena ilha possui um maciço montanhoso central, tem fauna e flora autóctones, bebidas rústicas próprias, como é o caso da aguardente de cana sacarina. É um território cuja principal porta de saída está virada para o mar, o grande mar do sul perante o qual o sujeito se vê como «irmão das horas do mar» (UR, 102). O amor desloca-se, assim, para a ilha e para o recordar da adolescência: a «primeira ilha» (AR, 93) e a «primeira orquídea» (AR, 96), intensificando o seu halo mítico e arcádico. As duas expressões podem ser confrontadas com a «morte última» (UR, 36) – o mesmo que a morte violenta da primeira ilha e da primeira orquídea –, substanciadas pelo verso «Era uma ilha» (UR, 79) e a sua forma verbal no pretérito imperfeito do modo indicativo. Esta ilha transformar-se-á com os punhais da escrita n'«Uma ilha de mágoa» (UR, 19). A mágoa do sujeito poético, que evoca diversos episódios amorosos marcantes, atinge o seu clímax transfigurador com a alusão a Mayael porque o Eu se revitaliza ao cantar o telurismo da terra mexicana. Após esta catábase, o sujeito retoma o rumo da memória em busca da «raiz salgada» (UR, 82) da Madeira do passado – o seu ponto de ancoragem – porque é o espaço estruturador que lhe permite sondar a sua alma poética, é a «ilha do mundo por dentro da vida» (UR, 80).

A deambulação pelas diversas rotas de um interior fragmentado passa pela Atlântida (AR, 80) e o amor pelas ilhas, numa frase lapidar de um último porto de partida:

Aqui me sento.
Aqui morreria – tanta mágoa concederam os deuses a
quem amou as ilhas (AR, 80).

A ilha jamais esquecida é um constante recurso reimagético e a sinestesia com que a palavra poética do Eu resgata e revitaliza as imagens: «o farol dos promontórios» (AR, 47), «essa pérola no centro do mar» (AR, 90). É na evocação metafórica das suas levadas «indolentes mãos de água» (UR, 80) que a ilha irrompe como nascente redinamizadora da subjectividade do Eu: rio imerso na nostalgia de

uma ausência, lamento e canto de mar, cujos poemas ligam os vestígios diversos do passado, fluindo, assim, a terra cifrada dos afectos.

Para recompor o rosto da sua ilha interior, o Eu atravessa o exotismo das Américas (AR, 97), como um novo espaço referencial para um Eu rizomático em pleno rio Atlântico.⁶³ O oceano, a exemplo do tubérculo, transforma a Madeira e o México em espaços de afinidades subterrâneas, com diferentes elos de ligação, operando simbioses de máscaras geográficas.

Em José Agostinho Baptista, o exílio da ilha cria, por vezes, uma expressão *ekphrástica* da memória, uma vez que o Eu enuncia uma visão descritiva, que consegue repercutir-se no leitor, parecendo o relato de uma pintura ou de um retrato e que se poderá associar à narratividade na poesia, pois a descrição empolga o discurso no sentido das técnicas ficcionais da narrativa:

Com isso se sentam agora às lareiras.
Sândalo, mirra, coisas respirando.
São estas as casas antigas:
algures florescem os lírios, as mulheres que esquecem à
beira de um rio,
as iniciais de um lenço que bordaram, vertigem de
lágrimas e luz (AR, 74).⁶⁴

As referências «lareiras», «lírios», «mulheres», «as iniciais de um lenço que bordam», reinstauram prenúncios de contos da primeira ilha que, como Penélope, o Eu rememorativo borda de forma a criar rendilhados panteísticos do exílio. Agostinho Baptista inicia-se num panteísmo à maneira de Whitman no seu aspecto

⁶³ Os conceitos de Rio Atlântico, no caso de José Agostinho Baptista, e de Rio Índico, no caso de Eduardo White, figuram como tatuagens que, tal como um rizoma, se interpenetram e interagem em simbiose: «Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages. Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. Amsterdam, ville pas du tout enracinée, ville-rhizome avec les canaux-tiges, où l'utilité se connecte à la plus grande folie, dans son rapport avec une machine de guerre commerciale», Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 23-24.

⁶⁴ Neste pequeno excerto, a referência às mulheres que bordam explicita a tessitura do *corpus* de José Agostinho Baptista, pelos primórdios do género narrativo, através da figura de Penélope e da epopeia. A epopeia grega é um texto narrativo, de produção oral, anterior à fixação escrita, e compreende a figura do aedo como um contador de histórias e aquele que forja o elo narrativo pela força da memória (Mnemósine).

místico-vivencial – pelas suas apropriações anglo-saxónicas – e perfaz-se em todo o corpo textual que recria simbolicamente o universo figurativo dos poetas. Para nós, o processo poético aqui empregue é característico da identificação do Eu e do objecto de tratamento, neste caso, a ilha e respectivas idiossincrasias. Assim, o lugar originário, encarnado, almejado, suspirado e idealizado pelo Eu, ganha uma nova concepção valorativa, ou seja, pela memória *ekphrástica*, as particularidades do lugar são realçadas no espaço do Eu como um novo cosmos, que encarna sentimentos, estados de alma, visões e, sobretudo, o mundo, tal como ele é sentido de todas as formas e emoções de fim de século, sentido pelo ilhéu, que é cada espécime da raça humana. Cremos que o poeta alcança uma identificação colectiva abstraída no íntimo da sua individualidade.

A ilha da Madeira desempenha o papel de bússola de orientação, o sul, o norte. Qualquer madeirense sabe que a orientação é sempre feita nesse sentido, graças à cordilheira central que a atravessa. Os dois microuniversos (sul e norte) têm um sentido diferente, mas complementar. O sul, onde se situa o Funchal, é o local dos barcos, do porto, do cais, representando a janela, que, aberta, poderá trazer a alegria, mas não raras vezes a dor, o sonho e a constatação da finitude dos seres que nos tatuam a memória:

Que saberão de ti os dias de uma casa,
livros e pó das estantes,
o retrato de um tio ao fundo da sala,
a janela aberta para o sul, para os seus rios?

Saberá de ti o cacto no peitoril?
O bolor dos cantos, as fendas ao alto,
as horas de um relógio de pêndulo, esse desordenado
coração?

Decrépito o piano.
Secas as sandálias.
Nem teclas, nem pólen, nem o vislumbre de uma lua
oceânica,
a face de prata das meias noites atlânticas (AR, 63).

Na aventura das fronteiras perdidas, surge-nos uma panóplia de construções imagéticas relacionadas com o sul e respectiva disposição da ilha perante o mundo. Sendo a costa meridional da Madeira o local de saída e de entrada, temos um corte

com o espaço pátrio voltado a norte e uma abertura significativa para o imaginário dos grandes blocos espaciais que constituem as latitudes do sul:

Pirâmides,
degraus do Grande Sol,
rubras romãs de alba, esses anjos, esses deuses,
seus transes, fulgores, alucinantes destinos e o
ciúme que mata pela alta lua dos amantes.

Punhais da noite rasgam a carne e a calma com
seu brilho de estrelas frias.
Vénus está à direita na direcção do sul quando
a percorrem uns olhos índios,
o galope de um cavalo negro,
uma fonte de obsidiana.

Desvendai-me os enigmas da águia e da serpente.
Desvendai a luz que se despenha e tudo queima,
e eu escreverei –
eis a vaga nuvem,
o vento na palmeira,
nas enamoradas blusas abertas para o verão (AR, 97).⁶⁵

A abertura pela janela desvenda outras metáforas, confundidas com novas realidades, descritas no excerto pelo exotismo americano. Recorre-se às pirâmides, ao «Grande Sol», a sinédoque do México Asteca, aliada à prosopopeia do Eu. No fim, o elemento desse novo mundo revela-se nos enigmas da águia e da serpente, desvendados, posteriormente, por dois versos de outro livro:

O abismo começa em ti e em ti encerra o enigma –
és a águia e és a serpente (BAPTISTA, 1992, 44).⁶⁶

É evidente a alusão ao mito fundador da civilização asteca, o combate entre a águia e a serpente. A irrupção do México asteca propicia uma leitura do enigma do sujeito enunciador que se concebe como a fusão de forças cosmológicas: a águia encarna o sol e a serpente o ciclo da noite. Os versos traduzem o trabalho de sondagem do Eu, que, no seu novo espaço, se perpetua como enigma, construindo, assim, a viagem pela palavra como a divagação constante das profundezas do ser.

⁶⁵ Sublinhado nosso.

⁶⁶ Sublinhado nosso.

O comentário sobre a rota geográfica do México em *Autoretrato* e *O Último Romântico* reflecte um dos lugares comuns da poesia de José Agostinho Baptista. Há uma alquimia entre o Eu e a Madeira, em que esta funciona como a medida do corpo vertical das palavras. A ilha é a memória de uma existência repercutida pelo presente e é, ao longo dos mais variados poemas, a expressividade linguística que acalenta referencialmente o Eu, quer se refira ao México, às Arábias, ou ao Kentucky.

O universo telúrico-imagético surge da extrema sagacidade finissecular do Eu Presente / Eu Ausente. O México assume a era das revoluções e dos enigmas retardados e recalcados pela memória de uma ilha distante, responsável pela epifania do Eu e recuperação de uma identidade enigmática e resgatada violentamente às fragmentações descritivas das origens:

Mas chego à conclusão de que houve uma coisa muito decisiva na minha vida: o facto de ter sido arrancado ao lugar de onde nasci de uma forma violenta. (...) A Madeira. E, portanto, isto rangeu tudo cá por dentro. Arrancaram-me raízes. Quando isso aconteceu, ao perder as minhas raízes, não conquistei nada em troca, não ganhei um país, não ganhei uma cidade. Estou em Lisboa há já trinta anos e não sinto Lisboa como a minha cidade. A Madeira continua lá, mas quase como um fantasma que ainda me perturba muito. Talvez o México tenha surgido por essa necessidade... (...) Exactamente. De criar uma pátria em algum lugar. (...). (...) Foi um encontro de sensibilidades. Foi uma empatia. Foi uma recuperação da minha identidade. A certa altura, ao ler, ao «beber», ao «devorar» o México, era como se estivesse a encontrar-me a mim próprio através dos comportamentos daquela gente, através das culturas que ia conhecendo (VIEGAS, 1999: 42-44).⁶⁷

Compreende-se, deste modo, o percurso autobiográfico do Eu baptistiano, perturbado pela ausência da sua ilha, que, como referíramos, completa a idiosincrasia do Eu e o percurso de uma ausência pela partilha do ausente, que se expressa na figura de um oxímoro vivencial ficcionado, reactivado pela memória telúrica.

Em outros comentários, José Tolentino Mendonça, igualmente poeta, refere-se à memória insular pela poesia de José Agostinho Baptista, sem a qual jamais poderá redefinir-se como persistente:

Um dia, talvez os poemas de José Agostinho Baptista sejam considerados indispensáveis para entender a Madeira: a rugosidade do seu tempo, o arrebatamento desmedido da paisagem, as ribeiras incansáveis, o mistério dos

⁶⁷ Sublinhado nosso.

frutos, a verdade desamparada do seu silêncio. Porque «ninguém saberá o que isto foi um dia» se julgar que tudo se passa «no ardil dos salões» e não nas fajãs remotas, onde ninguém se atreve a permanecer, nas «ruas estreitas, inclinadas como as buganvílias», numa luz muito alta, nas coisas cultivadas e lentas, nas mães da ilha, que são belas debaixo do céu, na música que é quase vento, nos navios que vemos partir nos terraços que dão para o sul.⁶⁸

As fajãs, as ribeiras, as mães e todo este microuniverso comentado no excerto comprovam que o recurso mexicano é uma tatuagem paralela da ilha iniciática. Com efeito, o leitor estabelece rapidamente um elo de ligação entre o México e a Madeira de José Agostinho Baptista. O México não é, poeticamente, um lugar do acaso, é a possibilidade de revisitar o imaginário da memória, na demanda de uma âncora de identidade.

Um dia, talvez esta alma telúrica seja necessária para a palpitação das paisagens, das ribeiras e das flores. Talvez, um dia, até haja um México por descobrir, no reconto da vida ou em cada marca de narratividade que se empregue à verticalidade corporal da poesia baptistiana. Os terraços que dão para o sul, a baía do Funchal, essas janelas / portas distantes que, um dia, cortaram um cordão umbilical, cujas palavras idealizam um ilhéu órfão de identidades. Ou, talvez um dia, se crie um México pela leitura de Agostinho Baptista do México de Paz:

Arriba, en la espesura de las ramas, entre los claros del cielo y las encrucijadas de los verdes, la tarde se bate con espadas transparentes. Piso la tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas vivas. El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. Aspiro largamente el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos y esos vacíos súbitos con que prepara lo desconocido sus irrupciones. Silbo entre dientes y mi silbido, en la limpidez admirable de la hora, es un látigo alegre que despierta alas y echa a volar profecías.

Y yo las veo partir hacia allá, al otro lado, a donde un hombre encorvado escribe trabajosamente, en camisa, entre pausas furiosas, estos cuantos adioses al borde del precipicio.

A tientas, me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel, a una intersección, a un páramo urbano. Y entre el bostezo y el abandono, tú, intacto, verdor sitiado por tanta muerte, jardín revisto esta noche.

Sueños insensatos y lúcidos, geometría y delirio entre altas bardas de adobe. La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio. El montón de pedruscos de aquel pabellón que no dejó terminar la guerra civil, lugar amado por la melancolía y las lagartijas. Los yerbales, con sus secretos, su molicie de verde caliente, sus bichos agazapados

⁶⁸ MENDONÇA, José Tolentino – Um sopro, uma leve pancada no coração in *A Phala* n° 81. <http://www.jabaptista.net> (27 de Fevereiro de 2006). Sublinhado nosso.

y terribles. La higuera y sus consejas. Los adversarios: los floripondios y sus lámparas blancas frente al granado, candelabro de joyas rojas ardiendo en pleno día. El membrillo y sus varas flexibles, con las que arrancaba ayes al aire matinal. La lujosa mancha de vino de la buganvilla sobre el muro inmaculado, blanquísimo. El sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo: la orfandad de una tarde, los himnos de una mañana, los silencios, aquel día de gloria entrevista, compartida. (PAZ, 2004: 212-213).⁶⁹

O excerto supracitado contém a epígrafe de *Canções da Terra Distante*. Para nós, é a revelação da poética de José Agostinho Baptista nas dimensões da terra e da reactivação da memória, enquanto veículo de trabalho e de adeus a um estádio de ilha só possível pela inteligibilidade da escrita. A definição da poética da terra também metaficcionaliza o sujeito dos poemas como poeta, aquele que sonda o âmago da memória, um homem encurvado, que escreve arduamente à beira do precipício, mas que a escrita consegue perscrutar a sua estabilidade pelo silêncio.

Em White, as rotas do lugar edificam um museu imaginário⁷⁰ constantemente revisitado em função do respectivo trânsito canónico. Com efeito, em White, não poderemos considerar uma nomeação recorrente do lugar como bengala do discurso poético, pois, o elemento desencadeador do Eu repercutido no discurso do texto é, muitas vezes, o sonho, que entra pela janela, a abertura fissurada do quarto que é o Homem (*JO*, 41). Nesta rota do sonho, transmutado em devaneio metonímico, tal como acontece com José Agostinho Baptista na disposição natural do seu lugar da nomeação, para White, a janela abre para Oriente e para um outro rio, o Índico. Embora não banhe plenamente o Extremo Oriente, é a ponte para um outro universo, traçando a irónica rota dos Descobrimentos Portugueses. É um Oriente que, ao estilo de Fernão Mendes Pinto, redescobre o Eu que se perdeu e que ainda contém lições puras para cada visitante, sempre com a janela do quarto entreaberta:

Sinto o Oriente, palavra, até no estranho dialecto que agora pareço pronunciar, no arroz frito sobre o carvão, e o amendoim e a castanha vigorosa do caju num briani aveludado pela língua adolescente do desejo, amarelo de tempero, com o bastante numa pérola granítica de sal sem ser muito para a pálpebra vibrante do paladar, e a resina do piri-piri na grande bolha do fogo que faz por dentro do gosto. Tudo é tão longe quando é demasiado real, tece e trama-se, mas eu quero a matéria profunda e madura do sonho, a láctea via do leite, com vegetais, que parece não estar em cima

⁶⁹ Sublinhado nosso.

⁷⁰ Nas rotas do lugar, o sujeito é voluntário quando ele próprio opera a visitação. No entanto, passa a passivo quando, na escrita, é visitado por esse museu imaginário.

desta secretária, a escultura branca tão perfeita de uma flor de lótus, o Buda fotografado no verde do jade ou então a palha entrançada no estático chapéu vietnamita a olhar-me da parede (JO, 54).

O Oriente surge como palavra soprada na veia da boca do Eu, que espraia o gozo desta palavra por uma sequência de associações metonímicas, que convivem como fragmentos de pequenos quadros mentais (cf. 2.2.). As visões articulam-se pela pronúncia, «o miolo do idioma» que se projecta como um novo sopro genesiaco em busca da perfeição metaforizada na flor de lótus, o verde do Jade e a palha entrançada do chapéu. Nesta evocação de traços particularizantes do Japão, da Índia e do Vietname, o poeta revela-se um esteta pelo olhar que capta a beleza da escultura e da fotografia. O percurso de deambulação onírica do Eu segue o influxo da «brisa», anunciando novas intensidades sensoriais, que estilhaçam o Eu na enumeração de «coisas» sentidas ou recriadas, enfatizadas pelo recurso à anáfora. O sujeito é a erosão dessas coisas, cujas mãos são o artífice da existência das minudências da rosa poética:

As coisas que posso ver como um louco e brincar com elas, salvá-las desta secreta condição dominical, mesmo que me adoeçam, mesmo que não valham mais nenhum afecto senão o meu e doam por tal, as coisas sobre as quais trabalho até à exaustão, como um mago, como o cerne de uma rebelião, as coisas que sinto e posso dizer, cantá-las até à vertigem, recolhê-las e residi-las, as coisas que invento sem merecer um ordenado por isso, como, por exemplo, os destinos a que não se chega, o relvado interior dos jardins, os lábios absolutos da música, os risos tão vivos dos brinquedos, as coisas a que resisto, por vezes, quando não escrevo no meu emprego ou quando sou um pai normal (JO, 58).⁷¹

Nos momentos de exploração da carga plurissignificativa do universo imagético do «Oriente» e do «Japão», White aproxima-se do Neo-Narcisismo, com o gozo de explorar as potencialidades simbólicas, oníricas e mitificadas das palavras silabadas que lhe permitem momentos de euforia criativa.⁷² O rio Índico desagua no

⁷¹ Sublinhado nosso.

⁷² Com Rimbaud, pelo paralelo com os poetas malditos, White concebe uma busca alucinatória do lugar móvel, através da prática da dicção, da escrita e da exteriorização das paisagens: «A moi. L'histoire de mes folies. Depuis longtemps je me vantaïs de posséder tous les paysages possibles [...] J'écrivais des silences, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. Je m'habituai à l'hallucination simple», *Œuvres*, Paris, Baudouin, 1977, pp. 157-158.

extremo dos extremos, o Japão,⁷³ arquipélago – estilhaços reveladores de uma identidade e de uma cultura sedimentadas – no qual o sujeito divagante encontra o reflexo polido da almejada mundividência por construir, dado que reconhece na sua mancha geográfica os contornos semelhantes de Moçambique. A janela do Eu moçambicano revela-se pela extensão do olhar, incidindo na redescoberta das rosas, do sumo (desporto tradicional japonês) e da dignidade como marcas dos diversos mosaicos trespassados pela saudade do ser que procura redefinir-se, vertendo os seus fragmentos díspares no espelho da cultura milenar:

O Japão é um espelho com rosas pelas pontas, uma prova, um velho sumo que fala com clareza ou que por surpresa se imola, a porta que corre no sentido do sabre, o sangue e a dignidade. O Japão é um certo cavalo sobre o chão, alado e infalível nas suas nuvens, um templo entregue às divinas defesas, frieza, crivo de prata toda, tinta pura, o polido esquivo das uvas (JO, 29).

O «sabre» alude ao samurai e a «tinta pura» associa-se à arte da caligrafia e da pintura, nomeadamente, as aguarelas e a tinta chinesa.⁷⁴ Moçambique é um país cuja janela necessita de outros alicerces que sustentem e liguem os seus estilhaços, é um país que precisa de se sonhar e, equivalentemente, o Eu enunciador enceta o devaneio incessante por outros espaços, para coser os seus múltiplos farrapos e visualizar a possível senda propícia à superação das fendas que o dilaceram. Nos abismos do sonho, na ânsia de explorar o ilimitado, o sujeito traça, no Japão, a meta da janela infinita (JO, 32), que se expande até à correnteza do ignoto: «Na correnteza dos mares o teu nome apruma a linha de onde te vejo, Japão que não te conheço, oblíqua serpente, vou chegar-me devagar à janela, levar as mãos para mais perto do

⁷³ O nome «Japão», em japonês «Nippon» ou «Nihon», significa «origem do sol» ou «terra do sol nascente» e, em *Janela para Oriente*, há uma apropriação da luz japonesa para a iluminação geográfica e interior do sujeito.

⁷⁴ Ainda em relação a este parágrafo e à sua profícua e estruturante ligação ao Oriente na poética de White, Bashô é citado como a excelência da beleza da forma poética clássica do Extremo Oriente, o haikai: «um tal fabricante de sushis chamado Bashô» (MM, 46). Em *Os Materiais do Amor* (37-38), White fala d'«o meu haikai numa rã de Bashô, minha grafia etérea do Japão», e volta a referir-se, no mesmo livro (22), que «estou do avesso nos versos dos meus poetas preferidos». Esta faceta do sujeito de White inaugura um recurso próprio da sua poética, a ironia que desvela uma expropriação de louvor, o que acontecerá com a alusão a outras figuras da literatura. Por outro lado, a importância de Bashô, em White, relembra o perfeccionismo pelo rigor dos haikai, uma vez que, a partir desta geografia, é permitida a mediação do inaudito na contemplação das pequenas coisas da natureza. A busca da «grafias etérea do Japão» é a busca da identidade do poeta que tenta não ceder às pressões do trabalho frustrante, vive na ânsia de uma identidade volátil que atinge os seus momentos de sublimação quando se refugia na emulação dos escritores.

que não fica aí de mim» (JO, 32).⁷⁵ Toda a estética de White é, grosso modo, enumeração metonímica, que assenta em pormenores de quadro, realçando as isotopias da delicadeza, o primado da meditação e o pendor ritualista e sacrificial em reconhecimento, neste caso, da honra da cultura japonesa.

E, o Oriente passa a ser a invenção do mundo a partir de um cais, a janela de saída do quarto. No entanto, esta fissura implica, conseqüentemente, a imersão no devaneio da imaginação, tornando-se uma saída para a introspecção. White envereda pelo Oriente como um sonho visualizado por uma janela, representativa do Eu, mediante descrições fugazes e entrecortadas que seguem o ritmo do devaneio do sujeito sequioso de horizontes alternativos por onde se projecta sem alcançar a construção de um pleno enraizamento. O leitor sente esta experiência como uma idealização onírica, em que falta a vivência, suprida pelo artifício da escrita. O Eu de Agostinho Baptista, pela janela do sul, vive a atmosfera dos exotismos ocidentais e da positividade das terras americanas. É transmitido ao leitor a partilha de uma experiência vivida, o que diríamos ser uma experiência *in loco*. Para White, o Ocidente apega-se ao tempo revisitado, onde impera a mordacidade da citação irónica de Whitman, Eliot, Sartre, Lorca, Neruda e outros pensadores (MM, 27), ao que é necessário corresponder com o adestramento das mãos, que cativam as reminiscências da epígrafe de Neto: «Eu, apenas eu e as minhas mãos» (MM, 29). As mãos tornam-se, possivelmente, objecto de navegação e pela sua rota planetária desvenda-se a geometria metamorfoseada de Mercúrio e de Saturno (MM, 41-42). A ironia revela-se na mão cónica, a mão que escreve o seu sémen e a sua angústia (MM, 42) através do acto da masturbação inscrito nas páginas da solidão do Eu.

Para White, embora o suporte geográfico constitua uma referencialidade textual, transmite-nos a ideia de não se tornar tão imperativo. Com José Agostinho Baptista, há, em comum, o facto de a palavra soletrar-se pela rota do Eu, enquanto quarto, cuja janela se encontra fissurada. Daí a recorrência frequente à ironia. O sujeito de White necessita, por uma questão de sobrevivência, de uma mescla memorial que o redimensione em vários domínios, através da citação de vultos, de terras e de apropriações explícitas desde a epígrafe. Torna-se pertinente a recriação

⁷⁵ Sublinhado nosso.

de uma geografia de louvor e ironia, cujo visado é o poeta português Luís Vaz de Camões, parodiado pela referência a *Os Lusíadas*, no episódio da gruta de Macau:

Cheia de livros em poses graves, prontos para as mãos. A luz que entra desenha-me a sombra sobre eles. Estendida e distorcida. Uns sobre os outros os livros lembram-me o prédio onde vivo. Os inquilinos, os seus personagens. Deveria, por certo, tratá-los mais nobremente. Como o velho tomo dos *Lusíadas*, do ano de 1862, do meu olímpico nadador que a *crawl* salvou os versos que escreveu e que eu acabaria por amar (*JO*, 26).⁷⁶

A viagem de Vasco da Gama é reconstituída ao inverso e retemos a sensação que o Oriente se aproxima daquela janela sobre o Índico:

Gosto do porto que é para este barco da imaginação, da sua janela infinita, infinita como o céu que por ela me chega. Podia contornar Durban daqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve a minha língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou (*JO*, 32-33).

Embora haja a desconstrução da rota do navegador, é pela sua travessia que se prepara o texto de *O Manual das Mãos* e o «macua zarolho» aporta à Ilha de Moçambique:

Por isso a Ilha é calma. Tonta de tanta quietude e, talvez, será o que querem dizer as faces delicadas das suas negras, as mãos talhadas dos seus ourives.

Assim, o meu velho Camões, macua zarolho só por ter visto sempre demais, terá, talvez, ali, amado seu negro, seus humanos adamastores e com eles provado essa fatalidade incontornável de ser poeta sem ilha na ilha extensa dos que nela, até hoje, não o sabem ler.

Mas era para lá que eu queria partir (*MM*, 62).

O sujeito ironicamente se transforma e almeja a ser esse «macua» e transfigura o universo camoniano para o seu próprio universo onde «ninguém liga peva à poesia. Nem à poesia e nem a outra coisa nenhuma que cheire a cultura» (*MM*, 48). White fala do seu Moçambique onde se planta a sua janela entreaberta

⁷⁶ Nesta citação existe, para o leitor, um prenúncio de *O Manual das Mãos*, porque, além do referente directo «mãos», todas as acções são desempenhadas pelas mãos e respectivas extensões. Subentende-se a recorrência a um passado «domador» da escrita, a exemplo da citação do poema de João Cabral de Melo Neto na epígrafe de *O Manual das Mãos*.

sobre o Índico e constantemente atordoada pelos resquícios desses mosaicos de ilhas. Muitas das referências colocam-se, em White, como metáforas das rotas livrescas, na perspectiva da reconstrução do mosaico geográfico que é o seu próprio corpo.

A pátria volta ao rigor do discurso e embrenha-se com as mãos azuis do céu e do da janela geograficamente acertada para Oriente. Porém, para o Eu, não é esquecida a América das revoluções e da pura nostalgia que constitui o corpo do poema e o referente a ser citado:

Mãos azuis, não me canso de dizer, azuis e em pé sobre as areias da sua sina, pátria com bandeiras e com vírgulas sobre o sangue, idioma dos índios e dos Andes, das flautas nostálgicas dos Incas, mãos nuas em sua língua, vibrantes como um grilo embebado, como um mendigo esgazeado numa praça qualquer na Argentina (*MM*, 43).

No entanto, o Eu necessita de se recompor com a realidade. Sente uma necessidade verbal de se recolocar na base da solidão com que sobrevive e com que reinicia constantemente as suas rotas de destino. O Eu sente a necessidade básica de fechar a janela, e, num movimento inverso ao da introspecção, abre o seu quarto factual: «Vou voltar do Oriente. Tentar, um pouco, a frescura, dominar a inquietação. Mas o acaso leva-me agora, a pensar na exaustão.» (*JO*, 63). O Oriente reafirma-se como sonho de fuga ao quarto e a rota da introspecção exaustiva do Eu. A referência às distantes terras do Oriente representa a alegoria das máscaras com que o sujeito se constitui um outro, sempre dentro do mesmo quarto: «Tudo me espera lá fora quando eu penso cá dentro. O Japão, a Índia, a China, o Tibete e outros lugares que revisitarei como quem anoitece alegórico, como quem afaga um sonho» (*JO*, 47).

Em comparação, o lugar de Agostinho Baptista, tal como em White, é um périplo incessante em busca pela identidade. Em ambos, nota-se o condicionalismo propositado do Eu estampado no rosto intercultural da terra. A geografia, pelo que nos ofereceu explicar, inventa universos a sul e a Oriente. Na poética baptistiana, o mundo a sul expande-se rizomaticamente para o Ocidente e, na poética whitiana, expande-se para os trajectos do Oriente, como se o próprio leitor se debruçasse pelas janelas ilhoas da Madeira e de Moçambique. O Narciso dimensiona-se pela janela geográfica com que se alimentará e suturará a sua própria escrita.

3.2. AS DIMENSÕES NARRATIVAS DA PESSOALIDADE

Ao longo do nosso trabalho temos referido, por diversas vezes, o contributo de Lipovetsky para o estudo da tendência pós-modernista para o individualismo. O código da subjectividade direcciona o âmbito psicológico pelo qual se rege o homem pós-modernista, a que o autor denomina *homo psychologicus*:

D'un côté, la scène publique et les conduites individuelles ne cessent de se pacifier par auto-absorption narcissique; de l'autre, l'espace privé se psychologise, perd ses amarres conventionnelles et devient une dépendance narcissique où chacun ne trouve plus que ce qu'il «désire»: le narcissisme ne signifie pas la forclusion d'autrui, il désigne la transcription progressive des réalités individuelles et sociales dans le code de la subjectivité (LIPOVETSKY, 1993: 102).⁷⁷

Na sua análise da pós-modernidade, Lipovetsky traça como herói do homem pós-moderno Narciso, evocando o mito grego. Acaba-se, inconscientemente, por passar do modernismo para o pós-modernismo. A época na crença no progresso morreu com o rapaz da infância: «Tudo acaba em cinzas. De que é que tem saudades? Às vezes, de mim próprio. Porque «aquele rapaz» podia ajudar-nos... Porque acreditava no mundo» (VIEGAS, 1999: 48).

Outro ponto de vista é a necessidade de busca do Eu e da identidade através da personalidade, que levam Agostinho Baptista a afirmar: «Não há mistério algum em relação a isso, nem há segredos. Penso que a minha escrita foi sempre autobiográfica» (VIEGAS, 1999: 48). Assim, estas palavras reportam-nos à revelação íntima do sujeito poético, de que é um bom exemplo a antologia baptistiana intitulada (propositadamente?) *Biografia* e à explicitação em *Autoretrato* e *O Último Romântico*:

[...] à l'érosion des rôles sociaux, commence le règne de la personnalité, la culture psychomorphique et l'obsession moderne du Moi dans son désir de révéler son être vrai ou authentique. Le narcissisme ne désigne pas seulement la passion de la connaissance de soi mais aussi la passion de la révélation intime du Moi comme en témoignent l'inflation actuelle des biographies et autobiographies ou de la psychologisation du langage poétique (LIPOVETSKY, 1993: 91-92).⁷⁸

⁷⁷ Sublinhado nosso.

⁷⁸ Sublinhado nosso.

Lipovetsky analisa estas transformações na área da sociologia e da filosofia. No entanto, cremos que podemos aplicar esta teoria à literatura porque o esbatimento das barreiras sociais e o vazio ideológico, filho do fim do progresso e da crença nas vanguardas, deu lugar a um lirismo figurativo,⁷⁹ na medida em que o sujeito, na busca consentânea da sua auto-revelação, figura como o agente principal da escrita:

Com efeito, no último quartel do século XX, o lirismo tende a configurar mais nitidamente o sujeito, e a presença da subjectividade surge não apenas enquanto rasto de um processo enunciativo entretanto tornado inacessível ao leitor, mas enquanto presença de um sujeito de enunciação susceptível de ser entendido como actor ou agente num processo discursivo – e não como produto, ou resultante, ou efeito desse processo. (...), poderia dizer-se que o lirismo abstracto dominante na tradição da Modernidade pós-baudelairiana tende agora a dar lugar à dominância de um lirismo figurativo (MARTELO, 2004: 245).⁸⁰

O sujeito readquire as tonalidades de habitante do texto. A construção lírica decorre da sua presença e simultâneas revelação e intenção. Ao passo que o Eu de José Agostinho Baptista encontra no leitor um decifrador igualmente enunciativo, o de Eduardo White aumenta na sua singularidade a dor do Eu que ecoa por entre os outros mosaicos perdidos, que não resulta como processo enunciativo, mas como a acção principal do discurso:

Se permanência e singularidade podem ser considerados dois traços essenciais para a construção das identidades pessoais, estas também não são dissociáveis de uma relação com o mundo e, portanto, não são dissociáveis da identidade social, ou, mais precisamente, da “representação que o sujeito faz para si do seu contexto social, isto é, dos diferentes grupos aos quais se refere, grupos de pertença e também de não-pertença (grupos de oposição). Ora a componente de ficcionalização do sujeito, tal como ocorre frequentemente no lirismo contemporâneo, associada à exploração de uma certa narratividade, parece reflectir-se numa espécie de paraficções identitárias, incorporando todas estas dimensões (MARTELO, 2004: 250).⁸¹

⁷⁹ O tema do lirismo figurativo ressalva a existência da tematização das flutuações identitárias: «a dissolução e a flutuação identitárias tornaram-se um tópico tão comum e recorrente que tematizá-las de modo figurativo talvez seja mesmo uma forma de tentar resistir-lhes, embora reconhecendo-lhes a existência», Rosa Maria Martelo, *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 226.

⁸⁰ Sublinhado nosso.

⁸¹ A paraficção poderá aliar-se ao critério da ironia se, nesta perspectiva, desenvolvermos a apropriação como veículo da legitimidade perdida pelas grandes narrativas legitimadoras. Sublinhado nosso.

Assim, a paraficção, cuja estrutura resulta da subjectividade e de marcas da narratividade permite o aparecimento de uma voz narrativa no género poético. Assiste-se a uma narração e estamos na presença da voz de um *storyteller*, que em termos de paraficção resulta no deambular pela (re)descoberta da individualidade. Entramos, uma vez mais, no campo do *homo psychologicus* de Lipovetsky, aparentemente ausente de preocupações sociais, empreendendo a construção efabulada do Eu. O sujeito poético já não se realiza sem o «recolhimento nas fronteiras de uma experiência do mundo assumidamente filtrada pela subjectividade» (MARTELO, 2004: 258). A este pressuposto poderemos aliar o estabelecimento de um contrato de leitura tipo realista, com o intuito de retomar o texto poético suportado pela pureza comunicante da linguagem «no estrito sentido de se constituir sobre a pressuposição do reconhecimento, por parte do leitor, do seu mundo habitual. (...), uma relação entre poesia e comunicação» (MARTELO, 2004: 258-259).

Uma vez mais, a ironia da modernidade traça o seu caminho pelo concreto da arte e apela à heroificação do sujeito:

Cette héroïsation ironique du présent, ce jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration, cette élaboration ascétique de soi, Baudelaire ne conçoit pas qu'ils puissent avoir leur lieu dans la société elle-même ou dans le corps politique. Ils ne peuvent se produire que dans un lieu autre que Baudelaire appelle l'art (FOUCAULT, 1994: 571).

Na arte e pela arte, o pós-modernismo, como consequência da modernidade, empola o Eu como o seu mecanismo predilecto de acção – com a condicionante do seu culto ascético pela pessoalidade e respectivo narcisismo – e torna-se numa das passagens das «cascatas de modernidade» de Gumbrecht.⁸²

A metáfora da cristalização, na poética de White, enfoca-se quando os sentimentos de decepção derivados da fugacidade, da perda de um lugar matricial mitificado e da pertença a uma comunidade, ela própria, estilhaçada, se reiteram, entrando em crise a representação do Eu, que atravessa uma situação de exílio físico e ontológico, que a cristalização permite reequilibrar por ser um estado intermédio, o que corresponde a um instante mutável entre duas representações que não se fixam.

⁸² Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 22.

Em White, o olhar do extravagante irónico fixa as representações do mundo em crise – a degradação da cidade e a auto-crítica como funcionário contrafeito – a partir de uma escrita perscrutadora das fissuras e fulgores que, de súbito, o enlevam. Enquanto corpo receptivo, White observa-se na dissolução de Si e no fluir de Si através da palavra, observa-se pela apropriação mítica do Narciso devorador da sua própria paixão.

Os estilhaços caminham para uma dissimulada biografia romântica de reconstrução. Para Paul de Man, a aceção de autobiografia expressa-se através da desfragmentação do discurso romântico. Analisando a autobiografia como género literário, o crítico chega à conclusão de que esta poderá ser explícita ou implícita e que, de qualquer modo, nunca deixará de ter uma grande carga ficcional: «But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?» (DE MAN, 1984: 69). A nós, parece que os discursos de White e de Agostinho Baptista se manifestam ficcionalmente como autobiografias semi-ausentes de referencialidades fixas, contudo alimentadas pelo vivencialismo do Eu, que se desmembra num constante «de-facement»,⁸³ extremamente evidente em White, pela prosopopeia das mãos:

We can identify the figure that completes the central metaphor of the sun and thus completes the tropological spectrum that the sun engenders: it is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poein*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name, as in the Milton poem, is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, *figuration* and *disfiguration* (DE MAN, 1984: 76).

O Eu retorna, no seu *de-facement*, à rota da escrita: «Mas rumo, como se evoluísse para um horizonte líquido, para um acontecimento feliz. Oiço as vozes das palavras chegarem-me com delicadeza, alvas, profundas, flutuantes e azuis» (MM, 45).⁸⁴ Sendo, em White, a escrita o cerne do Eu que se demanda por entre estilhaços,

⁸³ Preferimos manter o conceito original do inglês, uma vez que se trata de uma palavra de difícil tradução, interpretação e interpenetração no português.

⁸⁴ Sublinhado nosso.

o texto representa a prosopopeia de um sujeito que se complementa pela metáfora da escrita, que, por sua vez, passa a ser a ideia original da metáfora.

O Eu, na sua clivagem romântica (cf. 3.3), multiplica-se, artefactualmente, pelo corpo da escrita e refugia-se no seu heroísmo reinterpretado do século XVIII:

Rasgo principal y punto de partida del Yo heroico romántico es su apercibimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte, más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier obra romántica (ARGULLOL, 1999: 272).

A condição mortal do homem verifica-se com a busca das diferentes latitudes da alma e na constante fuga à morte. A viagem do Eu procura sempre a conquista da sua identidade e premeditada sobriedade mítica:

El viaje romántico es siempre búsqueda del Yo. Probablemente ésta sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica de la travesía: sea el retorno a Itaca, la obtención del Vellocino de Oro o de la consecución de Eldorado – entrafie, en realidad, una apremiante necesidad de conquista de la identidad (ARGULLOL, 1999: 302).

É o Eu quem orienta o discurso, e é pelo Eu que aquele existe, numa relação simbiótica, transcendente à verticalidade do corpo (d)escrito. O Eu baptistiano questiona retoricamente o modo como haverá de fixar, reter e guardar a memória passada, essa única orientação do sujeito, refém dos sulcos abismais da sua geografia humana:

Como fixar, reter, guardar os sons e
as cores
a chama inicial e alta, as
rugos visíveis de uma combustão juvenil? (UR, 36).

A esta condicionante, o incauto som do exílio é interpelado a remover-se pelos sulcos forjados pela escrita:

Que possível ternura,
que mais jovem alegria,
ao exílio se consente?

Como eu

hás-de aguardar o inesperado visitante (UR, 45).

O Romantismo que se decifra com o Eu e o seu desejo fágico pela escrita, na superação interior da viagem, perfaz, em White, o sentido da personalidade, na sua introspecção desmedida, de um Narciso autofágico: «Viro-me para dentro. Vou procurar-lhes as raízes, chegar, creio eu, ao silêncio, ao baú que é onde se guardam todas as coisas, ao Vesúvio com que se as sente» (JO, 17).⁸⁵ E continua a sua diáspora pela saudade, a âncora descontínua da memória, que pressupõe a metáfora da própria Mnemósine, revitalizada pelo ritmo da anáfora:

Saudade que é a âncora do esquecimento, uma ironia ou um arrependimento, a saudade que me rasga no sangue rotas profundas, olhares que não olham e se desenvolvem, a saudade que hiberna no que de si descende e não porque se pede, a saudade que é melhor não falar dela antes que doa com o que nos prende (JO, 18).

A atitude encerra, contudo, um movimento de autoreconhecimento, estático no tempo, mas que se autoficciona num simples semicerrar de olhos:

Dentro sou todo fragmentos, pedaços cortantes de algum concreto que julgo terei já sido. Estou cansado desta forma imutável com que a vida me respira e celebra sem ordem possível. Não consigo sentir-me de outra maneira. De qualquer forma queria não estar assim. Magoado. Queria poder encontrar um meio de mudar este cinzento, esta imobilidade fatal, este afogado pétrido que me pesa, que me fustiga e que por isso não me deixa ser feliz (JO, 66).⁸⁶

A memória do passado resultante em estilhaços é, curiosamente, o consumir de uma possível ponte com o Eu baptistiano, o retornar da sua explosiva loucura e estremecimento:

Agradeço-vos se enlouqueço,
agradeço-vos a pedra, a giesta, a gesta,
as melancólicas armas de um tempo em que vos contemplo (AR, 40).

⁸⁵ O vulcão e o relâmpago são, em Eduardo White, tal como em José Agostinho Baptista, termos-chave, responsáveis pelo universo da memória. Em geral, são o passaporte para a componente mnemónica e analítica dos corpos em escrita.

⁸⁶ Sublinhado nosso. Pela narração consciente de pequenos estilhaços, máscaras ou rotas, White edifica a sua autofagia constante, fruto da sua mágoa presente.

Além da memória, em White, um outro elemento aparece como catalisador da «inspecção» interior, o álcool, talvez o dos poetas malditos, mas sempre na acepção recuperadora da personalidade subjectiva pós-modernista:

Levo-o à boca e saboreio o álcool com que o estou a avaliar, a sua iluminação. Vai inspeccionar o interior da minha obscuridade, apetece-me dizer-lhe, vai para esse lugar do hálito, da cólica e do barro, para o porão da tensão. Diligente vidro a quem invejo a sua estática claridade (JO, 26-27).⁸⁷

A referência ao álcool e a clara intersecção com os poetas malditos⁸⁸ irão desenvolver a navegação por um Narciso autofágico, próximo do mito grego, e, por conseguinte, mais distante do Narciso lipovetskiano, que, no nosso entender, se aproxima mais de José Agostinho Baptista. A sua poética torna-se, consequentemente, mais alusiva do que a de Eduardo White, no sentido em que o moçambicano tem uma escrita autodilacerante.⁸⁹

A natureza autofágica justifica-se por White apresentar no seu *corpus* uma dimensão do sujeito próxima às *Metamorfoses* de Ovídio. No livro III das *Metamorfoses*, entre os versos 335-510, Ovídio descreve a vida de Narciso e respectiva metamorfose. Narciso, ao se tornar objecto do seu próprio amor, ao não corresponder ao sentimento das Ninfas, nomeadamente de Eco, envereda pela autofagia, o que, na análise de White e de acordo com o que vimos a defender sobre o pós-modernismo, contribui para a interpretação literária da maldição do poeta que se metamorfoseia na flor da escrita, a exemplo dos versos 509-510 de Ovídio: «Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis» (OVIDE, 1985, vol. I: 86).⁹⁰ Em White, mais do que o Eu se tornar o objecto do seu próprio amor, o sujeito é o objecto da sua própria narrativa, sendo esta a metamorfose estilhaçada do próprio. A metamorfose autofágica passa a ser a máscara essencial do Eu. Durante o episódio, Narciso é inconsciente em relação ao seu destino e a lucidez apresenta-se pela voz da ninfa Eco. Os momentos de

⁸⁷ Sublinhado nosso.

⁸⁸ A iluminação presente no excerto, perante o contexto, impõe-nos o cruzamento com o poema «Le Bateau Ivre» de Rimbaud em que o sujeito errante pelo mar exprime o desregramento dos sentidos na busca de sondar o inaudito desconhecido, *Oeuvres*, Paris, Baudouin, 1977, pp. 104-107.

⁸⁹ No caso de José Agostinho Baptista, pensamos que, pelo seu *corpus*, funciona o pressuposto lipovetskiano de uma certa necessidade de exposição pela escrita e pela biografia.

⁹⁰ «O corpo desaparecera; no lugar do corpo, havia uma flor cor de açafrão; no centro, apareciam pétalas revestidas de branco» (tradução nossa).

esplendor literário e de consciência em relação a uma maturação temporal revelam-se esporadicamente, como a voz de Eco, a consciencializar Narciso da sua *hybris*. Juntamente com o facto de White se identificar com os poetas malditos é quase como se as palavras contivessem em si a essência da beleza sufocadora de Narciso.

A cascata devolveu-o à palpitação do poema e a impessoalidade rompe, trágica e fagicamente, para um Eu que (não) atravessa no imediato a agulha desnorteante do pensamento (*JO*, 19).⁹¹ A palavra rende-se à ideia de utilização pessoal e ao cosmos forjado por ditirambos linguísticos de ausências e tensões, devorados por presenças cruéis de personalidade. Narciso volta à fuga do quarto (*JO*, 41) – o espelho de água reflector do enamoramento – da sua prisão carnal e, aí, a «agulha do pensamento» revela-se a bússola figurada de um sonho fragmentado: «Devia sair um bocado, diminuir-me da pressão destas paredes que me cercam» (*JO*, 25).

Em *O Manual das Mãos*, a ruptura com o quarto explicita-se pela divagação através do interior da casa, aparecendo esta compartimentada, como se de sulcos se tratasse. O Eu fecha-se, variadíssimas vezes, no quarto e cada espaço de ruptura torna-se um regresso a essa clausura de descoberta (*MM*, 25-29):

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire de l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison (BACHELARD, 1957: 34).

A psicologia da casa actua como o reforço da personalidade, que se apresenta ao leitor como uma espécie de paz para com o próprio ser, que se animiza na figura do quarto:

La conscience d'être en paix en son coin propage, si l'on ose dire, une immobilité. L'immobilité rayonne. Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions dans un coin. Les ombres sont déjà des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un toit. Mais toutes ces images imaginent trop. Et il faut désigner l'espace de l'immobilité en le faisant l'espace de l'être (BACHELARD, 1957: 131).

⁹¹ Com efeito, o Eu não atravessa no imediato a agulha desnorteante do pensamento porque, partindo do pressuposto que a literatura é artifício, toda a escrita é regulada pela mão-mestre da intenção empregue pelo subterfúgio do Eu, o autor.

O quarto é escalonado, por estas duas citações, à maneira de Bachelard, e desenvolve no Eu um reimaginário que sublinha o louvor a Narciso através das aliteraões das nasais, da nasalidade das mãos e do pronome pessoal: «os meus livros que leio como [sendo Eu] um quarto interior» (MM, 48).⁹²

O texto representa, assim, uma tríade de repercussões do Eu, que perfaz um mesmo sujeito. O Eu acalenta-se no corpo do texto com os variados adjectivos e prefigura-se na amplificação com que se flexiona o determinante possessivo na primeira pessoa:

As minhas mãos, meus instrumentos, meus veículos para o trabalho e para a sobrevivência. São tão aprazíveis em sua beleza estes anjos que se levantam como oferendas, estas sacerdotisas do sacrifício, estas videntes do meu destino. A cada instante as decifro pela paixão sagrada da insónia, as arrebatado de mim como coisas iluminadas, brilhando tão dispersas, tão delicadas, tão vulneráveis, tão altas como hóstias em minha boca. Minhas esmeraldas da ternura, minhas sondas de carne tacteando, rubras companheiras, felizes parceiras para o amor e para o ódio (MM, 31).⁹³

A epifania das nasais complementa a ideia da rota prosopopeica pelas mãos. Aliás, o encerramento desta metáfora, como esplendor do discurso romântico, denota a combinação de ferramentas da conotação no campo da literatura, tornando-se, na poesia, a experiência da originalidade. No discurso romântico, a metáfora ganha a sua forma de excelência e ultrapassa o síndrome da figura da comparação: «The metaphor is not a combination of two entities or experiences more or less deliberately linked together, but one single and particular experience: that of origination» (DE MAN, 1984: 4). Assim, a metáfora apropria-se da nostalgia, na sua própria amplificação de recurso estruturalista do corpo do texto: «The image is inspired by a nostalgia for the natural object, expanding to become nostalgia of the origin of this object. Such a nostalgia can only exist when the transcendental presence is forgotten» (DE MAN, 1984: 6).

A metáfora estruturante do texto perfaz, com base no esquecimento da presença transcendental, um discurso romântico amplificado e recriado pela

⁹² Em Agostinho Baptista, não se opera a edificação do sujeito pela analogia de uma casa ou de um quarto, se bem que o discurso, através da memória, proporciona a flexão expressiva pelas barreiras da casa que se repercutem no presente. O périplo pelas recordações da ilha iniciática é construído nos incentivos imaginativos que a viagem propicia.

⁹³ Sublinhado nosso.

combinação linguística entre a imaginação e a percepção: «At times, romantic thought and romantic poetry seem to come so close to giving in completely to the nostalgia for the object and image, between imagination and perception, between an expressive or constitutive and a mimetic or literal language» (DE MAN, 1984: 7). O Eu, pela apropriação, lança-se na aventura da originalidade nostálgica já sem a incorporar nem se aperceber propositadamente do seu museu imaginário.

O périplo metafórico desagua, em Agostinho Baptista, na surpreendente decifração das mãos, como um inaudito plano de identificação com White:

Sê terno quando me tocas os ombros.
Sê a haste, a pluma que arde no cimo do verão.

Decifrarei as mãos, todas as linhas,
a palma que se bifurca entre as dunas e o coração (AR, 75).

Os paralelos ligam o sul e o Oriente, segundo os quais o moçambicano continua a sua expansão geográfica e o seu louvor às mãos: «Mãos doces e jovens saídas de sobre a pele da ternura. Mãos descalças, puras e simples e que falam e que dançam e que são alvas sobre a cor que são. Mãos sóbrias, fundas e pujantes como o miolo de um idioma» (MM, 31). O canto às mãos representa o canto à escrita e ao próprio corpo, esse «miolo do idioma» (MM, 31-34). O miolo do idioma ganha forma cada vez que o Eu enuncia novas intensidades metafóricas como «as mãos das abelhas» (MM, 32), «as mãos da luz» (MM, 33) e «o mel embebido num relâmpago» (MM, 23), que são instantes de excelência expressiva; são estas epifanias da palavra que permitem ao sujeito dilacerado um frágil equilíbrio, possibilitando-lhe o exercício de auto-reflexão e o perscrutar das potencialidades da sua arte combinatória.

Na evocação e materialização da escrita a rota do álcool é uma recorrência do Narciso autofágico, como já referíramos anteriormente, que marca a cartografia dos deserdados com os quais o Eu se identifica:

Este vinho é uma viagem do mundo nos traços do seu sabor e à história dos tristes, dos humilhados, dos escravizados, dos indigentes. Às mãos que o plantam, o colhem e o espremem, quando o vinho é, afinal, para ser uma porta para a liberdade, um bálsamo para a dor (MM, 36).

O néctar transforma-se na rota escapatória do ego, suprimido pela errância interior, na aparição da solução do paraíso artificial: «É deste vinho, travo das estrelas aceso pela minha cabeça. Riem-se de mim as mãos. Da minha ténue bebedeira» (*MM*, 38). É no vinho que as mãos se convocam e se reúnem com o quarto devorador de barreiras.

Narciso embriagado devora solitário (traço poético finissecular) um hino ao trabalho das mãos, numa tentativa de resgatar os seus resquícios ocultos em geografias trasladadas para um propósito de coerência assertiva pelos:

Meus exímios livros [que] continuam, assim, vivendo em minha casa como viveram em outras. Altivos e felizes, com suas histórias esbugalhadas para as janelas do meu País e, destas, para as paisagens do Mundo.

Em cada uma das suas páginas vive um inquilino que torna as minhas noites mágicas (*MM*, 95).

O sujeito do excerto encontra-se visitado por outros seres, outras máscaras da sua personalidade, que são adquiridas e partilhadas através de canais imersos nas latitudes das páginas, domadas pela teia das mãos. Afinal, as mãos, em White, adestradas e metonímicas, traçam as rotas de um Eu (d)escrito na assunção dos seguintes exemplos: «mão que plana sobre as açucenas da solidão, lenta, longa viva, mão que respira quando se busca» (*MM*, 42) e «Peixes as mãos sobre a água descansando. Líquidos e generosos, peixes, azuis e vermelhos, prateados e amarelos» (*MM*, 42), transmitindo a força da alquimia à poesia. Notemos os peixes que gradativamente passam de azuis a amarelos, a cor do ouro, a rosa da alquimia. As mãos são os seres que planam como peixes e é a mão que plana sobre as «açucenas da solidão», num processo de autoexame das sensações, pensamentos e visões que assaltam o sujeito a divagar pela palavra. O Eu tenta atingir a perfeição poética do haikai (cf. 3.3.), a própria identificação da sua escrita. Nos dois excertos, repararemos ainda, em jeito de haikai, no carácter enunciativo da primeira parte de cada, seguido pelo enunciado mais explosivo, que proporciona a gradação e a enumeração.

As mãos são as tecelãs da narrativa e o suporte lúcido que se transformam na ninfa Eco, a voz da consciência de um Narciso autofágico, porque dão coerência à vertigem de sílabas que invadem o devaneio do Eu, pois prenunciam as isotopias constitutivas do texto sob o signo da alucinação, o tabaco, o amor e a escrita a partir

dos quais o Eu realiza a sua travessia: «Minhas varandas para as carícias, para a tontura, para o cigarro e para a escrita. E para o amor.» (MM, 22). O Eu que se revela, perpetuado da *Janela para Oriente*, vive dos laivos da morte e da (re)descoberta, fundamentalmente, das respectivas aparições (re)iniciáticas.

Uma das rotas mais apelativas na escrita de White é a rota da mulher recriada, em parte, pela memória (MM, 57). O elemento feminino torna-se, nesta escrita, a bússola do sujeito, porque, para White, a terra é como (um)a mulher: «Meu relógio solar e minha pátria nas entranhas, és tu, meu amor, por quem até invento a água, as cores que pedires que te revele, as sombras delas caminhando rumo a ti» (MM, 83).⁹⁴ É na mulher que o sujeito revê a pátria perdida, que não tem contornos definidos porque apenas existe pela escrita, e é na mulher que se transforma essa matéria poética. É uma relação de flagelação e de dor que compreende momentos de euforia, mas primordialmente de disforia, pois o alcance da plenitude não se realiza:

(...) melhor exemplo se encontra na relação que Eduardo White instaura com o corpo, seu e da mulher, num acto de posse e de sujeição recíproco, uma circuncisão definitiva com o despudor necessário para se afirmar pelo sua crescente gradação de qualidade estética e ética, como uma acto deontologicamente obrigatório na nova passagem pela pátria, cujo sujeito vive, agora, numa atracção fatal, uma travessia de risco, que raia a alucinação, num obsessivo estado de penetração em que se misturam suor e esperma, com sentimento e ausência dele, puro prazer sexual, de paredes meias com uma estética da contenção, como manda o erotismo do texto, e da vida, de que emana uma corrente imparável, pessoana, física e metafísica, como acontece nas coisas mais banais da vida e no (des)controlado e supremo acto amoroso.⁹⁵

A relação sexuada, por ser instável, causa a ruptura com a consciência da força telúrica feminina, a forja da concepção anímica da escrita. Em consequência, Moçambique retorna ao presente nefasto da procura da mulher e entrega-se à rota pela ilha: «Moçambique, a minha ilha. Bela. Antiga. Magistral» (MM, 61).

Os campos de acção expandem-se pelas hordas do pensamento através da evocação da mulher, recriada pela memória, e que tolhe o que de melhor há na esperança do Eu se voltar a constituir um par dicotómico, válido para a regeneração da vida. Esse «Meu animal engravidado de mim» (MM, 59) proporciona o

⁹⁴ Sublinhado nosso.

⁹⁵ MAIA, Maria Armandina da Cruz – Pátria, uma trajectória de deriva. http://www.geocities.com/ail_br/patriaumatrajectoryadederiva.htm (17 de Novembro de 2007). Sublinhado nosso.

chamamento «pela rosa com que te inventei» (*MM*, 84), intermitentemente, à espera da «Minha loucura [explícita e] imprimida nos dois lados da face» (*MM*, 83). A mulher é o elemento de ligação da escrita de White, porque o sujeito realiza nela a premissa da pátria e da fissura resquicial do corpo estendido pelo Rio Índico. É a mulher com duas faces: a escrita e a pátria, as duas páginas da mesma folha.

E é novamente a mulher que completa o sustentáculo narrativo, ao fazer com que o sujeito, leitor de Pessoa, se denomine poeta e se reescreva no «poeta [que] é para sentir-se» (*MM*, 74), tornando a escrita acompanhante da viagem e do tempo: «Tenho um barco no coração com dois lugares e um rio para que o percorramos» (*MM*, 68). A narrativa passou a uma Penélope, que, consciente das traições, ainda espera a trepadeira da frescura do pólen das lágrimas:

Porque tardas quando a trepadeira dos meus braços já se alonga aos soluços que fazem a boca mais tenra, porque não te apressas a tornar à frescura do pólen das minhas lágrimas, da minha voz pedindo perdão curvado ante Deus, ante a candura das suas barbas (*MM*, 71).⁹⁶

O mito narrativo de Penélope é revertido pelo sujeito. O elemento masculino, neste caso, espera a chegada da mulher (escrita ou pátria), elemento activo da traição e da tradição, para a reconstituição da ordem itacense. O poeta espera a mulher regressada da guerra, para a expulsão dos pretendentes e o restabelecimento do cosmos.

Em White, os fiapos narrativos, os fragmentos ligados pela preponderância do nome «lugar» evocado, imaginado e interiorizado, revelam um percurso geográfico, histórico e cultural do imaginário do Eu deambulante em vertigem de si próprio. Revelam as clivagens sócio-históricas estilhaçadas pelo espelho da escrita.

Para o Eu baptistiano, a convocatória é explícita e clarifica o carácter autobiográfico do Narciso de Lipovetsky, embora os primeiros versos se organizem como uma arte poética e um caminho possível para o labirinto:

Sê quem me lê,
decifrador de enigmas.

Folheia-me como a uma árvore de folhas soltas,

⁹⁶ Sublinhado nosso.

se é outono.

todas as palavras mentem, no interior da sua
obscuridade.
nada te prende ao verso,
aos seus ínvios caminhos,
às suas seduções de velha prostituta (AR, 9).

O excerto é o prólogo de *Autoretrato*. Como o aedo, o narrador convoca a memória, a «velha prostituta». A memória é o fio da escrita, mas é, de igual modo, a traição do narrador. É por ela que ele vive e por ela que ele morre e que se apropria das traições da imaginação. O aedo grego também convoca a memória para celebrar o louvor dos heróis, mas este narrador convoca o regresso do herói da dor.

O paralelismo com a epopeia fundamenta, de certo modo, a opção narrativa do texto e é na epopeia que se proporciona a técnica do encaixe de pequenas histórias.

Estas palavras trespassarão a totalidade do texto de *Autoretrato*, equacionando sempre a direcção de um diálogo entre um Eu e um Tu. O utensílio de trabalho do Eu explora a temeridade da palavra:

No intervalo das fontes,
temível é a palavra, a
cólera de deus (AR, 9).

E a memória convoca-se simultaneamente com o estremecimento da palavra, essa «cólera de deus» que provoca sofrimento no sujeito, porque a palavra, linguisticamente, é o elo de ligação com o mundo dos significantes, cuja existência pressupõe a memória humana:

Estremecem os pincéis ao retocar a boca, os beijos,
ao trazer um mar distante,
algas,
salgadas pedras da melancolia –
se aí repousam,
saberão as penínsulas onde amanhece o albatroz,
as praias que não quis. (AR, 11).

O macroquadro iniciático revestir-se-á da «melancolia» (AR, 11) finissecular, que se converte pela lassidão das palavras tatuadas pelo fio com que Teseu derrota o Minotauro:⁹⁷

Somos assim:
mapa de obscurecidas vias, artérias que o sangue corre,
labirinto de sinos,
surdos alarmes (AR, 31).

O sujeito demarca-se e divaga, autodenominando-se «estrangeiro» (AR, 92). Revela a memória de uma peregrinação, cujo final se desapegou do início e se inscreveu no não retorno. Sob a forma de um cisne errante, o sujeito canta a própria morte após ter atingido o vislumbre da perfeição poética metaforizada pela rosa:

Eu não direi mais nada.
Fechar-me-ei no coração das ervas, no coração da
tarde, cercada de areias finas.

É quase o fim:
no esplendor da rosa também o cisne canta e morre (AR, 96).⁹⁸

O Eu de Agostinho Baptista é cíclico e caracteriza-se pelas diversas máscaras do estrangeiro. Narciso é o estrangeiro e recupera-se com a consciência de não ser estilhaços, mas de ser vários estádios do cronotopo da vida. Uma das máscaras com que a personalidade narcísica se revela é a de um cão:

Havia um cão que caminhava.
Um cão sem nome, às vezes deitado.

Tão meus eram os seus olhos de cão deitado e às vezes

⁹⁷ A melancolia favorece a narratividade com que o poeta se expressa num longo canto nostálgico de um Bem-Aventurado: «Há na poesia de José Agostinho Baptista uma tristeza e uma serenidade que se espream na demorada leveza dos versos, que não conhecem nem a violência do grito nem o tumulto da paixão. E, todavia, este canto é um canto apaixonado, um longo lamento que dir-se-ia muitas vezes encantado na sua própria dolência, mas um lamento sempre límpido nas linhas leves de um desenho em que as coisas e as palavras como que flutuam vagarosas, cálidas, tristemente deslumbradas», António Ramos Rosa, *Incisões Obliquas*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 163. Ramos Rosa toca nos contornos mais visíveis da poesia de Agostinho Baptista. Lembra a sua marca do ritmo, da entoação e, principalmente, a sua inteligibilidade do mundo em que vive e que o apaixona, pelos trilhos da memória, ao ponto de confessar, como um *storyteller*, na epígrafe de *Canções da Terra Distante*, uma espécie de desabafo e linha de pensamento final da condição do Homem, o rosto da sua reacção finissecular: «Tempo e Lugar / já tudo se afasta».

⁹⁸ Sublinhado nosso.

corria.

Há cães como esse,
cães que atravessam a desolação da areia com o faro de
desaparecidos deuses, quase antigo (AR, 15).

É a partir da insurreição do cão que as letras se transformam em biografia e não em autofagia, porque existe um fio condutor da memória que anula qualquer cifra através do simples reconhecimento do lexema biografia:

Datas, anotações, signos que não decifro –
o vento mal toca os aloendros,
revolteia,
revolve as páginas onde se escreve uma biografia, as
vagas folhas do tempo (AR, 28).

Outra técnica que nos permite avaliar o carácter narrativo de um texto é o encaixe de episódios, que fará parte da arte poética de ambos os autores. Por isso, a referência a Bagdad (UR, 107-109) não se camufla de inocência e (re)anuncia a rota pela narratividade. O exílio ganha, hipoteticamente, a forma de Xerazade e a busca pelas rotas da infância e das crónicas dos homens, no sentido de ultrapassarem a morte. A narrativa caminha pelos pequenos episódios biográficos, em José Agostinho Baptista, e por parábolas, no caso de Eduardo White.⁹⁹

A matéria para a narratividade está lançada. Temos dois imaginários que se constituem memórias (José Agostinho Baptista) ou parábolas do porvir (Eduardo White), que necessitam de um suporte narrativo para o desabrochar das suas histórias. As marcas de narratividade são a evidência de uma posição do sujeito poético em relação ao leitor. Por consequência, o Eu parece assumir a função do narrador, dando lugar à figura do contador de histórias (*storyteller*):

Torna-se cada vez mais evidente e necessária a função do **contador de histórias** que a presença da **narratividade na poesia** desempenha e assume,

⁹⁹ A figura de Xerazade, a narradora d'*As Mil e Uma Noites*, introduz, além da referência a outras terras e imaginários, o carácter narrativo da escrita. Xerazade é uma contadora que evita a morte do objecto através do processo do conto incessantemente encaixado: «A narrativa de Xerazade é o denodado reverter do assassínio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do círculo da existência», Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 2000, p. 36.

sobretudo a partir dos anos oitenta, não sendo por acaso que o seu ressurgimento coincide com a expansão da globalização (SEIXAS, 2003: 162).¹⁰⁰

Uma vez mais, cremos que esta abordagem discursiva retorna à ideia lipovetskiana do *homo psychologicus* porque é evidente que o plano narrativo ajuda a uma maior referencialidade por parte do Eu. A lógica da redescoberta assenta na exposição do íntimo, o que se complementa com o encadeamento narrativo no discurso poético, a exemplo de uma qualquer história da nossa infância. A temática do passado, pessoal ou colectivo, metamorfoseia-se em «pequenas ilhas da imagética» (BARRENTO, 1996a: 69) e concluem a ebulição do Eu primitivo redescoberto.

A técnica do encavalgamento talvez seja o suporte teórico da narratividade, no entanto, não é praticada apenas como um efeito estético, denota uma finalidade segunda, que, a nosso ver, passou a primeiro plano.¹⁰¹ O corte propositado do verso desagua na tematização de pequenas partículas biográficas que visualmente despertam no leitor uma legitimação constituinte da retórica do Eu e respectiva recuperação ontológica:

Eu vou assim pelo lado dos caminhos, regresso
às casas,
aos beirais onde tudo morre:
os primeiros anos, os ares do norte (AR, 42).¹⁰²

Os verbos no imperfeito e no gerúndio também marcam esse passado revisitado e figuram no contar histórias de José Agostinho Baptista:

Refulgiam os anéis,
safira, pérola ou talvez rubis,
de ouro as argolas no
dourado ritmo das tuas pernas móveis,

¹⁰⁰ Sublinhado do autor.

¹⁰¹ Giorgio Agamben, em *Ideia da Prosa*, suporta que o encavalgamento é precisamente o que sustenta a marca de poesia e não a marca de prosa, pelo encavalgamento ser o único traço daquele tipo de discurso: «[...] mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintáctico (todo o verso no qual o enjambement não está efectivamente presente será então um verso com enjambement zero), e prosa aquele discurso no qual isto não é possível», Lisboa, Cotovia, 1999, p. 30. Para nós, o encavalgamento é precisamente o que vem dar sustentabilidade à narratividade na poesia porque, no corpo do texto, é o que dá a ideia da prática de «contar».

¹⁰² Sublinhado nosso.

rentes ao areal, às pedras, ao
chão do oriente, ao
tronco das palmeiras ondulando em Bagdad.

Inocente,
eu ouvia o amor correr no teu
coração antiquíssimo e árabe,
escuro, ardente coração, por onde
corria o amor (UR, 108).¹⁰³

E ainda existem as marcas de introdução narrativa, que confirmam precisamente a existência de narratividade no *corpus* de José Agostinho Baptista:

Ano a ano desencanta-se a casa nos alicerces do trigo.
Branca, como toda a cal que alastra nos muros do sul,
clara,
clara lua de estio (AR, 57).¹⁰⁴

Em White, o seu *corpus* apresenta uma evolução para a trivialização da prosa, que rompe, abruptamente com o fluxo poético. Esta é a sua bengala, embora *O Manual das Mãos* continue a ser um texto fundamentalmente poético. Não encontramos as características formais de José Agostinho Baptista, mas o espírito do contador de uma história continua a orientar a feitura do texto:

No fundo o Oriente é o desejo transbordante de tão súbito desespero, uma fuga ao enclausuramento. Talvez essa a razão pela qual o quarto me pareça um alívio ao modo de me sentir só. O Oriente é-me também uma ambição, quase um remédio intuitivamente divino que adquiero e imagino (JO, 47).

A poesia com que é fabricada a memória vive destes pequenos excertos textuais, que demonstram ao leitor o passado enquanto centro do Eu pelos verbos e pelas estruturas de suporte. O cerne do encaixe é a história que os versos transportam em si:

A estrutura e o corpo o poema quebram a expectativa habitual do leitor de poesia. Os verbos aparecem predominantemente no imperfeito, tempo iterativo, espaço de duração. Os sinais lexicais da narração insinuam-se nas malhas do texto (Uma vez um dia... depois, então, quando...). O passado revisitado é o magma de onde emergem, subteis e precisas como antes, as pequenas ilhas da imagética das

¹⁰³ Sublinhado nosso.

¹⁰⁴ Sublinhado nosso.

vivências do presente. As linhas da escrita, que antes confluíam mais facilmente num ponto, agora “perdem-se no tempo”. O poema, que não tinha memória, lembra-se agora de infâncias perdidas, espria-se em espaços biográficos, traça os seus “mapas de retratos” (BARRENTO, 1996a: 69).¹⁰⁵

Não entendemos a anterior citação como um paradigma para a totalidade de um novo tipo de poesia, porém, os campos enumerados por Barrento revelam os diversos pontos de estruturação com que devemos analisar e pensar os novos textos. Compreendendo as palavras de Barrento como um protocolo de leitura, a ontologia do Eu relativiza-se com a ontologia do poema. Com efeito, o compromisso com o verso, o encavalgamento e outras características, relacionam-se com as pequenas partículas reminiscentes da genética literária, como se entrássemos pelo universo da *poiesis psychologica*:

A natureza extensiva de um universo espacio-temporal sustentado pelo fio do tempo [...] nunca deixa completamente para trás aquelas cristalizações do olhar, o fulgor da metáfora, ainda e sempre deslumbrante, o poema no poema com a sua nitidez tensa de ritmos e experiência, o corte rigoroso e surpreendente do verso, a que nos habituou a melhor poesia depois de 61. Tudo isto, no entanto, não parece agora ter em si a sua finalidade, surgindo como que envolvido por um fluido temporal em que os preciosismos do poema curto flutuam e se destacam aqui e ali, mas engolidos pela vastidão brumosa de uma trama biográfica, nalguns casos novamente salpicada de História, ou então por um pendor mais reflexivo, de que também o romance já quase não prescinde (BARRENTO, 1996a: 70).¹⁰⁶

No entanto, entre as obras de Baptista e de White importa fazer uma ressalva: Agostinho Baptista apresenta narratividade na poesia ao passo que White apresenta poesia narrativa, havendo um afastamento do poema narrativo tradicional:

Entre **poesia explicitamente narrativa** (na qual a narratividade se identifica com procedimentos narratológicos do modo narrativo) e **mera presença da narratividade na poesia** (que utiliza os procedimentos referidos mas de modo coadjuvante com uma retórica tradicional do modo lírico) existe uma gradação de descontinuidade ou de fragmentaridade em relação ao poema narrativo tradicional que não pode ser mensurável (SEIXAS, 2003: 305).¹⁰⁷

Influímos a presença da narração do Eu, em que a narratividade exerce a função poética de construir o corpo do texto, como se de um contar de histórias se

¹⁰⁵ Sublinhado nosso.

¹⁰⁶ Sublinhado nosso.

¹⁰⁷ Sublinhado do autor.

tratasse. As marcas de narratividade tornam-se um processo caro aos poetas de fim de século e podem ser expressas na reintrodução de outras épocas literárias, como são os casos do Simbolismo e do Decadentismo, o poema em prosa. Vejamos, como exemplo, um excerto de «Adeus às Ilhas»:

A memória tropeça, vacilante, ao longo dos doces vinhos. Quem partia, partia assim, de frente para o cais, nas lágrimas de um lenço que as mãos bordaram. Foram belas também as mãos de luto, com as suas agulhas incandescentes. E elas passavam ao lado dos gladiolos, desatavam os cabelos, debruçavam-se nos alpendres. Foram belas também essas mãos das ilhas, aprisionando os filhos.¹⁰⁸

No caso do excerto, apercebemo-nos que, mais do que um poema em prosa, é um texto em poesia narrativa porque corrobora dos parâmetros linguísticos apresentados por Seixas. No *corpus* por nós estudado, Eduardo White, mais do que José Agostinho Baptista, dá corpo à poesia narrativa, não só pela forma, mas por reunir as características por nós defendidas:

Um rapaz chega-se perto. Tem para vender ervas frescas de Amman e diz que acordarão o desejo que a ele lhe parece adormecido em mim, visto o ar virginal e combalido que demonstro. Tudo tão expositivo pelas suas pequenas e escuras mãos. Tem as dádivas do mar Vermelho. Grita-me. Apenas por cem ryal's. E eu rio-me do menino que é, da sua alma tão rasgada de transparência, púrpura na infância mais viva dos seus olhos e abraço-me a ele como se a espreitar-lhe a imagem, daquela flor abstracta que só as crianças têm plantadas (*JO*, 73).

As estruturas narrativas que auxiliam o desabrochar do poema e até mesmo da totalidade de um livro transmitem ao leitor a sensação de uma efectiva narração. Em traços gerais, pelo excerto supracitado, o *incipit* característico de uma narrativa pelo uso do artigo indefinido introduz uma história. O excerto desenrola-se segundo o encadeamento lógico dos embraiadores que dão coesão a uma micronarrativa e sugere como a transacção comercial entre uma criança de um mercado – referido anaforicamente (*JO*, 72) – e o sujeito viajante tem alcance metafórico nas máscaras que se revelam como personagens da narração. O diálogo simboliza uma interacção entre o Eu adulto e a criança saída da iluminação de outros tempos com o qual o Eu se identifica através da cumplicidade do riso e a gradativa fusão de *anima*: «Tem

¹⁰⁸ José Agostinho Baptista, *Canções da Terra Distante*, p. 88. Devemos tomar como exemplo o facto de Baudelaire ter reelaborado os seus poemas sob a forma de prosa, *Le Spleen de Paris Petits Poèmes en Proses*.

para vender ervas frescas de Amman e diz que acordarão o desejo que a ele lhe parece adormecido em mim, visto o ar virginal e combalido que demonstro» (*JO*, 73). O Ele tal como o Eu é a «alma tão rasgada de transparência» e reconfigura-se sem cessar como estilhaços de janelas móveis. O abraço concretiza a intersecção com a imagem da flor abstracta. Através da arte de congregar nas mãos («Tudo tão expositivo [como uma narrativa] pelas suas pequenas e escuras mãos») toda uma vivência oriental, resulta na criação que «Tem as dádivas do mar Vermelho».

Em José Agostinho Baptista, não é estranho o facto de cada livro parecer contar uma história, em que se localizam personagens, uma acção, o tempo e o espaço da memória, com o auxílio de verbos narrativos, em que, por vezes, parece receber o auxílio da figura do narrador presente no lugar do Eu:

Refulgiam os anéis,
safira, pérola ou talvez rubis,
de ouro as argolas no
dourado ritmo das tuas pernas móveis,
rentes ao areal, às pedras, ao
chão do oriente, ao
tronco das palmeiras ondulando em Bagdad.

Inocente,
eu ouvia o amor correr no teu
coração antiquíssimo e árabe,
escuro, ardente coração, por onde
corria o amor.

Elaborei assim
as odes do sonho e da agonia (*UR*, 108-109).

No limiar de *O Último Romântico*, o Eu poético prefigura a sua metamorfose em ave: «Eu irei com as aves» (*UR*, 132). Há um duplo movimento gradativo de abandono das trevas, que se inicia anteriormente, em busca da luz (o lampejo da memória activa):

Ir-se-ão um dia estas aves? (*UR*, 92).

O Eu abandona a precariedade e a finitude invernal para mergulhar na evocação da viagem e respectiva narrativa, anunciando isotopias que serão desenvolvidas noutros textos. Inicia-se um processo de errância, marcada também

pelos embraiadores locativos «sobre os montes, / por dentro do inverno» (UR, 9). A «levíssima aragem do sul» (UR, 9) é o sopro de génese de um Eu, que realiza uma viagem de introspecção dentro das estações interiorizadas, redinamizando a evanescência dos instantes plenos (*kairos*) que o marcam.

O contexto de narratividade, depreendemos, é assumido em função do Eu, como se se tornasse um texto fundador de uma forma de comunicar a subjectividade:

as orquídeas, as corolas, o pólen, a haste, é uma história, é uma narrativa (AR, 77).¹⁰⁹

A escrita revela um compromisso com o verso e da palavra com o corpo. Usando a verticalidade de Barthes e respectivo apoio na estética, a poesia narrativa tem a forma de um texto em prosa e complementa-se com as características narrativas, embora o grau de subjectividade seja extremamente elevado, ao passo que a narratividade na poesia coloca-se através dos elementos narrativos que se entrelaçam com os versos e constituem o fio da história. No entanto, percebe-se que esta confluência, distante do poema em prosa, revela o intrínseco modo de comunicar da subjectividade finissecular. O sujeito perdeu a sua faceta adulta e, consciencializado das suas perdas, sente a necessidade de se retecer, o que, de acordo com as nossas convicções, o Eu passa a ser auto-entendido como uma forma de comunicação para o exterior e de uma reconstituição poética narrativa. A sua alma (a poesia) necessita, comunicativamente, de remendos estruturais (a narrativa):

as orquídeas, era alguém que morria às portas de uma flor (AR, 78).

O facto de compreendermos a comunicação como um entrelaçar com a narração e, conseqüentemente, com a memória, ajuda-nos a perceber a opção por estes dois tipos de estrutura textual. Por um lado, deparamo-nos com a centralidade do texto na recuperação da personalidade no âmbito da subjectividade, por outro lado, confrontamo-nos com a necessidade de bengalas de suporte a descrições e narrações, que conferem sentido às duas escritas. Em White, toda a estética constrói-se pela enumeração metonímica, que assenta em imagens quase *ekphrásticas* porque

¹⁰⁹ Sublinhado nosso.

descrevem detalhes distintivos de cada quadro oriental ao ritmo da divagação do sujeito em busca do fulgor da alteridade.

Embora a prosa seja uma marca em White, há um encadeamento em encavalamento tanto em *Janela para Oriente* como em *O Manual das Mãos*, basta dispormos a narrativa em versos e apercebemo-nos dos constantes encavalamentos que habitam a poética de White. Em *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*, por exemplo, White anuncia-se um adepto da técnica do encavalamento, sendo a opção pela narrativa uma constante na sua criação:

Voar é tardar a boca
na rosa do rosto de uma criança.
Pronunciar-lhe a ternura,
a seda fresca e pura
da sua infância (WHITE, 1992: 28).¹¹⁰

Pelos parágrafos anteriores, também eles estilhaços de uma leitura, compreende-se a situação narrativa dos dois Narcisos. José Agostinho Baptista revela uma necessidade mnemónica de comunicar, e, por isso, auxilia-se de marcas narrativas: o tempo, o espaço, a acção, as personagens e o encavalamento, como estruturas da memória. White recorre, igualmente, a estas técnicas, além de optar pela apresentação gráfica em prosa. Ao contrário de Agostinho Baptista, no moçambicano é a poesia que ganha forma de prosa como elemento enunciador de pequenas histórias, memórias e parábolas.

Existe, em ambos os autores, a questão da narratividade de uma autobiografia ficcionada, uma narração *in media res*, num cenário nocturno, imbuído de frestas de luz, alicerçado na técnica do encaixe como suporte diegético. O tipo de narração – definido, por nós, como *in media res* – faz com que, na suposição de um Eu autobiográfico, a narrativa se inicie a meio da acção principal presente, cujo objectivo é completar uma viagem interior, sem ter um fim certo, ao contrário da epopeia clássica. A máscara torna-se o objecto de referencialidade. Certas vezes, supõe-se na escrita apropriativa do cânone, outras refugia-se num cão, em Deus ou numa qualquer personagem romanesca, explicando-se na medida em que o Eu se

¹¹⁰ Sublinhado nosso.

realiza no presente, com base no imbricamento dos tempos passado e futuro no seu pulsar imediato.

O fio narrativo não está perdido. Resta ao leitor continuar a fábula pela imaginação do labirinto e do fio. É o nosso compromisso com o espelho da escrita, como recorda Borges em *Los Conjurados*:

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad (1989b: 481-482).

No confronto dos Eu's e dos dois Narcisos por nós defendidos, a personalidade com um forte carácter individualista é, no fundo, uma máscara com diversas realizações, cuja finalidade é apresentar biograficamente um sujeito que vive da memória (José Agostinho Baptista) e um outro que se edifica individualmente por esporádicos flashes de estilhaços (re)imaginados (Eduardo White). Compete-nos a reimaginação narrativa de um fio e de um labirinto.

3.3. AS MÁSCARAS DA APROPRIAÇÃO

Como já referíamos no capítulo 1, a apropriação do passado, a que chamamos arquétipos, reflecte-se na produção literária hodierna como um escape da inovação.¹¹¹ A motivação segregadora pelo novo, própria do modernismo, encontra na ironia a compensação para a perda da historicidade:

Observamos que se da una pérdida de la historicidad en el individuo posmoderno - originada por la velocidad de la información audiovisual- al percibir, en una pantalla, el mundo al instante, sin referencias de un antes o un después. Las nuevas tecnologías son el producto de una nueva etapa del capitalismo que requiere, aún más que en la modernidad, del consumo masivo; en consecuencia estos tres factores (estetización, ahistoricidad, consumismo) generan un ethos hedonista que se diferencia de su antecedente moderno vanguardista en que ya no es trasgresor de la moral religiosa, o laica del deber, porque el placer ya no está proscrito.¹¹²

¹¹¹ Cf. FLORES, Roberto Dante – Hedonismo y Fractura de la Modernidad. http://antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=144 (17 de Janeiro de 2007).

¹¹² *Idem*. Sublinhado nosso.

A apropriação marcará a escapatória ao individualismo como manifestação do Eu próprio. Através de um processo de resgate de modelos – que não classificamos de vampirismo ou de canibalismo – José Agostinho Baptista e Eduardo White (re)visitam períodos literários com novas maturações e com funções discursivas outras:

Apropriar significa trazer à força o que é do outro para o próprio, tornar minha a propriedade do outro, o que equivale, evidentemente, a uma *expropriação*. Mas se aceitarmos que aquilo que é próprio de mim é precisamente aquilo que me identifica na minha singularidade diferenciante, então essa redução da alteridade do outro chamada apropriação não pode senão ter como *terminus a quo* e, simultaneamente, *terminus ad quem*, um processo de auto-identificação. Ao ser apropriado no interior de uma formação social, o texto estrangeiro é forçado a participar nos procedimentos ideológicos que constroem a sua identidade (DUARTE, 1996: 155).¹¹³

A apropriação contribuirá para uma redefinição do Eu e respectiva pessoalidade, inerente à sua auto-identificação. Ao referirmos a edificação de um escolhas literárias de cariz pessoal e pessoalizante, defendemos precisamente o carácter narcísico do sujeito poético. A apropriação define *inter-* e *intra-* barreiras a diminuição da alteridade em relação a esse alterego que procura uma definição, dando-lhe a respectiva consciência identificativa.

O sujeito procura máscaras leitoras da sua escrita que se resumem a apropriações de canais de leitura subterrânea. No fundo, ambos procuram um regresso a eles próprios, como se fossem Penélope à espera da reconstituição do seu mundo:

[...]
o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Frente a los juegos fatuos del espejo
mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza,
y ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,

¹¹³ Sublinhado nosso.

una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco (PAZ, 2004: 69-70).¹¹⁴

As máscaras ganham forma na questão da apropriação de arquétipos postulada pelo pós-modernismo. José Agostinho Baptista dimensioná-la-á a nível temático e formal, com ramificações canónicas de variados tempos literários, segundo a liberdade pós-modernista de ser romântico, clássico ou modernista, sem nunca o ser de modo dogmático. Trata-se, em nosso entender, de uma revelação genética, mas na qual assistimos ao afastamento em relação ao genes paternos.

Da invocação de outros produtos literários e autores, Walt Whitman parece ser um dos motivadores da criação de uma linguagem figurativa, quer pela figura rizomática do poeta americano em relação às novas literaturas e aos novos autores, quer pelo facto de se tratar de um dos poetas traduzidos¹¹⁵ por José Agostinho Baptista:

Así Walt Whitman. No sé si estará de más indicar – yo recién me fijo – que esas tres confesiones importan un idéntico tema: la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación. Simplificación final del recuerdo, inconocibilidad y pudor de nuestro vivir, negación de los esquemas intelectuales y aprecio de las noticias primarias de los sentidos, son las respectivas moralidades de esos poemas. Es como dijera Whitman: Inesperado y elusivo es el mundo, pero su misma contingencia es una riqueza, ya que ni siquiera podemos determinar lo pobres que somos, ya que todo es regalo. ¿Una lección de la mística de la parquedad, y ésa de Norte América?

Una sugestión última. Estoy pensando que Whitman – hombre de infinitos inventos, simplificado por la ajena visión en mero gigante – es un abreviado símbolo de su patria. La historia mágica de los árboles que tapan el bosque puede servir, invertida mágicamente, para se declarar mi intención. Porque una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles; porque entre dos mares

¹¹⁴ Sublinhado nosso.

¹¹⁵ Uma tradução não deixa de ser um exercício de leitura e de apropriação, o seu sentido deverá passar pela etimologia de *tra-ducere*, «fazer passar de um lado ou de um estado para outro». A tradução é também uma marca da tradição, mas para o estabelecimento desta é necessária a traição, operada pelo tradutor, o primeiro leitor e fio do labirinto. O acto de passagem, na literatura, será sempre uma traição.

hay una nación de hombres tan fuerte que nadie suele recordar que es de hombres.
De hombres de humana condición (BORGES, 1989a: 208).¹¹⁶

Em Whitman, há uma reescrita do cosmos que lhe permite recriar o seu próprio panteão e local de vivências. Por concluirmos acerca da importância de Whitman, não significa que Agostinho Baptista não tenha comunicado com a escrita de outros poetas anglo-saxónicos, como é o caso do irlandês William Butler Yeats. Para nós, no caso do poeta americano é evidente a sua criação mitológica, que se reflecte na criação do mito da terra enevoada de nostalgia, e na concepção de todo um universo particular de símbolos que percorre os trilhos da universalidade, como se depreende das palavras de Borges: «El panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Díos es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas» (1989a: 251).¹¹⁷

Compreende-se que, embora Whitman transporte em si uma intenção formativa, é na maneira como ele aprofunda o conteúdo que se expressa a sua inegável capacidade criadora. É neste patamar que referimos Agostinho Baptista, por transformar a geografia madeirense em universal, aproximando-se da etapa da personalidade descoberta. A natureza simbólica será o que os poetas hispânicos retirarão e, conseqüentemente, os lusófonos irão apreender. O americano funcionará mais por aquilo que representa do que por aquilo que escreveu.¹¹⁸

No que concerne a William Butler Yeats, a poesia de José Agostinho Baptista recupera certos traços do Romantismo¹¹⁹ ao explorar os *topoi* do exílio voluntário, a idealização da ilha, a exaltação da alma e a comunhão da terra com o homem. É uma poesia que revela a vertente nostálgica do Eu poético, expressa pelo sofrimento

¹¹⁶ Sublinhado nosso.

¹¹⁷ Cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p. 243.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ O Romantismo não se revela apenas a nível temático, também se expressa a nível formal através do poema longo, a sonoridade das palavras, as pausas gráficas e as pontuações intencionalmente distribuídas: «Também aqui a globalidade parcelar da técnica romântica do poema longo, (discursiva e prosodicamente submetido a uma ordem que continuamente estilhaçava pelo tratamento dos assuntos), não pode deixar de ser lembrado. Cada um dos momentos que, em cada página, parece constituir-se num poema afirma-se igualmente de várias formas explícitas como parte de uma unidade mais vasta que é o livro, (quer pela continuidade temática quer pela espécie de encavalamento entre algumas extensões individuais e as que lhes seguem). Por outro lado, a sonoridade rigorosamente procurada entre as palavras, as respirações rítmicas conduzidas pelo próprio léxico ou por pausas gráficas e pontuações intencionalmente distribuídas, causam um clima textual cuja valia tem a multiplicidade de facetas da mais segura invenção poética», Joaquim Manuel Magalhães, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 256.

(loucura, estremecimento e adjectivação negativa) em relação aos motivos da terra, na sua essência. A cadência poética constrói-se a partir do amor nutrido e inesquecível, mas que não se consegue cristalizar nem estancar no tempo. Um amor que evolui na sua *hybris* em constante luta contra o vendaval do esquecimento.

Não é fruto do acaso a inscrição de Yeats nas palavras de José Agostinho Baptista, não apenas por ser o tradutor para língua portuguesa do poeta irlandês, mas por revelar uma apropriação temática dos seus últimos poemas. Em «The Circus Animal's Desertion», o cavaleiro mitológico irlandês Oisín surge como máscara do Eu, viajante exilado e errante por ilhas de efabulação na demanda de um amor idealizado ciente da vacuidade e da evanescência do tempo:

What can I but enumerate old themes?
First that sea-rider Oisín led by the nose
Through three enchanted islands, allegorical dreams,
Vain gaiety, vain battle, vain repose,
Themes of the embittered heart, or so it seems,
That might adorn old songs or courtly shows;
But what cared I that set him on to ride,
I, starved for the bosom of his faery bride? (YEATS, 1996: 176)

O poeta almeja ser a concepção, o corpo, dessa terra que existe, que se perdeu – «to engross the present and dominated memory» (YEATS, 1996: 177) – essa terra que habita em cada um de nós, e talvez, por isso, possamos falar de Agostinho Baptista como o «último romântico», invocando reminiscências de Yeats:

O que será ainda lembrar uma trágica geração de buscadores do sentimento, da beleza e da loucura de quem W. B. Yeats pôde dizer, rememorando-a, em 1933: «Fomos os últimos românticos.» («Coole Park and Ballylee, 1931».)

Consciente ou ocasionalmente, este meio verso do sobrevivente dessa geração simbolista inglesa é retomado pelo título deste livro de José Agostinho Baptista [*O Último Romântico*]. E essa ressonância contribui para nos situar face a uma idealidade sentimental que confirma o realismo pela imaginação, a sua imaginação pelo delírio, o seu delírio pela busca de um requinte vocabular onde o quotidiano inimigo possa ser exorcismado (MAGALHÃES, 1989: 253).

Em *O Último Romântico*, na nossa leitura e de modo implícito, há uma referência, através da amplificação, a George Gordon Byron, mais conhecido por Lord Byron, um dos maiores vultos do Romantismo Europeu e que serviu de inspiração a variadas escritas que se elaboraram durante e após o seu tempo:

Recordaremos ainda a canção dos remadores,
os acordes ecoando nos patamares lacustres,
nos arcos milenários,
na praça grande e nas cúpulas,
na difusa luz enternecendo Veneza? (UR, 118)

Se amplificarmos a Veneza de Agostinho Baptista aos seus mais diversos quadrantes de reminiscência, encontraremos uma infinita lista de personalidades literárias. No entanto, pensamos que a sua alusão não é inocente, não só por ser a cidade de Casanova, herói do Romantismo Italiano, mas por ter sido um dos locais de exílio do inglês Byron, cuja atenção, no plano da retórica romântica, se concentra na sensibilidade pela decadência da cidade, pela marca do tom elegíaco, revelado no seguinte excerto:

I stood in Venice, on the Bridge of Sighs;
A palace and a prison on each hand:
I saw from out the wave her structures rise
As from the stroke of the enchanter's wand:
A thousand years their cloudy wings expand
Around me, and a dying Glory smiles
O'er the far times, when many a subject land
Look'd to the winged Lion's marble piles,
Where Venice sate in state, thron'd on her hundred isles!

[...]

In Venice Tasso's echoes are no more,
And silent rows the songless gondolier;
Her palaces are crumbling to the shore,
And music meets not always now the ear:
Those days are gone – but Beauty still here.
States fall, arts fade – but Nature doth not die,
Nor yet forget how Venice once was dear,
The pleasant place of all festivity,
The revel of the earth, the masque of Italy!¹²⁰

A ilha é um elemento fundador da poética de José Agostinho Baptista, assumindo-se como uma tatuagem da sua escrita. Desde a Madeira, a ilha da infância, o Eu expande-se por um mundo de ilhas e lança-se no território mexicano, povoado por civilizações milenares. No México, encontra Technotitlan, a Veneza

¹²⁰ George Gordon Byron - Childe Harold's Pilgrimage: Canto the Fourth. <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/345.html> (15 de Janeiro de 2008). Sublinhado nosso.

mexicana, capital do império asteca e fundeada sobre diversas ilhas. White também se baseia em vários pontos fundadores, que se dimensionam numa escrita de ilhas e metaforicamente enaltecem os estilhaços comunicadores.

A figura do poeta errante é metaforizada no Albatroz, profícuo símbolo de *Autoretrato*, que traduz a vivência do exílio do sujeito. O Albatroz reflecte-nos a herança de Charles Baudelaire e dos poetas malditos:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (BAUDELAIRE, 2006: 36).

«L'Albatros» integra a secção «Spleen et Ideal» em que a analogia com o Albatroz assenta na dualidade da ave: ora sublime e majestosa quando se lança pelos ares, ora frágil, inadaptada e impotente quando se aproxima do plano terrestre. Baudelaire instaura o retrato do poeta como um criador maldito. Quando o poeta escreve, encontra-se na esfera do Ideal e atinge o céu da palavra sagrada. Contudo, ao entrar em contacto com a sociedade parisiense do seu tempo, é invadido pelo tédio. Ao caminhar pelo deserto da multidão, ele não só é grotesco como irremediavelmente incompreendido.

O facto de o Albatroz ser conhecido por ser uma ave de errância fortalece a ligação entre Agostinho Baptista e os poetas malditos, uma vez que o título da entrevista concedida a Francisco José Viegas é precisamente «José Agostinho Baptista: novas confissões do poeta errante». Na exploração das relações desta ave marinha, revela-se interessante o seu nome científico: *diomedea exulans*. O vulgarmente conhecido albatroz-errante é uma ave de grande porte que habita as costas do Antárctico, os mares do sul, cuja denominação se refere aos companheiros de Diomedes, herói mítico do ciclo troiano, que se metamorfosearam em aves:

Então, Diomedes lançou imprecações contra o país e votou-o à esterilidade sempre que fosse cultivado pelos Etólios, seus compatriotas. Em seguida, garantiu o domínio do país, a despeito de Dauno que, no entanto, parece ter acabado por levar a melhor e matar o herói [Diomedes], enquanto os seus companheiros eram metamorfoseados em aves, mansas quando encontravam gregos, mas ferozes com todos os outros seres humanos. Atribuía-se a Diomedes uma quantidade de fundações de cidades na Itália meridional (GRIMAL, 1999: 121).

Quanto aos poetas malditos e os seus diferentes albatrozes, White reflecte-os pelas suas ímpares rotas da escrita. O cânone para ele é uma ancoragem constante de mundos que se auto-excluem e proficiam por uma navegação de lugares metonímicos.

A referência aos lugares, tendo por base o Mediterrâneo, o Índico (UR, 75) e o sul (UR, 18), fazem parte da busca pensada do Eu e é um traço comum do Romantismo iniciático:

El romántico viaja hacia fuera para viajar hacia adentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo. Por eso el Mediterráneo, Oriente, América, los Mares del Sur, lo mismo que los itinerarios cósmico-oníricos por el cielo y por el infierno – y también las intervenciones «guerreras» y los trayectos opiáceos -, no son otra cosa que los distintos sueños de una noria que sólo se pone en movimiento para procurar alimento a una subjetividad excepcionalmente hambrienta e insatisfecha (ARGULLOL, 1999: 302).

O lugar amplifica-se, tanto em Agostinho Baptista como em Eduardo White, como uma circum-navegação essencial à postulação do espaço matricial. É na busca de outros espaços que são reafirmados os lugares primordiais (Madeira e Moçambique), constituindo um arquipélago de intersecções metafóricas.

Outras artes também se apresentam como uma apropriação referencial. Retornando à temática de drácula, José Agostinho Baptista realiza um ensaio por um Romantismo com laivos de gótico. A figura de Nosferatu desce ao grande ecrã, em 1922, pela realização do alemão Friedrich Wilhelm Murnau, que se baseia no livro *Drácula* do irlandês Abraham Stocker, sendo acusado de plágio. No cinema teutónico existe uma segunda versão de Nosferatu dirigida por Werner Herzog, em 1979,¹²¹ cronológica e ideologicamente mais próxima do *corpus* baptistiano em estudo:

Nocturno espírito dos séculos de abandono,
o Caminhante de Transilvânia segura o
negro manto e deixa as ruínas.
Solitário é aquele que caminha entre os

¹²¹ O epíteto de «príncipe das trevas e da bruma» é, conseqüentemente, indiciado pelo título completo das duas obras da cinematografia alemã *Nosferatu Eine Symphonie des Grauens* (MURNAU, 1922) e *Nosferatu Phantom der Nacht* (HERZOG, 1979). Não existe a apropriação do expressionismo alemão, mas uma apropriação pós-moderna de uma personagem cara à temática (auto)biográfica de *O Último Romântico*.

mortos, Nosferatu
príncipe das trevas e da bruma,
solitário príncipe que caminha.

Também os barcos deixam a areia,
débeis remos, débil proa, no destino
de outras águas e de outros cardumes.

A harpa,
claros murmúrios dos Invernos de primitiva
música, (UR, 25-26).

A sinistra figura, no entanto, contribui para o extremar da solidão do Eu, identificada com a solidão dos condenados à marginalidade. A retórica romântica, porém, continua como uma manta de corpos, a incursão por caminhos escuros e a referência à harpa, que figura como a metáfora da poesia.

A continuidade de um Novo Romantismo aparece, igualmente, na obra de White. Em *Manual das Mãos*, o Eu confronta-nos com a autodenominação «o romântico Eduardo» (46) e «O poeta irreverente» (47), dando credibilidade a ligações precursoras e à evocação da loucura: «Que a lua é loucura que na minha cabeça se segura» (46). cremos que o adjectivo romântico não é expresso com o intuito de enlaçar-se com precursores, mas constitui uma ironia do sujeito poético para consigo, um romântico falhado no plano sentimental e que se apega a esse falhanço na dimensão da escrita como alavanca de redenção.

As mãos (re)criam, desde a epígrafe, um túnel de comunicação da escrita com outras latitudes, como se de um processo de aprendizagem iniciático se tratasse. Os três grandes temas da epígrafe de *O Manual das Mãos* são a palavra, o amor e as mãos, respectivamente interligados pelas citações de Clarice Lispector, Gibran Khalil Gibran¹²² e João Cabral de Melo Neto. Em relação a este último, interessa-nos a ideia de «enxerto», como se o talento pudesse ser, ironicamente, doseado ou regrado:

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.
Assim, não trocou de braço:

¹²² Gibran Khalil Gibran (1883-1931) foi um poeta, pintor e ensaísta libanês conhecido pela sua obra *The Prophet*, cuja referência constitui uma máscara do Eu que divaga sobre os temas da dor, da saudade, do exílio e do lampejo da escrita.

queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.
Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.
Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda (NETO, 1967: 46-47).

De Clarice Lispector, White retirou a substância de uma pós-modernidade literária imbuída da crueza da escrita e da filosofia. De Gibran Khalil Gibran o Romantismo oriental é decifrado através de um trajecto omnisciente e perdido. De João Cabral de Melo Neto, White retirou, pelas mãos, as rotas dispersas da aprendizagem ilusória da escrita através da invocação de escritores e pintores. E, a partir da citação paratextual, é possível decifrar em White a retórica romântica pela metáfora de De Man, desde o momento em que a ideia original passa a ser a metáfora e, da primeira, apenas nos chegar pela nostalgia.

As mãos formam com o Eu – e também pela epígrafe – a divina trindade da escrita. Cantam-se e louvam-se, enredando o papel de escravos do presente em função da memória do Eu:

As minhas mãos testemunham-no, agora, na rua, recolhidas para os bolsos, porque eu amo o que é belo, e o que é belo não envelhece quando eu amo. Mesmo que a dor tenha nele marcas bem fundas, tenha o amargo intenso das cinzentas lembranças, mesmo que chorem os olhos de silêncio e calem neles os poros escuros das desesperanças, mesmo que as rugas sejam caminhos perfeitos, sejam males, retalhos ou o resto que nos assusta, mesmo que a boca seja antiga e muda e os lábios encerrem palavras mais duras, mesmo que os cabelos não sejam ondas, nem curvas, nem lembrem os cheiros das flores mais puras, mesmo que o branco seja a cor que neles prevaleça, seja o tempo e a forma com nele se apeteça (*MM*, 82).

White tenta a edificação da sua arte poética, metaforizando as mãos na apropriação das artes possíveis. É pelas mãos que se estilhaça a arte poética. É pelas mãos que o sujeito vive esse grande universo oriental e que se soletra como apropriações de culturas milenares, sendo o haikai um dos exemplos mais marcantes. Segundo Jorge Sousa Braga, na introdução a *O Gosto Solitário do Orvalho*

(BASHÔ, 2003: 10), o haikai é uma pequena composição poética (5-7-5 sílabas), com pequenas variantes. A primeira parte refere-se a uma condição geral que marca o tempo e / ou o espaço. O segundo enunciado é de natureza explosiva e activa. O jogo poético tem o seu clímax na intersecção entre as duas partes do haikai:

O Japão que é lilás. Que é como dizer chuva, leve, tremente, ferro, cimento, neve ou lonjura (JO, 27).¹²³

O excerto é um esboço de haikai que o sujeito de *Janela para Oriente* silaba na sua demanda por uma *ars*. A primeira sequência «O Japão que é lilás» situa a localização espacial e introduz a metáfora do lilás em relação à cultura japonesa, porque se associa à tonalidade das cores tradicionais japonesas. O segundo enunciado brinca com as aliteraões próprias das enumerações, as chiantes (-ch-), as oclusivas surdas (-t-), as líquidas (-l-, -r-), as fricativas (-f-, -v-) e as nasais (-m-, -n-), reflectindo a liberdade criativa do sujeito que arranca do referente «Japão» uma cadeia de associações inusitadas. Da interacção das duas frases, uma de natureza presentificadora e outra explosiva de ordem conotativa, resulta a miscelânea de sentimentos e sensações que o sujeito, perscrutador de si, transfigura no acto de observar pela janela do seu devaneio. Deste modo, o Japão é um nó de intensidade imagética que dá impulso à escrita.

Em White, como depreendemos pelos exemplos, a *ars* idealiza a metáfora do estilhaço e do desassossego, que é o estado de Narciso naufragante. O haikai, pela natureza vibrante, de uma das suas partes, é o esplendor da perfeição de um ser multifacetado. No entanto, cremos que o Narciso de White ainda não alcançou o rigor enunciativo do haikai, ele ainda está num processo de construção da sua arte. Em outras palavras, carece da cor da identificação própria, por isso, se projecta no modelo do haikai como alavanca de criação.

Em José Agostinho Baptista, atinge-se um estádio de amadurecimento. Há referências, em *Autoretrato*, a diversas artes, como a pintura e a escultura, revelando a consciência poética adulta do sujeito. A escrita é um trabalho harmonioso e um exercício de lapidação constante, como se o poeta fosse um artífice.

¹²³ Sublinhado nosso.

A arte poética, (re)construída numa base nostálgica, e o lugar da nomeação (independentemente das latitudes) oferecem a José Agostinho Baptista uma capacidade imagética e figurativa que lhe permitem a opção pela apropriação de padrões românticos, segundo a sua alma insular. A questão do exílio e do sentimento da saudade que se projectam ao longo dos textos, a consciência de não ter conseguido estar num local quando deveria ter estado, ou o discernimento de não conseguir condensar aquilo que de bom conseguiu viver, sem assistir à delapidação do cristal pelo tempo – o que nem sempre transmite euforia –, configurar-se-á em vários campos de estudo: o exílio, a loucura, o estremeamento (associado, por vezes, à explosão e aos vulcões), o silêncio, os martelos, a explosão, o naufrágio e a nostalgia. Pensamos serem os grandes vectores que nos permitem a certificação de marcas românticas – e outras apropriações – na poética baptistiana. Com efeito, a matéria poética que a ilha oferece ao poeta é transformada em cristal da memória, embora o Homem, ao invés, a perdesse sob o influxo do tempo num processo de corrupção contínua.

Nestes termos, não deixa de ser curioso o retomar implícito, em alguns textos, da figura mítica de Ulisses, no desenvolvimento da temática do exílio. A figura do «estrangeiro» e do «eremita» (*UR*, 66) são representativas da rota do exílio. Ulisses é invocado a cada isolamento cometido na vida humana, quase como que um ritual. O Eu é o estrangeiro sobre o qual recairá a solidão:

sobre mim e as coisas tudo se fechará (*UR*, 94).

A «nostalgia» (*UR*, 99) fundamentará uma relação melancólica com o mundo, onde «não há regresso, estrangeiro» (*UR*, 101) e se confundem «as odes do sonho e da agonia» (*UR*, 109). O referente na literatura ocidental dos naufragos envolve-se num ambiente joyciano de busca de instintos edificadores do caminho das memórias prementes:

Há sempre uma madrugada
Em que os candelabros de ouro enaltecem
As tuas formas,
A tua alquimia de pecado e volúpia,
Há sempre,
No teu sorriso breve,

Uma brisa que regressa do mar,
Trazendo o lamento dos náufragos,
A sua sede irremediável.
Nestas horas de assassinada alegria
Ergues os braços e uma súplica,
Mas ninguém te ouve, ninguém te vê,
Encerrada numa túnica de cores puras (BAPTISTA, 2003: 42).¹²⁴

Não afirmamos que esta composição apela inevitavelmente a Ulisses. A personagem «ninguém», em José Agostinho Baptista, carrega lexemas como «lamento», «náufrago», «ninguém», «pecado», «volúpia», a exemplo do herói da *Odisseia* e do Bloom de Joyce.¹²⁵ No entanto, como hipótese de interpretação, cremos que o sujeito de Agostinho Baptista se aproxima de Bloom e do episódio catártico do funeral. Na *Odisseia*, Ulisses, após a descida aos Infernos, retoma a narrativa num acentuado estado eufórico de identidade, pois conhece o seu destino e abandona a sua condição de «ninguém». Pelo contrário, no terceiro episódio (Hades) do segundo capítulo (*Odisseia*) do *Ulisses* de Joyce, a profundidade da máscara dos mortos ressoa como um estado disfórico, necessário à economia da narrativa, impregnada de ironia, em que a nomeação das personagens é esvaziada de identidade:

Além disso, como é que se poderia recordar toda a gente? Olhos, o andar, a voz. Bem, a voz, sim: gramofone. Ter um gramofone em cada sepultura ou guardá-lo em casa. Depois de jantar, num Domingo. Põe lá o pobre do bisavô. Craaac! Oláoláolá estoumuitíssimoalegre craac muitíssimoalegreveroutravez oláolá estoumui crrpsch. Recordar a voz como a fotografia recorda a cara. De outro modo não se podia lembrar a cara passados quinze anos, digamos. Por exemplo, quem? Por exemplo, um tipo qualquer que morreu quando eu estava em Wisdom Hely (JOYCE, 1989: 146).

A disforia, em Bloom, acentua o exílio do sujeito que vagueia em Dublin. Ulisses, na *Odisseia*, reconhece no Hades os indícios que favorecem o seu regresso à ilha.

¹²⁴ Sublinhado nosso.

¹²⁵ A comparação com *Ulisses* de Joyce cinge-se, somente, ao tema do exílio, não enveredando por comparações estilísticas, pois estamos cientes que o texto de Joyce é uma complexa súpula de géneros e estilos.

A loucura e o estremeamento reúnem características que se apegam à condição humana, à sua impotência, ao seu fado e à iniciação. Há, basicamente, uma interpretação muito ligada à vida e respectivas vivências:

Movem-se os remos.
Oíço-os que chamam, os marinheiros do tempo.
Eu lhes darei um porto com a nostalgia dos violinos;
tabernas onde se apagam os girassóis.

Enlouqueço com a voz dos búzios, essa nota marítima
que persigo,
equinócios,
guitarras do trópico ao fundo da noite.

Acende-se o farol dos promontórios.
É como uma rapidíssima estrela girando, um relance de
sóis,
altos poentes –
afiadas escarpas em baixo (AR, 47).

Associada à exaltação sentida pelo sujeito poético, a loucura criativa ramifica-se em vivências, que não se podem apagar. Pela «voz dos búzios», a memória traça a rota da origem, a ressonância do lugar perdido, suspendendo o tempo, quantificador e orientador da vida humana. Às memórias – a ilha primordial – é necessário dar-lhes «um porto com a nostalgia dos violinos», que cristalice o momento da ilha como matéria poética. O estremeamento apela ao estado de alma do amor iniciático, que se funde com o tempo e se (de)grada em momentos de pureza, silêncio, luminosidade, solidão e violência. O estremecer das mãos escreventes concebe o promontório como sinédoque da ilha e configurador do precursor da escrita.

Verifica-se que, em Agostinho Baptista, o «silêncio» caracteriza os lugares que inspiram a pureza que ainda existe no cosmos e contrasta com a tempestade, a causa de muitos males:

Há alguém que fala, escreve,
reúne ventos e mágoa, cinzas onde repousa, precipícios
da vida,
escarpas.

Elas dormem quando o silêncio canta (AR, 94).¹²⁶

O silêncio representa momentos de diálogo íntimo, de grande vastidão dialéctica e de introspecção fulgurativa, que propicia a recuperação da personalidade poética. Por vezes, o silêncio aparece associado à falésia, o lugar do eremita e daqueles que se suicidam. Ao reflectir sobre o mundo e a vida, o sujeito lírico procura a solidão para reconceber um mundo que o rejeita, mas do qual sente saudade, e pelo qual se plantou à beira do abismo. A nostalgia parece ser, até um certo ponto, o quotidiano do exilado, mas também de qualquer ser que mesmo inserido fisicamente no meio – não só psicologicamente – abre, assim, janelas e espaços de fuga:

O rasto do alcatraz, a primeira ilha:
tu chegavas doutros séculos, deitavas-te devagar.

Abrem-se todas as casas se te despes:
o alpendre volta-se para a baía e ao canto há uma
flor rara,
ao norte uma lua maior e depois os dedos,
anéis,
esmeralda e rubi e,
rubras, as unhas.

É assim que te lembro
porque a noite aperta e os tendões rangem e os dentes e
alguém passa noutra rua,
a caminho do porto e das canções,
guitarra e bandolins.

Ou é a chuva:
bátégas,
este rio dos céus desaguando às esquinas, acordes e
diminuta luz,
música de idos anos (AR, 93).

Pelo enunciado, apercebemo-nos da recriação da janela e da porta como dois dos veículos da memória do sujeito poético, com bastantes referências ao longo do *corpus*. Ao citar Foucault, Nathalie Prince refere que a porta e a janela são os lugares que autorizam a entrada do «fantástico» e da respectiva criação de *topoi*, tornando-se a permissão para que o Eu possa ver e delimitar o mundo em consonância com o seu

¹²⁶ Sublinhado nosso.

acto perceptivo, imaginário e ansioso de outras experiências, ao ponto de constituir um lugar de permeabilidade semântica:

La porte, le seuil, la fenêtre, la fissure, sont donc alors autant de micro-topoi que les textes valorisent parce qu'ils sont les lieux poreux qui autorisent la pénétration du fantastique. Comme le signale lui-même Michel Foucault, les «hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables (PRINCE, 2001: 438).¹²⁷

Directamente relacionado com a janela ou uma qualquer fissura de entrada para a escrita, inscreve-se explicitamente o Narciso autofágico de White. Com efeito, através da exemplar construção geográfica de Moçambique, voltado referentemente para Oriente, o quarto, que supriu barreiras, fecha-se com o encerramento da janela. A escrita terminou a sua tarefa devoradora e Narciso sobrevive na chama acesa que consome uma vela em Istambul, a fronteira do Oriente:

Portanto, arrumo, aqui, as ferramentas deste trabalho, desta paixão que tenho pelas visões que encerro, pelo motor que as leva à minuciosa observação dos espaços. E ainda assim sinto que me pesa tanto desconhecimento, tanta denotada fragilidade. Eu nada sabia desta remota possibilidade, deste lírico fervor que guardo pela imaginação. Gostaria imenso de falar-me disto, destas alegrias pacientes de que sou um exímio fazedor. Como sucedo que olho para o que a pensar direi melhor.

Vou fechar a janela amarela que tenho virada para Oriente. Vou restabelecer outro milagre de sonhar.

Em Istambul fica acesa uma vela, fica a saudade do olhar (JO, 77-78).

A «remota possibilidade, deste lírico fervor que guardo pela imaginação», aliada à estruturação temática do texto de White, faz com que a janela recrie os *heterotopoi* do seu próprio universo:

Uma brisa vem de longe acariciar-me o rosto, os olhos exaustos de tanto observarem, vem com os dedos pequenos respirar-me a insónia, o vinho frondoso da imaginação e eu beijo o tecido desta existência que estou a ser, a expansão onde me encontro para o longínquo entreaberto que é o Oriente, mesmo aqui a nascer e a dançar no seu todo, numa abóboda (sic) redonda, convém repetir, fugidia e lunar. (JO, 53).¹²⁸

¹²⁷ Sublinhado nosso.

¹²⁸ Sublinhado nosso.

E a janela transforma-se no seu estado duíno:¹²⁹ «como esta janela móvel comigo pela casa» (JO, 53). A janela e a varanda repercutem-se pela cultura moçambicana como as extensões da casa. A varanda é o lugar do convívio e, simultaneamente, o espaço das conversas, é uma varanda plurissignificativa, pois coaduna-se com a ideia de sujeito e de pátria. Outros exemplos aparecem na Literatura Moçambicana e, como postulámos pela inserção de Eduardo White numa denominada literatura pós-coutiana, importa-nos referenciar alguns exemplos de Mia Couto sobre a construção de pátria e abertura à janela da memória e do mar. A janela confere ao sujeito a ideia de esperança e de uma dimensão ausente do imediatismo do quotidiano: «Depois divaguei na varanda, com o oceano a namorar-me o olhar. Lembrei as palavras do pangolim: - *Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita*» (COUTO, 2003: 147-148).¹³⁰ Mas estas palavras do pangolim manifestam, mais do que um local de encontro, um estado de pátria:

Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só esta espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda.

Nesta pequena pátria me venho espraiando todos estes anos, feito em estuário: vou fluindo, ensonado, meandrando sem atrito. Na sombra, me reiquintei, encostado àquele murmurinho como se fosse meu embalo de nascença. Apenas as cansadas pernas, certas vezes, me inconvinham. Mas os olhos andorinhavam o horizonte, compensando as dores da idade (COUTO, 2003: 50).

A pátria que se busca entre meandros é aquela revelada pela metáfora da fortaleza de São Nicolau, que se definha, rodeada por minas, tal como Moçambique se tornasse ilha:

Olho da janela. A fortaleza de São Nicolau é uma pequenita mancha que cabe num pedacito de mundo. Minha campa, essa nem se distingue. Vista do alto, a fortaleza é, antes, uma fraqueza. Se notam os escombros como costelas descaindo sobre o barranco, frente à praia rochosa. Esse mesmo monumento que os colonos queriam

¹²⁹ Para nós, a definição do estado duíno constitui uma possível apropriação livre de Rainer Maria Rilke. Interpretando *As Elegias de Duíno* como uma larga janela entreaberta pela existência móvel do Eu, alcançamos, em White, o estado de uma janela entreaberta pela ontologia de experiências fissurais, advindas da disposição geográfica daquela janela metafórica, metonímica e prosopopeica: «Eu sou apenas o que começa o cortejo, / para quem não são as dádivas; / até que cheguem os mais felizes, - / figuras alvas e mansas, - / e todas as rosas ao vento / se descobrirem como bandeiras rubras», Porto, Asa, 2001, p. 37.

¹³⁰ Sublinhado nosso.

eternizar em belezas estava agora definhando. Minhas madeirinhas, aquelas que eu ajeitara, agoniavam podres, sem remédio contra o tempo e a maresia (COUTO, 2003: 21-22).

Em *Terra Sonâmbula*, a ideia de namoro com o Rio Índico soletra-se como uma afirmação do Eu que vagueia pelos escombros da memória e pelos vestígios do olhar: «Eu não me mexi. Fiquei esperando nem sei o quê. Era como se aquele navio, de repente, se tivesse tornado num lugar muito antigo, a lembrança de uma casa onde me apetecia nascer» (COUTO, 2000: 66) e «Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada» (COUTO, 2000: 147). A este facto complementa-se o mar e a directa referência ao Índico como um Mar-Pátria:

Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico.

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde os nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valá (COUTO, 2000: 26).

Nos excertos de *A Varanda do Frangipani* e de *Terra Sonâmbula*, a varanda constitui o *axis mundi*. Em White, esta varanda transformar-se-á numa janela, que continua a ser uma ilha banhada pelo rio Índico, a pátria do Eu. Os elementos presentes em Couto voltam a reunir-se e a recriar a ideia poética da personalidade do sujeito e, em consequência dos *heterotopoi* sobre os quais se desenvolverá a acção.

Os diferentes lugares ou os *heterotopoi* estabelecem uma necessidade de relação do Eu com o lugar. A ligação entre Agostinho Baptista e White com os respectivos espaços geográficos transforma-se em simbiose com movimentos anteriores, porque a porta e a janela são lugares comuns à recorrência das isotopias textuais.

O Novo Romantismo, configurado nos mais diferentes referentes, encerra as histórias do ser, a vida que é capaz de explodir, de rebentar, numa pancada seca, como se de um vulcão se tratasse: «um vulcão, uma trepadeira de fogo que sobe pelas suas vidas» (BAPTISTA, 2003: 17). A génese da ilha – leia-se vulcão – talvez simbolize o princípio do tempo, em que começou a marcar a terra e, por extensão, o

próprio Homem e os seus anos. Este fenómeno geológico é o começo do fim da existência e o princípio da memória. A explosão da vida surge na comparação «aprendendo a ser tristes como o vento e os / violinos» (BAPTISTA, 2003: 39) e na metáfora do fluxo tempo: «Ontem e hoje é apenas um rio que corre em mim» (BAPTISTA, 1994: 28). A presença da aliteração acentua a cor e a música, assim como a cadência das frases e o gerúndio destacam a presença de narratividade.

Ainda nos excertos pensamos haver uma concepção de tempo aproximada à de Fernando Pessoa,¹³¹ balizada pelo passado e pelo futuro, em que o presente se dispersa pelos outros tempos, porque quando o vivemos, acaba de se findar e, assim, se torna um momento não cristalizável, onde corre a memória e a angústia da existência humana. Um presente que, por não existir, se concretiza na marca poética do tempo, como se percebe pelo seguinte exemplo:

Um sopro,
a levíssima aragem do sul,
é quanto basta;
agita-se dezembro e a tenra flor, agita-se
o caule, a haste, o esguio corpo e
as sombras,
breves porque tudo são sombras e
são as sombras.

Sobre os montes,
por dentro do inverno e da névoa, próximo
do vale ou do mar correm as aves
perseguindo a luz (UR, 9).¹³²

No poema, compreende-se as características que relevámos, transmitindo ao leitor o afago da paixão, numa sinestesia desmedida e pautada pela dimensão dos versos, dos elementos, pela musicalidade dos sons, e pelas cores. Os elementos personificam o estado de alma do locutor e do poema em si, ao compassarem a vida tal como ela se apresenta. Pelo tom narrativo, pelos verbos indicadores de dinamismo (agita-se, correm, perseguindo), pelas cores e sons (sombras, inverno, névoa, aves,

¹³¹ Com Fernando Pessoa, há uma intertextualidade a nível da temporalidade. Citado por Maria Vitalina Leal de Matos, Pessoa concebe o sujeito poético como o rio que corre: «E o que me sinto e morre / No que me liga a mim / Dorme onde o rio corre – / Esse rio sem fim», *A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, 1992, p. 18. No nosso comentário, este balizamento temporal da ausência do presente tece a recuperação irónica da preocupação com esse mesmo presente, visto que, para o pós-modernismo, a existência do presente é situação *sine qua non* para a criação literária.

¹³² Sublinhado nosso.

luz, mar) a poesia ganha a vida do Eu (Um sopro) e talvez ganhe a petrificação eterna.

Ocorre-nos (de)talhar o Novo Romantismo de José Agostinho Baptista. A opção pelo isolamento, a concepção de um *locus amoenus*, a transfiguração que a natureza, por vezes, revela em relação ao Eu resulta no explanar de um sentimentalismo mais puro, menos retórico e mais universal. O Homem que se encontra em Agostinho Baptista, encontra-se em todos nós, conscientes das imperfeições e do compromisso natural no que toca ao nosso local de pertença, à nossa vida, ao ser humano, igualmente capaz de verbalizar o amor como nenhum outro ser o é:

Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. Fuera de esto, lo demás apenas tiene importancia. Esperemos, además, que este nuevo romanticismo no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor. Es posible que las generaciones nuevas encuentren el amor más franco y accesible de lo que está ahora, menos rodeado de prohibiciones y de estímulos. Si hubo un tiempo en que al espíritu del hombre le bastaba la preocupación del amor para movilizar todos sus afanes y desvelos, llegará otro en que el amor erótico quede muy en segundo término, tal como ya está regulado por la naturaleza y por la especie. Otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal (DÍAZ-FERNÁNDEZ, 1985: 57-58).¹³³

O Novo Romantismo fundamenta-se no tema do amor, mas no amor pelo próprio homem, pela sua consciência, pela sua origem. A intertextualidade com os românticos do século XIX relaciona-se com a abordagem temática que resulta nos novos textos e contextos. No mundo actual levantam-se novas consciências, que requerem uma transformação do passado em novas potencialidades para o presente, para a vida do Homem, para o amor puro que este é ainda capaz de nutrir e de produzir, num tempo de desilusões, em que não se rejeita o mundo, mas o sentimos como uma entidade pela qual sofremos, e apelamos à nossa saudade e memória para o transformarmos em algo melhor para uma geração melhor:

quero fazer em ti,

¹³³ Sublinhado nosso.

nos teus jardins inclinados,
um país de filhos belos, de animais de
silêncio e bondade,
quero regressar a ti,
ao mistério das levadas, das falésias (BAPTISTA, 2003: 61).

O novo / último romântico não ambiciona o exílio. Exila-se porque planifica o meio físico existente com uma saudade devoradora e inerente à sua condição humana de ilha. Ele não pretende fugir para um outro mundo, mas apela ao restabelecimento de uma Nova Arcádia que irrompe no seu lugar matricial, o restauro da Harmonia primordial entre todos os seres sem risco de anulação.

A referência ao *locus amoenus*, esse lugar almejado, existe no mundo real-factual e aí o novo romântico afasta-se do século XIX, que pretende a morte como esperança nesse *topos* idílico, que não existe, nem é possível conceber no mundo dos homens. O Homem, novo romântico, quer o tempo, quer poder viver o momento e cristalizá-lo, levá-lo humanamente consigo e, por isso, é diferente do poeta, que com as palavras é capaz de materializar o momento, é como se ganhasse o que o Homem perdeu, embora estejam os dois em falta: o homem porque não consegue congelar o momento, o poeta porque não consegue vivê-lo. É um amor mais vasto e dilatado que tem que ser vivido na Terra e não em outra estância ou dimensão, como alerta o Eu, em *Canções da Terra Distante*: «Sou apenas uma planta breve, espancada pelos ventos» (1994: 56).

A metáfora «uma planta breve» concebe sujeito como um ser precário e frágil que não consegue deter o tempo. O tempo assusta-o e angustia-o, e essa condição de finitude é mais visível na *ars* romântica. O tempo foge e o sonho continua por se concretizar, ilusiona-se. Daí o apelo a Deus, outra matéria de discussão na análise baptistiana. A revelação de uma perspectiva intermédia, de quem não sabe se acredita ou não, alguém que não se consegue definir como crente ou como não crente. Entendamos o poeta na primeira pessoa, na simplicidade humana do presente:

Angustia-me a morte dos outros. Sobretudo a morte daqueles que amei ou que amo. Aí começo eu a morrer também. A minha morte também me angustia um pouco, é verdade, porque fico diante de um muro negro e eu queria ter um sinal qualquer sobre essa escuridão. Um sinal qualquer que me levasse, por exemplo, a resolver o meu conflito com Deus. E, então, acreditava definitivamente e aceitava

esse Deus, ou então recusava-o e era ateu. Não consegui resolver isso. Penso que não vou conseguir (VIEGAS, 1999: 44).¹³⁴

A poesia de Agostinho Baptista é mais do que um mero exercício de retórica de um qualquer poeta que será esquecido no futuro, porque revela muito mais do que uma simples apropriação do Romantismo. Aborda os temas que preocupam o homem actual e não procura a fuga, mas o confronto que uma saudade latente e simultaneamente explosiva nutre pela terra, a universalidade do Homem e do sentimento.

Em parte discordamos de Joaquim Manuel Magalhães,¹³⁵ quando dá a entender que estamos perante um verdadeiro romântico, porque o que nos parece é que a apropriação do Romantismo, sem ser assumida, transforma o texto, com as mais diversas intertextualidades, num Novo Romantismo, próprio da liberdade (ou falta dela) e das preocupações consequentes do tempo actual, dissociado de escolas literárias, matriz inviável para o Pós-Modernismo, numa rejeição completa por qualquer veiculação premeditada.¹³⁶

Por muitos sinais que os livros nos dêem, a filiação literária e respectivas influências de Agostinho Baptista não deixaram de resultar numa complexa teia de espelhos. Podemos observar a recorrência de certos motivos românticos sobretudo no *Último Romântico* tais como a encenação de cenários mortuários, o esvaír do mundo da infância, cantado de forma elegíaca e a errância dilacerada de certas figuras do imaginário romântico (Nosferatu).

A filiação romântica que alguns teóricos defendem é legítima, no entanto, os textos de Agostinho Baptista não se esgotam nessa moldura simplificada. Talvez recusem esse rótulo porque o tempo de fim de século é uma resposta à poesia explicitamente de escola. Para o leitor, é natural que o seu trabalho seja o de procurar Ariadne pelo fio da escapatória, mas, para o autor, essa ligação não existe, sendo a

¹³⁴ Sublinhado nosso.

¹³⁵ Cf. Joaquim Manuel Magalhães, *op. cit.*, 1989, p. 256: «Conseguisse José Agostinho Baptista libertar-se mais claramente de algumas sombras, inúteis para o seu curso, de poetas recentes que lhe são anteriores e essa invenção teria o carácter definitivo de uma obra relevante para a mudança das nossas escritas». De facto, a obra de José Agostinho Baptista tem carácter e alma para se tornar relevante na Literatura Portuguesa – sendo a prova os prémios de poesia que o consagram – pela incidência poética que o passado revela no cômputo geral da obra. Por isso, as sombras, quer da memória, quer dos precursores, são imperiosas na reimaginação do seu mundo.

¹³⁶ Cf. Fernando Guimarães, *op. cit.*, 1992, p. 197.

trituração da tradição a conceptualização de um novo produto, distante do que invoca, como resultado de uma crise própria de reacção aos períodos anteriores: «uma forma muito própria de reacção à aceleração das aquisições técnico-instrumentais da civilização ou lúdico-hedonistas de um quotidiano que não se pensa» (BARRENTO, 1996a: 86).¹³⁷

O Pós-Modernismo é, essencialmente, um mecanismo reaccionário que não se filia de modo deliberado no passado, mas cria as suas próprias regras à medida que reinventa esse mesmo passado, numa forma de resposta à sua actualidade e comprometimento existenciais.

Como fixar, para sempre, os
séculos de esplendor e pó, o ressoar de
passos no cais ou nos pátios de mármore,
os resíduos na areia,
eco de outras vidas,
alegria de outras eras, de outras histórias,
em domingos pagãos,
no adro de vilas ao norte
ou à volta do porto no sul? (UR, 13-14)

O trecho reforça a distância ou o exílio e reafirma o Romantismo apropriado como uma esperança no mundo isolado do sujeito poético. A recusa do meio físico parece, em Agostinho Baptista, um caminho inexistente, um quarto sem reflexos, que se dimensiona pelos labirintos da memória, expressa na saudade concreta. Poderíamos pensar numa definição híbrida de apropriações. O Romantismo e o Saudosismo, através de uma panóplia de sentimentos próprios de um Eu, confluem para um estado de lapidação da alma complementar ao ascetismo da personalidade poética:

Ele parece ocupado e mesmo negativamente predeterminado pelas conseqüências das ações e eventos que jazem no passado, ações essas, em na sua maior parte, não intencionais ou inesperadas. Ao mesmo tempo em que nos mostramos relutantes em cruzar o limiar entre o nosso presente e um futuro que se anuncia sombrio, perdemos igualmente a ambição de simplesmente deixar para trás, de superar o passado. Ao contrário, nossa [sic] técnicas de memorização, preservação e mesmo reprodução de objetos e ambientes do passado experimentaram um tal incremento

¹³⁷ Sublinhado nosso.

que, pela primeira vez, “habitar o passado” é, de fato, algo mais do que uma metáfora da imaginação histórica (GUMBRECHT, 1998: 32).¹³⁸

Porém, pela citação de Gumbrecht, a conjugação dos tempos opera uma transformação no (pre)conceito de «habitar o passado». Esta conjugação deixa de existir e enveredamos pela reimaginação da figura da cascata, ou seja, a água da cascata embora pronuncie o mesmo trajecto, jamais se equiparará à água passada, sendo a memória esse forte elo de ligação. João Barrento, a esses tempo e silêncio pessoais, rebate-nos precisamente com a figura da Mnemósine:

Na nova poesia portuguesa – [...]– esse silêncio fala insistentemente através de figuras da perda e da ausência, vestindo-se das cores outonais do modo elegíaco (que se demarca, tanto do élan experimental como da obsessão estrutural da metapoesia de ’61, do heroísmo *naïf* do neo-realismo como da fantasia sem limites do Surrealismo), para deixar ouvir esse “tom menor” [...], que tem sido, afinal, o dominante na poesia portuguesa desde os Cancioneiros” (1996a: 80-81).¹³⁹

Pelos poemas apresentados, podemos inserir a poética de Agostinho Baptista no pós-modernismo, operado na des-construção e reinvenção de arquétipos, ao pincelar a sua produção literária com temáticas particulares ao âmbito universal. White também comunga desta ligação, mais não seja pelos subterrâneos pares que apresenta nos seus textos. Falamos de uma geração pós-coutiana em busca de uma infância perspectivadora de novas janelas para o Eu. Não fruto do simples acaso da citação irónica de Whitman, Eliot, Sartre, Lorca ou Neruda, vistos como uma «cambada de sonhadores» (MM, 27). Nem é aleatória a opção pelo adestramento das mãos companheiras do sujeito. Essas mãos, que configuram o sujeito num delta de experiências reimaginadas assistem à morte irónica da epopeia do pai:

[...] meu Oriente dos belos e impagáveis travestis em pleno Laos, a beber coca-cola da boca amarga dos marinheiros, a dar o cu mais feminino de Venciane, duro e redondo como não existe em Las Vegas, virginal ainda do pouco uso ou da idade recente do negócio, meu Oriente nos haréns de Bandar SeriBangwar, na dança do ventre do próprio sultão a rir-se de tudo e a coçar os pés altivo e imperial no lustríssimo turbante, nas opalas gigantes dos dedos, ou ainda do velho obeso e cansado Vasco da Gama, em Molucas, português de fé como minha mãe, deixa que chegue a esta janela, pelas tuas canoas com balancias e velas, [...] (JO, 61).

¹³⁸ Sublinhado nosso.

¹³⁹ Sublinhado nosso.

A grande aventura camoniana reverte-se pelo próprio movimento perceptor da janela moçambicana e cumpre-se o episódio da Ilha dos Amores numa irónica manta de retalhos plantada à beira-Índico.

Para Agostinho Baptista, não existe propriamente a morte do pai. A apropriação da Literatura Portuguesa não vive apenas das escritas recentes.¹⁴⁰ No *corpus* de Agostinho Baptista há a legitimidade referencial da lírica trovadoresca galaico portuguesa, os primórdios da Literatura Portuguesa. Com efeito, pela análise textual chegamos à conclusão da edificação paralelística do(s) poema(s). Quando abordamos o paralelismo não nos referimos simplesmente à utilização do refrão. Essencialmente, o paralelismo é a repetição de palavras, versos inteiros ou conceitos, que decifram a melancolia nostálgica. O paralelismo manifesta-se pela anáfora e intercede com a memória como um vagar lento que desliza pelas diversas e ínfimas experiências do Eu. A retoma de uma mesma anáfora cria um efeito de simetria e elo narrativo entre as distintas cenas, relançando o acto rememorativo: «Como fixar» (UR, 13, 36), «Como se lembrar pudera» (UR, 30, 38, 79), «Como dizer-te» (UR,74). Um Eu que se deleita a ressuscitar sinestésias, imagens e sentimentos do seu passado, que se transfigura e metamorfoseia num caleidoscópio, pois o presente do indicativo vem escandir os instantes de reactivação da memória, porque quem se narra, constrói-se sempre. Quem se narra reconcebe os outros que o configuram. Desde a essência do *corpus* de Agostinho Baptista, que a escrita, alegoricamente, envereda por um caminho de Narciso autobiográfico. A escrita cumpre-se na alegoria do Eu.

As rotas da escrita comungam, para White, o restabelecimento de um fio condutor com os seus precursores e a alegria de que ficou órfão. Em *O Manual das Mãos* (53-55), o Eu estabelece nas suas rotas da escrita através da invocação da alegria dos pensadores poetas-palhaços: Pablo Neruda (Chile), Fidel Castro (Cuba), Nicolas Guillén (Cuba), Pablo Milanés (Cuba), Ernesto Guevara (Argentina), Carlos Drummond de Andrade (Brasil) – a vida putativa da ironia – e Fernando Pessoa

¹⁴⁰ Pelos seguintes factores, somos da opinião que José Agostinho Baptista se manifesta, desde cedo, como uma lufada de ar fresco na Literatura Portuguesa: «A multiplicidade destas experiências interiores ou rememoradas encadeia-se em apelos a um mundo fora de si que possa surgir como falacioso espelho do mundo dentro de si, como projecção exótica, arqueológica ou simplesmente arredia de uma persistente auto-inectiva à solidão, à despedida, à tristeza. Esse encadeamento não é apenas o processo do sentimento ou da memória, é a própria escrita que se constitui em livro», Joaquim Manuel Magalhães, *op. cit.*, 1989, p. 256.

(Portugal). Para nós, fica a conseguida apropriação irónica da épica pessoana, na figura do mito: «sobrepus sobre o tudo o nada e o nada se impôs como o tudo» (MM, 21):

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo (PESSOA, 2007: 35).

A desconstrução do mito exhibe a nova combinatória sintáctica e semântica dos pares dicotómicos tudo / nada e vivo / desnudo que são rearticulados para salientar o vazio em que se encontra imerso o sujeito enunciador. Inicia-se, em White, a apropriação da escrita pelas janelas das suas próprias mãos, o simulacro de outras vidas. Há um exercício de recomposição de estilhaços e, se atendermos ao papel mimético das mãos, com elas poderemos representar um livro, em cuja escrita se revela não apenas o visível, mas também o sugerível, em jeito de «Autopsicografia»:

O poeta não é um fingidor. Foi. E isso, há muito tempo. O poeta, agora, é um não fingidor a tentar mostrar que é muito mais sério do que parece. Não tendo verdades, nem terríveis nem altíssimas, o poeta é um vulto que está sempre a perguntar por onde é que andam os outros. Mais fingidores que o fingidor que lhe atribuem, menos clarividentes que o tonto com que o rotulam. O poeta não é um chato. O poeta é um chato nos chatos dos outros. Um chato que se chateia com a chatice dos chatos que têm chatos onde o poeta é chato (MM, 73).¹⁴¹

Mas Pessoa, em White, não é apenas o épico, é o «poeta [...] para sentir-se» (MM, 74), na reescrita de Álvaro de Campos, o heterónimo que busca o sentir tudo de todas as maneiras possíveis. É em Álvaro de Campos – basta compararmos algumas passagens de «Tabacaria» – que White encontra o decadentismo da escrita, prorrogando-se com Bernardo Soares.

Não é por acaso que White se rende aos heterónimos pessoanos, pois são os estilhaços de uma personalidade, transformada em outras. Com efeito, *O Manual das Mãos* é um livro do desassossego, em que o sujeito passeia dentro de si as dúvidas,

¹⁴¹ Sublinhado nosso.

as frustrações e os vislumbres criativos num discurso reiterativo que faz ecoar a retórica da obsessão:

Quantas coisas, que temos por certas ou justas, não são mais que os vestígios dos nossos sonhos, o sonambulismo da nossa incompreensão! Sabe acaso alguém o que é certo ou justo? Quantas coisas, que temos por belas, não são mais que o uso da época, a ficção do lugar e da hora? Quantas coisas, que temos por nossas, não são mais que aquilo de que somos perfeitos espelhos, ou invólucros transparentes, alheios no sangue à raça da sua natureza! (SOARES, 2003: 212).¹⁴²

O sonho, o sonambulismo e os perfeitos espelhos nutrem a alma do sujeito da sua *ars*, que é um constante desassossego, devido à sua matéria solar desfragmentada, impregnada de deambulações. O Eu passou a ser um ponto de ancoragem de vários fingimentos. Irónico e desconcertante, é uma polissemia de latitudes inerentes a diversas definições. Ora se referencia ao cânone, pelo fingimento que lhe oferece, ora se rotula com a dor que, de facto, é sentida.

O mesmo se passa com Agostinho Baptista e a apropriação de outros paralelos e meridianos da escrita. Cada Eu revela as suas máscaras e, quando se menciona o motivo do tigre, não podemos deixar de pensar, novamente, na abrangência da viagem pelos mares do sul. Desta vez, aporta em Buenos Aires, no tigre de Borges e na amplificação do misticismo da criação poética:

[...] o tigre deita-se junto
aos lírios do sonho.

[...]

Dado nos foi este talento, uma vocação felina.
[...]

Porfiam as mós, intensamente.
Quebram silêncios, ternura, cálices,
movem o desejo ao longo dos meses, ao longo das espigas,
sobre o feno (AR, 38).

O talento de sonhar e de transpor em ilhas está presente na poética baptistiana, pela leitura de «El Otro Tigre» (*El Hacedor*) de Jorge Luis Borges, chegamos ao paralelo evidente da poética das três ilhas, um tigre que existe, um tigre

¹⁴² Sublinhado nosso.

sonhado e um tigre que passa à miscigenação de ambos, falamos, assim, da interpenetração de três planos: o concreto real-factual, o concreto real-ficcional e o concreto real-facto-ficcional:

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
La vasta Biblioteca laboriosa
Y parece alejar los anaqueles;
Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
Él irá por su selva y su mañana
Y marcará su rastro en la limosa
Margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto.)
[...].
En vano se interponen los convexos
Mares y los desiertos del planeta;
Desde esta casa de un remoto puerto
De América del Sur, te sigo y sueño,
Oh tigre de las márgenes del Ganges.

[...].
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Posa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esa aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso (BORGES, 1989b: 202-203).¹⁴³

De Borges, o leitor recebe o texto como um labirinto, em que o tigre se metamorfoseia no fio de Ariadne e o leitor, num jogo invertido de espelhos, é o Teseu que tenta interpretar o Minotauro, revertendo constantemente os espelhos, o

¹⁴³ Sublinhado nosso.

que atraíçoará o próprio tigre. O redimensionar dos planos vivenciais do México e do Oriente sugere, ao leitor, uma interpretação pela metáfora do tigre, porque se constituem territórios factuais, configurados ficcionalmente, mas que se representam na relação meta-facto-ficcional da leitura: a apropriação do terceiro tigre.

White opera uma viragem para o Oriente ironicamente regenerador. Torna-se o sonho da criação e no novo mundo do criador moçambicano. Uma vez mais, o sonho entrelaça-se com a realidade da escrita e possui em comum com o tigre de Borges a essência e o fascínio pelo Oriente, pela Índia sagrada dos diversos panteões, que transforma o tigre no que está além do verso:

Meu Oriente de tão variadas unidades, mãe de toda a energia criadora, panteão dos deuses, como eu posso ver daqui tudo, a Índia, por exemplo, bela e misteriosa, helénica, por vezes, pérsica e europeia, por outras. (...). De azul eu te sonho sanatana, erudita pelas tuas ruas, pelos mercados do colorau, do gengibre e do cominho, pela humana e mortal divindade dos teus faquires, dos encantadores de serpentes. Sonho o conhecimento sagrado da minha Ishta Devata, nas ofertas de flores e incensos com que te venero em Dasawtara ou em Gupta, ou em toda a tua intangível essência (JO, 34-35).¹⁴⁴

O Novo Romantismo não deliberado e impossivelmente assumido nas escritas de José Agostinho Baptista e de Eduardo White são uma espécie de camuflagem para a exibição de Narciso. O poeta português, pelo elevado exercício de memória, pela narratividade e pela apropriação de modelos inerente à sua vocação de escritor-tradutor, resume nas suas páginas a solicitude de um Narciso autobiográfico, cuja dimensão reimaginada se demonstra pela exposição do texto escrito. Eduardo White, pela sua condição de instabilidade, apresenta-nos um sujeito isolado que corresponde à dimensão autofágica de um Narciso auto-passional.

¹⁴⁴ Sublinhado nosso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tentadora proposta de analisarmos as poéticas ímpares de José Agostinho Baptista e de Eduardo White revelou-se-nos frutífera, ao contribuímos para um conhecimento mais profundo de duas escritas, merecedoras de maior consideração pelos estudiosos.

Esta escrita é tecida com as palavras mais fortes e profundas da (auto)biografia humana, para que esta sinta aquele momento único, que o autor, fruto da sua ficcionalidade terrena, perdera. Uma escrita plena de intertextualidades e sem denominações – de cariz pós-modernista – quer a nível de épocas literárias, quer a nível de autores. Uma escrita que se mostra única na invocação da(s) ilha(s), do pai, das lágrimas, da saudade dos momentos, na expressão do exílio e no anunciar do seu amor ao Mundo e ao Homem. Uma escrita que vive da memória e do exótico ficcionado (das Arábias, do México, do Kentucky, do Japão, da Indochina, do Tibete, da Mongólia, do Extremo Oriente e de um Moçambique visível pela janela entreaberta). Uma escrita de sinestésias, que se apropria das cores e dos cheiros sentidos carnalmente e dos sons sempre escutados e tatuados no corpo do verso. Uma escrita que explode com o vulcão e que perpassa o sonho do que pode (não) ser. Uma escrita que emprega na narratividade uma das suas mais valias, conta-nos uma história como se fôssemos as crianças órfãs dos poemas (crianças sempre amplificadas por um adjectivo com carga negativa), as crianças que pelas ruas de Maputo esperam do Rio Índico o fulgor da sua identidade, enquanto crescem com uma laranja de pé para pé. Uma escrita que preenche a alma e dá oportunidade ao Homem de se reconciliar com o seu espaço natural através do *habitat* da memória, da terra e de si próprio. Uma escrita em que observamos a recursividade profunda da evocação a Deus, tema de um possível estudo ulterior. Seria relevante examinar a carga significativa de Deus que emerge como a necessidade de uma máscara do Tu retórico, e se, por vezes, esse Deus não procura no próprio Eu a máscara da sua voz. Deus será, provavelmente, o momento metonímico da escrita que se partilha pela materialidade da geografia consciente, ou, por outras palavras, a metonímia da construção auto-ontológica.

Como dimensionar os percursos do Eu?

José Agostinho Baptista representa-nos o seu mundo a partir da ilha iniciática, projectada no puro México de Octávio Paz. Não existe propriamente um

universo simbólico, mas uma reimaginação de uma casa virada a sul, fissurada pelas montanhas da infância e do seu universo de memórias. O México existe pelo seu acompanhamento geográfico e pela sua transposição analógica pelos vagões mnemónicos. O norte representa, escatologicamente, a pureza do interior e das raízes da ilha, pois a sua costa é uma zona de difícil acesso ao mar, agreste, cuja orografia em nada facilita esse contacto, e em que o próprio mar expressa toda a sua virilidade em relação à terra. O norte é a força da terra, mais rude, das memórias da infância e da pureza exercida em relação ao sul. Nota-se a agrura do norte em certas descrições, que rapidamente passam a linguagem conotativa:

Se me deres as mãos, viajaremos pelo lado das chuvas,
retomamos os invernos de uma região anoitecida,
as alucinações do norte,
lendas de uma estação polar (AR, 37).

Agostinho Baptista olha para o Norte como o local da infância perdida, de indecifráveis sinais de dor e de pranto, onde se situa o Faial, o local das dúvidas. O Norte existe porque existe o Sul. E o México existe porque outrora existiu o Norte, projectado nas lágrimas do Rio Atlântico.

Em Eduardo White, o Rio Índico é o hemisfério da visão onírica, sem que o sujeito se abstraia da ilha física moçambicana. O Oriente de White é uma ironia constante com o pedante mundo de inquilinos que habitam as suas mãos. O Oriente crava-se como a resposta à ausência da mulher edificadora, como a visão do vinho ou ao constante apelo aos monstros da escrita. O sujeito liberta-se pelas máscaras mas, ao contrário de José Agostinho Baptista, reitera os estilhaços que lhe provocam a dor. White tem um puzzle biográfico para montar, ferido por uma memória que não existe e que apenas se desenrola por um quarto e uma janela, cuja função é ultrapassar as barreiras desse ser.

Tanto em José Agostinho Baptista como em Eduardo White, constatamos que viver o tempo na sua expressão visível, de estações e meses, paralelo ao caminho do Homem, o caminho da perda de cada dia, é um sortilégio da vida e da língua com que se navega pelos rios paralelos entre o Ocidente e o Oriente, ou na sua inversão irónica. A relação que o sujeito estabelece com a geografia revela-se com uma dupla face. Em José Agostinho Baptista, a nova geografia representa o mundo primordial

da infância evocado pela memória. Há uma relação de protecção matricial explícita que se espelha nas afinidades topo-etnográficas do canto ao México. O sujeito projecta-se como refém de um passado pelo qual habita um novo corpo presente. Em Eduardo White, a geografia é o suporte da vivência errante de um Eu que se encontra fragmentado. Não existe uma ilha em que o sujeito habite no presente e no futuro imediato, porque a memória irrompe em flashes descontínuos. O sujeito encontra-se refém de um porto inexistente e é o universo onírico que sacia a palpitação de um corpo encerrado num incógnito quarto, onde existe a fissura da janela – a fissura do devaneio – que lhe permite estabelecer laivos matriciais com a terra. A bengala geográfica, no fundo, é o desenhar da personalidade do próprio Eu:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (BORGES, 1989b: 232).

É nesse mundo transposto que os dois autores apelarão às temáticas para a escrita. O amor surge como um *leitmotiv* importante e explicitamente referenciado. Há um amor puro por um Tu, um amor que nos reporta a Ana e Machim, à lenda da ilha amada, à ilha virgem, à mítica ilha dos Bem-Aventurados que ainda não conhecia a civilização e em que os vales silenciosos do norte não conheciam as tempestades. Um amor à ilha e ao seu sentimento puro de silêncio que leva a uma sentida homenagem linguística a esse local perdido em pleno Atlântico. É nessa ilha, que poderá viver o Homem pleno, que se expressa no amor mais puro e fiel. O amor de um tempo vivido a olhar o sul e o albatroz, que parte e invoca os marinheiros dos mares do sul, os que naufragam, e o regresso daqueles que partiram. É a essa ilha que regressa a memória do estrangeiro, em que «ninguém te ouve, ninguém te vê» (BAPTISTA, 2003: 42).

O Amor, em White, revela-se, igualmente, nas formas das mãos, as companheiras que deificam a mulher e a pátria. A escrita, num jogo de metaficção, devora o sonho da janela voltada para Oriente, que regressa com a sublime crença da ironia dos estilhaços. É a ilha que forma a pátria e transforma o quarto num rebordo de máscaras vivenciais e epifânicas de predecessões e sucessões. Simultaneamente à

construção identitária do Eu, através de escritas precursoras, também existe a consciência de que a escrita presente tem por objectivo trilhar uma senda literária para as próximas gerações.

Que sul será esse que orienta o Homem, que põe as mãos de luto e que identifica a ilha? Nas latitudes, o sul – simplesmente o sul que se avista da ilha –, é a janela e a porta que se abrem para que a escrita entre e penetre no âmago do Homem, como nos revela o poeta. O sul é o horizonte do madeirense que vê os barcos partirem do porto do Funchal, é o sul cheio de azul, oposto ao mar do norte, invernosos e cinzentos do Faial, concelho de Santana, a terra da infância de Agostinho Baptista, a terra das tempestades, é o sul que parte para a próxima ilha ocidental. O sujeito assume a reacção plena do sentimento da criança que se perdeu, constantemente, no dia-a-dia, desde o impulso do vulcão feroso até à dor de não se poder conter o tempo, o lugar da felicidade e um pouco da vida.

Para White, essa criança deixou de existir, mas existe a irónica memória de um futuro que se tenta edificar pelas mãos e pela janela de um quarto:

Inundo, depois, o horizonte, o seu tecido vivo, as constelações, as águas em repouso do Índico, as detonações vegetais. Um barco passa, ao fundo, enfunando a lisura. Fugidio. Secreto e castanho no seu silêncio. Levanto as mãos para o movimento, para o longínquo oriente em que vou viajar.

Agora atravesso um canal dentro da luz. Uma página do tempo a prodigiar-se. O corpo não se segura e ondula largas horas sem respirar. Danço sobre uma inércia escura, sob uma liberdade intensa, sob uma unidade onde se me afiguro flutuar (JO, 67-68).

O Eu estende-se pela planície aquosa da memória e do rio que se entreabre. E a busca do passado repercute-se pelo encadeamento do advento, procurando sair de um «país com treze milhões de analfabetos» (MM, 47). Mas, de repente, a paisagem de White descreve-se como a sinestesia apropriativa de poéticas próximas a um decadentismo constante do ser. A palavra retoma-se como um sentir profundo de si própria e a invenção da matéria poética, que se recria no rio pós-moderno com que Moçambique (o Eu / o Narciso autofágico) observa o Oriente ironicamente romântico.

Não deixam de ser inquietantes os laços de ligação entre as diversas poéticas escritas em português, na maneira em que, no período do pós 25 de Abril e no pós-

independência, se forjaram estilhaços biográficos de um mundo maior. Assim, dada a diversidade das duas geografias, cujos rios se interceptam pela língua e pelas leituras das suas variadas máscaras, estamos perante duas maneiras de interpretar comparativamente um mesmo mundo.

Que reescrita de Narciso alcançamos com José Agostinho Baptista e com Eduardo White? O Neo-Narciso é um fazedor de uma linguagem poética em que a «Ilha» citada, alusiva ou subterrânea, ganha a consistência de uma autognose. Está sempre em vagueação e vive da envolvência de uma nova busca graáfica, num mosaico incrustado de espelhos que, sem o pressentirmos, nos levam a abismos férteis de significação.

Em ambos, o Neo-Narciso joga em vários campos. Por um lado, é o credor de um individualismo de infância que o engrandece na memória da escrita. Por outro lado, é cúmplice dos estilhaços que o auto-fragmentam e o revelam como uma (des)conexão de paixões. O Narciso desperta-se no rosto das escritas de outrora, recicladas em novas formas de sentir. O palimpsesto abre os novos percursos da identidade em José Agostinho Baptista e em Eduardo White. O palimpsesto não é somente do âmbito da esfera formal, mas também poético-temática, permitindo-nos (re)ler Borges, Yeats, Whitman ou Matsuo Bashô nos subterrâneos destes dois autores lusófonos, dando corpo ao sentimento narcísico que habita as entrelinhas das personalidades narrativas.

Para o português, pela opção pensada na análise efectuada, cremos que o exercício do Eu se rege pela maturidade textual:

Narcisse mature? Mais il ne cesse d'envahir les domaines de l'enfance et de l'adolescence comme s'il refusait d'assumer l'âge adulte qui est le sien. Narcisse responsable? Peut-on vraiment le penser quand les comportements irresponsables se multiplient, quand les déclarations d'intention ne sont pas suivies d'effet? (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004: 26-27).

O Narciso autobiográfico chegou ao seu estado de pós-adolescência, distante da sua primeira ilha, idealizada na sua mente, reconhecendo, contudo, a sua sagacidade no concreto factio-ficcional da escrita. Todas as incursões pelo domínio da infância têm razão de existir na busca de uma memória final e madura da sua distância. O Eu dos poemas de Agostinho Baptista é uma entidade de (re)visitação,

cuja intenção fulcral expõe as cifras de um plano imagético centrifugador de emoções. Narciso já não é «um rapaz muito cedo na primavera» (BAPTISTA, 1994: 15). Necessitamos da ilha para a sua reinvenção. Necessitamos da infância e dos seus compromissos para a estabilidade emocional do Eu. É um Eu que vive o seu estado actual de paradoxo, tornando-se autónomo e simultaneamente dependente de particularismos ou de intenções globais:

[...], mais plutôt d'infléchir le sens de cette même postmodernité en proposant de ne pas la penser comme phénomène unidimensionnel mais double. Au fond, il s'agit de comprendre que la postmodernité se présente sous la forme du paradoxe et que deux logiques coexistent intimement en elle, l'une qui favorise l'autonomie, l'autre qui accroît la dépendance (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004: 20-21).

Para White, este Narciso ainda não existe, porque a sua essência não lhe permite uma maturidade pelos estilhaços e por estar privado de um fio condutor que os una. Existe um Narciso que continua a se (ad)mirar nas águas do lago, distante do conhecimento de outras paixões. Existe um Narciso que se devora intensamente enquanto ainda tece as letras da sua desmesurada busca. Existe um Narciso que se apresta a entrar nas águas do lago:

Amor. Um poeta que anda descalço, sobre a língua, tem muitos sonhos na cabeça e não tem cabeça nenhuma. Tem o céu, que é, por isso, estrelado, vinte e quatro horas por dia e que azul sempre que aquele adormece. Vadio em si, o poeta é uma rua longa dentro do peito que não tem normalmente saída tal como ele. Empobrecido, o poeta escreve notoriamente o que não lhe pagam para ele continuar a sê-lo. Imagine-se um poeta que não tivesse dentro de si um homem com vencimento? Morreria, não de fome mas por falta de um emprego assalariado que o ajudasse a exercê-lo (*MM*, 72).

White vive desses pequenos fragmentos que o constituem como um ser autofágico, cioso do seu dom poético que nasce e morre nas próprias horas da escrita:

la Fuente de la Vida,
el espejo quebrado en que Narciso
a sí mismo se bebe y no se sacia
y el hígado, alimento de profetas y buitres (PAZ, 2004: 72-73).

O seu Narciso não foi feito para viver, tal como o de Ovídio, foi engendrado para se revelar num quarto e na pequena janela entreaberta que consome o Amor, a

mulher, os poetas e uma pátria revisitada arduamente, mas que se deixa consumir pelo anónimo ser assalariado que lhe permite a existência fágica e passional.

A concepção dos dois Narcisos em análise permitiu a transposição de uma modernidade refém de escolas para uma flexibilidade poética pessoalizante:

Hypermodernité, à savoir une société libérale caractérisée par le mouvement, la fluidité, la flexibilité, détachée comme jamais des grands principes structurants de la modernité, qui ont dû s'adapter au rythme hypermoderne, pour ne pas disparaître (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004: 26).

A pós-modernidade deu-lhes o paradoxo de uma consciente falsa ruptura, distante das grandes revoluções e da alma que os espera. A pós-modernidade deu-lhes a dádiva da relatividade em que as suas buscas íntimas resplandecem o compromisso com a palavra no seu estado matricial.

O nosso contributo traçou dois modelos de Narciso, com uma grande carga biográfica. Compete-nos abrir outras perspectivas de estudo que poderão ser delimitadas pela subjectividade pós-modernista. Estamos perante duas escritas do Eu, dois Narcisos condicionados por contextos ontológicos aparentemente paralelos e que necessitam de laivos poéticos como uma alma tatuada de experiências novas:

É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira (FOUCAULT, 1997: 144).

A citação conduz-nos ao espaço da escrita de si que poderá ser explorada como jogos de escritas assimiladoras, que se orientam para a edificação genológica. Cremos que tanto Agostinho Baptista como Eduardo White desafiam a morte, quando o objecto da escrita se reflecte sobre o próprio sujeito, como se se refizesse o percurso de redenção iniciado por Xerazade n'*As Mil e Uma Noites*.

Deparamo-nos com duas escritas que se apropriam de espelhos românticos, como hipótese de leitura, e podemos perspectivar o tema do Narciso-Objecto nas poéticas de Agostinho Baptista e de White:

Por eso la “poesía de Narciso” – [...] – se sostiene en la medida en que el poeta-Narciso, llevado a crear una obra de su dolido monólogo, se contempla poéticamente, renunciando a la introspección subjetiva indiscriminada; en la medida en que se inclina sobre su imagen sin confundirse con el total de su intimidad, se considera como objeto poético y se aprehende en la raíz, la esencia, donde “la sinfonía produce su rebullir en las profundidades” (*Carta del Vidente*). En síntesis: en la medida en que el poeta considera *su imagen* – con todas las notas propias de la misma – y no su doble imposible y absurdo (CORTÁZAR, 2004: 559).

As duas trajetórias parecem-nos viáveis pela perscrutação das coisas pequenas do Eu. O sujeito concretiza-se num traço vivencial autobiográfico, como objecto narcísico da sua própria ficção: o poeta ao escrever centra-se no espelho que o configura ao fundo da secretária e não no impossível e absurdo duplo cinematográfico, o «stunt man». Cortázar propõe-nos um narcisismo que aprofunda a sondagem pessoalizante da subjectividade, um caminho cujo referente passa a ser o próprio sujeito. Um Narciso que transcende a circunferência paralizante da água. Há um convite infinito à reflexão pessoal sobre a imagem do Eu, sem a imperiosa necessidade de suporte em factores exógenos.

Sem se delimitar apenas às características exploradas ao longo deste trabalho, o pós-modernismo conduzirá a escrita de José Agostinho Baptista e de Eduardo White à proliferação de um Eu que se metamorfoseará na imagem do próprio poeta e não num alterego de verosimilhança impossível e absurda. O poeta, em conclusão, esculpe um sujeito real-ficcional à imagem do sujeito real-factual, que habitará o plano do real factio-ficcional. Neste espelho intermédio, o Eu encontrar-se-á com o leitor, num acordo de verosimilhança, sustentado pelo artifício de um Narciso autobiográfico, sujeito e actor principal da *ars*.

BIBLIOGRAFIA

I. Literatura:

- BAPTISTA, José Agostinho – *O Último Romântico*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- BAPTISTA, José Agostinho – *Autoretrato*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.
- BAPTISTA, José Agostinho – *Paixão e Cinzas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- BAPTISTA, José Agostinho – *Canções da Terra Distante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- BAPTISTA, José Agostinho – *Anjos Caídos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- BASHÔ, Matsuo – *O Gosto solitário do Orvalho. O Caminho Estreito*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003
- BAUDELAIRE, Charles – *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammmarion, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles – *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*. Paris : Librairie Générale Française, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles – *Oeuvres Completes*, vol. II. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles – *A Invenção da Modernidade. Sobre Arte, Literatura e Música*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- BORGES, Jorge Luís – *Obras Completas 1923-1949*, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1989a.
- BORGES, Jorge Luís – *Obras Completas 1952-1972*, vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1989b.
- BORGES, Jorge Luís – *Obras Completas 1977-1985*, vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1989c.
- COUTO, Mia – *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 2000.
- COUTO, Mia – *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 2003.
- JOYCE, James – *Ulisses*. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.
- NETO, João Cabral de Melo – *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- OVIDE – *Les Métamorphoses*, tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

- PAZ, Octavio – *Obra Poética 1935-1998*. Barcelona: Galáxia Gutenberg / Circulo de Lectores, 2004.
- PESSOA, Fernando – *Mensagem*. Lisboa: Oficina do Livro, 2007.
- RILKE, Rainer Maria – *Poemas, As Elegias de Duíno, Sonetos a Orfeu*. Porto: ASA, 2001.
- RIMBAUD, Arthur – *Oeuvres*. Paris: Baudouin, 1977.
- SOARES, Bernardo – *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003
- WHITE, Eduardo – *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave*. Lisboa: Caminho, 1992.
- WHITE, Eduardo – *Os Materiais de Amor. O Desafio à Tristeza*. Lisboa: Caminho, 1996.
- WHITE, Eduardo – *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho, 1999.
- WHITE, Eduardo – *O Manual das Mãos*. Porto: Campo de Letras, 2004.
- WHITMAN, Walt – *Folhas de Erva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- YEATS, W. B. – *Uma Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

II. Teoria e Crítica:

- AGAMBEN, Giorgio – *Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ARGULLOL, Rafael – *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Taurus, 1999.
- AMARAL, Fernando Pinto – *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ARNAUT, Ana Paula – *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- AUGÉ, Marc – *Los No Lugares: Una Antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F., 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl – *Esthétique et théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1975.

- BARRENTO, João – *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996a.
- BARRENTO, João – *A Espiral Vertiginosa: Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- BARTHES, Roland – *Oeuvres Complètes 1942-1965*, vol. I. Paris: Seuil, 1993.
- BERTENS, Hans e FOKKEMA, Dowe – *Approaching PostModernism*, vol. 21. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- BERTENS, Hans e FOKKEMA, Dowe (eds.) – *International Postmodernism. Theory and Practice*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- BLOOM, Harold – *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- BLOOM, Harold – *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates, 1997.
- BOURDIEU, Pierre – *Les Règles de l'Art : Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- BOWIE, Andrew – *Estética y Subjetividad. La Filosofía Alemana de Kant a Nietzsche y la Teoría Estética Actual*. Madrid: Visor, 1999.
- BUESCU, Helena Carvalhão – *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- BURKE, Seán – *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- CALINESCU, Matei – *As Cinco Faces da Modernidade*. Lisboa: Editorial Vega, 1999.
- CHABAL, Patrick – *Vozes Moçambicanas – Literatura e Nacionalidade*, Lisboa: Editorial Vega, 1994.
- CEZERILO, Luis Abel – *Obra Poética de José Craveirinha e Eduardo White: Utopia e Liberdade no Horizonte do Possível* [dissertação de doutoramento]. São Paulo: Universidade de São Paulo (documento policopiado), 2004.
- COELHO, Jacinto Prado – *A Letra e o Leitor*. Porto: Lello, 1996.
- COMPAGNON, Antoine – *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

- CORTÁZAR, Julio – *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.
- COUTO, Mia – *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.
- CRUZ GARCÍA, Álvaro – *Los Aztecas*. Madrid: EDIMAT LIBROS, 2006.
- DAVIDSON, Donald – *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DE MAN, Paul – *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DE MAN, Paul – *O Ponto de Vista da Cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- DEVANEY, M. J. – *'Since at least Plato...' and other Postmodernist Myths*. London: MacMillan Press, 1997.
- DÍAZ-FERNÁNDEZ, José – *El Nuevo Romanticismo*. Madrid: José Esteban, 1985.
- DIOGO, Américo António Lindeza – *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*. Lisboa: Cosmos, 1993.
- DUARTE, João Ferreira – *A Quarta Casa*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.
- DUARTE, João Ferreira – *O Espelho Diabólico: Construção do Objecto da Teoria da Literatura*. Lisboa: Caminho, 1989.
- ECO, Umberto – *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Lisboa: DIFEL, 1995.
- ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: DIFEL, 2004.
- ECO, Umberto – *Sobre Literatura*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- ELIOT, T.S. – *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães, 1997.
- FOKKEMA, Douwe W. – *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega, s.d.
- FOUCAULT, Michel – *Dits et Écrits 1954-1988*, tome IV. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1997.
- FOUCAULT, Michel – *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 2005.

- GABILONDO, Ángel – *La vuelta del otro. Diferencia, identidad, alteridad*. Madrid: Trotta, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio – *Teoría de la Literatura: La Construcción del Significado Poético*. Madrid: Cátedra, 1989.
- GENETTE, Gérard - *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GNISCI, Armando (org.) – *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: DIFEL, 1999.
- GUILLÉN, Claudio – *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.
- HUTCHEON, Linda – *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*. London / New York: Routledge, 1988.
- JOSÉ VEGA, María e CARBONELL, Neus – *La Literatura Comparada: Principios y Métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- JÚDICE, Nuno – *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- JÚDICE, Nuno – *A Viagem das Palavras*. Lisboa: Colibri / IELT, 2005.
- LABAN, Michel – *Moçambique: Encontro com Escritores*, vol. III. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.
- LIMA, Maria Antónia – *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia Moderna*. Lisboa: Universitária, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles – *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard, 1987.
- LIPOVETSKY, Gilles – *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien – *Les Temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- LOURENÇO, Eduardo – *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

- LOURENÇO, Eduardo – *Situações de Infinito*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- LYOTARD, Jean-François – *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
- LYOTARD, Jean-François – *Moralidades posmodernas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel – *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel – *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença, 1989.
- MARTELO, Rosa Maria – *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MARTINS, Manuel Frias – *10 Anos de Poesia em Portugal 1974-1984: Leitura de uma Década*. Lisboa: Caminho, 1986.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de – *A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1992.
- PAZ, Octavio – *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- POZUELO YVANCOS, José Maria – *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra, 2003.
- ROSA, António Ramos – *Incisões Oblíquas*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SEIXAS, Ana Margarida Falcão – *Os Novos Shâmanes. Um contributo para o Estudo da Narratividade na Poesia Portuguesa mais recente* [dissertação de doutoramento]. Funchal: Universidade da Madeira (texto policopiado), 2003.
- SURETTE, Leon – *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*. Montreal & Kingston / London / Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1993.

III. Artigos de Revistas e Jornais:

- BAPTISTA, José Agostinho – «Exílio». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. (11 a 24 Abril 2007), p. 44.
- BARRENTO, João – «O poeta é um devedor: da tradução literária e da história da literatura». *Actas do Segundo Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*.

- Margarida Llosa, Isménia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas, org. Porto: Afrontamento, 1996b, pp. 189-195.
- BRUGÈRE, Fabienne – «Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité». *Lectures de Michel Foucault*, vol. 3. Pierre-François Moreau, éd. Lyon: ENS, 2003.
- CHAVES, Rita – «A Ilha de Moçambique. Entre as palavras e o silêncio». *Metamorfoses*, Gilda Santos, ed. n.º 3. Rio de Janeiro / Lisboa: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Caminho, 2002, pp. 93-102.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal – «Eduardo White». *África & Brasil: letras em laços*. Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado, coord. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 133-155.
- DUARTE, João Ferreira – «Tradução e apropriação discursiva: The Lusiad, de W.J. Mickle». *Actas do Segundo Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*. Margarida Llosa, Isménia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas, org. Porto: Afrontamento, 1996, pp. 153-161.
- FINCK, Michèle – «Littérature comparée et poésie: perspective de recherches». *Fin d'un Millénaire. Rayonnement de la Littérature Comparée*. Pascal Dethruens, ed. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 173-191.
- GUILLÉN, Claudio – «Del Canon Imposible». *O Escritor*. José Manuel Mendes, dir. n.ºs 13 / 14. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 1999, pp. 261-266.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich – «As Cascatas da Modernização». *Interseções: a materialidade da comunicação*. João César de Castro Rocha introd. e org. Rio de Janeiro: Imago/EDUERJ, 1998, pp. 23-39.
- GUSMÃO, Manuel – «Da Poesia como Razão Apaixonada». *Poesia da Ciência. Ciência da Poesia – 2.º Coloquio Luso-Francês*. Ofélia Paiva Monteiro org. Lisboa: Escher, 1992, pp. 131-141.
- JANOWITZ, Anne – «The Romantic Fragment». *A Companion to Romanticism*, Duncan Wu, ed. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 442-451.
- MARTINS, Celina – «Luís Carlos Patraquim e Eduardo White: poetas de pele de céu». *Metamorfoses*, Gilda Santos ed. n.º 6. Rio de Janeiro / Lisboa: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Caminho, 2005, pp. 135-144.
- MIALL, David S. – «Gothic Fiction». *A Companion to Romanticism*, Duncan Wu, ed. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 345-354.

- PEREIRA, José Carlos Seabra – «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)». *A Formação de Portugal Contemporâneo: 1900-1980*, vol. II. A. Sedas Nunes, dir. n° 77-78-79. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1983, pp. 845-873.
- PRINCE, Natalie – «Espace domestique, espace fantastique: Pour une «hétérotopologie» du fantastique fin-de-siècle». *Littérature et Espaces*. Juliette Vion-Dury *et al.*, coord. Limoges: Pulim, 2001, pp. 431-441.
- STONES, Graeme – «Parody and Imitation». *A Companion to Romanticism*, Duncan Wu, ed. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 355-363.
- TYGSTRUP, Frederik – «Espace et Récit». *Littérature et Espaces*. Juliette Vion-Dury *et al.*, coord. Limoges: Pulim, 2001, pp. 57-63.
- TYNIA NOV, Juri – «De l'Évolution Littéraire». *Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov, org. Paris: Seuil, 1965, pp. 120-137.
- VARGA, Kibédi – «Le Post-Modernisme». *Littérature*. Jean Bellemin-Nöel *et al.*, dir. n° 77. Paris: Larousse, 1990, pp. 3-22.
- VIEGAS, Francisco José – «José Agostinho Baptista: novas confissões do poeta errante». *Ler: Livros & Leitores*. Francisco José Viegas, dir. n° 47. Lisboa: 1999, pp. 38-55.
- WORDSWORTH, Jonathan – «The Romantic Imagination». *A Companion to Romanticism*, Duncan Wu, ed. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 486-494.

IV. Artigos e ensaios da Internet:

- ABESCAT, Michel e HEURÉ, Gilles – Aujourd'hui, tout est hyper. <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/ses/vie-ses/Hodebas/liipovetsky.html> (20 de Agosto de 2007).
- BYRON, George Gordon – Childe Harold's Pilgrimage: Canto the Fourth. <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/345.html> (10 de Janeiro de 2008).
- COSTA, Paula Cristina – Algumas tendências da Poesia Portuguesa. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lv01ensaio4.htm> (10 de Maio de 2007).
- FLORES, Roberto Dante – Hedonismo y Fractura de la Modernidad. http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=144 (17 de Janeiro de 2007).

MAIA, Maria Armandina da Cruz – Pátria, uma trajetória de deriva. http://www.geocities.com/ail_br/patriaumatrajectoriadederiva.htm (17 de Novembro de 2007).

MENDONÇA, José Tolentino – Um sopro, uma leve pancada no coração in *A Phala* nº 81. <http://www.jabaptista.net> (27 de Fevereiro de 2006).

VIEGAS, Francisco José – Entrevista a José Agostinho Baptista in *A Phala* nº 81. <http://www.jabaptista.net> (27 de Fevereiro de 2006).

ÍNDICE DE AUTORES

- ABESCAT, Michel – 21.
 AGAMBEN, Giorgio – 96.
 AMARAL, Fernando Pinto do – 30, 31.
 ARGULLOL, Rafael – 84, 110.
 ARNAUT, Ana Paula – 32.
 AUGÉ, Marc – 64.
 BARRENTO, João – 30, 32, 34, 41, 51, 96, 98, 125, 126.
 BACHELARD, Gaston – 87, 88.
 BASHÔ, Matsuo – 76, 113, 139.
 BARTHES, Roland – 27, 42, 50, 101.
 BAUDELAIRE, Charles – 32, 33, 34, 35, 38, 43, 57, 99, 109.
 BLOOM, Harold – 41, 54, 55, 106.
 BORGES, Jorge Luis – 56, 103, 106, 129, 130, 131, 137, 139.
 BOURDIEU, Pierre – 22.
 BRUGÈRE, Fabienne – 34.
 BUESCU, Helena Carvalhão – 43, 82.
 BURKE, Seán – 42.
 BYRON, George Gordon – 107, 108.
 CALINESCU, Matei – 29, 33, 35, 36.
 CHABAL, Patrick – 52.
 CHARLES, Sébastien – 139, 140, 141.
 COELHO, Jacinto Prado – 22.
 COMPAGNON, Antoine – 32, 33, 34.
 CORTÁZAR, Julio – 142.
 COSTA, Paula Cristina – 38.
 COUTO, Mia – 51, 52, 54, 119, 120.
 DELEUZE, Gilles – 69.
 DE MAN, Paul – 83, 88, 89, 112.
 DÍAZ-FERNÁNDEZ, José – 122.
 DUARTE, João Ferreira – 57, 104.
 ELIOT, T. S. – 29, 58, 77, 126.
 FINCK, Michèle – 17, 29.
 FLORES, Roberto Dante – 42, 103.
 FOKKEMA, Douwe W. – 29.
 FOUCAULT, Michel – 38, 50, 82, 95, 141.
 GARCÍA BERRIO, Antonio – 18, 25, 28.
 GENETTE, Gérard – 39.
 GNISCI, Armando – 17.
 GRIMAL, Pierre – 109.
 GUATTARI, Félix – 69.
 GUIMARÃES, Fernando – 36, 37, 124.
 GUMBRECHT, Hans Ulrich – 38, 43, 82, 126.
 GUSMÃO, Manuel – 26.
 HEURÉ, Gilles – 21.
 HUTCHEON, Linda – 30, 32.
 JOYCE, James – 115.
 LABAN, Michel – 52, 53.
 LIMA, Maria Antónia – 50.
 LIPOVETSKY, Gilles – 20, 21, 27, 31, 39, 40, 41, 47, 51, 63, 65, 80, 81, 82, 92, 139, 140, 141.
 LOURENÇO, Eduardo – 50.
 LYOTARD, Jean-François – 31, 35, 39.
 MAGALHÃES, Joaquim Manuel – 37, 106, 107, 124, 127.
 MAIA, Maria Armandina da Cruz – 91.

- MARTELO, Rosa Maria – 81, 82.
MARTINS, Manuel Frias – 48, 49, 50.
MATOS, Maria Vitalina Leal de – 121.
MENDONÇA, José Tolentino – 72, 73.
NETO, João Cabral de Melo – 77, 78, 111, 112.
PAZ, Octavio – 73, 74, 105, 135, 140.
PEREIRA, José Carlos Seabra – 19.
PESSOA, Fernando – 26, 32, 33, 59, 92, 121, 127, 128.
POZUELO YVANCOS, José Maria – 26.
PRINCE, Natalie – 117, 118.
PÚBLIO OVÍDIO NASÃO – 20, 86, 140.
RILKE, Rainer Maria – 119.
RIMBAUD, Arthur – 75, 86.
ROSA, António Ramos – 94.
SEIXAS, Ana Margarida Falcão – 28, 29, 96, 98, 99.
SOARES, Bernardo – 128, 129.
TYNIANOV, Juri – 28.
VARGA, Kibédi – 29, 34, 35.
VIEGAS, Francisco José – 48, 51, 57, 64, 65, 72, 80, 109, 124.
WHITMAN, Walt – 54, 69, 105, 106, 139.
YEATS, W. B. – 106, 107, 139.