

***Jeremias o Louco: o diálogo poético entre José Agostinho Baptista,  
Álvaro de Campos e T. S. Eliot***

**Diogo António de Sousa Figueiredo e Godinho Fernandes**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Julho, 2012**

***Jeremias o Louco: o diálogo poético entre José Agostinho Baptista,  
Álvaro de Campos e T. S. Eliot***

**Diogo António de Sousa Figueiredo e Godinho Fernandes**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Julho, 2012**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a  
orientação científica da Prof<sup>a</sup> Doutora auxiliar com agregação Paula Cristina  
Costa, FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Para a minha mãe,  
pela sua infinita paciência.

## Agradecimentos

Ao longo da presente dissertação de mestrado e na consequência das dificuldades ou contingências inerentes a um projecto deste âmbito que possam ter surgido, gostaria de salientar e agradecer o contributo de algumas pessoas que desempenharam um papel inestimável no sentido da sua realização.

À professora Paula Cristina Costa, a diligente orientação e preciosos conselhos, a disponibilidade, não só em termos pessoais como bibliográficos e, sobretudo, o primeiro e fundamental contacto com a obra de José Agostinho Baptista, motivo pelo qual este tema se tornou, nos moldes actualmente visíveis, mais do que uma possibilidade, um inevitável comprometimento.

Ao Gonçalo Losada Rodrigues, as longas e indecifavelmente produtivas discussões sobre literatura, as oportunas abordagens neo-abjeccionistas, o seu empenho, a sua amizade.

À Cátia Ferreira, uma inesperada formulação abstracta, o resumo de um extenso contacto académico e pessoal.

A todos os meus familiares e amigos que, das formas mais insuspeitas, puderam contribuir com a sua sincera presença para a conclusão deste projecto, os meus agradecimentos.

*Jeremias o Louco*: o diálogo poético entre José Agostinho Baptista, Álvaro de Campos e T. S. Eliot

por Diogo António de Sousa Figueiredo e Godinho Fernandes

**Resumo:** Análise da segunda obra de José Agostinho Baptista, *Jeremias o Louco*, a partir de uma perspectiva intertextual que visa desdobrar um conjunto de tensões que lhe são intrínsecas e que remetem, de forma mais ou menos explícita, para textos dos autores modernistas Fernando Pessoa (pela voz de Álvaro de Campos) e T. S. Eliot, em paralelo com o texto bíblico, tentando compreender o carácter da relação ou a medida do desvio em relação aos seus arquétipos e o modo como estes são modelados pela obra deste poeta madeirense. Delimitação e fundamentação do corpus textual arquetípico abrangido. Análise do mesmo. Enquadramento da obra na conjuntura literária que envolve os anos adjacentes à sua publicação e na atitude poética do seu autor. Confronto da bibliografia existente sobre a estética literária deste poeta e a sua correspondência no âmbito específico deste texto. Considerações finais sobre a dinâmica da obra e do movimento intertextual que a mesma institui, procurando verificar-se a pertinência da abordagem adoptada.

**Palavras-chave:** Loucura, alienação, viagem, morte, intertextualidade, Sensacionismo, fragmentação.

*Jeremias o Louco*: the poetic dialogue between José Agostinho Baptista, Álvaro de Campos and T. S. Eliot

by Diogo António de Sousa Figueiredo e Godinho Fernandes

**Abstract:** Critical analysis of José Agostinho Baptista's second book, *Jeremias o Louco*, from an intertextual perspective aimed to unfold a set of intrinsic tensions adverting, directly or not, towards several texts from the modernists authors Fernando Pessoa (through the voice of Álvaro de Campos) and T. S. Eliot, along with the biblical text, attempting to perceive the feature of this relation or its deviance from his archetypes and how they are mould by the work of this poet born in Madeira. Concept, definition and analysis of the archetypical body text. Description of the literary scene in the years surrounding *Jeremias o Louco's* publication and its direct implications, both in this literary conjecture and in the author's writing patterns. Close confrontation of the existing literature about this poet's literary aesthetics and its correspondence in the specific context of this book. Reflection about the text dynamics and its established intertextuality, verifying the pertinence of the approach adopted.

**Keywords:** Madness, alienation, journey, death, intertextuality, Sensacionism, fragmentation.

## Índice

Introdução.....	1
José Agostinho Baptista e a geração de 70.....	10
Por um certo Álvaro de Campos.....	16
T. S. Eliot.....	30
Poema-dedicatória da primeira edição.....	39
<i>Jeremias o Louco</i> .....	44
A refacção de Jeremias.....	71
Estado da arte.....	80
Conclusão.....	88
Bibliografia.....	
Activa.....	96
Passiva.....	
Relativa aos autores analisados.....	97
De carácter teórico.....	98

## Introdução

*eu jeremias*  
*criador dos céus e infernos, do vale e do*  
*prado e do delta além,*  
*da sagrada loucura, da verdade e da história*  
*também,*  
*aqui sou.*<sup>1</sup>

Procurar abordar o universo de *Jeremias o Louco*, segundo livro do poeta português José Agostinho Baptista, é cometer o risco inerente à imersão num espaço singularmente desconcertante e ambíguo, vertiginoso, em permanente transgressão. Cada poema – cada verso, poderemos dizer – concorre em simultâneo na criação de uma realidade múltipla e subjectiva, fragmentada, um espaço-outro muitas vezes atingido ficcionalmente através da noção de delírio e que manterá, não obstante, uma ligação profunda de lucidez com a sua origem primeva, subsistindo dessa mesma consciência uma angústia dilacerante.

Publicado em 1978, difere manifestamente da primeira obra editada por este poeta madeirense (*Deste Lado Onde*), apenas dois anos antes, na sua concepção fragmentária orientada em torno de um centro, uma unidade para a qual cada poema remete e que lhe irá conferir contornos de uma totalidade deveras dinâmica – o facto de a nomeação dos poemas se realizar através de uma numeração sequencial, em vez de se recorrer a um nome que procurasse revelar uma identidade unívoca e distinta das outras, não pode ser de todo excluído deste aspecto. *Jeremias o Louco* marca um ponto de viragem na atitude poética do seu autor, como poderemos notar através da evolução, de um ponto de vista formal, das suas obras subsequentes – *O Último Romântico* e *Morrer no Sul*, sendo que em *Auto-Retrato* será recuperada a disposição adoptada no primeiro livro – no sentido de uma composição torrencial, um único poema articulado que flui no espaço de uma obra.

---

<sup>1</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 63

Não pretendendo tecer considerações de cariz especulativo acerca da importância ou de qualquer tipo de contributo que um poeta como José Agostinho Baptista possa ter concedido ao campo literário português – visto tratar-se de um autor coetâneo, com todas as contingências que advêm da ausência de uma distanciação necessária a um juízo diacrónico objectivo – não pode deixar de causar algum espanto, ou mesmo assombro, a inexistência de um estudo de fundo sobre este autor incidindo particularmente em *Jeremias o Louco* – excepção feita a uma série de ensaios publicados por Fernando Pinto do Amaral, Paula Cristina Costa e António Ramos Rosa, em relação aos quais a presente dissertação não é alheia mas cujo denominador comum será, no entanto, uma aproximação a uma certa estética literária deste poeta, não se debruçando de forma directa ou explícita sobre esta obra em particular – tendo em conta o seu enorme fôlego criativo, a qualidade excepcional da obra – como se tornará evidente ao longo de capítulos posteriores – e a importância da mesma no cômputo geral da sua produção literária, iniciada há já três décadas.

Da conjugação destes factores gera-se a necessidade, a *urgência* de suprir esta lacuna com a devida réplica, e será precisamente esse o intuito no qual se radica a presente dissertação: analisar o universo de significação no qual este texto se inscreve e desdobrar – através de um processo rigoroso tendo sempre como primeiro suporte o próprio texto – as variadas tensões que o compõem, evidenciando o diálogo intertextual que o mesmo promove, de forma mais ou menos explícita, com os seus arquétipos. Nesse aspecto, e apesar do âmbito a que a área de Estudos Portugueses necessariamente nos vincula, ponderar uma abordagem que não abrangesse a análise dessa mesma relação intertextual seria, no mínimo, negligente, resultando num estudo impreciso – e aqui recordemos Álvaro Manuel Machado: “de nada serve identificar uma fonte num determinado texto se não se fizer, ao mesmo tempo, uma análise textual que permita compreender de que maneira se construiu a organização do texto, como se pode compreender o funcionamento do texto e a própria função da «fonte» nesse texto”<sup>2</sup> –, uma vez que a própria génese de *Jeremias o Louco* procura destacar explicitamente a existência de tensões que apontam para um *fora* que

---

<sup>2</sup> Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, p. 78

encontrará eco numa série de outros textos, acentuando o seu carácter imanente de local de encontro ou de diálogo entre várias vozes, várias entidades literárias que se fazem sentir de uma forma nítida, das quais se destacam T. S. Eliot, Fernando Pessoa (pela voz de Álvaro de Campos) e a *Bíblia*.

Observar esta presença implícita ou, se quisermos, a permanente invocação a que as entidades supramencionadas são sujeitas ao longo dos versos de *Jeremias o Louco* é falar da introdução de um novo modo de leitura que desconstrói a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa, uma língua fecunda cujo discurso actualiza e se articula a partir dos textos presentes nesse diálogo, que será naturalmente condicionado pela impossibilidade de os textos primordiais se exprimirem de uma forma directa: serão modelados por esta nova entidade através de uma acção recíproca de contaminação e descentramento; como, aliás, é sublinhado pelo próprio Eliot nos seus *Ensaio de Doutrina Crítica*,<sup>3</sup> “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte detém, sozinho, o seu completo significado”<sup>4</sup> ou, ainda, segundo o poeta português Ruy Belo: “A obra evolui, ao contacto dos novos juízos e até das novas obras. Cada artista que ingressa na arte sujeita pelo menos a um estremecimento as obras passadas”.<sup>5</sup>

Assim, para podermos analisar a relação entre texto e hipertexto sem nos desviarmos da realidade factual originada pelas evidências textuais, soçobrando em meras conjecturas acerca da influência de determinado(s) poeta(s) sobre outro, teremos necessariamente de recorrer a uma metodologia comparatista que nos permita alcançar uma perspectiva objectiva e cientificamente o mais rigorosa possível. Pierre Brunel, em *Compêndio de Literatura Comparada*,<sup>6</sup> argumenta que o *facto comparatista* surge com a existência de elementos “estrangeiros” no corpo do texto e que competirá ao comparatista “salientar essa presença e explorá-la”.<sup>7</sup> Quer se traduza na existência de *elementos mitológicos* – e aqui Brunel refere-se

<sup>3</sup> Eliot, T. S. *Ensaio de doutrina crítica* (2ª Ed). Lisboa: Guimarães Editora. Fevereiro de 1997.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>5</sup> Belo, Ruy. *Na Senda da Poesia*, p. 213

<sup>6</sup> Brunel, Pierre e Chevrel, Yves. *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro e Revisão científica de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 21

especificamente à mitologia greco-romana mas salienta que não podem ser excluídas mitologias de outra ordem – ou de *uma presença literária ou artística* que nos remeta para um universo de significação que não seja exclusivo da obra literária em questão, existirá sempre uma certa *flexibilização* desse mesmo elemento em relação ao texto no qual está inserido, ou seja, não poderá ser “introduzido no texto sem modificações, por vezes apresentando mesmo alterações que podem ser consideráveis”<sup>8</sup>; essa *maleabilidade* a que é feita alusão, ainda sob esta perspectiva comparatista, poderá residir numa eventual transformação da significação de uma ou mais palavras no acto da transcrição de uma citação estrangeira, na instituição de um jogo deliberado de ambiguidade ou mesmo na inversão dos contornos da entidade arquetípica. Como consequência revela-se igualmente imprescindível proceder à análise na *fonte* desse elemento comum, de modo a que seja de facto possível compreender a dinâmica intertextual que se estabelece entre ambos.

Neste contexto importa referir que as obras pertencentes ao *corpus* textual arquetípico de *Jeremias o Louco* serão apenas confrontadas nos diversos aspectos que sugerem o diálogo que se procura evidenciar, não se pretendendo, de forma alguma, esgotar no espaço restrito desta dissertação o seu universo de significação, necessariamente distinto e plural. Tal empreendimento, apesar da sua dimensão fascinante, redundaria numa pretensão quimérica e inconsequente uma vez que, para esse efeito, teríamos que desdobrar igualmente as tensões que reenviam para textos precedentes, num movimento perpétuo de busca de uma origem da origem da origem...

Se já no seu primeiro livro de poesia José Agostinho Baptista salienta, no poema “A Rigorosa Inutilidade de Tudo”, a aproximação e a importância que a poética de T. S. Eliot representa na compreensão de um sujeito poético marcadamente disfórico (“foi nesse tempo de meditação que li Rilke e Eliot e/ sobretudo/ os viajantes do cognac e da morfina.”),<sup>9</sup> nesta obra subsequente essa tendência tornar-se-á ainda mais evidente: iniciando-se com uma epígrafe retirada de um dos textos deste poeta inglês, *Four Quartets*, alude a um mesmo princípio de loucura (“Vai, vai, vai disse a

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>9</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 40

ave:/ o género humano não pode suportar muita realidade”) que tinha já sido deixado em aberto pelo título da obra, factor ao qual se acrescenta a referência, no último poema, ao nome deste mesmo poeta, a respeito da mediação entre o Eu e o Outro (“T. S. falou-me vagamente de agora,/ que esperas as manhãs através dos bares”)<sup>10</sup>. Longe de poder ser tomado como ocasional, e de uma forma que analisaremos em capítulo devido, este movimento de remissão – que designaremos circular – reflecte ou consagra uma relação que se revela extremamente prolífera entre estes dois poetas no seio de *Jeremias o Louco*. *Four Quartets* será, portanto, um dos textos escolhidos para estudar este diálogo poético; *The Waste Land*, composição de carácter exponencialmente fragmentário que apresenta, como o próprio título sugere, uma perspectiva de profunda devastação do espaço físico envolvente e, claro, uma acentuada negatividade ontológica, será o outro.

O diálogo que intrincadamente se vai desenrolando com Álvaro de Campos ao longo de *Jeremias o Louco* irá manifestar-se, por outro lado, de forma bastante singular, numa invocação, a propósito de um conjunto de indivíduos marginais ou que se destacariam pelas suas qualidades improfícuas, reunidos num mesmo local – uma taberna – e descritos através de uma aura de quase fascínio, pelos quais o sujeito poético nutre uma grande afeição e com os quais se identifica, que recorre a termos de uma intimidade e proximidade muito significativas, evidenciando um profundo reconhecimento de um certo contributo poético ou, pelo menos, confirmando um movimento de actualização e transformação das possibilidades discursivas criadas por Fernando Pessoa-Álvaro de Campos:

*aí todos se reuniam, em inacabadas noites,*

*mercadores de continentes inúteis,*

*traficantes de tudo,*

*nómadas que deserto algum recolheria,*

*peregrinos à deriva,*

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 126

*salteadores de longos crepúsculos e homicidas de*

*raro talento,*

*poetas delirantes, como aquele – A. de Campos –*

*que eu tanto quis.*

*permaneci entre eles,*

*alucinado e maldito como eles<sup>11</sup>*

Nesse aspecto o epíteto “delirante” com que Álvaro de Campos é qualificado e que assinala a leitura ou interpretação à qual esta entidade poética é sujeita pelo texto não poderá deixar de ser conotado com o *estilo* frenético, quase delirante, que caracteriza as odes sensacionistas de Campos. No entanto, e muito pelo facto da existência dessas várias “faces” ou tensões distintas em Álvaro de Campos que conturbadamente se digladiam e contribuem para a constituição de uma atitude poética deveras complexa no decorrer dos seus poemas, nos quais vai escolhendo para si próprio “a que mais se ajuste à atitude do momento”,<sup>12</sup> não será esse o único ponto de contacto existente entre a obra destes dois autores – como teremos oportunidade de comprovar ao longo desta dissertação – nem o movimento intertextual que aqui vemos evidenciado se desenrolará de modo tão linear. Dessa forma foi escolhido um conjunto de poemas representante, ou melhor, exemplar das várias “faces” e atitudes de Campos (que na sua multiplicidade e complexidade serão lidas e desenvolvidas num determinado sentido que implica um pronunciado desfasamento ou mesmo angústia em relação ao real e, simultaneamente, uma exacerbada euforia das sensações), a saber: “Opiário”, “Lisbon revisited (1923)”, “Tabacaria”, “Dois excertos de Odes”, “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima” e “Ode Marcial”.

Relativamente ao texto bíblico há um primeiro elemento em *Jeremias o Louco* que desde logo nos remete para esse universo de significação, ainda que de um modo

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 85-86

<sup>12</sup> Lopes, Teresa Rita. in prefácio de Campos, Álvaro. *Poesia*, p.24

preliminar e que por si próprio não sustente a factualidade desta relação: inscrito no título da obra, o nome literariamente fecundo de Jeremias, que não pode ser dissociado do *Livro de Jeremias*. Nessa medida, e confirmando essa tensão inicial, poderemos observar na extensão da presente obra em análise um jogo acentuadamente ambíguo entre este sujeito poético e a personagem bíblica de Jeremias, no que consideraremos a reprodução, desdobramento e subversão dos contornos do seu arquétipo centrados na entidade de Jeremias. O tom oratório com que o primeiro poema se inicia e a presença de vários elementos associados à religião judaico-cristã contribuirão para uma ainda maior inflexão na associação entre estes dois textos – como teremos oportunidade de verificar em capítulo e momento próprios. Dada a enorme extensão do texto bíblico e a infindável cadeia de significação na qual o mesmo se inscreve optaremos por nos cingir exclusivamente ao *Livro de Jeremias*.

O método de análise que iremos adoptar não será a consequência de uma lógica rígida ou de alguma forma imposta mas o resultado das próprias contingências da obra: a sua dinâmica vertiginosa impede-nos de optar por uma abordagem conceptual que passe pelo confronto directo das várias entidades que se cruzam a propósito de determinado elemento ou tema no texto, há demasiados aspectos transversais ou que de alguma forma se relacionam e que carecem de um exame rigoroso, o qual arriscaria tornar-se demasiado sintético – ou então incorrer num discurso de proporções caóticas – dada a contiguidade desses mesmos elementos.

Assim, dedicaremos um capítulo inicial a uma breve reflexão acerca do contexto literário português no momento em que surgem as duas primeiras obras de José Agostinho Baptista, tentando compreender a medida do *desvio* da atitude poética deste autor em relação à de outros poetas que se começavam a definir também por volta desse mesmo período e que foram marcados por uma atenção específica ao real ou ao quotidiano, por um tom intimista ou confessional e por uma consagração do significado em relação ao significante, entre outros aspectos; da mesma forma, aperceber-nos-emos da importância que *Jeremias o Louco* representa na poesia de

José Agostinho Baptista e como as influências de Campos e Eliot nesta obra serão determinantes para um afastamento em relação a estes aspectos supramencionados.

Continuamente averiguaremos, em capítulos respectivos, os textos supracitados de Álvaro de Campos e T. S. Eliot, com o intuito de salientar e estabelecer as bases de um diálogo poético que se tornará evidente aquando a análise, num quinto capítulo, de *Jeremias o Louco*.

No hiato entre o estudo destas duas entidades arquetípicas e a obra poética na qual as mesmas irão convergir demorar-nos-emos no comentário crítico sobre a dedicatória presente na primeira edição de *Jeremias o Louco* – que não figurará na reunião da poesia completa de José Agostinho Baptista, em *Biografia* – pelo seu carácter específico e implicações na leitura da obra, entre as quais se salienta a reflexão deste diálogo intertextual com Álvaro de Campos e T. S. Eliot. Em seguida, e devido à existência de uma série de elementos que o sugerem – que serão especificados em altura propícia, mas entre os quais se evidencia desde logo a influência de Campos – procederemos à análise do diálogo que se celebra entre a poesia de Walt Whitman e a presente obra de José Agostinho, justificando a exclusão da obra emblemática deste poeta norte-americano, *Leaves of Grass*, do *corpus* textual arquetípico de *Jeremias o Louco*.

Nesse momento específico e fulcral do nosso percurso crítico que será o capítulo consagrado a *Jeremias o Louco* observaremos a relevância fundamental, na lógica que a própria obra cria, de temas como a loucura – e, a propósito deste, o desdobramento de um binómio muito particular que oscilará entre a euforia e a mais profunda melancolia, a fragmentação discursiva que terá implicações não só em termos formais mas também na constituição de um espaço semântico próprio, e a noção de alteridade – a viagem, que terá necessariamente de ser considerada tanto num plano espacial e temporal como num plano metafísico, e a devastação que, apesar de se manifestar fisicamente no espaço subjacente ao sujeito poético, reflectir-se-á na sua consciência flagelada, pelo que manterá uma íntima ligação com os demais temas.

Reservaremos um sexto capítulo para estudar a relação que se constitui entre o *Livro de Jeremias* e *Jeremias o Louco*, sendo que a sua localização dentro da presente dissertação não obedecerá a nenhum princípio de aleatoriedade: vincular-se-á à existência de uma análise prévia – no capítulo precedente – da figura de Jeremias em *Jeremias o Louco*, possibilitando desse modo uma análise simultânea das tensões dos dois textos através de um confronto directo dos mesmos, uma vez que é nesta entidade que se centraliza e potencia o diálogo que se verifica entre ambos.

Num capítulo posterior cotejaremos os ensaios críticos “José Agostinho Baptista: Profecias debaixo do vulcão”, de Fernando Pinto do Amaral, “Montezuma, o último imperador Azteca, ou José Agostinho Baptista o Último Romântico” e “Regresso”, ambos de Paula Cristina Costa e “José Agostinho Baptista e a radicalidade da separação ontológica”, da autoria de António Ramos Rosa, no sentido de estabelecer uma perspectiva alargada sobre as condições actuais em que se situa o debate académico sobre este poeta e verificar de que forma o diálogo promovido por estes autores se demonstra pertinente em relação a esta obra específica.

Por último, procuraremos consolidar o conhecimento produzido nos capítulos antecedentes num capítulo final dedicado simultaneamente ao exame do encadeamento, na dinâmica intrínseca da obra, das tensões apontadas e desenvolvidas no terceiro capítulo após a presente introdução, e à compreensão do funcionamento ou da forma como se processa a relação de *Jeremias o Louco* com os seus arquétipos – a qual, poderemos asseverar, não evoluirá no sentido de uma pura *mimesis*.

## José Agostinho Baptista e a geração de 70

Tendo iniciado a sua produção literária em meados da década de setenta do século XX com *Deste Lado Onde* (1976) e *Jeremias o Louco* (1978), a atitude poética de José Agostinho Baptista não poderia deixar de ser lida num contexto de pós-modernidade que se impunha transversalmente a um conjunto significativo de poetas portugueses cujo perfil literário se começava a afirmar nesse período temporal.

Fernando Pinto do Amaral, em *O Mosaico Fluido*,<sup>13</sup> procura salientar a ruptura que se verifica entre certos poetas que emergiram na década de 70 e a conjuntura dos paradigmas referentes a uma concepção de modernidade. Adoptando as expressões *regresso ao real* e *novo realismo*, propostas por Joaquim Manuel Magalhães – precisamente um dos autores representativos desta manifestação poética – e Fernando Guimarães, respectivamente, na sequência de uma estética literária que lhes seria comum, assinala a influência de um “à-vontade coloquial e um neo-confessionalismo de efeitos quotidizantes”<sup>14</sup> imanescentes da obra de Ruy Belo na intenção de regenerar uma função testemunhal da poesia por parte deste grupo de poetas – apartada, no entanto, de qualquer expressão ideológica ou indícios *neo-neo-realistas*.

Este retorno da pós-modernidade a uma perspectiva centrada no real (“redescoberta do realismo”)<sup>15</sup> implica simultaneamente a percepção da impossibilidade de voltar a representar o quotidiano de uma forma *mimética* e a busca incessante mas “impossível” de uma intenção comunicativa, de “*dizer* alguma coisa, fazer ressoar o timbre de uma voz, dando conta de uma *experiência* pessoal que substitui a *experimentação* meramente linguística”<sup>16</sup>. A atenção preferencialmente concedida ao significado em relação ao significante, em termos linguísticos, será apontada por Pinto do Amaral como um *regresso ao sentido*, condensando o que Joaquim Manuel Magalhães considera um *resgate da linguagem*, uma procura ou

<sup>13</sup> Amaral, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*. Lisboa: Assírio e Alvim, Janeiro de 1990

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 49

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 50

tentativa de construção de uma linguagem que permita, em detrimento de jogos formais, expor noções subjectivas como “*sensações* ou mesmo *sentimentos*”.<sup>17</sup>

Trata-se de uma atitude poética que acaba por dotar a obra de uma vertente lírica e subjectiva bastante acentuada, como o próprio o afirma, conferindo-lhe uma índole “confessional ou intimista”<sup>18</sup> que valoriza necessariamente os sentimentos ou as emoções mas cuja entoação esvaecida a distancia de postulados Românticos ou Saudosistas, onde a “subjectividade se difunde mais como um *efeito emocional* (uma espécie de contaminação perceptiva e afectiva) do que como fruto de uma forte e directa presença biográfica de um sujeito *forte*”.<sup>19</sup> O carácter contingente que estas composições expressam reverterá na inevitável resistência à constituição de uma visão totalizante mais ou menos delimitável da obra e conseqüente dispersão (“Daí decorrerem certas conseqüências a nível temático, fazendo que em muitos destes autores seja difícil definir *núcleos duros*, espreado-se a sua escrita por sentimentos...”) <sup>20</sup> em fragmentos marcados pela consciência amarga da sua divergência.

Fernando Guimarães, em *O Modernismo Português e a sua Poética*,<sup>21</sup> num capítulo final onde aborda a questão do pós-modernismo e da pós-modernidade, refere-se a um “choque surdo entre duas poéticas”<sup>22</sup> na década de 70, no qual “Uma delas toma, numa das suas vertentes, o Romantismo e o Simbolismo como referência e, numa outra vertente, aponta deliberadamente para uma recusa de qualquer tradição literária, embora o passado romântico e simbolista persista, implicitamente, em algumas das suas manifestações. É o que se passa com os movimentos de vanguarda (...). A outra poética que choca com esta seria marcada por um paradigma bem diferente, o da pós-modernidade”<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 51

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 51

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 51

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.51

<sup>21</sup> Guimarães, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores, Outubro de 1999

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 129-130

O paradigma da pós-modernidade na poesia portuguesa traduzir-se-á na recuperação de certas tensões recusadas pelo Romantismo, Simbolismo e Modernismo, tais como a representação do real, a referencialidade e a subjectividade, que entrarão em confronto com “A objectividade, o ideal de *construção* ou de organização do poema enquanto tal (...) que marcam e caracterizam a poética da modernidade”.<sup>24</sup> Fernando Guimarães expõe a mesma intenção supracitada de *regresso ao real* cristalizada por Joaquim Manuel Magalhães e desdobrada por Fernando Pinto do Amaral, na qual se visa um *olhar* renovado sobre o quotidiano e esteticamente adequado a difundir todas as experiências pessoais que dele resultam, todos “os aspectos vulgares, circunstanciais, pragmáticos da realidade”.<sup>25</sup>

O tom intimista e confessional transversal a muitos destes textos – para o qual Fernando Pinto do Amaral nos havia já remetido aquando a análise da influência da obra de Ruy Belo nesta geração de 70 – é uma consequência desta postura literária cuja manifestação nitidamente subjectiva, na perspectiva em que se procura construir um sentido (“mas um sentido fluido, cheio de derivações capazes de desconstruir um sentido único”)<sup>26</sup> a partir de todas estas *imagens* fragmentárias da existência quotidiana, se revela ambígua e desfocada precisamente pela consciência da impossibilidade de conceber uma *visão* unificada da existência através de uma experiência dispersiva. O sujeito poético permanecerá deste modo cindido por um discurso “instável e dispersivo”,<sup>27</sup> compelido a errar através dos fragmentos de si.

Ainda, em *História da Literatura Portuguesa*,<sup>28</sup> António José Saraiva e Óscar Lopes salientam a “aguda percepção [dos novos poetas cujo perfil já se definiu nos anos de 70] de que aquilo que importa não preexiste aos significantes verbais, mas se impõe a um trabalho inter-subjectivo de perseguir objectos (entre sociais e individuais) do desejo, em lances do próprio mester poético que é impossível prever, que não se legam em aprendizagem”,<sup>29</sup> mencionando a atenção dedicada a aspectos contingentes

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 130

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 130

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 132

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 133

<sup>28</sup> Saraiva, A. J. e Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa* (16ª Ed). Porto: Porto Editora

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 1125-1126

do quotidiano (“gosto da circunstância mais flagrante”<sup>30</sup>), a tensão determinada pela procura de um sentido através da “imagem imediatamente óbvia”,<sup>31</sup> a recusa da experimentação linguística a que consideravam ter-se reduzido a poesia, o uso recorrente de referências intertextuais e a dialéctica entre uma “estética de pura negação à Adorno e um humor crítico datável”,<sup>32</sup> como os principais traços comuns aos poetas desta geração.

Será, portanto, dentro dos parâmetros deste contexto literário que teremos de estabelecer as premissas através das quais consideraremos a génese da obra de José Agostinho Baptista. Curiosamente, será o próprio autor de *O Mosaico Fluido*, Fernando Pinto do Amaral, o primeiro a evidenciar uma plausível distanciação entre a obra deste poeta madeirense e os restantes poetas pertencentes a esta geração – ainda que procurando sublinhar, na extensão do ensaio, uma expressão de aproximação (“A uma leitura desprevenida, talvez uma poesia como a de José Agostinho Baptista surja, para alguns, um pouco avessa a deixar-se integrar no panorama que, bem ou mal, tenho procurado apresentar”).<sup>33</sup>

Com efeito, se no seu primeiro livro, *Deste Lado Onde*, encontramos um conjunto de poemas algo dispersivos (trinta e quatro, na versão original<sup>34</sup>, dos quais “Eu começo pelo norte pelas casas” e “Morituri” serão excluídos de uma edição posterior, em *Biografia*) cuja notória subjectividade se afirma como o espaço de enunciação de sentimentos conturbados e ambivalentes ou de reflexões angustiantes sobre o sentido da vida, não o poderemos certamente definir por uma perspectiva que envolva uma atenção substantiva sobre o quotidiano, por um *regresso ao real* em que a imagem imediata se sobreponha a qualquer outro aspecto – de facto, muitos dos textos que integram esta obra remetem para uma posição temporal longínqua que evoca circunstâncias não raras vezes distantes de uma realidade concreta.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 1126

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 1126

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1126

<sup>33</sup> Amaral, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*, p. 142

<sup>34</sup> Baptista, José Agostinho. *Deste Lado Onde*. Lisboa: Assírio e Alvim, Novembro de 1976

O próprio título da obra assenta num jogo linguístico de desconstrução das normas do discurso, revelando uma preocupação implícita pelo significante que será salientada pelo recurso a figuras de estilo – a metáfora (entre outros: “todo o meu amor era uma cidade”,<sup>35</sup> “que altos incêndios devoravam a sua vida?”<sup>36</sup> e “todos os portos se fecham sobre mim/ e a floresta adensa-se”<sup>37</sup>) – privilegiadas pelos movimentos de vanguarda em relação aos quais a pós-modernidade se procura afastar: “Ora a pós-modernidade empenhar-se-á em referir a poesia a uma experiência subjectiva, pessoal, em conflito com uma expressão figural – centrada, sobretudo, na analogia, no símbolo ou na metáfora – que a tradição românico-simbolista privilegiara e que o Modernismo há-de reformular”.<sup>38</sup> Do mesmo modo, as presenças tanto de Rilke como de Elliot em *Deste Lado Onde* são a manifestação de uma influência associada a estes movimentos literários vanguardistas que, a par de Shakespeare e Kerouac, contribuem para constituição de um espaço irreduzível divergente do intuito de *regresso ao real* ou de um *novo realismo* sugerido por Joaquim Manuel Magalhães que se irá definir, na sua plenitude, na obra subsequente deste autor, *Jeremias o Louco*.

Este segundo livro de José Agostinho Baptista representará, como havíamos referido, um marco incontornável na sua obra poética no sentido de uma criação de uma estética que escapa progressiva e inexoravelmente ao real ou ao quotidiano – trata-se, em última instância, de um delírio – por este se tornar num evento excessivo para o ser humano conseguir suportar. Neste aspecto, a proposta de alienação conciliar-se-á a um tom divinatório ou profético de contornos alucinantes que se encadeia com uma melancolia e angústia pungentes. A *visão* do mundo que daí resulta confere ao texto uma *unidade* centrada na figura de Jeremias que se constrói através da loucura, da dispersão pelos trinta e um poemas – ou fragmentos – e pelas viagens para os quais remetem, marcadas pelas personagens fictícias com quem as partilha como forma de escapar à sua solidão.

---

<sup>35</sup> *Idem. Biografia*, p. 14

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 59

<sup>38</sup> Guimarães, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*, p. 130

É também bastante interessante verificar – e será esse, enfim, o *leitmotiv* desta dissertação – como esta atitude poética que acabámos de referir irá actualizar e reformular várias tensões radicadas simultaneamente no Sensacionismo e na angústia existencial das faces “metafísica” e “decadentista” de Álvaro de Campos e na expressão de um mundo *devastado*, angustiante, intrinsecamente fragmentário, cuja conexão espaço-temporal se apresenta dissolvida, de T. S. Eliot: o diálogo poético que se celebra implícita e explicitamente a três vozes e que reflecte – num momento em que os movimentos literários que definem a pós-modernidade (e, neste ponto, referimo-nos ao *novo realismo* de autores portugueses como Joaquim Manuel Magalhães) procuram criar uma estética amplamente divergente do Modernismo ou de qualquer vanguarda pós-modernista – um retorno perturbante e dinâmico, uma vez que não se trata de uma mera repetição de modelos previamente cristalizados, a um paradigma de Modernidade.

Harold Bloom, em *A Angústia da Influência*<sup>39</sup>, emprega o termo latino *Clinamen*, ou encobrimento poético, para designar um movimento intertextual que consiste numa leitura interpretativa, na aplicação de um desvio em relação à obra do seu precursor no instante em que considera que esta se deveria ter movido numa outra direcção, a direcção para a qual a sua obra aponta, o qual, sem querermos incorrer numa interpretação a qualquer nível limitativa do texto literário, julgamos ser a melhor enunciação deste diálogo poético.

Assim, será absolutamente necessário proceder ao estudo das várias tensões presentes nos textos dos seus precursores que serão desdobradas por José Agostinho Baptista em *Jeremias o Louco* para que possamos, de facto, compreender a especificidade deste movimento intertextual que se efectua – sem qualquer vestígio de *angústia* pela influência, diga-se, dado o carácter explícito e central que tal diálogo ocupa – e, aliás, o texto em si, tarefa que empreenderemos nos capítulos subsequentes.

---

<sup>39</sup> Bloom, Harold. *A Angústia da Influência* (2ª Ed). Lisboa: Edições Cotovia, 1991

## Por um certo A. de Campos

Começando cronologicamente pelo princípio – tendo como sistema de referência a linha temporal elaborada pelo *drama em gente* pessoano –, pela face *Decadente* de Álvaro de Campos e porque interessa em primeiro lugar analisar a obra deste heterónimo de Fernando Pessoa antes do contacto com o seu mestre Caeiro, muito pelo facto de ser um marco incontornável, na concepção de Teresa Rita Lopes<sup>40</sup>, que leva ao despoletar da sua face Sensacionista, inauguraremos este capítulo analisando o poema “Opiário”, num enquadramento que possibilite uma melhor compreensão desta atitude decadentista ou de acentuada negatividade recorrentemente adoptada por Campos.

Neste poema assistimos à expressão, num tom melancólico, de um eu simultaneamente assolado por um sentimento pungente de desolação e tristeza (“Sentir a vida convalesce e estiola”)<sup>41</sup> e de inadaptação (“Já não encontro mola pra adaptar-me” ou “Sou um desgraçado/(...) Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte/ Um lugar que me abrigue do frio”),<sup>42</sup> motivados pelo seu desencanto com a vida, pela incapacidade de conseguir ser o que gostaria (“Não faço mais que ver o navio/ Pelo canal de Suez a conduzir/ A minha vida”).<sup>43</sup>

Esta refração do sujeito poético no centro do poema hiperboliza-se ao ponto de se tornar perceptível a sublevação de um inexorável cansaço existencial (“Perdi os dias que já aproveitara. / Trabalhei para ter só o cansaço”)<sup>44</sup> que o conduz a uma existência febril, em permanente desassossego, tornando-se virtualmente doente (“Esta vida de bordo há-de matar-me. / São dias só de febre na cabeça” e “Febre! Se isto que tenho não é febre, / Não sei como é que se tem febre e sente. / O facto essencial é que estou doente.”)<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Lopes, Teresa Rita. in prefácio de Campos, Álvaro. *Poesia*, p.15

<sup>41</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 59

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 59 e 61

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 60

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 60

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 59 e 64

Deste modo a sua vida – a sua existência – torna-se “um braço que o ampara e sufoca”<sup>46</sup> e o resultado deste paradoxo é não conseguir *ser* onde está (“A minha/Pátria é onde não estou”),<sup>47</sup> levando-o a uma sensação absoluta de claustrofobia em que a única solução se torna recorrer ao ópio, uma forma de entorpecer os sentidos (“A vida a bordo é uma coisa triste/ (...) Por isso eu tomo ópio. É um remédio”),<sup>48</sup> ou seja, uma fuga interior através da auto-alienação intencional em relação à realidade. O mesmo desejo de fuga é expressado na relação com o Oriente: a procura do estrangeiro, do Outro longínquo, mas um virtual que intui ser da ordem do não-físico (“Para que fui visitar a Índia que há/ Se não há Índia senão a alma em mim?”),<sup>49</sup> um “Oriente a oriente do Oriente” apenas tangível através do ópio. A vida a bordo, que adopta aqui o tom de uma viagem inexorável, surge então como metáfora da vida como viagem psicológica, uma errância em si mesmo, tema que, como poderemos comprovar no decorrer da presente dissertação, reaparecerá obsessivamente em *Jeremias o Louco*.

A mesma pulsão negativista reaparecerá, de uma forma mais profunda, em “Lisbon revisited (1923)” e “Tabacaria”, obras exemplares da face “metafísica” de Campos ou, se preferirmos, de uma face visivelmente sombria que o irá sempre acompanhar – em maior ou menor grau de expressão – na medida em que a sua identidade irá estar irremediavelmente dividida na tensão entre o furor exacerbado das sensações e a amargura da sua condição solitária e sufocante.

No primeiro texto o sujeito poético começa por se definir “negativamente”, ou seja, não por aquilo que deseja ou é mas pelo que não quer (“Não: não quero nada. / Já disse que não quero nada”)<sup>50</sup>: e é nesta atitude de recusa de tudo aquilo que lhe é exterior (e que a sociedade lhe quererá impor) que intencionalmente cria a sua marginalidade e adensa a sua solidão.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 62

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 61

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 61

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 271

É expressa uma resistência profunda a “sistemas completos”, a moral e estéticas que, em conjugação com a reivindicação de poder ser louco “fora da técnica”, dota o poema de um certo tom de manifesto (mais uma vez pelo negativo, uma espécie de manifesto invertido) que protela uma arte poética completamente livre de qualquer espartilho. Do mesmo modo, esta recusa sucessiva de “verdades” exteriores – estéticas, morais, etc... – é indicadora de um sujeito poético sem crenças ou referentes, à deriva ou mesmo em ruínas, cuja única certeza é existir à margem de tudo, apagado numa intensa desolação.

Lisboa é para Campos uma “mágoa revisitada”, pois a “eterna verdade vazia e perfeita”<sup>51</sup> da sua infância esbarra – para usar um tema muito querido ao universo pessoano (o muro) – com o nada que a realidade lhe dá, tira ou faz sentir, o que demonstra uma absoluta indiferença em existir, um despojamento das sensações. Esta atitude revela-se sintomática de um ser que se sente absolutamente inadaptado em relação à sua sociedade, à forma como mentalmente o oprime, causando-lhe uma intensa revolta interior e uma tristeza existencial.

Em “Tabacaria” deparamo-nos com uma postura similar: o poema inicia-se com a mesma negação/negatividade do eu (“Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.”)<sup>52</sup> que no entanto vai instantaneamente contrastar com a oposição entre Ser/realidade e Sonho/desejo (“À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” e “Estou hoje dividido entre a lealdade que devo/ À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é um sonho, como coisa real por dentro”).<sup>53</sup>

Inevitavelmente a genialidade surge associada à loucura, baseada nas suas potencialidades e não na realidade (“Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez. / Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo. / Tenho feito

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 272

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.320

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 320 e 321

filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu”),<sup>54</sup> por oposição à normalidade dos outros.

Esta atitude decadentista sugere uma melancolia levada ao extremo, uma “rigorosa inutilidade de tudo” (“Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada”)<sup>55</sup> que vai conduzir a incessantes interrogações, à descrença e cepticismo de si (“Crer em mim? Não, nem em nada”)<sup>56</sup>. O sujeito torna-se desta forma um estrangeiro a si próprio, e o tema da destruição e dilaceração do eu vai afluir no tema da máscara e do rosto, da impossibilidade do eu (uno) e do(s) outro(s) (“O dominó que vesti era errado. / Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. / Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha envelhecido.”).<sup>57</sup>

O poema adopta ainda a expressão de um desejo de pôr fim à racionalização e reflexão contínuas – muito perto da “dor de pensar” pessoana – para poder sentir, num apelo desesperado à revitalização da sua face Sensacionista (“Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! / Mas eu penso” e “Acendo um cigarro (...) / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / (...) E gozo, num momento sensitivo e competente, / A libertação de todas as especulações”).<sup>58</sup>

A oposição entre cansaço/tristeza (sempre ligados à reflexão incessante) e o desejo inexorável de sentir fica visivelmente vincada no poema “Dois excertos de Odes”, também conhecido com “Vem, noite antiquíssima e idêntica”, especificamente na segunda parte. O texto foi escolhido precisamente por se considerar que nele a conjugação destas duas faces de Campos subsiste num equilíbrio propício para se realizar a transição do ponto de vista temático da análise: num cenário nocturno, o sujeito poético deambula pela cidade numa “inquietação profunda”, atormentado por uma angustiante melancolia derivada da sua incapacidade de viver/sentir (“Por esta hora que eu não sei como viver, / Em que não sei que sensações ter ou fingir que

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 322

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 321

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 322

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 324

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 323 e 326

tenho”),<sup>59</sup> numa auto-designada apatia que não consegue suportar nem à qual consegue igualmente escapar (“Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios”).<sup>60</sup> É importante salientar, neste ponto, que o poema -30- de *Jeremias o Louco* se inicia com uma frase similar (“canais em veneza eram tantos”)<sup>61</sup> e que o mesmo tom melancólico de perda e ausência perpassa ao longo do texto, bem como a referência à amante que nunca veio.

Esta incapacidade de sentir algo efectivamente dinâmico é motivada por um cansaço absurdo (“E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe/ Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!”),<sup>62</sup> que conduz o sujeito poético à ponderação desesperada do cenário da sua morte. Como consequência dessa insatisfação existencial perante o tédio da sua vida – pautada pela ausência de sensações – lança-se, de forma complacente, num vórtice auto-destrutivo cujo centro é o seu próprio desconhecimento, representado pela interpelação da companheira que não tem nem pretende obter e que detém a chave da sua identidade (“Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que eu não tenho nem quero ter, / (...) Olha-me em silêncio e em segredo e pergunta a ti própria/ - Tu que me conheces – quem eu sou...”).<sup>63</sup> Assim, a evocação do seu “Mestre” Cesário Verde – um dos precursores do Sensacionismo – e do seu poema “Sentimento de um Ocidental” contribui para adensar esta perspectiva de angústia e desfasamento perante a realidade (“Nas nossas ruas, ao anoitecer,/ Há tal soturnidade, há tal melancolia,/ Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.// O céu parece baixo e de neblina,/ O gás extravasado enjoa-me, perturba”).<sup>64</sup>

Neste espectro contínuo que não é a atitude poética de Campos, mas no qual se configura se a pretendêssemos seccionar para melhor evidenciar este fio de Ariadne que procuramos seguir, o texto subsequente teria naturalmente que ser “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”. É fundamentalmente aqui que o seu raciocínio

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 96

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 95

<sup>61</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 123

<sup>62</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 95

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 96

<sup>64</sup> Verde, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*, p. 63

lógico consegue convergir no sentido de cristalizar a sua concepção de Sensacionismo, de uma forma que pretende conciliar pensamento intelectual e sensação vertiginosa.

O poema adopta inicialmente um tom apologético cujo centro gira em torno da ideia de Sensacionismo. Sentir é, antes de mais, “a melhor forma de viajar” – não só, obviamente, no sentido literal da palavra, mas também no universo de significação que nos é sugerido em “Opiário” e, como poderemos ver mais à frente, em “Ode Marítima”, de viagem interior como meio de auto-conhecimento. Sentir é, então, a melhor maneira de existir em concordância com o próprio através de um aprofundado auto-conhecimento; mas não de um modo indiferenciado, sentindo moderadamente, como sucede talvez na poética de Ricardo Reis – e nesse ponto o poema é a melhor expressão de si próprio – é preciso “Sentir tudo excessivamente, / Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas/ E toda a realidade é um excesso, uma violência, / Uma alucinação extraordinariamente nítida”.<sup>65</sup> Assim a melhor forma de sentir realmente – ou de sentir o real – passará sempre por uma atitude febril e vertiginosa.

O carácter lógico-explicativo do poema prossegue, determinando que o Sensacionismo, no que considera sentir “tudo de todas as maneiras”<sup>66</sup>, desdobrar-se incessantemente para abarcar todo o possível da maneira mais intensa e diversificada nas suas manifestações, é a maneira de alcançar a completude, tornar-se uno, semelhante a Deus (“Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas, / Quanto mais personalidades eu tiver, / Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver, / Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas / (...) Mais possuirei a existência total do universo, / Mais completo serei pelo espaço inteiro fora, / Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for”).<sup>67</sup>

Neste aspecto este texto apresenta uma relação muito íntima e salutar com a ideia de Divino (“Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo, / E fora d’Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco” e “Cada alma é uma escada para Deus, / Cada alma é um corredor-Universo para Deus, / Cada alma é um rio correndo por margens de

<sup>65</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 251

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 251

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 251

Externo / Para Deus e em Deus com um sussurro nocturno”),<sup>68</sup> de tal modo que, usando recorrentemente uma passagem de uma oração latina (“*Sursum Corda*”, que significa “corações ao alto” ou, como poética e significativamente traduz Campos, “erguei as almas”), serve-se dela para procurar despertar uma atitude simbiótica que estaria em latência entre o próprio seio da Terra e o poeta (“Intersecciona com o meu sangue, com a minha pele e os meus nervos, / Teu movimento contínuo, contíguo a ti-própria sempre”),<sup>69</sup> para que assim possa tornar-se múltiplo, eterno e “ascender” à procura de Deus (uma vez que “Matéria e Espírito são apenas nomes confusos/ Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho/ E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo”).<sup>70</sup>

A utilização repetida da oração *Sursum Corda* serve igualmente, e de uma forma não menos relevante, para dotar o texto de uma certa cadência – como um *mantra* – a partir da qual se vai desenrolar progressiva e ascendentemente até se transformar numa escrita frenética, euforicamente febril, no qual o sujeito poético tende inexoravelmente para o infinito, um infinito sensitivo longe do raciocínio ou lógica e cada vez mais perto de Deus (“Ascendo para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo/ De chamas explosivas buscando Deus e queimando/ A crosta dos meus sentidos, o muro da minha lógica, / A minha inteligência limitadora e gelada”),<sup>71</sup> até acabar por conter em si todas as coisas (“Dentro de mim estão presos e atados ao chão/ Todos os movimentos que compõem o universo” e “Sê com todo o meu corpo todo o universo e a vida, / Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes”).<sup>72</sup> Esta atitude delirante ressurgirá, de resto, com extrema intensidade na obra de José Agostinho Baptista, na qual o sujeito poético se afirma febrilmente, como teremos ocasião de verificar, como o criador de todas as coisas.

“Ode Triunfal” retoma e acelera esta noção de ritmo conceptualizada no último poema, assumindo desde o início o tom de um delírio extremamente intenso, veloz, violento, fixado na exaltação da ideia de Modernidade – e de todos os elementos que

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 251-252

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 253

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 252

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 254

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 254-255

a compõem – numa voraz ânsia Sensacionista (“ Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-  
eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria fora e dentro de  
mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora, / Por todas as papilas fora de tudo  
com que eu sinto!”).<sup>73</sup>

O texto evolui, de forma frenética e manifestamente febril (“Tenho febre e  
escrevo”, “E arde-me a cabeça de vos querer cantar” e “Em febre e olhando os  
motores como a uma Natureza tropical”),<sup>74</sup> do desejo da Modernidade como fonte  
ardente de sensações (“Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos, / De vos  
ouvir demasiadamente de perto, / E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um  
excesso/ De expressão de todas as minhas sensações”),<sup>75</sup> para a procura da  
Modernidade aliada à ideia de completude, numa clara intenção de aspirar a poder ser  
uno como uma máquina (“Ah, poder exprimir-me como um motor se exprime! / Ser  
completo como uma máquina!”).<sup>76</sup>

Neste vertiginoso furor Sensacionista em que o sujeito poético sucessivamente  
se enreda (“Como eu vos amos a todos, a todos, a todos, / Como eu vos amo de todas  
as maneiras, / Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto/ E com o tacto (...) / Ah,  
como todos os meus sentidos têm cio de vós!”),<sup>77</sup> as máquinas – que são no fundo os  
elementos industriais expressivos da Época Moderna e que possuem, na sua óptica, a  
característica de serem completas e unas – surgem como uma espécie de *avatar*, um  
símbolo representativo da noção de Divino (“Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.  
/ Amo-vos carnivoramente, / Pervertidamente (...) / Ó coisas todas modernas, / Ó  
minhas contemporâneas, forma actual e próxima/ Do sistema imediato do Universo! /  
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!”),<sup>78</sup> e o sujeito poético, pela capacidade  
de o antecipar e de o revelar, como uma espécie de profeta.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 82

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 84

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 85

Consequentemente, e visto que na estética Sensacionista, da qual Campos é o principal representante, se trata de “sentir tudo de todas as maneiras”,<sup>79</sup> não se assoma como particularmente surpreendente o desejo (masoquista) de ser violentamente consumido por estes elementos, na ânsia frenética de se fundir com eles e as sensações, para que também ele possa finalmente ser uno (“Eu podia morrer triturado por um motor / (...) Atirem-me para dentro das fornalhas! Metam-me debaixo dos comboios! / Espanquem-me a bordo dos navios! / Masoquismo através de maquinismos!”).<sup>80</sup>

Nem mesmo o desejo de ser o *souteneur* de toda uma camada populacional ambigualmente descrita (“Tudo o que passa, tudo o que pára às montras! / Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos...”)<sup>81</sup> ou o facto de admirar a improvável beleza “das corrupções políticas, / Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos, / Agressões políticas nas ruas, / E de vez em quando o cometa dum regicídio”<sup>82</sup> ou até de amar com algum grau de perversão a “gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, / Que emprega palavrões como palavras usuais, / Cujos filhos roubam às portas das mercearias/ E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! – / Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada”<sup>83</sup> se afigura como especialmente bizarro nesta ode tão fortemente marcada pelo Sensacionismo, uma vez que é implicitamente necessário aceitar ou amar até os aspectos mais decadentes de uma sociedade para se poder aspirar a ser Tudo.

Numa segunda ode – “Ode Marítima” – parte-se de uma conjuntura em que o poeta está nostálgica e solitariamente a observar as idas e vindas de barcos no cais (que lhe vão relembrando cada sua possível partida nas viagens que nunca fez), reflectindo sobre a sua condição presente e a angústia que vai subindo lentamente (“Trazem aos meus olhos consigo/ O mistério alegre e triste de quem chega e parte. / Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos”, “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra! / E quando o navio larga do cais/ (...) Vem-me, não sei porquê, uma

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 251

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 87

angústia recente, / Uma névoa de sentimentos de tristeza”).<sup>84</sup> No momento em que o poeta olha com “uma grande independência de alma”<sup>85</sup> – o que equivale a dizer que se *despersonaliza*, para usar um termo usualmente associado à temática pessoana – para o paquete que vem ao longe, um volante começa enigmaticamente a girar dentro de si.

Assim, e devido a uma profunda insatisfação com a sua vida (“Minha pacífica vida, / A minha vida sentada, estática, regrada e revista!”<sup>86</sup> e “... Merda/ Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto! / Eu pr’aqui engenheiro, prático à força, sensível a tudo, / Pr’aqui parado, em relação a vós, mesmo quando ando; / Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil; / Estático, quebrado, dissidente cobarde da vossa Glória”<sup>87</sup>), começa por sentir uma indefinível curiosidade que lhe desperta um violento interesse pela vida marítima (“Toda a vida marítima! tudo na vida marítima! / Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina/ E eu cismo indeterminadamente as viagens”)<sup>88</sup> e que vai gradualmente tomando conta de si (“Toma-me a pouco e pouco o delírio das coisas marítimas, / Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera, / O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos”),<sup>89</sup> fazendo com que o sujeito poético embarque numa viagem delirante – sem no entanto nunca abandonar o Cais.

O volante, que gira dentro do poeta e cuja cadência vai acompanhar perfeita e simbolicamente o ritmo do poema, acelera de um forma nítida desde o ponto em que o sujeito poético se vai lançar, numa postura acentuadamente delirante (“Todo o meu sangue raiva por asas! / Todo o meu corpo atira-se prá frente! / Galgo pla minha imaginação fora em torrentes! / Atropelo-me, rujo, precipito-me!”),<sup>90</sup> na busca do Longínquo, um desejo de partida em busca do Outro na procura de sentir freneticamente, até alcançar um estado de semi-loucura que busca febrilmente as sensações (“Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura, / Repassar de

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 107-108

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 107

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 127

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 112

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 114

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 116

frios oceânicos os ossos da minha existência,/ Flagelar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de sóis,/ Meu ser”, “Arranquem-me a pele, preguem-me às quilhas. / E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!”).<sup>91</sup>

Esta ânsia furiosamente Sensacionista (“E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas”)<sup>92</sup> atinge o seu clímax quando o poeta, para poder saciar o seu desejo de sentir, deseja sentir tudo – e, neste ponto, apetece acrescentar “de todas as formas” – para abarcar todo o real (“Ah, ser tudo nos crimes! Ser todos os elementos componentes/ Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações! / (...) Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!” e “Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!”)<sup>93</sup> na ânsia de – e em correspondência com o que já foi analisado anteriormente – se tornar completo, uno, como Deus (“Não era só ser isto que eu queria ser – era mais que isto, o Deus-isto! / Era preciso ser Deus, o Deus de um culto ao contrário/ Um Deus monstruoso e satânico, um Deus de um panteísmo de sangue/ Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa, / Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade”).<sup>94</sup>

Após atingir este auge o poema cai, necessária e abruptamente, num regresso à sanidade e à melancolia de um eu esgotado e soturno (“Senti de mais para poder continuar a sentir. / Esgotou-se-me a alma (...)/ Dentro de mim há só um vácuo, um deserto, um mar nocturno”);<sup>95</sup> correspondentemente, dada a quebra do ritmo do próprio poema, o volante que antes girava freneticamente torna-se estático.

Poder-se-ia argumentar, pelo que foi já anteriormente dito, que mesmo dentro do contexto Sensacionista o texto adquire contornos verdadeiramente delirantes – ainda que de um delírio marcado por indícios extremamente lúcidos – e se, por exemplo, atendermos a versos como “Roço-me por tudo isto como uma gata com cio por um muro! / Rujo como um leão faminto para tudo isto! / Arremeto como um touro

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 120 e 121

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 124

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 124-125

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 126

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 130

louco sobre tudo isto! / Cravo unhas, parto garras, sangro dos dentes sobre isto! / Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!”<sup>96</sup> e “Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas! / Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles! / E sentir tudo isso – todas estas coisas numa só vez – pela espinha!” ou “Arre! por não poder agir d’acordo com o meu delírio!”<sup>97</sup>, a percebemo-nos que esta dimensão onírica vai já desembarcar nos limites da loucura. No entanto, esta hipótese só pode ser seriamente colocada no instante em que o poeta introduz a dúvida na sua capacidade de discernimento, através da criação de dois planos por vezes paralelos: a realidade e a sua imaginação (“E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida/ E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva. / Na minha imaginação ele já está perto e é visível!”);<sup>98</sup> este *pathos* adensa-se quando fala violentamente consigo próprio, num gesto característico de uma progressiva alienação (“Ir convosco, despir-me de mim – ah! – põe-te daqui para fora!”).<sup>99</sup>

Em “Ode Marcial” os ruídos que o poeta febrilmente ouve são os ecos da guerra na Europa transformados pela noite numa inquietação obsessiva. A forma balbuciante e alucinada como o poema se inicia é personificada pela repetição de certas estruturas frásicas que contribuem para a criação de uma certa imagem de loucura ou, pelo menos, de delírio (“Clarins na noite, / Clarins na noite, / Clarins subitamente distintos na noite...”, “Clarins na noite, / Clarins... na noite, / Clari-i-i-i-ins ....”, “É de cavalgada, / É de cavalgada, de cavalgada, / É de cavalgada, de cavalgada, de cavalgada/ O ruído, ruído, ruído agora já nítido”).<sup>100</sup>

Neste aspecto este cenário nocturno contribui simultaneamente para a criação de um certo ambiente intimista e de reflexão – no sentido em que o sujeito poético vai proceder a uma longa introspecção –, e de um espaço sombrio, em que as sombras levam à impossibilidade de ver, à indecisão e sobretudo ao desespero pelo medo do desconhecido traduzido pelas perguntas incessantes e angustiadas (“Que vai morrer

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 122-123

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 125

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 111

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 147

para além de onde ouvimos e vemos? / Em que fronteiras deu a morte rendez-vous/  
Ao destino das nações?”, “Ó Homem de mãos atadas e levado entre sentinelas/ Para  
onde, por que caminho, para ao pé de quem? / Para ao pé de quem, clarins  
anunciadores do quê?” e “Que sons indecisos nos traz o que substitui o vento/ Nesta  
profunda palidez dos que mataram? / Quem é que vem? O que se vai dar?”<sup>101</sup> – que  
encontrarão um paralelo interessantíssimo em *Jeremias o Louco* – e pelo sucessivo  
recurso a construções oratórias próprias do Catolicismo (“Deus seja connosco... /  
Chora na noite a Senhora de Misericórdia” e “Deus seja connosco no céu e na  
terra”).<sup>102</sup>

A violenta realidade da guerra conduz o sujeito poético ao limiar da loucura (“A  
guerra, a guerra, a guerra realmente. / Excessivamente aqui, horror, a guerra real... /  
(...) E o sol também real sobre a terra também real / Reais em acto e a mesma merda  
no meio disto tudo!”)<sup>103</sup> e o poema retoma o tom febril de umas visões alucinadas em  
que o poeta vê desfilar perante si todos os exércitos do mundo (“Desfilam diante de  
mim as civilizações guerreiras... / Numa marcha triunfal” e “A Guerra! / Desfilam diante  
de mim as civilizações guerreiras... / As civilizações de todos os tempos e lugares... /  
Num panorama confuso e lúcido, / Em quadras misturadas e não misturadas,  
separadas e compactas, mas só quadras/ Em desfile sucessivo e apesar disso ao  
mesmo tempo”)<sup>104</sup> que se tornam simultaneamente ele próprio (“As mortes, o ruído,  
as violações, o sangue, o brilho das baionetas... / Todas estas coisas são uma só e essa  
coisa sou Eu...”);<sup>105</sup> uma vez mais, e à semelhança dos poemas anteriores, o seu  
intrínseco Sensacionismo leva-o a querer abarcar todo o real – desta vez de forma  
implícita – num movimento delirante que absorve a realidade e torna toda a sequência  
narrativa parte do sujeito poético.

Assim, ao tornar-se múltiplo como o próprio real, e sendo ele próprio os  
exércitos capazes das maiores atrocidades da História, aquele sentimento inicial  
extremamente melancólico vai evoluir até se tornar num verdadeiro tormento interior,

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, pp. 148 e 150

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 149

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 151-152

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 152 e 153

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 155

num implacável crescendo que o leva a uma angústia absolutamente devastadora e a um sentimento exacerbado de culpa (“Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos eles/ Que matou, violou, queimou e quebrou, / Fui eu” e “Mandei, capitão, fuzilar os camponeses trémulos, / Deixei violar as filhas de todos os pais atados a árvores”)<sup>106</sup> – e nessa lógica as referências Cristãs tornam-se duplamente significativas (“Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as violências, / A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar/ E tudo dói na minha alma extensa como um Universo”).<sup>107</sup>

Encontraremos, de resto, uma enunciação similar tanto em *The Waste Land* como em *Jeremias o Louco* de todas estas expressões de uma negatividade hiperbolizada associadas, de forma mais ou menos explícita, a uma violenta fragmentação ontológica que, no caso específico deste texto de T. S. Eliot, adoptarão uma formulação ainda mais angustiada ou mesmo claustrofóbica, no sentido de uma convergência inexorável em direcção a um cenário heterogéneo de morte ou devastação por parte de um conjunto significativo de entidades, contíguas, claro, ao próprio sujeito poético – como o próprio título poderá sugerir.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 156

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 156

## T. S. Eliot

Ao analisarmos o universo de *The Waste Land* somos de imediato confrontados com o seu carácter eminentemente disfórico, indissociável, aliás, dos títulos que nomeiam a obra (“Terra devastada”) e a parte primeira do poema (“O enterro dos mortos”); este começa com a associação de um mês do ano a uma circunstância marcadamente negativa: “Abril é o mês mais cruel”<sup>108</sup> porque é a altura em que a terra volta a gerar, marcando o início de um ciclo de criação que parte de um terreno morto, devastado, condenado pelo sofrimento, no qual se mistura a memória agonizante desse mesmo sofrimento com um desejo de mudança, uma possível e necessária – ainda que remota – esperança de regeneração. Este ciclo surge em nítido contraste com o Inverno, estação que teria permitido o ténue conforto do esquecimento (através do manto de neve) e assim possibilitado a sobrevivência de uma frágil forma de vida, ainda que escassamente sustentada através de “bolbos ressequidos”.<sup>109</sup> Devido ao contraste estabelecido entre os dois períodos de tempo apercebemo-nos que o motivo da negatividade dilacerante imputada ao mês de Abril reside no facto de este concretizar a inevitabilidade do confronto com a memória de uma devastação implacável.

A pulsão disfórica exibida por este texto, no seu início, revela-se uma das principais tensões presentes no decorrer do mesmo e será desdobrada, de forma incessante, ressurgindo logo na estrofe seguinte com a caracterização do espaço físico em que se situa o sujeito da enunciação, sob a ideia de escassez associada a um local inóspito (“Que raízes se prendem, que ramos crescem/ Neste entulho pedregoso?” e “E a árvore morte não dá qualquer abrigo, nem o grilo alívio,/ Nem a pedra seca qualquer ruído de água”),<sup>110</sup> evento que será retomado e culminará, na quinta parte do poema, no abrupto desespero do sujeito poético perante a aridez da terra que percorre:

*Não há água aqui mas apenas pedras*

<sup>108</sup> Eliot, T. S. *A Terra Devastada*, p. 19

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 19

*Só pedras sem água e a estrada arenosa*

*Serpenteante no alto por entre as montanhas*

*Que são montanhas de pedras e sem água*

*Se houvesse água íamos parar e beber*

*Não se pode entre as pedras parar ou pensar.*<sup>111</sup>

A cidade afirma-se também, no mesmo contexto, como um local funesto, fonte de desespero e desintegração (“Highbury criou-me. Richmond e Kew/ Despedaçaram-me”),<sup>112</sup> sinónimo derradeiro de morte (“Corpos brancos nus no chão baixo e húmido/ E ossos lançados num exíguo sótão baixo e seco,/ Só restolhados pela pata da ratazana, de um ano para o outro”).<sup>113</sup> Se assume, por vezes, os contornos de uma certa irrealidade ontológica – pondo em causa o sentido ou propósito da existência – sugerida através da metáfora da dissolução da individualidade na multidão, entre a qual se caminha em círculos (“Vejo multidões de gente, a caminhar em círculo”)<sup>114</sup> sob uma neblina que oculta o próprio caminho (“Cidade Irreal,/ Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno,/ Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos”),<sup>115</sup> imediatamente a condena de forma inexorável, materializando-a como um local paradigmático para a impossibilidade de existência de vida ou esperança, ao caracterizar essa massa de pessoas que percorre a cidade como uma multidão de mortos (“Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos,/ Eu não pensava que a morte tivesse aniquilado tantos”).<sup>116</sup>

É precisamente nesse panorama particularmente sombrio, alcançado pela descrição supramencionada pertencente à última estrofe de “O enterro dos mortos”, que o discurso adquire em *The Waste Land* a sua expressão mais angustiante: no instante em que o leitor é surpreendido pela interpelação dirigida pelo sujeito poético a alguém que reconhece de entre a multidão, apercebemo-nos que a formulação que

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 21

utiliza para o efeito denuncia um desespero pungente, uma destruição interior que resvala no limiar da loucura diante da contaminação insuportável entre morte/decomposição e gènesis/proliferação de vida (“«O cadáver que plantaste o ano passado no jardim/ «Já começou a dar rebentos? Será que dá flor este ano?»”),<sup>117</sup> amplificando o episódio inicial do poema (e o próprio título) ao contaminá-lo abundantemente de significação.

Se a esta devastação do espaço físico – ou efectiva conotação acentuadamente negativa que lhe está subjacente – podemos atribuir uma fracção determinante no universo de significação no qual a obra se inscreve, teremos que considerar, no entanto, compelidos pela evidência dos constantes indícios textuais, que ela constitui um reflexo ou materialização de uma devastação *interior* da ordem do sujeito poético.

Nesse aspecto não podemos ignorar as diversas referências a mortos, traduzidas na sequência de eventos fatais, cadáveres ou restos mortais já mencionadas no decorrer deste capítulo, e que contribuem para a criação de um ambiente de perda, destruição e falta de esperança. Simultaneamente, deparamo-nos com três episódios presentes no texto que se destacam pela violência da sua natureza, sendo impossível dissociá-los das consequências traumáticas que representam para a psique humana: uma violação (“A mudança de Filomela, pelo bárbaro rei/ Tão brutalmente violentada (...)/ E ela ainda gritava, e ainda o mundo persegue”),<sup>118</sup> um aborto (“É dos remédios que tomei, para o desmancho, disse ela./ (Ela já teve cinco, e quase morreu do George, do pequenito.)/ O da farmácia disse que não fazia mal, mas nunca mais fui a mesma”)<sup>119</sup> e um afogamento (“Phebas, o Fenício, morto há duas semanas,/ Esqueceu o grito das gaivotas, e a ondulação das profundidades/ (...) Uma corrente submarina/ Apanhou em sussurro os ossos dele”).<sup>120</sup>

A excessiva realidade destes eventos contamina inexoravelmente a esfera de consciência humana, flagelando-a até aos limites do possível; é nesse instante que as suas consequências começam a limitar os moldes da existência e da ligação com o real:

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 23

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 43

através de uma progressiva incapacidade de comunicação e percepção até ao entorpecimento da própria vida (“não consegui/ Falar, os meus olhos toldaram-se, eu não estava/ Vivo nem morto e não conhecia nada”),<sup>121</sup> pela manifestação de ideias de incompreensibilidade, distanciação e mudez (“«Esta noite os meus nervos estão mal. Sim, mal. Fica comigo./ Fala comigo. Porque é que nunca falas? Fala./ Em que estás a pensar? A pensar o quê? O quê?/ Nunca sei o que estás a pensar. Pensa»”),<sup>122</sup> por um sentimento de completa desorientação e inquietação perante o absoluto desfasamento e desconhecimento do real (“«Que hei-de fazer agora? Que hei-de fazer?/ (...) Que havemos de fazer amanhã?/ Que havemos de fazer alguma vez?»”)<sup>123</sup> e pela repressão ou recalçamento de fragmentos de memória até ao súbito fechamento interior (“«Tu/ Não sabes nada? Não vês nada? Não te lembras de/ «Nada?»”).<sup>124</sup>

Em “Burnt Norton”, parte primeira de *Four Quartets*, essa alienação surge como uma necessidade de preservação, uma forma de *sobreviver* perante a violência da realidade: “Ide, ide, ide, disse o pássaro: a espécie humana/ Não pode suportar muita realidade”.<sup>125</sup> Por isso mesmo, esta progressiva distanciação em relação à realidade exterior, este fechamento sobre si próprio demonstra ser um movimento profundamente consciente, especialmente em relação às consequências que poderá acarretar:

*Desce mais abaixo, desce apenas*

*Para o mundo da perpétua solidão,*

*Mundo não mundo, mas aquele que não é mundo,*

*Treva interior, carência*

*E abandono de todas as posses,*

*Dissecação do mundo dos sentidos,*

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>125</sup> *Eliot, T. S. Quatro Quartetos*, p. 27

*Esvaziamento do mundo da fantasia,*

*Inoperância do mundo da mente;*<sup>126</sup>

A essa distanciação em relação à realidade exterior, último passo da consciência em direcção ao exílio irrevogável na esfera do individual, corresponde inevitavelmente, em *The Waste Land*, um sentimento de claustrofobia e angústia (“Penso que estamos no beco das ratazanas/ Onde os homens mortos perderam os seus ossos”)<sup>127</sup> que vai encerrar o sujeito poético num desespero insuportável, consumindo-se até à sua derradeira anulação (“«Tu estás vivo, ou não? Não há nada na tua cabeça?»”<sup>128</sup> e “Após a agonia em terras pedregosas/ (...) Do trovão primaveril em montanhas distantes/ Ele que era vivo agora está morto/ Nós que éramos vivos agora vamos morrendo”<sup>129</sup>) e concluir o movimento de sobreposição entre a escassez e devastação da terra e a sua ausência de esperança (“Se ao menos houvesse água entre as pedras/ Boca cariada de montanha morta incapaz de cuspir/ (...) Se ao menos houvesse o som da água/ (...) Mas não há água”).<sup>130</sup>

Outra das tensões presentes em *The Waste Land* é – como exemplo de um texto incontornavelmente modernista – uma acentuada descontinuidade narrativa, de cariz absolutamente fragmentário (“Filho do homem,/ Não consegues dizer, nem adivinhar, pois conheces apenas/ Um montão de imagens quebradas, onde bate o sol”).<sup>131</sup> Esta desconexão cria uma violenta dispersão em termos temporais e espaciais, dando origem a um mundo despedaçado e fragmentado (“Não consigo ligar/ Nada com nada”),<sup>132</sup> possibilitando a confluência de referências textuais de ordem toponímica como Munique, Londres, Cartago, Tebas, Jerusalém, Atenas, Alexandria, Viena e Índia. Com efeito, os vários planos (ou pedaços) da narrativa sucedem-se de forma quase vertiginosa, entrecruzando-se e misturando-se. No entanto, e dada a vertigem do movimento, acabam por convergir numa acção inversa, penetrando-se até ao instante em que se ligam, conferindo uma ordem, uma unidade a essa

<sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 31-33

<sup>127</sup> Eliot, T. S. *A Terra Devastada*, p. 27

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 41

fragmentação, modelando esse mundo despedaçado (“Com estes fragmentos escorei as minhas ruínas”)<sup>133</sup> numa torrente de novos sentidos. Simultaneamente, vemos confluír as mais diversas tradições literárias, culturais e mesmo religiosas (ocidentais e orientais) no seio do poema, contribuindo para a sua cristalização no que, por exemplo, seria considerado por Júlia Kristeva como um *mosaico de citações*.

Noção idêntica pode ser novamente encontrada na parte primeira de *Four Quartets*, através da negação, de forma perfeitamente explícita, do carácter linear do tempo:

*O tempo presente e o tempo passado*

*Estão ambos talvez presentes no tempo futuro,*

*E o tempo futuro contido no tempo passado.*

*Se todo o tempo é eternamente presente*

*Todo o tempo é irredimível.*<sup>134</sup>

O fio temporal torna-se desconexo, fragmentando-se e permitindo uma condensação de referências que à partida se afigurariam como incoerentes. Só existe o tempo presente da acção (“O tempo passado e o tempo futuro/ O que podia ter sido e o que foi/ Apontam para um só fim, sempre presente”),<sup>135</sup> com uma dimensão concreta (“Ridículo o triste tempo gasto/ Que se estende antes e depois”)<sup>136</sup> e, dessa forma, o tempo presente é o tempo *feito* presente através da matéria do poema (“O tempo passado e o tempo futuro/ Permitem apenas uma pequena consciência./ Ser consciente é não estar no tempo”).<sup>137</sup>

A narrativa adquirirá, deste modo, um carácter circular que concentra a unidade do tempo no presente da narração, tensão que será reflectida pela própria estrutura da segunda parte desta obra (“East Coker”), que retoma o verso inicial “No

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 51

<sup>134</sup> Eliot, T. S. *Quatro Quartetos*, p. 25

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 29

meu começo está o meu fim”,<sup>138</sup> transformando-o em “No meu fim está o meu começo”,<sup>139</sup> no verso final; também em “Little Gidding”, parte terceira deste texto, podemos observar uma noção semelhante: “O que chamamos o começo é muitas vezes o fim/ E fazer um fim é fazer um começo./ O fim é de onde nós partimos (...)/ Toda a locução e frase é um fim e um começo,/ Todo o poema é um epitáfio”).<sup>140</sup>

Esta dispersão temporal resulta, inevitavelmente, numa dispersão de ordem toponímica (“Só posso dizer, estivemos *ali*: mas não sei dizer onde./ E não sei dizer por quanto tempo, pois isso é localizar no tempo”),<sup>141</sup> a qual será uma das tensões que mais expressivamente ganhou amplitude na obra de José Agostinho Baptista, *Jeremias o Louco*.

Não podemos ficar também alheios à dimensão profética radicada em *The Waste Land*, quer seja através da figura de Madame Sosostris ou do profeta Tirésias. No primeiro caso encontramos uma alusão – ainda que marcada de forma indelével pela ironia – a uma vidente que, procurando prever o futuro, adverte para um perigo eminente (“Tenha medo da morte pela água”).<sup>142</sup> Este episódio divinatório irá revelar-se verdadeiramente profético ao cumprir-se na quarta parte da obra (“Morte pela água”), acentuando de igual forma o ambiente trágico do poema.

O segundo episódio possui, logo desde a génese da personagem que recria, uma extensão eminentemente profética. Na mitologia grega Tirésias foi uma personagem célebre por ter passado sete anos transformado em mulher e, na consequência de uma disputa entre os deuses (relacionada com esse mesmo facto de possuir a experiência de ambos os sexos), ter ficado cego e recebido dons proféticos. Assim, esta figura carregada de significação na tradição literária ocidental vai ser invocada pelo poema, recuperando a figura paradigmática daquele que vê apesar de cego e extremamente fustigado pelos anos (“Eu Tirésias, embora cego, latejante entre

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 29

<sup>142</sup> Eliot. T S. *A Terra Devastada*, p. 21

duas vidas/ Um velho com seios mirrados de mulher, consigo ver/ À hora violeta”),<sup>143</sup> alguém que consegue prever o futuro (“Eu Tirésias, um velho de tetas mirradas,/ Entendi a cena e antecipei o resto –/ Também eu aguardava o visitante previsto”),<sup>144</sup> o detentor de uma experiência infinita (“E eu Tirésias já de antemão penei/ Tudo neste divã ou cama representado”).<sup>145</sup>

Saliente-se ainda as constantes referências ao pronome pessoal (Eu) acompanhado do nome da personagem (Tirésias), nas referências supracitadas, criando um efeito de afirmação e repetição que lhe confere contornos muito específicos dentro do poema, uma vez que demonstra ter uma consciência exacta não apenas da realidade exterior mas daquilo que *foi* e daquilo que *é*; e são essas formas de auto-consciência e mundividência que lhe permitem escapar à angústia existencial aprisionante (“cada um na sua prisão/ A pensar na chave, cada um confirma uma prisão/ Só ao cair da noite”)<sup>146</sup> e ao desespero exibidos pelas demais personagens.

Dada a sua natureza sexual ambígua, a sua capacidade divinatória que lhe possibilita uma experiência e conhecimento absoluto das situações descritas ao longo do poema e a vertigem com que os episódios se misturam, penetrando-se de sentido, Tirésias torna-se o ponto de convergência de todas as personagens da obra, reunindo em si as tensões expressas pelas mesmas, do que resulta que o que esta personagem vê – como o próprio Eliot o sublinha nas notas com que faz acompanhar a sua obra – seja de facto a substância do poema.

Na sequência do episódio protagonizado por Madame Sosostri surge, por fim – e com a especial relevância associada a uma obra pertencente ao *Modernismo* – a tensão do texto que remete para a relação do eu com o outro: a carta que, segundo a vidente, simbolizará o sujeito poético nessa passagem do texto (“o Marinheiro Fenício afogado”), funciona como um duplo, representando uma forma de alteridade ao materializar-se na quarta parte da obra, “Morte pela Água”, e assumir o futuro que lhe estaria destinado. Assim, quem morre neste episódio não é exactamente a mesma

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 37

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 51

pessoa designada no episódio anterior, mas sim “Phlebas, o Fenício”, e são os seus ossos que são arrastados pela corrente submarina. É, no entanto, um jogo, que implica simultaneamente a morte de uma fracção do Eu, visto basear-se na projecção do seu futuro.

Este aspecto será definitivamente formulada na última parte do texto, “O que disse o trovão”, onde, partindo de um cenário anterior de devastação, escassez e desespero, o discurso se fragmenta numa introspectividade interrogativa – mistura de realidade e alucinação – que se preocupa em fornecer respostas relativamente a esta questão da alteridade, na medida em que se constata a presença de uma entidade que, apesar de não se poder contar, ou seja, não ser da ordem do físico, do material, e estar envolta numa aura de indefinição, existe e acompanha o parceiro do sujeito poético – um “tu” indeterminado – durante o seu percurso:

*Quem é o terceiro que sempre caminha a teu lado?*

*Quando conto, só estamos tu e eu*

*Mas quando olho pela estrada branca acima*

*Há sempre alguém a caminhar junto de ti*

*Envolto em manto castanho, e embuçado*

*Não sei se será homem ou mulher*

*- Mas quem é esse do outro lado de ti?<sup>147</sup>*

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 47

## Poema-dedicatória da primeira edição

Sendo a dedicatória um elemento explicitamente pessoal destinado, por norma, apenas a alguém com quem se considere partilhar uma relação de profunda intimidade – seja qual for a sua manifestação física –, o autor, ao escolher utilizar este espaço que antecede a sua obra poética sob a forma de um poema igualmente da sua autoria está a criar um espaço ambíguo e paradoxal: por um lado pessoal, porque destinado a exprimir uma mensagem relacionada consigo enquanto entidade autoral, necessariamente desvinculada da sua obra no que respeita a qualquer ascendente literário – recorde-se *A morte do autor*, de Roland Barthes –, por outro literário, porque enunciado sob a forma de um poema.

A aparente insolubilidade desta transgressão literária só poderá ser resolvida se analisarmos o carácter deste poema como uma leitura que o poeta faz da sua própria obra – formulada através de outra produção literária distinta – radicada na consagração da mesma a diversas entidades, mais ou menos concretas, com quem estima precisamente partilhar uma relação de proximidade literária ou intelectual. Nesta perspectiva revela-se particularmente interessante considerar o conjunto de tensões para as quais este poema-dedicatória remete através do diálogo intertextual homo-autoral estabelecido<sup>148</sup> e verificar a sua relevância na dinâmica de *Jeremias o Louco*.

*para aqueles cujo coração é o coração da terra e*

*do vento e do mar*

*e por isso são filhos da terra e do vento e do mar,*

---

<sup>148</sup> No âmbito em que Aguiar e Silva o considera (Silva, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura* (8ª Ed). Coimbra: Livraria Almedina, 1997, pp. 630-631): "(...) a intertextualidade é entretecida pelo diálogo de vários textos, de várias vozes e consciências. Este dialogismo, na sua dinâmica originária e essencial, é *hetero-autoral*: textos de Dante interactuam com textos de Petrarca, textos de Petrarca representam matrizes hipogramáticas da textos de Garcilaso, textos de Garcilaso são absorvidos e metamorfoseados por textos de Herrera... Conjuntamente com a intertextualidade hetero-autoral, todavia, pode manifestar-se uma intertextualidade *homo-autoral*: textos de um autor podem manter relações intertextuais – e relações privilegiadas – com outros do mesmo autor, numa espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro)".

*é este livro.*<sup>149</sup>

Deste modo, dispostas em seis estrofes marcadas pela repetição anafórica do termo “para” e interseccionadas pela fórmula lapidar de dedicatória “é este livro”, vemos expressas de forma premente as noções de viagem (“para aqueles que vão sobre as ondas e no deserto e/ no azul/(...) derradeiros viajantes de muitas migrações”), loucura, perda e regresso (“para os que regressaram um dia e tudo se perdeu/ enlouquecendo depois pelos caminhos do litoral e da/noite”) que se demonstrarão fracturantes neste livro de José Agostinho Baptista; simultaneamente, encontraremos evocações a T. S. Eliot, Ezra Pound, Walt Whitman, Fernando Pessoa e Percy Shelley, ou simplesmente a “algumas gerações,/ as belas malditas e perdidas gerações” e “mestres desaparecidos,/ cantores dos campos e tocadores antigos”, entre os quais T. S. Eliot e Fernando Pessoa (pela voz de Álvaro de Campos) se evidenciarão – a par do texto bíblico, que não será mencionado nesta composição – como os interlocutores mais preponderantes no diálogo intertextual que se irá celebrar, as entidades cuja presença se revela mais densa ou significativa; saliente-se também as referências a billy the kid e “cavalo louco”, a “vagabundos de sempre” e “bêbados ternos”, figuras de cariz – digamos – marginal, que serão descritas através de uma aura de quase fascínio ou mesmo privilegiadas no universo de significação em que esta obra se insere. Mas, sobretudo, e num momento de particular beleza e cumplicidade poética, o derradeiro destinatário desta dedicatória será o leitor que reflecte e redescobre em *Jeremias o Louco* uma viagem fascinante:

*para ti filho do norte e do sul*

*de todos os silêncios de todas as casas de todas*

*as tardes,*

*irmão do fogo e da flor ardente,*

*companheiro de setembro e maio e dezembro,*

---

<sup>149</sup> Baptista, José Agostinho. *Jeremias o Louco*, p. 7

é este livro.<sup>150</sup>

A cadência formal deste poema será, no entanto, suspensa pela existência de um verso final (“daqui lisboa onde arde e morre o coração”) que, se se assemelha a uma regular referência espacial respeitante à localização do sujeito poético – a cidade de Lisboa – no acto da escrita, é instantaneamente associada a uma acção contínua e inexorável de morte de uma fracção do seu ser, traduzindo uma tensão decisiva na dinâmica de *Jeremias o Louco* em que a cidade se afirma como um espaço sinónimo de morte, asfixia ou incompreensão.

Assim, o profuso diálogo intertextual promovido durante a extensão do poema em conjugação com a transformação da própria dedicatória num elemento poético – ou, pelo movimento oposto, de um poema numa dedicatória – irá constituir e explorar uma condição apreciavelmente ambígua dos limites do *ser* poético, factor que se revelará fundamental na medida em que reflecte o mesmo jogo ambíguo que a obra em si estabelece com a figura dos seus arquétipos.

Se considerarmos a *versão*<sup>151</sup> de José Agostinho Baptista de uma fracção de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, em 1999, e a tradução da quase totalidade da obra<sup>152</sup> deste poeta americano, em 2003, como expressões significativas de relevo<sup>153</sup> articuladas, por um lado, com a referência a este mesmo poeta norte-americano na dedicatória da primeira edição de *Jeremias o Louco* (“para eliot e pound, whitman e pessoa”)<sup>154</sup> e, por outro, com o diálogo veiculado por Álvaro de Campos no qual ambos participam – de forma mais ou menos directa –, então a presença recorrente de Whitman neste universo de significação adquire uma relevância que implica uma

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 8

<sup>151</sup> Whitman, Walt. *Cálamo* (Ed. bilingue, 3ª Ed). Versão de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999

<sup>152</sup> *Idem*. *Folhas de Erva*. Selecção e tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003

<sup>153</sup> No prefácio da edição portuguesa o autor da presente tradução salienta o contraste entre a importância dos versos deste poeta e a sua limitada recepção em Portugal: “Apesar de tudo, pouca atenção despertou em Portugal, onde apenas se realizaram tímidas aproximações à sua obra, talvez porque distraídas têm sido as gerações deste país (Pessoa não: leia-se a sua *Saudação a Walt Whitman*). Whitman merecia outra abordagem – menos tardia, mais extensa” (Whitman, Walt. *Cálamo*, p. 14).

<sup>154</sup> Baptista, José Agostinho. *Jeremias o Louco*, p.7

necessidade de esclarecimento relativamente à sua exclusão do conjunto de obras que se definem como arquétipos de *Jeremias o Louco*.

Não podendo ser dissociada de uma profunda e serena aceitação de todas as manifestações físicas da existência sensíveis ao sujeito da enunciação, a atitude poética de Whitman rapidamente se traduz numa expressão de júbilo, de *celebração* do eu e dos outros, da própria vida – ou do fim da mesma –, dotando os seus versos de uma génese vertiginosa, fluida, panteísta, como aliás é apontado por José Agostinho Baptista no prefácio da sua tradução de *Leaves of Grass*: “ele, atlético panteísta, uno e diverso herói” e “Ambígua fonte, geradora de inovadores ritmos e energias”.<sup>155</sup>

Com efeito, a concepção de que cada fragmento de existência aponta para uma entidade divina, para a *unidade*, será amplamente desdobrada pelo Sensacionismo de Campos – privilegiado interlocutor de Whitman –, onde sentir tudo de todas as formas, dispersando-se identitariamente, é a derradeira possibilidade de se alcançar a unidade, tornando-se semelhante a Deus. Por outro lado, em *Jeremias o Louco*, a figura de Jeremias surge implicitamente como a manifestação de uma unidade ou identidade fictícias, da ordem do divino, construídas através da loucura e da sua fragmentação pelas viagens e personagens com quem as partilha, para escapar a uma existência que o sufoca e angustia.

Seria certamente impossível negligenciar as repercussões dos diversos movimentos estéticos de representação literária que surgiram no hiato temporal que separa as obras de Whitman e de José Agostinho Baptista, em particular um fenómeno que autores como Fokkema designam de Pós-Modernismo – para além, naturalmente, do Modernismo do qual tanto Fernando Pessoa como T. S. Eliot são representativos –, que se traduz numa intenção transversal de destruição da ideia de conexão, introduzindo elementos que realçam a descontinuidade, abandonando o desejo de explicação e apresentando uma lógica que admite contradições internas; na existência de um enredo labiríntico que aniquila as concepções comuns do espaço e do tempo, tratando-os de forma imaginativa; pela consciência de que cada texto é construído sobre um anterior e que portanto o escritor se pode apenas limitar a reciclar

<sup>155</sup> *Idem.* in prefácio de Whitman, Walt. *Cálamo*, p. 11

significados cristalizados, dos quais se assinalam uma intensa auto-reflexividade e a ideia de viagem (preferencialmente sem destino).

Neste aspecto a coesão espaço-temporal dos dois textos reflecte esta incontornável divergência: apesar de em *Leaves of Grass* se celebrar uma realidade universal, canta-se o universo americano através de um período de tempo definido – uma unidade efectiva –, enquanto em *Jeremias o Louco* se observa uma absoluta dispersão tanto em termos espaciais como em termos temporais, impossibilitando a construção de um *locus* delimitável, à semelhança do que se afirma, por exemplo, em *The Waste Land*, de Eliot.

Ainda que possamos verificar uma relativa convergência a nível da exaltação do corpo e do desejo entre ambos os textos,<sup>156</sup> a inteligível sinestesia dos sentidos que muitas vezes deriva numa enunciação apologética das sensações, em *Leaves of Grass*, encontra desde logo uma réplica febril e convulsionada na postura Sensacionista de Campos – como o próprio o afirma, em *Saudação a Walt Whitman*: “Saúdo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde,/ o primeiro doente perfeito da universalite que tenho/ o caso-nome do «mal de Whitman» que há dentro de mim!”<sup>157</sup> –, a qual representa já uma distância assinalável pela sua inflexão atormentada, que será prolongada na incapacidade de lidar com a realidade ou com as sensações em *Jeremias o Louco*, dando origem à loucura. De facto, se no texto de Whitman os sentidos são os principais meios de aquisição de conhecimento enquanto o sujeito poético deambula de forma entusiástica pela cidade, na obra de José Agostinho Baptista procura-se precisamente escapar a uma realidade devastada em que os cenários citadinos são sinónimo de morte ou incompreensão, não existindo por isso lugar para uma apologia das sensações ou da existência em si, apenas para um inexorável alheamento em relação a esta.

---

<sup>156</sup> Como sublinha José Agostinho Baptista: “poesia também do corpo e do desejo, desafio, exaltação” (Whitman, Walt. *Cálamo*, p. 11).

<sup>157</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 182

## *Jeremias o Louco*

*Como explicar jeremias?*<sup>158</sup>

Ao debruçarmo-nos na análise desta obra de José Agostinho Baptista afigura-se especialmente relevante, em primeiro lugar, avaliar a relação estabelecida entre título e epígrafe e a forma como ambos vão condicionar a interpretação da obra. A epígrafe (retirada da primeira parte de *Four Quartets*)<sup>159</sup> sugere inicialmente uma noção de delírio ou loucura, remetendo-nos para um diálogo, ou melhor, uma mensagem que uma ave transmite a alguém que se deduz fazer parte do referido “género humano”, introduzindo imediatamente um elemento da ordem do anormal; ao dizer-lhe repetidamente para partir, visto o género humano não suportar muita realidade, indica-nos que o texto tratará de uma viagem – suspeita-se que interior e no sentido de uma fuga – que escapará às normas do dito real. Da mesma forma, o título, atualizando a imagem de um profeta bíblico ao acrescentar-lhe o epíteto de “louco”, e conjugando este factor com a epígrafe, sugere um texto centrado na deambulação de um Eu delirante que irá tecer a sua própria realidade, afastando-se da Realidade por não a conseguir suportar.

O paralelismo – ao nível da transversalidade da mesma concepção de que a realidade é um fardo demasiado pesado para o ser humano suportar – torna-se extremamente interessante e evidente se colocarmos estes dois elementos lado a lado com, por exemplo, um troço de um dos poemas supra-analisados: “Afinal a melhor forma de viajar é sentir. / Sentir tudo de todas as maneiras. / Sentir tudo excessivamente, / Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas/ E toda a

---

<sup>158</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 93

<sup>159</sup> Note-se a divergência essencialmente terminológica entre a epígrafe pertencente ao texto de José Agostinho Baptista “Vai, vai, vai, disse a ave:/ o género humano não pode suportar muita realidade.” (Baptista, José Agostinho. *Biografia*. Lisboa: Assírio e Alvim, Outubro de 2000, p. 62) e a tradução de Gualter Cunha “Ide, ide, ide, disse o pássaro: a espécie humana/ Não pode suportar muita realidade.” (Eliot, T. S. *Quatro Quartetos* (Ed. bilingue). Tradução e Introdução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D’Água. 2004, p. 27). No original: “Go, go, go, said the bird: human kind/ Cannot bear very much reality.” (Eliot, T. S. *Quatro Quartetos* (Ed. bilingue). Tradução e Introdução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D’Água. 2004, p. 26).

realidade é um excesso, uma violência, / Uma alucinação extraordinariamente nítida”.<sup>160</sup>

E nesse aspecto é curioso verificar que logo no primeiro texto sobressaem as tensões que acabámos de especificar: iniciando-se com a palavra “Eu” e recorrendo repetidamente a referências à esfera do individual (“também,/ aqui sou”, “bem aventurado seja o meu nome”, “venha a mim o reino destruído”, “e tudo o que não quis,/ e tudo o que não vi” e “seja feita a minha vontade”)<sup>161</sup> aponta imediatamente para um sujeito poético hipertrofiado que, em tom de oração ou numa prece, se assume como uma entidade similar a um deus, o criador amargurado de um mundo (“eu Jeremias/ criador dos céus e infernos, do vale e do/ prado e do delta além, / da sagrada loucura, da verdade e da história/ também, / aqui sou”) em ruínas (“bem aventurados sejam os dias de cólera”, “venha a mim o reino destruído, / (...) e tudo o que não quis/ e tudo o que não vi” e “venha a mim madalena e judas e caim”).

Consequência directa de uma fuga ou alienação em relação à realidade, este discurso proferido em tom delirante revela, no entanto, instantes de consciência em relação à sua própria condição (“criador dos céus e infernos (...) / da sagrada loucura” e “que esta mão febril os devore a todos”),<sup>162</sup> factor que contribui para adensar ainda mais o tom amargurado que prolifera ao longo do poema (“e que a pedra minha de cada dia que vos atiro hoje/ role sempre para todo o sempre/ assim como as vossas inúteis cabeças, queridos irmãos”).<sup>163</sup>

A comparação com “Ode Marcial” afigura-se assim inevitável, quer seja em termos de um sujeito poético que num discurso delirante acaba por se tornar numa entidade que abarca todo o real, quer seja pela pulsão destrutiva e fonte de destruição em que se torna, pelo recurso a elementos retóricos bíblicos (“também, / aqui sou”, “bem aventurado seja o meu nome”, “seja feita a minha vontade”)<sup>164</sup> e personagens

<sup>160</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 251

<sup>161</sup> Baptista, José Agostinho *Biografia*, p. 63

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 63-64

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 64

<sup>164</sup> *Ibidem*, pp. 63-64

bíblicas – Madalena, Judas, Caim (“venha a mim madalena e judas e caim”)<sup>165</sup> e Jesus (“e o amor daquele que morreu depois”)<sup>166</sup> – ou ainda pela invocação e desfile de guerreiros no poema (“o homem do mar, o guerreiro maia e os adoradores/ de alá”).<sup>167</sup>

O segundo poema desta obra irá retomar o tom delirante com o qual ela se inicia: o sujeito poético anuncia-se novamente como um ser de características muito próximas a Deus, compondo a sua própria realidade (“e eu que criei o mundo, os lugares do mundo, / a beira-mar e a montanha, / o moinho de água e o moinho de vento, / os pobres diabos do mundo”),<sup>168</sup> mas assumindo-se já peremptoriamente e de forma angustiada como derradeira fonte de morte e destruição (“as terras. mais altas no tibete. e depois/ as chamas o fumo o rio seco. os inteligentes/ animais. as minhas mãos congeminando a morte,/ destruindo tudo. deus não voltará!”).<sup>169</sup>

Esta concretização numa entidade devastadora e atormentada – tensão que irá regular a quase totalidade da obra (leia-se, por exemplo, “a morte esteve sempre aqui,/ ao lado de jeremias,/ (...) a morte esteve sempre em jeremias”)<sup>170</sup> – surge intimamente associada a um período específico da existência do sujeito poético – à semelhança do que acontece em *The Waste Land* – através de um evento profético que marca de forma irreparável o mês de Setembro (“ah setembro mês da profecia”),<sup>171</sup> convertendo-o num mês “amargo” (“veio cedo setembro/ com as uvas pouco doces, (...) as palavras de jeremias”)<sup>172</sup> relativamente a um tempo anterior, um passado ou uma inocência perdidos e de certa forma mitificados (“jeremias pôde viver o tempo anterior, / o imponderável verão de outra sorte, / o litoral distante de uma infância a ir-se, / após a vida”).<sup>173</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 63

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 63

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 63

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 65

Consequentemente verifica-se uma progressiva alienação representada pelo afastamento inexorável da memória da infância/inocência, permanentemente irradiada de Setembro – que neste caso simbolizará, por associação temporal, uma materialização da sua psique flagelada:

*depois,*

*partiram as caravanas daquele verão a afastar-se*

*atravessando o deserto com os peregrinos da sagrada*

*loucura,*

*sorrindo loucamente, blasfemando em surdina,*

*amando loucamente.*

*... e nunca mais voltaram a setembro,*

*às pastagens do sul e ao cais da infância,*

*aos frutos da saudade e às cabanas de colmo sobre*

*a falésia,*

*às casas de maio e ao pálido rosto da baía, nas*

*horas do equinócio.<sup>174</sup>*

Loucura que, neste caso, é curiosamente precedida pela partida dos barcos do cais, transportando “o ópio, o poema, o comércio e o/ marinheiro, levando a canção – / a voz sobre as ondas”,<sup>175</sup> acontecimento que se torna especialmente significativo quando confrontado com a postura demonstrada em *Ode Marítima* (“as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história/ E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim”)<sup>176</sup>: neste caso os navios que abandonam o porto e transportam o poema são, de facto, o fim da história, porque é com eles que

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 63-64

<sup>176</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 139

se inicia a viagem delirante de Jeremias – no poema subsequente, por oposição à relativa estaticidade destes dois primeiros.

A componente disfórica que pulsa de forma pungente em *Jeremias o Louco*, sendo de facto semelhante à analisada em *The Waste Land*, é no entanto expressa através de contornos ligeiramente diferentes: o discurso surge já como resposta a uma necessidade de alienação resultante da violência que a realidade representa (“tudo o que a Vida afinal não destruiu,/ e foi tão pouco”)<sup>177</sup> centrado na figura de uma única entidade que irá estabelecer e definir a relação – muito mais explícita e intrínseca – entre a devastação do espaço físico e o sentimento de devastação interior demonstrado pelo sujeito poético.

Nesses termos podemos constatar em – 3 – a completa destruição do espaço físico que caracteriza transversalmente o universo de *Jeremias o Louco*: uma terra consumida pelo fogo, arrasada pela morte, dominada pela tristeza (“era a terra eram cinzas,/ e na terra perdeu-se a alegria,/ e nas cinzas perdeu-se o sol.// anos de caos que foram esses.// a oeste ardião os campos, o pomar,/ as vinhas baixas e os montes ardião, o azul ardia” e “um profundo silêncio desce sobre o mundo,/ sobre os densos bosques queimados,/ (...) sobre a planície que ainda arde/ desde uma estação de mortos intranquilos”),<sup>178</sup> silenciada pela memória da passagem de Jeremias, “o senhor da morte que/ a morte trouxe e a morte retomará”.<sup>179</sup>

Assim, no quinto poema da obra é estabelecida, de forma decisiva, a dinâmica relacional entre a devastação da terra e a loucura – ou devastação interior – de Jeremias, concretizando parte da profecia anunciada anteriormente em –2 –:

*quando o fogo se ateou                      sorriste.*

*nunca houve um verão assim porque tudo ardia*

*e o grito da ave se tornou rouco,*

<sup>177</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 76

<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 67-68

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 68

(...)

*quando o fogo se apagou                      sorrias ainda,*

*cruel como a minha crueldade,*

*enquanto o odor da carne ardente me iluminava o*

*rosto,    a boca sedenta,            o olhar delirante,*

*porque enfim jeremias era deus –*

*o homicida,*

*o louco,*

*o senhor das chuvas urgentes.<sup>180</sup>*

A diferença de atitude manifestada neste poema em relação ao poema – 2 – revela-se, de facto, assinalável, uma vez que se a componente alucinatória se mantém como constante, ela passa de uma vertente eminentemente melancólica e angustiada para uma psicose entusiástica e cruel, através da aceitação e realização, repletas de saciedade, do seu destino como pólo de destruição, enquanto assiste, comprazido, à duração total de um incêndio devorando a terra.

O encadeamento lógico entre estas duas entidades pode ainda ser verificado de forma perfeitamente inteligível em – 23 –, poema que expõe subtilmente a transposição do carácter disfórico do local onde o sujeito poético se encontra para o próprio Jeremias: se se inicia com uma percepção trágica – de aniquilação, morte, fim – associada ao lugar onde ele está situado (“a morte esteve sempre aqui,/ misturando-se ao sal e à neblina,/ ao iodo    à alga            e ao coral”),<sup>181</sup> lentamente esta condição toponímica o circunda e envolve (“a morte esteve sempre aqui,/ ao lado de jeremias,/ insinuando-se na pedra e na cal, na cidade e/ nos seus passos de romeiro

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 72

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 108

enlouquecido”)<sup>182</sup> até ser assimilada, na totalidade, pela figura do sujeito poético, tornando-se ele próprio a personificação da destruição (“a morte esteve sempre em jeremias”).<sup>183</sup>

Este sentimento de negatividade extrema associado ao *topos*, através da entidade do eu poético, será, de resto, perceptível na extensão desta obra de José Agostinho Baptista, oscilando entre uma ferocidade entusiástica e febril, ainda que modelada por uma certa amargura, e uma confluência de lugubridade, solidão e tristeza dilacerantes. A segunda vertente, de contornos claramente conscientes, é representativa dos instantes em que a realidade pulsa através das fronteiras do delírio, sendo bastante evidente em – 8 –, texto de uma profunda soturnidade, em que um eu destroçado expressa, ao longo do poema, toda a sua melancolia. O silêncio, ou a sensação de um mutismo asfixiante sugerida pelo poema (“imperceptível, o arado rasga a terra, /o amor dorme”, “que farei eu deste silêncio” e “da lisboa inerte onde se morre”)<sup>184</sup> proporciona a criação de um ambiente de desespero, de uma imobilidade enlouquecedora.

Encerra-se assim num sentimento angustiante de incerteza, de desorientação (“que farei deste silêncio e destas feridas, / que profundo desgosto atraiu o olhar, / que ódio mais necessário envolve as mãos?”),<sup>185</sup> que advém do facto de ter perdido todas as suas referências afectivas (“tudo o que amei passou” e “tudo o que amei se abandonou”),<sup>186</sup> tornando-se um vagabundo solitário, deslocado. Deste modo, a perda do (fascínio do) sul e do cais (“agora que o fascínio do sul se perdeu// e o sul se perdeu/ e o cais se perdeu”)<sup>187</sup> reflectem a desistência de uma possibilidade real de evasão, pela consciência de não restar nada do que amou. Resta-lhe apenas a sua solidão e a sua loucura – também uma forma de evasão – como é habilmente descrito em – 24 –: “escrevo, / (...) esquecido de mim/ quase só/ quase louco como o pastor que enlouquece em/ Évora, / inebriado pelo sangue que me saciou na primeira/

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>186</sup> *Ibidem*, pp. 77-78

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 78

vida”<sup>188</sup> e “entretanto o último barco vai deixar a terra/ e eu, cego, / quase só, quase louco, / eu fico, / esquecido de mim”.<sup>189</sup>

Nesta obra de José Agostinho Baptista a cidade surge também como um local marcadamente de cariz nefasto, em conformidade do que sucede em *The Waste Land*: como sinónimo de incompreensão e rejeição (“quando invadi a metrópole todos me apedrejaram”<sup>190</sup> e “a sabedoria de jeremias, o seu conhecimento do/ universo/ a memória de épocas de crise (...)/ assustara-os tanto!”),<sup>191</sup> traduzindo uma ideia de irrealidade que condena o eu poético a uma inexorável melancolia (“depois da árdua travessia,/ cheguei à cidade, a mais estranha/ a mais atroz”, “quando jeremias irrompeu na cidade,/ (...) dir-se-ia que só o silêncio respirava através de/ tudo,/ e tudo eram vultos, sombras,/ cores difusas,// irreais como no sonho” e “aí/ permaneceu jeremias// ouvindo aquela música,/ bebendo os vinhos daquela amargura,/ repetindo imprecações, gemidos, canções do mar”)<sup>192</sup> ou ainda como fonte de morte (“entretanto/ não conheci cidades senão aquelas onde se morre”,<sup>193</sup> “a cidade a cidade imensa e a cidadela,/ o continente e os dias do continente,/ aniquilaram tanto!”<sup>194</sup> e “sou jeremias, / (...) o vagabundo do país de exílio, / da lisboa inerte onde se morre”).<sup>195</sup> E, nesse aspecto, é interessante verificar como o próprio texto se evidencia explicitamente como o local de sutura entre estas duas atitudes poéticas, referindo-se ao retorno a cidades irreais (não esquecer o verso “Cidade irreal” que se destaca por duas ocasiões, em início de estrofe, no texto de Eliot, ou o adjectivo “irreais” que qualifica uma abrupta enumeração de cidades)<sup>196</sup> e ao “fulgor dos mestres desaparecidos” como resposta a uma possível justificação de Jeremias:

*como explicar jeremias?*

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 110

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 111

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>191</sup> *Ibidem*, p.92

<sup>192</sup> *Ibidem*, pp. 89-90

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 80

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>196</sup> Eliot, T. S. *A Terra Devastada*, pp. 21, 35, 47

*primeiro houve um grito, é certo,  
e depois apenas o eco,  
as árvores secas, vergadas  
à passagem dos heróis,  
e as casas, as casas ainda,  
e por fim as barcas e os archotes,  
e o fulgor dos mestres desaparecidos  
de regresso às cidades irreais.*<sup>197</sup>

Do mesmo modo, a fragmentação discursiva evidenciada pelos textos de Eliot que, como foi afirmado anteriormente, resulta numa reformulação do carácter linear do tempo e conseqüente dispersão espacial, irá reflectir-se em *Jeremias o Louco* como uma das tensões mais significativas traduzindo a ideia de delírio. Com efeito, o discurso agrega-se segundo uma concepção de interrupção da lógica temporal e espacial, conseqüência de uma progressiva abstracção relativamente à realidade, conforme podemos verificar neste excerto do poema – 6 –: “então o mês não existia,/ não existiam os dias, o areal, a roseira brava/ e os jardins à volta,// não existiam as janelas e o alpendre,/ as janelas do mundo e as tribos do mundo, nem/ este sol que depois se perdeu no mar”,<sup>198</sup> ou ainda em – 11 –: “aí se demorou jeremias/ apenas o tempo do sacrifício,/ tempo certo, tempo inútil,//...tempo... tempo... tempo...”).<sup>199</sup>

Assim, ao longo deste livro somos repetidamente confrontados com as mais diversas referências textuais respeitantes ao percurso de Jeremias, que nos remetem para universos de significação bastante díspares: desde *Orly* (França) a *Yucatán*, *Veracruz* e *Durango* (México); de *Alger* (Argélia) a *Nevada*, *Laredo* e *Missouri* (E.U.A.); das florestas de *Ucayali* (Peru) a *Ankara*, *Telmessos* e *Manisa* (Turquia); do *Funchal* e *Lisboa* (Portugal) a *Alexandria* e *Tebas* (Egipto), passando também, entre outros, por *Telemark* (Noruega), *Corinto* (Grécia), *Oman*, *al-khaima* (Emiratos Árabes Unidos),

<sup>197</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 93

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 83

Veneza (Itália), Wurtemberg e Bremen (Alemanha), Tânger (Marrocos), Guadalupe (Caráibas), Granada (Espanha) e Tibete. Se os passos de Jeremias o guiam com frequência através de locais desérticos (“também percorri o deserto,/ de norte para sul e de fora para dentro” e “também deixei as grutas e o deserto”),<sup>200</sup> podemos do mesmo modo encontrar menções a rios (Tamisa e Elba), mares (Báltico e Mediterrâneo) e oceanos (Pacífico), ou simplesmente a golfos, baías, ilhas e portos.

Esta intrínseca relação fragmentária entre tempo e espaço adquire a sua expressão mais sublime na consagração da figura de Jeremias como o eterno viajante, como se demonstra em – 15 – (“durante séculos viajei entre o ártico e o trópico”);<sup>201</sup> e nesse aspecto as suas deambulações convertem-se, na estrutura da obra, numa viagem de dimensões épicas (como é referido explicitamente em: – 27 – “a ti, jeremias, / faço entrega deste veleiro que dominou todos os/ mares, / perdido ulisses/ das nossas vidas”),<sup>202</sup> assumindo-se alternadamente como uma procura obsessiva (“decifrando o Mistério e estranhos dialectos, / consultando as profanas escrituras, testamentos e/ exercícios sobre a loucura, // noções de orgia e massacre, / pergaminhos que tempo algum destruiria”)<sup>203</sup> ou uma evasão em relação a um passado – ou simplesmente à realidade (“para trás, para sempre deixara uma ilha, o quintal em/ declive, / as vinhas que desciam a encosta, / uma era de excessivo silêncio”)<sup>204</sup> – que não implicará, de forma paradoxal, um *retorno* a um espaço físico específico, como em *Odisseia*, mas sim a um paradigma identitário, no sentido de um árduo retorno à realidade.

O vigésimo nono texto da obra exemplifica o tema da errância (“os gestos eram de muito longe, como de quem vem de/ muito longe” e “ninguém soube ao certo donde vinha, / que regiões conhecera, / que destino o trazia ali”),<sup>205</sup> onde numa das suas últimas viagens Jeremias chega a Alexandria, terra de Cleópatra, uma das suas amantes – recordada pela sua rara beleza.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 74

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 120-121

É através desta perspectiva feminina que singularmente nos é relatada a presença de Jeremias, recriada num retrato ambíguo assente em duas vertentes: por um lado o seu aspecto de um homem visivelmente desgastado pelo tempo e pelas viagens, de aparência indigente (“cabisbaixo, / apoiado naquele bordão de forma imprecisa, / o andar errante, / os lábios trémulos, febris” e “e olhar, ah aquele olhar líquido, fundo, / de cão perdido”),<sup>206</sup> ainda que emanando uma dignidade admirável (“gestos de rei ultrajado”).<sup>207</sup> Por outro, a extrema e improvável vitalidade que demonstra como amante, tornando-o no senhor absoluto da luxúria (“nunca houve um amante assim/ (...) o senhor do vinho, / o senhor do êxtase”),<sup>208</sup> um deus envolvente e alucinado (“devorando o meu corpo perfeito, / louco de lágrimas e de riso, / gemidos, gritos.../ardendo ardendo...” e “abandonada àquelas mãos ávidas/ àquela boca que me subia na mais lenta/ lentidão, em delírio”).<sup>209</sup>

A co-incidência destas duas facetas tão díspares numa só entidade gera uma imagem absolutamente desconcertante, da ordem do verdadeiro sublime (“jeremias era o deus implacável, avassalador e/ estranho”),<sup>210</sup> fascinante e quase incompreensível (“nunca houve um olhar assim, / rasgando a carne, as entranhas, / a minha alma nómada”),<sup>211</sup> concretizada na figura deste enigmático e profético viajante (“o oráculo, Afrodite a pitonisa, ptolomeu o sábio e/ orim o mensageiro eunuco, só o nome retiveram – / jeremias JEREMIAS – vejam lá”).<sup>212</sup>

A visível volúpia imanente a este poema encontra repercussões similares na ferocidade que o sujeito poético aplica, em *Ode Marítima*, na procura frenética e alucinada de sensações de cariz sexual, como demonstra a utilização de expressões verbais como “Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando, / O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima”,<sup>213</sup> ou “Rasgai-me e feri-me! / De leste a oeste do meu corpo/ Riscas de sangue a minha carne!”, ou ainda “Beijai com cutelos de bordo e

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>208</sup> *Ibidem*, pp. 121-122

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 122

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 122

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 121

<sup>213</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 117

açóites e raiva/ O meu alegre terror carnal de vos pertencer, / A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria” .<sup>214</sup>

Esta mesma sensação de voluptuosidade será, de resto, transversal à totalidade da obra – leia-se, em – 9 –: “nos jardins de cibèle e no yucatán,/ a península delirante,/ as crianças cegas entregam-se aos jogos perversos”<sup>215</sup> e, por exemplo, em – 16 –: “as mulheres sós abandonadas à praia,/ devorando-se no cio e nas ondas”<sup>216</sup> conferindo-lhe uma dimensão sensual muito interessante (“nesta aldeia esmagada pelas montanhas/ algures em Nevada ou Telemark,/ pude conhecer a arte da vida, a arte dos corpos/ sobre os corpos” e “incitei ao amor ao sonho ao genocídio”)<sup>217</sup> que irá evoluir no sentido de um erotismo profundo (“cumprido enfim o ciclo das breves orgias cristãs”<sup>218</sup>) associado a uma vertiginosa pulsão delirante (“os meus irmãos loucos recitam os salmos de terror e/ devoram o sangue nos altares/ enquanto frementes e belas/ as virgens aguardam,/ abençoadas pelo sinal dos meus dedos/ pelo leve movimento dos meus lábios”)<sup>219</sup>.

Em – 30 – poderemos observar a enumeração de uma série de cidades e mulheres relacionadas com o percurso de Jeremias, com especial relevância atribuída a Veneza. Este poema representa assim a recordação das suas viagens e sobretudo a sua necessidade de ser recordado (“ó veneza cidade nossa ouve os teus filhos ouve/ giacomo e jeremias, (...) ó gôndolas que seguis os passos de giacomo e/ jeremias, (...) ó cantores de uma cidade febril, (...) ó lascivas, / frívolas mulheres que nos devorastes (...) ó efervescentes salões, palácios de ouro e azul, / templos e jardins, / alcovas (...) FALAI DE NÓS!”<sup>220</sup> e “tu cuja ardente doçura me perturba assim, / recorda sempre jeremias”),<sup>221</sup> dando repto às sucessivas interrogações que ecoam ao longo da

<sup>214</sup> *Idem*, p. 128

<sup>215</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 79

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 91-92

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 102

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 70

<sup>220</sup> *Ibidem*, pp. 123-124

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 125

obra e que implicam uma angustiante necessidade de compreensão: “como explicar jeremias?”<sup>222</sup>, “como deter jeremias?”<sup>223</sup> e “quem poderia esquecer-me?”.<sup>224</sup>

O poema expressa, em forma de lamento, um intenso sentimento de pesar que deriva da consciência da perda definitiva (“ah vénus rainha nossa, não desças as obscuras/ águas, não te afundes nas escuras águas” e “hoje morres veneza”)<sup>225</sup> do amor – e aqui reside o cerne do jogo fonético e semântico entre Vénus (deusa romana do amor) e Veneza, cidade famosa pelos seus canais e conhecida como a “Rainha do Adriático”. Esta perda estará também intimamente ligada com a partida e separação do seu duplo: “tu que partiste, / ó giacomo casanova, // tu cuja ardente doçura me perturba assim, / recorda sempre jeremias, / que também pressentiu o fogo e a dor”.<sup>226</sup>

A singular relação estabelecida entre Veneza e sujeito poético remete instantaneamente para o poema “Vem, noite antiquíssima e idêntica”, de Campos: para além do facto de em ambos ser evocada Veneza (“Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios / E que misterioso o fundo unânime das ruas”,<sup>227</sup> no poema de Campos, e “canais em veneza eram tantos/ e a praça maior retendo o anoitecer”,<sup>228</sup> no texto de José Agostinho Baptista), vemos reflectida uma relação com uma amante inexistente ou ausente (“FALAI isabella, / tu que amámos sobretudo (...) / sim porque não vieste isabella/ quando te esperámos”),<sup>229</sup> que resulta na melancólica articulação entre tristeza e ausência de possibilidade de sentir, e consequente sofrimento. Consciente dessa estreita relação entre os dois poemas, o sujeito poético de – 30 – vai invocar – mais do que evocar – todos os poetas com os quais reconhece partilhar uma herança poética (“ó cantores de uma cidade febril, que

---

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 80

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 112

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 123

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 125

<sup>227</sup> Campos, Álvaro. *Poesia*, p. 95

<sup>228</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 123

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 124

vénus jamais/ visitará!”),<sup>230</sup> à semelhança da evocação feita por Campos a Cesário, no poema supra-analisado.

Podemos verificar uma atitude similar em – 12 –, poema que parte novamente da definição centralizadora de um eu hipertrofiado (“eu jeremias que desprezei o mundo”, “eu que me cobri de ouro”, “eu jeremias sou quem chega” e “eu jeremias estive lá”)<sup>231</sup> para uma posterior afirmação das suas influências poéticas.

Nesse aspecto Jeremias assume-se como o intencionalmente marginal, aquele que abandonou o que o mundo lhe poderia oferecer (“eu jeremias que desprezei o mundo e os/ tesouros do mundo”);<sup>232</sup> é também aquele que “viu”, ou seja, alguém que detém uma profunda sabedoria através da experiência adquirida nas suas viagens, presenciando os mais diversos e invulgares acontecimentos (“eu que me cobri de ouro em Golden Park e de lama/ em Lisbon by Night/ e vi os grandes incêndios correndo as serras, / descendo para o vale, / arrasando o templo”);<sup>233</sup> é ainda o eterno viajante, proscrito e febril, flagelado por incontáveis viagens que o levam a um estado de esgotamento físico e psicológico (“alucinado e maldito como eles, / exausto ao fim das regiões de medo que passei, / faminto e quase cego” e “balbuciando sem cessar a interrogação obsessiva”).<sup>234</sup>

É através desse percurso – e só através dele – que o sujeito poético pode chegar a essa estalagem, local de convergência e celebração. O acto em si é extremamente simbólico: ao alcançá-la através das suas deambulações, reúne-se com seus semelhantes, que são “mercadores de continentes inúteis, / traficantes de tudo, / nómadas que deserto algum recolheria, / peregrinos à deriva, / salteadores de longos crepúsculos e homicidas de / raro talento, / poetas delirantes, como aquele – A. de Campos”,<sup>235</sup> ou seja, o seu *percurso poético* leva-o a um local de convergência em que

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 123

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 85-86

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>235</sup> *Ibidem*, pp. 85-86

reconhece e afirma aqueles com os quais partilha algo em comum, que o influenciaram (“permaneci entre eles, / alucinado e maldito como eles”).<sup>236</sup>

A estalagem – o poema – é o símbolo definitivo dessa reunião, e o facto de apenas nomear Álvaro de Campos, evidenciando-o como alguém que “tanto quis”, representa o reconhecimento desse ascendente exercido por este poeta em *Jeremias o Louco*. Nesse sentido, é interessante verificar a leitura que José Agostinho Baptista faz de Campos, através da atribuição do adjectivo “delirante”, particularidade retirada sem dúvida das suas odes sensacionistas e que se poderia aplicar, sem correr o risco de cair numa imprecisão, a Jeremias.

Como resultado da sua perpétua errância Jeremias torna-se um homem subjugado pela solidão (“eu vinha só”),<sup>237</sup> factor que se reflecte na entoação dolente que atravessa o poema (“abandonado à saudade de um longínquo mar”).<sup>238</sup> Do mesmo modo, ela contribui significativamente para o seu desfasamento em relação à realidade, na medida em que os interlocutores das suas viagens são as personagens que cria para si e que reflectem a sua loucura (“enlouquecendo/ ali, além,/ através de uma europa de declínio e sombra”).<sup>239</sup>

Não se pode dizer que haja propriamente alguma personagem masculina, em *Jeremias o Louco*, que transcenda a extensão física de um poema, ganhando densidade ou relevo suficientes para se constituir como um companheiro ou interlocutor fixo de Jeremias. Encontramos, de facto, referências mais ou menos extensas, em sete poemas, a sete interlocutores específicos: Tobias, *o mercador de siracusa*; Isaías, *o outro cão*; billy the kid, de quem o sujeito poético recorda a sua *cruel amizade*; Robin, *a criança do bosque*; Nuvem Vermelha, seu *irmão*; giacomo, cuja *ardente doçura* o perturbara e Conrad, *o puro*.

Se argumentarmos que Tobias, Nuvem Vermelha e Conrad se destacam de entre os demais pela complexidade e duração com que se relacionam com Jeremias,

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 92

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 92

estaremos a ignorar o facto essencial de todos serem referidos *pela* relação com Jeremias – e não através de uma mera evocação de um ente querido – e de partilharem um conjunto de características singulares com este, sugerindo a possibilidade de representarem o reflexo de um processo de dispersão identitária – algo que se enquadra também na óptica Sensacionista que advém de Álvaro de Campos e da qual vemos ecos significativos nesta obra – que termina na duração do poema (“o irmão de agora que acaba aqui,/ no território maldito,// na tenda saqueada de uma reserva maldita”).<sup>240</sup>

Assim, o vínculo que une Jeremias a Isaías é visível: ambos são profetas e autores de livros pertencentes à *Bíblia*. Como profetas possuem necessariamente uma visão extraordinária do mundo e, se relacionarmos esse factor com a passagem “enfim compreendo tudo,/ sei tudo,/ vejo tudo com os meus olhos escuros de cão”,<sup>241</sup> apercebemo-nos que o epíteto com o qual Isaías é qualificado – e pelo qual Jeremias frequentemente se auto-caracteriza – está inequivocamente ligado ao tema da errância.

A invocação de Silverius advém de uma analogia literária, uma vez que Jeremias repete as acções deste poeta, cantando a noite “através do obscuro funchal”, à semelhança do seu precursor (“como outrora fizera Silverius,/ o poeta da noite e da madrugada”),<sup>242</sup> estabelecendo deste modo um jogo ambíguo entre a figura deste poeta e o próprio autor de *Jeremias o Louco*, proveniente do Funchal.

Com Conrad podemos aferir uma efectiva ligação de mestre/discípulo (“assim falou Conrad, o meu senhor sem piedade” e “mestre da minha alma errante”),<sup>243</sup> cuja influência ou dívida *intelectual* exerce um ascendente de tal forma intenso na modelação da personalidade de Jeremias (“a ti, jeremias,/ faço entrega deste veleiro...”, “a ti filho das regiões de sal e claridade/ deixo os meus homens” e “deixo-te o saque, a bússola, o porão repleto e o/ leme que te levará ao tesouro

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 97

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 115

espanhol”)<sup>244</sup> que este se predispõe a dedicar-lhe algo extremamente singular e íntimo: “a quem dedicarei as odes de rara beleza”.<sup>245</sup> Assim, se considerámos Jeremias como o *eterno viajante*, apercebemo-nos da mesma particularidade (“corri o mundo até não haver mundo./ conheci telmessos, oman e matahiva,/ e estive em alger e al-khaima/ e no profundo e cálido sul”)<sup>246</sup> e do mesmo carácter simultaneamente violento e de uma ferocidade sedutora em Conrad (“incendiando frotas, penetrando cidades, portos,/ e deslumbrantes mulheres de ilha em ilha” e “príncipe do amor e da carnificina”).<sup>247</sup> Por fim, o sujeito poético atribui-lhe – à semelhança do que fez anteriormente – o mesmo epíteto que por vezes usa para si próprio (“Conrad, o puro”<sup>248</sup> e “jeremias passou entre eles e dançou, sem nada dizer,/ ele, o puro”).<sup>249</sup>

Tobias apresenta características notoriamente semelhantes a Jeremias: é uma personagem envolta por uma aura de silêncio (“quando ele chegou nada disse” e “que palavras trocámos? Que gesto?/ nada em absoluto”)<sup>250</sup> e de mistério (“havia uma história de sangue e sede nos/ lábios gretados,/ na tatuagem profunda através do peito,/ estranhíssima”),<sup>251</sup> de carácter introspectivo (“acumularam-se dias e dias de acentuado/ recolhimento,/ (...) obcecava-nos a ideia do horizonte, do ocaso e da/ noite em que tentámos reter o céu num olhar”)<sup>252</sup> e alheio ou distante do resto do mundo (“assim permanecemos,/ (...) indiferentes ao mundo, aos sonhos do mundo”),<sup>253</sup> com quem o sujeito poético partilha um período significativo da sua vida na plenitude de um recolhimento meditativo, num silêncio cúmplice.

A relação *cruel* com Billy the Kid surge também de uma forma bastante evidente, pelo facto de Jeremias se assumir, ao longo do poema, como fonte de morte e destruição: esta figura da História Norte-Americana atingiu um estatuto lendário pela

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 116

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 94

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 99

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 99

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 100

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 100

ferocidade com que se estabelecera como um dos mais procurados fora-da-lei, no Oeste, ainda antes dos vinte anos, fruto dos inúmeros homicídios e tiroteios em que se envolvera (“quando o fogo se apagou sorrias ainda,/ cruel como a minha crueldade”).<sup>254</sup>

Existe um sentimento de profunda identificação e proximidade com Nuvem Vermelha, manifestado através do modo como o nomeia e do tratamento que lhe concede (“oh sim Nuvem Vermelha irmão/ aproxima-te aproxima-te mais de jeremias e/ cobre-o com a tua manta”).<sup>255</sup> Com ele partilha um imaginário comum que ficará para sempre gravado na sua memória (“oh sim eu recordo sempre a tua arte excessiva,/ a caça, a adoração a festa/ e a doçura das tuas filhas que seguem ao longo da/ planície”)<sup>256</sup> e ao qual deseja inexoravelmente regressar (“voltaremos um dia às areias vermelhas,/ desceremos o missouri em pirogas quebradas/ seguiremos ainda o rasto do urso e do bisonte?” e “leva-me Nuvem Vermelha/ leva-me contigo até ao pequeno lume,/ à fogueira índia que esteve sempre ali,/ iluminando o perfil dos nossos avós”).<sup>257</sup> A sua comunhão é tão intensa que a própria forma como relata a sua vinda (“eu vi-o chegar,/ (...) deixando para trás, para sempre, as montanhas/ que havia”)<sup>258</sup> se assemelha à descrição, em – 15 –, da sua chegada à cidade (“eu vinha só./ para trás para sempre deixara uma ilha, o quintal em/ declive,/ as vinhas que desciam a encosta”).<sup>259</sup> E, inevitavelmente, o destino desta personagem acaba marcado por acontecimentos de destruição e morte, afectando gravemente Jeremias (“oh sim o soldado azul...// ele também veio/ e o sangue revestiu a pradaria,/ anoitecendo os campos, o afluente e o regato,/ enlouquecendo jeremias”).<sup>260</sup>

Giacomo Casanova, célebre veneziano recordado sobretudo pela sua faceta boémia e íntima relação com as mulheres, associado precisamente a Veneza e a “lascivas,/ frívolas mulheres que nos devorastes/ segundo a segundo”,<sup>261</sup> representará,

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 71

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 118

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 118

<sup>257</sup> *Ibidem*, pp. 117-118

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 117

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 123

em – 30 –, a fracção sedutora e sexual de Jeremias, descrita habilmente em – 29 –:  
“um amante assim nunca houve”<sup>262</sup> e “jeremias era o deus implacável, avassalador e/  
estranho,// devorando o meu corpo perfeito,/ louco de lágrimas e riso,/ gemidos  
gritos.../ardendo ardendo..”.<sup>263</sup>

E, finalmente, com Robin (Hood), mítico herói inglês – também ele um proscrito – existe uma intensa ligação de compreensão, quase simbiótica, uma vez que este seria o único apto a traduzir os seus sentimentos mais íntimos e profundos (“repetindo imprecações, gemidos, canções do mar e/ das árvores,/ que apenas Robin, a criança do bosque, traduziria”).<sup>264</sup>

Deste modo, a relação entre Jeremias e estas personagens cumpre-se na direcção do movimento da alteridade, na relação do Eu com o “Outro de mim próprio”. No entanto, e apesar de estarem ligados por um movimento de dispersão, não podem ser considerados como meros fragmentos mas sim como entidades individuais com as quais o sujeito poético vai *caminhando* – aproveitando a metáfora de Eliot – e pelas quais se vai construindo.

Aspecto que assume especial relevância quando confrontado com o poema – 31 –, redigido em forma de carta por um sujeito poético que a destina precisamente a Jeremias (“jeremias:// decidi escrever-te, daqui, da pequena aldeia/ deste litoral”)<sup>265</sup>: o facto de estas duas entidades não coincidirem declaradamente, no último poema da obra – no fim do percurso – e apesar disso possuírem uma nítida ligação e um passado em comum (“aquele poema em que falavas do norte (...)/ li-o/ incessantemente e pude, como nunca, lembrar-te”),<sup>266</sup> expõe o engano, ou melhor, o *jogo* que se desenrola ao longo da obra – através do tom discursivo delirante e da *Sagrada Loucura* de Jeremias – entre o Eu e o Outro, no qual, por diversos momentos, o discurso adopta uma expressão extremamente ambígua quanto à sua origem; ao referir-se por vezes a Jeremias numa terceira pessoa sem nunca assumir, de forma

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 122

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 90

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 126

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 126

inteligível (com exceção de – 31 –), a existência de um emissor distinto e definível (“jeremias talvez aí continue,/ atento ao fim das tardes”<sup>267</sup> e “ei-lo ainda,/ jeremias que passa sobre a morada das pedras/(...) ei-lo ainda,/ jeremias que enlouquece à sombra da breve cerejeira”<sup>268</sup>), é criado um hiato existencial que traduz uma relação difusa entre essa mesma entidade narratária e Jeremias, como podemos notar através da presente passagem de – 10 –:

*jeremias repousa enfim, olhando à volta,*

*sorrindo tanto,*

*a voz rouca, em sussurro e mais lenta:*

*jesus era um marinheiro*

*jesus era um marinheiro*

*e eu caminhei sobre as águas e as águas afastavam-se*

*e o ouro cobria-me,*

*as águas do mundo e o ouro do mundo*<sup>269</sup>

A aparente oposição entre estas duas entidades desfaz-se na relação com referências textuais de outros poemas que remetem para incidentes similares – leia-se, em – 9 –: “sim olhai olhai jeremias que atravessa/ as luminosas águas, o verde oceânico”<sup>270</sup> e em – 12 –: “eu jeremias que desprezei o mundo e os/ tesouros do mundo,// eu que me cobri de ouro em Golden Park”;<sup>271</sup> é ainda pertinente acrescentar que, no poema – 10 –, na mesma instância em que o discurso adopta uma das suas enunciações menos claras relativamente à entidade que lhe serve de emissor, e sem procurarmos incorrer em qualquer tipo de interpretação positivista da obra, se

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 76

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 84

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 82

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 79

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 85

encontra uma dupla referência ao Funchal (“através do obscuro funchal” e “e ao obscuro funchal o sol não voltou”),<sup>272</sup> localidade de onde é natural o autor da obra.

Assim, não é com surpresa que se verifica, em – 31 –, que a comunicação entre o Eu e o Outro é mediada através do diálogo com Eliot (“T.S. falou-me vagamente de agora,/ que esperas a manhã através dos bares”).<sup>273</sup> Não pode também deixar de ser notado o carácter circular do movimento de remissão para a obra do seu arquétipo: o texto inicia-se, de facto, com uma epígrafe retirada de *Four Quartets* e termina com uma referência explícita a Eliot, no último poema da obra. E, se o percurso de um círculo indica o regresso ao ponto de origem e que princípio e fim convergem no mesmo instante, podemos averiguar que esta tensão tinha sido também já salientada pelo poeta inglês em *Burnt Norton* (“Ou digamos que o fim precede o começo,/ E que o fim e o começo existiram sempre/ Antes do começo e depois do fim./ E tudo é sempre agora”)<sup>274</sup> e em *East Coker* – parte segunda de *Four Quartets* – através de um primeiro verso (“No meu começo está o meu fim”),<sup>275</sup> que se repete ao longo do poema e que se metamorfoseia, no fim do mesmo, no verso “No meu fim está o meu princípio”.<sup>276</sup>

Existe, todavia, uma personagem que subsiste à duração irreversível de um poema, destacando-se como o único interlocutor – masculino ou feminino – que, em toda a obra, apresenta uma inquestionável autonomia em relação à entidade de Jeremias: margarita, *a amante das terras férteis*<sup>277</sup>. A sua presença dissemina-se de forma mais ou menos explícita – mas sempre centralizante – através de três poemas contíguos (– 20 –, – 21 – e – 22 –), referentes aos instantes finais da sua vida e consequente morte junto ao sujeito poético, ao seu passado e ao seu amor partilhados com o mesmo, numa extensão textual incomparável a qualquer outra personagem que não Jeremias, factor que por si só lhe concede uma densidade ímpar e contribui para a sua constituição como um princípio fundamental para a compreensão global da obra.

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, pp. 81-82

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 126

<sup>274</sup> Eliot, T. S. *Quatro Quartetos*, p. 35

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 39

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>277</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 106

A sua relação com Jeremias não poderá, portanto, ser regulada pelos mesmos pressupostos que atribuímos às personagens supra-analisadas, será única, de um cariz excepcional, uma vez que para além da notória importância afectiva que esta figura representa para o sujeito poético é estabelecida uma ligação, não de causalidade directa, é certo, mas de uma associação intrínseca entre a sua morte, uma dor excessiva e a loucura de Jeremias.

Se apenas em – 22 – lhe são cristalizados um conjunto de traços já bastante perceptíveis num rosto definido que possa designar univocamente uma identidade distinta – um nome: margarita – desde logo nos apercebemos, em – 20 –, que o pronome pessoal (“ela disse”)<sup>278</sup> antecedente à primeira fala em discurso directo de uma entidade que não Jeremias – sendo que apenas Conrad, “mestre da sua alma errante”, usufruirá da mesma prerrogativa – designará uma personagem cuja essência se afirmará deveras singular, pela própria contingência desta primeira menção se cumprir na recordação da sua morte, acentuando um sentimento exacerbado de perda já expresso em – 8 – (“tudo o que amei passou” e “tudo o que amei se abandonou”),<sup>279</sup> coincidindo com a referência temporal “amarga” a Setembro – o mês da profecia de morte ou destruição enunciada no segundo poema da obra.

As circunstâncias deste evento fatal, descritas no presente poema e envoltas num ambiente de profundo mutismo, revelador de uma certa incapacidade das palavras (“jeremias nada disse”)<sup>280</sup> em traduzir um sofrimento desmedido, irão condicionar – iremos escusar-nos ao uso do termo *determinar* – a existência do sujeito poético, imobilizando-o numa urdidura de considerações sobre o passado e as suas próprias emoções (“jeremias soube tudo isso e ficou, ali onde/ a foz se extingue,/ tomado pela cólera e lembrando a vida/(...) ali,/ enlouquecendo sempre,/foragido de tudo, ferido de tudo”).<sup>281</sup>

Assim, em – 21 –, assistiremos à evocação de um passado em comum sob a forma de recordações de cariz afectivo (“conheci-te/ quando eras apenas o viajante

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 101

<sup>279</sup> *Ibidem*, pp. 77-78

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 101

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 103

sem nome/ a rapariga admirável de veracruz”<sup>282</sup> e libidinoso (“devagar/ toquei a tua fronte escura – te acuerdas?/ o rosto, a nuca húmida, os ombros,// descendo/ descendo sempre/ até ao cálido refúgio, ao centro,/ onde me perdi” e “amei-te quanto pude/ sobre a terra dos antepassados”),<sup>283</sup> as quais demonstrarão uma íntima consciência da realidade da sua condição (“revejo-te na solidão de uma pátria febril,/ nestas mãos de peregrino da meia idade,/ no furor do meu sangue estrangeiro,/ na inteligível voz de uma alma devastada”),<sup>284</sup> ao invés de adoptarem um tom delirante e febril, como se poderia expectar.

A existência de uma terceira composição consecutiva dedicada a margarita vem consagrar, através da aguardada revelação do seu nome e do ênfase resultante da perpetuação da sua presença, a sua relevância no contexto de *Jeremias o Louco*. – 22 – assevera-se um poema em forma de despedida (“jeremias beijou-a demoradamente,/ primeiro os olhos que foram pretos e húmidos na/ orla do mar,/ depois as suas rosas,/ a pele nua,/ tudo o que agora vai a caminho da foz”)<sup>285</sup>, que para além de reafirmar o sofrimento de Jeremias ao remeter para a evidência da perda, será representativo da morte definitiva do amor (“entretanto a nuvem aproxima-se, a nuvem/ súbita de todos os instantes, com os sinais/ do vento que desce,/ o da Morte e o da Paixão, veladamente”)<sup>286</sup> e da progressiva alienação do sujeito poético, destacando-se o recurso à anáfora como sugestão de uma realidade-outra (“sentado na margem,/ eis jeremias/ que recorda as outras nuvens, os outros rios/ e as outras margens,/ as outras vozes, as outras árvores/ e as outras águas”).<sup>287</sup>

Nesta perspectiva, a avassaladora sensação de perda que advém da morte da sua companheira revelar-se-á tão significativa que as demais referências às personagens femininas se assumem como fragmentos ou reflexos da memória da mesma: à semelhança do que sucede com as restantes personagens masculinas, as evocações a estas sete mulheres irão adquirir um carácter casual, restringindo-se

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 104

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 104

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 104

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 106

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 106

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 107

simultaneamente ao único poema em que cada uma é mencionada e a uma perspectiva eminentemente sexual. É também assinalável o facto de apenas ser mencionada uma destas personagens nos dezanove poemas antecedentes à aparição de margarita, após a qual serão efectuadas seis referências nos seis últimos poemas da obra.

Deste modo, antonella, *a de Capodimonte*, será recordada pelo prazer sexual proporcionado pelas suas incomparáveis coxas, apartado de qualquer vertente afectiva possível (“...e só as crianças o ouviram, clamando vingança,/ desamor,/ e pelas inconcebíveis coxas de antonella”);<sup>288</sup> Jane, associada a um passado intangível e saudoso de uma ligação pura com a terra, com o seu corpo vagaroso, alheio ao ritmo implacável do ocidente (“como esquecer depois o lento corpo de Jane,/ Jane, a que recusou um ocidente de aço e cinzas?”);<sup>289</sup> a rainha victoria, amante do seu mestre Conrad, a quem redige uma carta modelada pela repetição quase esgotante do adjectivo “puro” a cada referência a esta personagem, estabelecendo um jogo irónico de ambiguidade entre a sua pureza e a relação talvez não tão pura com Conrad (“termino com o puro desejo de que te venhas sempre e/ sempre/ através das tuas puras noites de Inglaterra,/ (...) puríssima rainha”);<sup>290</sup> cleópatra, uma das mais famosas e belas rainhas da antiguidade clássica grega, com quem partilha um episódio sexual bastante intenso (*ver supra*) e que redescobre em Jeremias um amante avassalador; isabella, invocada em – 30 – a propósito da enumeração de várias cidades e mulheres relacionadas com o percurso sexualmente esgotante de Jeremias (*ver supra*), personifica a impossível esperança de redenção (“sim por que não vieste isabella/ quando te esperámos giacomo e eu”),<sup>291</sup> de, mais uma vez, pureza ou regeneração (“tu que amámos sobretudo, como à cascata refrescando/ a terra apodrecida,/ como à atroz beleza da tua frente bela como um túmulo/ etrusco,/ enlouquecendo-nos!”),<sup>292</sup> para Jeremias e o seu duplo giacomo – é importante salientar que este poema termina com a partida de giacomo que, como analisámos, manifesta fortes indícios de ser representativo da pulsão sedutora e sexual de Jeremias; valentine, a “desmesurada

<sup>288</sup> *Ibidem*, p.. 94

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 114

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 116

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 124

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 124

princesa das montanhas” que surge no mesmo poema que isabella quando giacomo e Jeremias oferecem a sua “dilacerada ternura” ao tamisa, recordando-lhes a impossibilidade de voltar a amar (“chove ainda sobre o continente,/ sobre as mulheres desta hora sombria,/ decepadas árvores de um século frígido”);<sup>293</sup> finalmente, em – 31 –, Adelita representa simultaneamente o culminar desta pulsão sexual e um regresso à realidade: a derradeira decadência do amor que se delimita a uma vertente exclusivamente carnal – é uma prostituta com a qual não estabelece nenhuma ligação emocional – humilhada pelo desdém a que Jeremias é sujeito (“e apenas Adelita a prostituta concedeu um leve/ sorriso à tua voz”).<sup>294</sup>

O encadeamento quase vertiginoso através do qual nos são apresentadas todas estas figuras femininas e é preenchido um vazio deixado pela morte de *Margarita* cria, inevitavelmente, um profundo sentimento de errância em Jeremias, apenas comparável à errância do próprio sujeito poético por intermináveis cidades, regiões ou continentes; nesse aspecto, não é com surpresa que verificamos, em – 27 –, a associação entre estes dois elementos, por parte de Conrad: “incendiando frotas, penetrando cidades, portos,/ e deslumbrantes mulheres de ilha em ilha”.<sup>295</sup>

A dimensão mística e profética pressentida em *The Waste Land* alcançará também um relevo fundamental em *Jeremias o Louco*, manifestando-se na totalidade da obra através da entidade de Jeremias. À semelhança do seu arquétipo o texto actualiza a figura de um profeta pertencente à tradição literária ocidental, originada, neste caso, na *Bíblia*. Nesse âmbito torna-se impossível dissociar a influência que os contornos da figura de Tirésias exercem sobre a personagem de Jeremias, na obra de José Agostinho Baptista, pois se existe uma nítida distanciação na entoação delirante, quase febril, que o discurso frequentemente assume sob a égide de Jeremias, não podemos, no entanto, ignorar os inúmeros aspectos transversais a ambos: no hiato temporal indefinível que Jeremias despende nas suas deambulações, adquire uma profundidade de pensamento inigualável que decorre da experiência que reúne (“nesta aldeia esmagada pelas montanhas/ (...) pude conhecer a arte da vida, a arte

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 125

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 127

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 115

dos corpos/ sobre os corpos”)<sup>296</sup> e da sua busca incessante por conhecimento (“durante séculos viajei entre o ártico e o trópico, / decifrando o Mistério e estranhos dialectos, / consultando as profanas escrituras, testamentos e/ exercícios sobre a loucura”),<sup>297</sup> alcançando também uma sabedoria e uma capacidade de previsão absolutas (– 18 –: “enfim compreendo tudo,/ sei tudo,/ vejo tudo”).<sup>298</sup>

Podemos assistir, novamente, à definição centralizadora de um eu hipertrofiado – desdobrada de forma muito mais ampla – através da presença incontornável, em todos os poemas, do nome Jeremias, e da constante associação ao pronome pessoal “eu” (de um dos muitos exemplos que se poderiam escolher, saliente-se – 12 –: “eu jeremias que desprezei o mundo”, “eu que me cobri de ouro”, “eu jeremias sou quem chega” e “eu jeremias estive lá”)<sup>299</sup> que, neste caso, interpretam a necessidade de se estabelecer, no seu delírio, como a entidade que pensa e deseja ser.

Se Tirésias se refere a si próprio, de forma constante, como “um velho de tetas mirradas” (sendo certo que este auto-retrato tende tanto para a expressão de um modelo de cansaço e decadência como para o facto de ter possuído a experiência de ambos os sexos), podemos notar um resultado similar dos anos – e das suas viagens – em Jeremias, traduzido num extremo desgaste físico e psicológico (“sou o louco impossível,// o avô que envelheceu entre as plantações/ de algodão no sul”,<sup>300</sup> “permaneci entre eles,/ alucinado e maldito como eles,/ exausto ao fim das regiões de medo que passei,/ faminto e quase cego”<sup>301</sup> e “cabisbaixo,/ apoiado naquele bordão de forma imprecisa,/ o andar errante,/ os lábios trémulos, febris...”).<sup>302</sup>

Existe, de resto, analogamente ao texto de Eliot, a enunciação de uma profecia, uma profecia de morte e destruição, como tivemos ocasião de apontar, que também se concretiza na devastação interior que assola o sujeito poético, reflectindo-se

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 97

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 120

fisicamente na celebração aniquiladora de uma relação com o espaço que o envolve (“a morte esteve sempre aqui,/ ao lado de jeremias,/ insinuando-se na pedra e na cal, na cidade e/ nos seus passos de romeiro enlouquecido”),<sup>303</sup> e na morte de uma mulher, em – 20 – (e recordada em – 22 –, onde ficamos a saber o seu nome: *margarita*).

---

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 109

## A refração de Jeremias

Através da remissão intertextual estabelecida pelo nome simbolicamente carregado de Jeremias e dos variados aspectos transversais à personagem bíblica e ao sujeito poético desta obra – como teremos oportunidade de evidenciar mais à frente neste capítulo – apercebemo-nos do significado dúplice do título: remetendo para o universo bíblico do *Livro de Jeremias*, cria uma tensão ambígua ao acrescentar-lhe um epíteto indicador de uma certa insanidade, indicando que a relação entre estas duas entidades homónimas se jogará a partir da ténue fronteira entre realidade (que terá necessariamente de ser a realidade ficcional do universo de significação dos textos) e loucura – uma ficção dentro da ficção.

Este *jogo* assentará numa abundância patente de traços comuns que, não sendo de forma alguma totalmente coincidentes, irão construir o seu desvio na medida da loucura da *persona* de *Jeremias o Louco*: um movimento complexo e difuso que resulta na reprodução, desdobramento e subversão dos contornos do seu arquétipo.

Assim, a personagem de Jeremias realiza-se nos dois textos na figura paradigmática do viajante rodeado pela sua solidão, indo de lugar em lugar ou de cidade em cidade e sendo sempre tratado como um proscrito (“Toda a gente desta terra se levantará contra ti”),<sup>304</sup> quando não marginalizado de forma hostil e ostensiva (“Sou um homem contestado e perseguido por toda a gente. Nunca emprestei nem pedi dinheiro e contudo, todos me amaldiçoam”<sup>305</sup> e “Quando invadi a metrópole todos me apedrejaram”<sup>306</sup>). No entanto, se a solidão do profeta, no *Livro de Jeremias*, é decretada expressamente por Deus (“Não te cases nem tenhas filhos nesta terra (...) Não entres em casa onde há luto. Não chores por ninguém nem vás dar os pêsames (...) Não entres em casa onde haja festa. Não te sentes com os que comem e bebem”),<sup>307</sup> em *Jeremias o Louco* esta é-lhe intrínseca e irredutível, não derivando

---

<sup>304</sup> Jeremias 1:18-19

<sup>305</sup> *Ibidem* 15:10

<sup>306</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 91

<sup>307</sup> Jeremias 16: 1-8

portanto de uma qualquer manifestação divina que não tenha origem em si. Este é, aliás, um dos pontos em que esta personagem diverge do seu arquétipo: se no texto bíblico existe uma separação inicial e perceptível entre as entidades Deus e Profeta, onde o segundo se torna a concretização física e humana do primeiro – é Deus que concede ao Profeta a autoridade de falar em seu nome e lhe determina o discurso (“Ouve, vou pôr as minhas palavras nos teus lábios”),<sup>308</sup> que o incumbe de ir de cidade em cidade anunciar a sua vontade (“mas vai aonde eu te enviar, e fala como eu te mandar”)<sup>309</sup> e que decreta a sua solidão – no segundo texto esta divisão torna-se muito menos notória, uma vez que através da sua loucura Jeremias aproxima-se ainda mais desta entidade divina, tomando como absolutamente seu o discurso e afirmando-se como o criador de todas as coisas (recorde-se “eu jeremias/ criador dos céus e infernos, do vale e do/ prado e do delta além,/ da sagrada loucura, da verdade e da história/ também,/ aqui sou”).<sup>310</sup>

Da mesma forma, o carácter da viagem em *Jeremias o Louco* irá ser desdobrado até adquirir contornos quase épicos (“– corri mundo até não haver mundo./ conheci telmessos, oman e matahiva/ e estive em alger e al-khaima/ e no profundo e cálido sul”),<sup>311</sup> pelo que o sujeito poético viajará não apenas por um espaço físico e temporal delimitados mas através de todos os continentes e dos séculos (“durante séculos viajei entre o ártico e o trópico”<sup>312</sup>).

A mensagem que o profeta procura transmitir durante as suas deambulações sofre também uma nítida e significativa alteração: na *Bíblia* Jeremias é incumbido por Deus de ir avisar o povo de Israel para que este reformule os seus hábitos de vida considerados corrompidos – veneração de falsos deuses (“Castigarei o meu povo por causa do seu pecado; abandonaram-me e ofereceram sacrifícios a outros deuses, fizeram ídolos e ajoelharam-se diante deles”),<sup>313</sup> promiscuidade e perversidade (“És como uma jumenta selvagem habituada ao deserto; levada pelo cio, ela fareja o vento;

---

<sup>308</sup> *Ibidem* 1:9

<sup>309</sup> *Ibidem* 1:7

<sup>310</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p.63

<sup>311</sup> *Ibidem*, p.115

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 91

<sup>313</sup> Jeremias 1:16

ninguém a impede de seguir os seus desejos” e “Ainda que te lavasses muito bem, com sabão e com muita potassa a tua maldade não seria lavada”),<sup>314</sup> bem como uma relação estabelecida com Deus numa lógica de interesse e calculismo (“Em vez de se voltarem para mim, voltaram-me as costas. Todavia, quando estão em dificuldade, vêm pedir-me para que os ajude”)<sup>315</sup> – enquanto na obra de José Agostinho Baptista este profeta inverte totalmente a significação dessa mensagem (“em terraços brancos no mediterrâneo e pelas tardes/ quentes em granada,/ incitei ao amor ao sonho ao genocídio”)<sup>316</sup> por concentrar em si simultaneamente uma concepção alternativa da realidade (“e eu que criei o mundo, os lugares do mundo,/ a beira-mar e a montanha,/ o moinho de água e o moinho de vento,/ os pobres diabos do mundo”)<sup>317</sup> e uma pulsão sexual muito intensas (“um amante assim nunca houve, disse Cleópatra”),<sup>318</sup> extremas até (“consultando as profanas escrituras, testamentos e/ exercícios sobre a loucura,// noções de orgia e massacre”).<sup>319</sup> Deste modo, apesar de existir em ambos os textos uma reacção similar e constante de incompreensão, repúdio ou mesmo agressividade por parte das populações locais em relação ao discurso proferido por estas duas entidades as causas são completamente díspares.

Ocorrência naturalmente imprescindível para a constituição de um profeta, e visto estarmos perante obras que giram em torno desse mesmo paradigma, podemos verificar em ambas a realização de uma profecia, aspecto sobre o qual os textos coincidem de uma forma ainda mais intensa, uma vez que apresentam analogamente uma profecia de destruição relativa ao futuro dos povos ou nações que se inscrevem no universo das respectivas obras (“Vejo a terra desolada; o céu está sem luz. As montanhas tremem, e as colinas fogem de um lado para o outro. Vejo que já não existe ninguém; até as aves desapareceram do céu. Vejo a terra fértil transformada num deserto; as cidades ficaram em ruínas por causa da terrível ira do Senhor”<sup>320</sup> e “ – as terras. mais altas no tibete. e depois/ as chamas o fumo o rio seco. os inteligentes/ animais. as minhas mãos congeminando a morte,/ destruindo tudo. deus não

<sup>314</sup> *Ibidem* 2:22-24

<sup>315</sup> *Ibidem* 2:27

<sup>316</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 92

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>318</sup> *Ibidem*, p.120

<sup>319</sup> *Ibidem*, p.91

<sup>320</sup> Jeremias, 4:23-26

voltará!”<sup>321</sup>). Estes eventos proféticos irão divergir, no entanto, na sua génese e na forma através da qual se cumprem: no texto bíblico, ostentando um carácter punitivo, surge como consequência subsequente à prática continuada dos hábitos sociais supramencionados e à incapacidade das populações locais em compreender e aceitar a mensagem que lhes é transmitida por Jeremias, reformulando-os de acordo com a mesma; em *Jeremias o Louco* já não se torna possível estabelecer esse nexo de causalidade: brotando de uma forma algo enigmática, a sua existência parece relacionar-se mais com o facto de o sujeito poético se afirmar como o criador do mundo, que no universo singular desta obra se aproxima da imagem de um mundo *devastado* – para usar um termo apontado por Eliot. Jeremias assume uma pulsão destrutiva extremamente intensa que o vai tornar na própria fonte de destruição da qual resulta a devastação à sua volta: o reflexo ou a manifestação física da sua devastação interior. No *Livro de Jeremias*, e apesar de lhe ter sido concedido por Deus o poder para arrasar cidades (“a partir de hoje vou dar-te autoridade sobre povos e reinos: terás poder para arrancar e para destronar, para destruir e para arruinar, mas também para plantar e para reconstruir”),<sup>322</sup> o profeta age, em última instância, como um intermediário da vontade divina, diferenciada de si (“as minhas palavras serão como fogo na tua boca. O povo será como madeira, e o fogo os consumirá”)<sup>323</sup>: a invasão e devastação de Jerusalém são eventos cometidos por invasores externos – neste caso o povo da Babilónia – pelo que em última instância não pode ser objectivamente responsabilizado pela cadeia de eventos que tem lugar.

Nesta divergência subtil residirá um dos fundamentos para o diferente modo de expressão da tristeza que assola os profetas nos respectivos textos: apesar de ambos manifestarem, de um modo mais ou menos recorrente, um tom de lamento bastante perceptível pela devastação do espaço físico que os rodeia (“Não encontro remédio para curar a minha tristeza! O meu coração está apertado (...) O meu coração sente-se angustiado pela opressão do meu povo. Estou triste e desolado!”)<sup>324</sup>, apenas em *Jeremias o Louco* existe uma autoculpabilização directa e amarga pelo destino do

<sup>321</sup> Baptista, José Agostinho. Biografia, p. 65

<sup>322</sup> Jeremias 1:10

<sup>323</sup> *Ibidem* 5:14

<sup>324</sup> *Ibidem* 8:18-21

Outro (“porque enfim jeremias era deus –// o homicida,/ o louco,/ o senhor das chuvas urgentes”<sup>325</sup> e “a morte esteve sempre aqui/(...) a morte esteve sempre em jeremias”<sup>326</sup>). Paradoxalmente, este sentimento pungente de tristeza e culpa por parte do sujeito poético irá contrastar – ou melhor, oscilar – com certos momentos de quase euforia relacionados com a vertigem provocada pelos cenários de morte e devastação (“quando o fogo se apagou, sorrias ainda,/ cruel como a minha crueldade,/ enquanto o odor da carne ardente me iluminava o/ rosto, a boca sedenta, o olhar delirante”<sup>327</sup>); cenários esses que encontrarão quer no *Livro de Jeremias* quer em *Jeremias o Louco* um elemento comum e primordial a esta lógica destrutiva: o fogo – que, devido ao acentuado simbolismo, manterá uma acepção dúplice, tornando-se sinónimo de destruição e, ao mesmo tempo, de purificação.

É ainda curioso verificar a existência análoga às duas obras de uma associação entre um rio e a noção de morte ou origem de destruição, sendo que na *Bíblia* estas alusões detêm um carácter eminentemente retórico, visto representarem referências geográficas incontornáveis associadas às nações não-judaicas pelas quais Israel se deixa influenciar, afastando-se dos princípios estabelecidos pelo seu Deus (“Que pensas tu ganhar indo ao Egipto, para beber da água do Nilo? Que pensas tu ganhar indo à Assíria, para beber da água do Eufrates? A maldade que fizeste em me abandonares, será o castigo que vais ter de sofrer”);<sup>328</sup> a obra de José Agostinho Baptista apresenta neste aspecto um carácter ainda mais denso, jogando claramente com a mensagem do seu arquétipo e transportando essa carga simbólica para um episódio decisivo na dinâmica interna da obra, no qual o sujeito poético testemunha os últimos instantes de vida da sua companheira junto a um rio (“– vai fundo jeremias mais fundo.../ longo é o rio e eu breve assim.../ lentamente despede este rosto efémero... vou/ morrer”),<sup>329</sup> após os quais o seu corpo acaba por ser levado pela corrente, dissolvendo-se para sempre:

*jeremias contemplou a nuvem e contemplou o rio*

<sup>325</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 72

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 109

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 72

<sup>328</sup> Jeremias 2:18-19

<sup>329</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 101

*e depois as árvores do rio, as vozes do rio,*

*as águas do rio*

*e as pastagens do outro lado,*

*destroços que nunca deixarão de passar –*

*vestígios do verão desaparecido,*

*troncos e raízes, restos de tudo,*

*e o corpo enegrecido de Margarita, a amante*

*das terras férteis*

*(...)*

*sentado na margem,*

*eis jeremias*

*que recorda as outras nuvens, os outros rios*

*e as outras margens,*

*as outras vozes, as outras árvores*

*e as outras águas,*

*e o corpo de Margarita,*

*o seu amor tão mortal e morto,*

*que os pescadores hão-de recolher,*

*cinco milhas para o sul.*<sup>330</sup>

A percepção derradeira de perda apodera-se dolorosamente da consciência do sujeito poético, transbordando-a de forma irreversível até ao ponto em que a realidade se torna um acontecimento demasiado excessivo para a conseguir suportar – tensão que, como tivemos oportunidade de verificar, está igualmente presente na poética de Campos – e compelindo-o a um luto violentíssimo que irá convergir no limiar da loucura, como se uma parte de si tivesse morrido e a restante carecesse irreversivelmente de continuidade ou sentido:

*jeremias soube tudo isso e ficou, ali, onde*

*a foz se extingue,*

*tomado pela cólera e lembrando a vida,*

*as casas da vida,*

*os campos, as aldeias e os vermes da vida,*

*ali,*

*enlouquecendo sempre,*

*foragido de tudo, ferido de tudo.*<sup>331</sup>

Finalmente, neste capítulo, é necessário ainda ter em atenção a existência de reminiscências ou vestígios textuais que apontem para um passado relacionado com a religião cristã, uma vez que acabam por ser eles os próprios alicerces que fundamentam a existência desse universo alternativo dentro dos moldes que o sujeito poético constrói para si. – 3 – introduz-nos uma reflexão de Jeremias, na qual recorda um tempo anterior aos grandes incêndios que devastam a terra e se interroga sobre a continuidade, no local em que presentemente se encontra, dos ritos antigos ali praticados por si e que estão intrinsecamente associados à sua memória daquele lugar, quase como se o tivessem impregnado de uma forma inexorável com a sua carga

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, pp. 106-107

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 103

mística que nem as sucessivas catástrofes que varreram a face da terra os pudessem apagar: “neste campo,/ onde algures na mais afastada sebe/ a mansão ainda existe,/ desmantelada e imponente,/ enegrecida pelo fumo do lume antigo,/ cantou um dia jeremias/ as frescas raparigas de Malmö;// acaso se ouvirão os cânticos dessa terra sem vida/ os puros salmos de um misticismo mal desaparecido?”<sup>332</sup>

Em – 4 – somos novamente confrontados com uma recordação do sujeito poético acerca de um passado relacionado com uma intensa e extraordinária experiência monástica:

*nos conventos de são francisco ainda se ouvem*

*os sinos ao amanhecer,*

*e a voz imperceptível de quem canta*

*entre os altos muros,*

*(...)*

*também aí estive, de inverno a inverno,*

*noite adiante nas celas de martírio e oração,*

*inclinado sobre os textos antigos,*

*compondo as odes futuras,*

*exercícios de sofrimento,*

*cânticos à destruição do mundo!*<sup>333</sup>

Se admitirmos este evento, à semelhança do antecedente, como fazendo parte de um passado remoto da existência de Jeremias e portanto anterior a qualquer episódio de insanidade, então a natureza dessas odes, desses exercícios, desses cânticos, poderá adquirir limites significativamente diferentes: serão elas, num movimento de auto-reflexividade profundo, o próprio conjunto de poemas que compõem *Jeremias o Louco*? Se optarmos por uma resposta afirmativa, tendo em

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, pp. 67-68

<sup>333</sup> *Ibidem*, p.69

conta os elementos fornecidos pelo próprio texto, torna-se especialmente relevante sublinhar o jogo de espelhos produzido, onde o sofrimento deste criador resulta na futura “destruição do mundo” – o que, dado o universo de significação em que a obra se inscreve, não será de todo inconcebível considerar uma destruição em termos metafóricos do mundo real, no sentido de uma alienação em relação ao mesmo – traduzida em odes e influenciada pelos textos antigos, de origem provavelmente religiosa, visto estarem ligados a “celas de martírio e oração” situadas num convento.

## Estado da arte

Numa análise crítica à presente obra de José Agostinho Baptista revela-se fundamental definir um horizonte mais amplo no qual possamos enquadrar a nossa perspectiva e confrontá-la com a plenitude das tensões previamente problematizadas; nesse âmbito este capítulo deveria ser tributário de uma reflexão sobre a recepção crítica de *Jeremias o Louco*, mas a referida inexistência de bibliografia incidindo exclusivamente sobre esta obra inviabiliza desde logo esse desígnio, pelo que procuraremos demonstrar a relevância da construção de uma certa estética literária deste poeta no cômputo de *Jeremias o Louco*, factor que determina igualmente a precedência da análise da própria obra em relação a este estudo, prevenindo qualquer transposição inadvertida de elementos estranhos à mesma.

Importa referir que, paralelamente aos autores supramencionados e a outros cujas reflexões acerca da poesia de José Agostinho Baptista se destacam por um carácter mais ou menos pontual, desde Óscar Lopes e António José Saraiva a João Barrento e Nuno Júdice, houve um primeiro ensaísta a deter-se sobre este poeta madeirense – Joaquim Manuel Magalhães – numa fracção de um ensaio inicial datado de 1981, pertencente ao livro *Os Dois Crepúsculos*. No entanto, a sua brevidade – cinco linhas – e o carácter residual desta abordagem a propósito da geração de poetas que terão surgido na década de setenta impedem-nos de estabelecer um diálogo mais denso que o sugerido: “*Deste Lado Onde*, de José Agostinho Baptista, irá melhor cumprir uma viagem memoriosa por lugares de simbologia pessoal em *Jeremias o Louco* (Centelha, 1978). Histórias deambulantes, espaços melancólicos, coisas tardias”.<sup>334</sup> Num segundo texto publicado em 1989, inserido no livro *Um Pouco da Morte*, aprofundará as considerações anteriormente tecidas considerando a atitude poética de José Agostinho Baptista como um “retorno a uma experiência de sensibilidade e léxico finissecular” modelada por “uma mitologia pessoal que deflagra na experiência da recuperação memoriosa da infância, da solidão individual, dos lugares ex-cêntricos que tenta transportar para o clima íntimo dos ritmos e dos

<sup>334</sup> Magalhães, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos*, p. 267

versos”,<sup>335</sup> apontando ainda a coincidência entre o sujeito poético e o mundo exterior num “fulgor magoado”, uma transfiguração do real em redor da subjectividade da memória e do delírio.<sup>336</sup>

Em 1991, tanto Fernando Pinto do Amaral (*Mosaico Fluido*) como António Ramos Rosa (*A Parede Azul, Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*) se debruçam sobre este poeta madeirense, demonstrando em ambos os casos – ainda que de uma forma díspar – uma intuição profunda e uma preocupação muito nítida em evidenciar um conjunto de tensões que se revelam determinantes na poética de José Agostinho Baptista. Ramos Rosa irá cingir-se a uma linha de leitura mais específica, uma abordagem cujas referências se restringirão – sem o explicitar em momento algum – a uma única obra, *O Centro do Universo*, enquanto Fernando P. Amaral se pronunciará sobre uma série de tensões presentes nos seis primeiros livros deste autor, desde *Deste Lado Onde* a precisamente *O Centro do Universo* – a última obra editada até à data da publicação destes ensaios. Em dois momentos diferentes, 2006 (“Montezuma, o último imperador Azteca, ou José Agostinho Baptista o Último Romântico”) e 2009 (“Regresso”), Paula Cristina Costa analisará aspectos fracturantes da obra deste poeta que contribuirão para um conhecimento decisivo da sua dinâmica e que estabelecerão um movimento intertextual complexo em direcção à poética de Cesário Verde, Álvaro de Campos, para a literatura hispano-americana, entre outros.

No que será provavelmente o texto mais prolífero referente a José Agostinho Baptista, Fernando Pinto do Amaral assinala desde logo a constituição de um movimento dúplice dentro da sua poética: por um lado a expressão conturbada de um sujeito poético hiperbolizado no seio do poema (“efusão de um lirismo pessoal, o texto como emocionado espelho do que chamamos *alma*”)<sup>337</sup> onde confluem recordações e considerações metafísicas sobre a existência (“solitária meditação sobre o sentido da vida e o que dela nos fica através da memória”),<sup>338</sup> por outro a procura recorrente de um tempo indefinível (“obsessiva busca de uma posição intemporal”),<sup>339</sup> o tom

<sup>335</sup> Magalhães, Joaquim Manuel. *Um Pouco da Morte*, pp. 254-255

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 254

<sup>337</sup> Amaral, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*, p. 142

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 142

divinatório ou mesmo profético (“ênfase nunca abandonada de uma voz ostensiva e narcisicamente exibida em toda a sua carga profética – ou, se quiserem, intrinsecamente *verdadeira*, em vez do minimalismo e dispersão”)<sup>340</sup> e o carácter torrencial da sua poesia (“fôlego solene de versos organizados sob a forma de longos poemas que, ao invés do fragmentarismo de outros autores, dão a esta poesia a profunda convicção de um estatuto ontologicamente *forte*”).<sup>341</sup>

Se a maioria das tensões supramencionadas estarão presentes na génese de *Jeremias o Louco*, dada a natureza singular desta obra é importante concluir que, numa perspectiva inerente ao Sensacionismo de Campos, a dispersão e o fragmentarismo por ela evidenciados serão paradoxalmente indispensáveis para a constituição de um estatuto ontologicamente forte e de uma voz “narcisicamente exibida em toda a sua carga profética”.<sup>342</sup> Aliás, esta *nuance* estabelecida através da loucura de Jeremias estaria já virtualmente contida no começo da produção artística deste poeta, segundo o especialista: “Desde os primórdios da sua obra que J. Agostinho Baptista tem vindo a afirmar com maior ou menor ênfase esse *eu* de alguém que está vivo e se define através de um sem número de traços particulares dos quais ressalta o *acto de escrever* (...) ou a relativa dose de perturbação, loucura ou instabilidade psicológica decorrente da atitude perante o real”.<sup>343</sup>

Sustentando ainda a existência de uma vertente regular da poesia de José Agostinho Baptista que se desenrola através da oscilação entre o delírio vertiginoso de uma voz onírica e o *lamento* de alguém incapaz de se furtar irreversivelmente ao real, uma tensão entre “a hipertrofia de um *eu* egocêntrico em função do qual todo o universo se rege e ordena” e a “constante perversão dessa subjectividade que, em vez de transmitir a soberania de um lirismo homeostático em relação ao mundo e às sensações que dele colhemos, se deixa a cada instante resvalar para a alucinação e para o quase caos perceptivo”,<sup>344</sup> refere a criação alucinada, por parte de um sujeito poético que se assume como uma entidade divina, de uma paisagem devastada ou que

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 145

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 146

converge para o seu aniquilamento”; esse “poder criador do Sujeito”<sup>345</sup> representado na figura de Jeremias, como afirma, redonda num intenso sentimento de melancolia perante o carácter contingente da sua criação que representa a distância entre “um desejo e uma potência antes inesgotáveis” e a sua “própria finitude e nulidade”,<sup>346</sup> tornando-o na atormentada projecção de um deus particularmente restringido pelas leis dos homens.

Assim, condenado a permanecer integrado numa sociedade com a qual não se identifica e que hostiliza, o sujeito poético da poesia de José Agostinho Baptista subsistirá num permanente exílio do qual resulta um sentimento quase claustrofóbico relativamente ao espaço urbano, e contra o qual recorda um passado indefinido relacionado com a “memória da infância, o mar ou simplesmente a natureza”,<sup>347</sup> que representam a ilha utópica irremediavelmente perdida e apenas pressentida num espaço-anterior imaginário. Paula Cristina Costa, num primeiro ensaio datado de 2006, esclarece este movimento centrífugo com a evocação de um tempo ou local míticos que representam a busca de uma identidade perdida:

*Na poesia de José Agostinho Baptista, assim como na tradição da narrativa e da poesia hispano-americana, a memória de uma ilha perdida que o poeta evoca melancolicamente ao longo da sua obra e que, lamentando em simultâneo o seu exílio numa realidade urbana massificada e dessacralizada, o arrasta frequentemente para a saudade de uma civilização original, pré-colonizada, dialoga com o pensamento de grandes autores hispano-americanos que, também em ilhas ou civilizações perdidas, no espaço ou no tempo, procuram o seu lugar/identidade perdidos.*<sup>348</sup>

(...)

*Na poesia de José A. Baptista, o poeta deambula pela cidade, erra pelos cais da memória, e, ainda como em Baudelaire ou em Cesário Verde, o seu desejo absurdo de*

---

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 145

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 145

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 147

<sup>348</sup> Costa, Paula Cristina. “Montezuma, o último imperador Azteca, ou José Agostinho Baptista o Último Romântico” in *O escritor*, 2006, pp. 302-303

*sofrer eleva-o a transmigrar para essa quimera azul onde outras cidades perdidas, não em “spleen” mas em ideal, preenchem o seu imaginário.*<sup>349</sup>

Como consequência deste sentimento de clausura deparar-nos-emos, segundo Fernando Pinto do Amaral, com o “ímpeto de *vagabundear* que percorre toda a escrita de Baptista, transformando-a num incerto roteiro de melancolias a que se dedica um «exausto viajante do mundo»<sup>350</sup>. Esta necessidade de evasão é esclarecida com a “superioridade do sonho, no predomínio do inacessível e do imaginado sobre o que facilmente os sentidos alcançam”,<sup>351</sup> ou seja, um deslumbramento pelo movimento ininterrupto de partida, de fuga, e pelos locais que lhe estão associados (portos ou simplesmente cidades litorais), cristalizando-a como um “fascínio pelo *nomadismo*”<sup>352</sup> que implica, por um lado, “um certo descuido em planear o caminho a percorrer, preferindo-se ir sem rumo, desrespeitando os mapas e as suas rotas” e, por outro “um prazer com laivos masoquistas centrado nos momentos de separação ou despedida”.<sup>353</sup>

No entanto, se esta pulsão de partida e fascínio pelos continentes longínquos é, de facto, uma das tensões dominantes na obra deste poeta madeirense, como também salienta Paula C. Costa, num momento diferente do mesmo ensaio:

*Sem dúvida que a poesia de José Agostinho Baptista, desde o primeiro livro até aos mais recentes, tem construído e ocupado um espaço que é simultaneamente a construção e ocupação de um dos temas mais importantes da sua arte poética: o amor pelos continentes longínquos, pela prodigiosa ruína das cidades litorais, pelos lugares estrangeiros e puros, pela extrema desolação das aldeias adormecidas, e sempre a nostalgia do regresso, quando se regressa a este lugar de desespero, à ilha de um povo melancólico,/ perdido no vale absoluto do sossego.*<sup>354</sup>

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 305

<sup>350</sup> Amaral, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*, p. 147

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 147

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>354</sup> Costa, Paula Cristina. “Montezuma, o último imperador Azteca, ou José Agostinho Baptista o Último Romântico” in *O escritor*, 2006, p. 306

é preciso ter em conta que, em *Jeremias o Louco*, este *nomadismo* representa uma necessidade de evasão consumada inexoravelmente através do delírio – diferente, portanto, da expressão que poetas como António Ramos Rosa lhe concedem –, o qual, ligado a breves momentos de consciência da realidade, se traduz simultaneamente numa necessidade angustiada de retorno a Si.

Este movimento oposto de regresso será, precisamente, alvo de estudo num ensaio posterior da mesma especialista, datado de 2009, no qual o paralelo com a *Odisseia* de Homero, centrado na épica viagem de Ulisses de regresso a casa, se afirma particularmente pertinente:

*Regresso é, sem dúvida, uma das palavras mais recorrentes na poesia de José Agostinho Baptista; mas regresso não é só uma palavra importante: ela é um conceito estruturante de toda a sua arte poética, é um dos “topos” fundadores desta poesia.*

(...)

*Ouvindo-se ao longe a voz de Álvaro de Campos, ou ainda e no limite, a de Homero, toda a poesia de José A. Baptista pode ser lida como uma enorme “Ode Marítima”, ou mesmo uma “Odisseia” que se inicia com a partida de um paquete (ou veleiro, ou apenas barco) de um cais para uma longa viagem, uma longa errância pela memória, pelos Cais do Absoluto, pelo palimpsesto das várias intertextualidades que vai evocando também movido por esse desejo de “transmigrar” para uma “quimera azul”, como Cesário Verde. Mas nunca a viagem está completa se não se regressar ao cais da partida, se Ulisses não desejar voltar a Ítaca, se o poeta não se reconhecer e não for reconhecido nos seus passos de volta. Talvez por isso, regressar à sua morada abandonada é uma promessa constante desta poesia.*<sup>355</sup>

Desta forma podemos observar, na óptica de Fernando Pinto do Amaral, uma concepção ambígua do tempo relativamente ao instante que não o presente (“Distinguir com acerto o passado e o futuro, a imaginária recordação da não menos

---

<sup>355</sup> *Idem*. “Regresso” in *Margem*, 2009, pp. 81-82

imaginária profecia, revela-se impossível”).<sup>356</sup> Existirá sim uma clivagem entre dois momentos temporais díspares no universo de significação de José Agostinho Baptista, um passado mitificado (“passado imemorial, uma era de felicidade a cuja serena evocação procede o sujeito: uma época antiquíssima, quase primordial (...) um *locus amoenus*, um paraíso onde o amor não originava violência”)<sup>357</sup> e um presente de declínio, dor e sofrimento, do qual o sujeito poético se lamenta de forma tão intensa e recorrente que o tom discursivo concorre na criação de um ambiente de perda e de *devastação*, conduzindo à obsessão da morte, “algo que na poesia de J. A. Baptista se prepara como algo inexorável”.<sup>358</sup>

Este carácter dúplice do tempo, assente num “retorno de um passado imemorial que o poeta recolhe” e no “abandono da eternidade e aceitação da fugacidade de todas as coisas”<sup>359</sup> presentes, dotará a obra deste poeta de um ritmo circular que propende para a intemporalidade, acabando por a colocar “no cerne de uma problemática de contornos algo nietzscheanos de tempo circular *versus* tempo linear”.<sup>360</sup>

António Ramos Rosa sublinha a noção de perda (“É no vazio deste espaço (...) que o poema agostiniano se processa tendo por único móbil a formulação do indefinível sentimento de perda e da possível relação com o objecto «impossível» dessa perda”)<sup>361</sup> ou ausência (“é no espaço nulo da ausência que o poema desencadeia as suas energias «desordenadas» e, no seio da vertigem, cria a sua coerência afectiva e poética”)<sup>362</sup> subjacente à atitude poética de José Agostinho Baptista, a qual irá adquirir contornos tão densos (“Qualquer que seja o tema, a luz que banha estes poemas é sempre crepuscular e o seu tom é o de um lamento por uma perda indefinível e irremediável”)<sup>363</sup> que se converterá numa derradeira expressão de morte (“A vertigem

---

<sup>356</sup> Amaral, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*, p. 149

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 150

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 150

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 151

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 151

<sup>361</sup> Rosa, António Ramos. *Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, p. 116

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 116

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 115

da perda é a vertigem que conduz ao abismo, à morte, à escuridão”).<sup>364</sup> A paisagem – ou a terra, num sentido mais íntimo – que envolve o sujeito poético é um elemento determinante neste cenário absolutamente disfórico de ausência, surgindo como um “contorno existencial inseparável da subjectividade”,<sup>365</sup> uma manifestação da sua própria identidade flagelada (“O que não raro estes poemas evocam é uma paisagem em ruínas, um cenário mortuário, a degradação, a decadência, a ausência, a escuridão”).<sup>366</sup>

O poema torna-se assim o espaço onde se procura simultaneamente exprimir este sentimento intrínseco e dilacerante de perda e restabelecer a ligação, através do *canto*, com o elemento “original” – dada a impossibilidade ontológica de substituição por qualquer outro elemento secundário (“só o objecto da relação primordial poderia restabelecer a primitiva unidade que o ser conheceu antes da separação” e “um lamento que nunca se compraz em substituir a substância da perda por qualquer objecto secundário”)<sup>367</sup> – que concederia ao sujeito poético a percepção perdida da plenitude:

*Na verdade, a substância afectiva da perda é díspar e heterogénea como díspares e heterogéneos são os impulsos, mas, dado que esses impulsos visam recuperar o «objecto perdido» (afectivo), que restabeleceria a homogeneidade primordial, ou a unidade perfeita com o objecto afectivo, há também nela uma certa homogeneidade que se expressa na realização poética, particularmente na musicalidade e na cor dos poemas. E assim, nesta poesia, à heterogeneidade actual de uma situação dominada pela disparidade da perda, pode suceder um impulso de homogeneização que visa reconstituir a «relação total».*<sup>368</sup>

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 117

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 115

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 117

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 117

## A loucura, a viagem e outras conclusões possíveis

*vagamente cresce a febre dentro de mim*

*e o sangue, os dedos, o coração ferido*

*e furtivo*

*descobre a paisagem branca, o mundo,*

*a grande porta que se abre para uma dor excessiva.*<sup>369</sup>

Podemos verificar a subsistência de uma tensão extremamente significativa, no decorrer da presente análise a *Jeremias o Louco*, entre duas esferas, dois níveis – digamos – de existência que não poderão de forma alguma ser dissociados: por um lado o sujeito poético, com todos os elementos supracitados que constituem a sua esfera existencial e, por outro, “o mundo” exterior a si, a “Realidade” que, se se relaciona, em última instância, com uma “dor excessiva”, algo que se afigura insuportável para o próprio, apresenta-se simultaneamente como uma paisagem branca prestes a ser “descoberta”, sugerindo uma ideia de vazio na eminência de ser preenchido. Esse exercício complexo de transformação ou, se preferirmos, de sobreposição, irá efectuar-se através da “febre” que cresce imperceptivelmente dentro do sujeito poético, um delírio ou loucura que adoptará, como pretendemos demonstrar em capítulos antecedentes, os contornos de uma reacção instintiva à violência que a realidade representa para si; e neste movimento circular estabelecer-se-á a dinâmica da obra: por não conseguir suportar a realidade, devido à ocorrência de determinados acontecimentos que despoletaram uma dor intolerável, o sujeito poético fecha-se dentro de si – à semelhança do que se regista em *Four Quartets* –, criando uma realidade-outra, própria, que irá entrar em conflito e sobrepor-se à anterior, e na qual ele será forçosamente Outro.

Todavia, e dadas as limitações de se construir ou criar algo absolutamente novo a partir do vazio, serão perceptíveis instantes em que a realidade pulsa através do delírio (“sou jeremias,/ é certo,/ o fugitivo, o eremita,/ o vagabundo do país de

---

<sup>369</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 98

exílio,/ da lisboa inerte onde se morre,/ sou o louco impossível”),<sup>370</sup> observando-se a transposição – mais ou menos consciente – de uma série de elementos pertencentes a essa esfera prévia de existência e que irão condicionar os moldes em que a evasão de Jeremias se efectua (“também revelei ao mundo este corpo nu/ quando pela dor devagar descí,/ a dor de jeremias,/ saltimbanco do país triste,/ poeta dos lugares marítimos e da luz”).<sup>371</sup>

A noção de loucura – bem como a de viagem – ocupa um lugar fundamental de mediação entre esses dois níveis de existência, um artifício que, na dinâmica desta obra de José Agostinho Baptista, lhe permite ser Outro: é pelo delírio que o sujeito poético concretiza a sua separação ontológica, assumindo a *persona* de Jeremias (“jeremias é apenas o nome, o único, o último/ depois da tempestade e do crepúsculo/ que em Orly me viu chorar”);<sup>372</sup> é a sua *Sagrada Loucura* que o impele a criar uma realidade alternativa, ditando as regras espaço-temporais que possibilitam as suas intermináveis viagens e que lhe permitem dispersar-se ou *ser* com as diversas personagens que surgem ao longo das respectivas viagens – ou poemas –, um movimento em direcção à alteridade que visa preencher um vazio identitário que lentamente o consome.

O diálogo altamente ambíguo promovido entre o sujeito poético desta obra e o profeta bíblico seu homónimo é o resultado das próprias contingências dessa mesma necessidade de alienação, estabelecendo-se a partir das várias reminiscências supramencionadas ou alusões a figuras referentes à tradição judaico-cristã, de um discurso que por vezes assume um tom de oração ou prece (recorde-se a incorporação e recriação, em – 1 –, de uma linguagem bíblica que resulta na constituição de uma das mais famosas orações do Cristianismo, a “Oração do Senhor”, vulgarmente conhecida como “Pai Nosso”: “bem aventurado seja o meu nome,/ (...) venha a mim o reino destruído,/ (...) seja feita a minha vontade,/ (...) e que a pedra minha de cada dia que vos atiro hoje”/ role sempre”<sup>373</sup>) – tensões que estão também presentes, como pudemos averiguar, nos textos de T. S. Eliot e Álvaro de Campos – e, claro, da

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 95

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>373</sup> *Ibidem*, pp. 63-64

instituição de um complexo *jogo* de transfiguração dos contornos do seu arquétipo radicados no *Livro de Jeremias*.

Se Campos, representante máximo do Sensacionismo, é o poeta que pretende embarcar numa viagem até ao Longínquo (“Chamam por mim as águas,/ Chamam por mim os mares./ Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes”)<sup>374</sup> numa busca frenética, quase febril, pelas sensações (“Ah, seja como for, seja para onde for, partir! Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,/ (...) Todo o meu sangue raiva por asas!/ Todo o meu corpo atira-se prà frente!”),<sup>375</sup> procurando assim escapar a uma realidade que o sufoca (“Sentir a vida convalesce e estiola/ E eu vou buscar ao ópio que consola/ Um Oriente a oriente do Oriente”)<sup>376</sup>, Jeremias é aquele que de facto concretiza esse desejo (“já os barcos deixaram o cais, o porto,/ através da antiquíssima noite,/ levando o ópio, o poema”),<sup>377</sup> tornando-se, num estilo alucinado, delirante, o “eterno viajante” que percorre intensa e incessantemente um mundo em ruínas (“olhai jeremias que atravessa/ as luminosas águas, o verde oceânico,/ seguido pelas multidões de escravos errantes,/ aqueles que a alegria não tocará nunca”).<sup>378</sup>

Será neste contexto de deriva ou errância febris que se definirá o epíteto – “cão” – com que Jeremias recorrentemente se auto-intitula e pelo qual é apelidado (“e o olhar, ah aquele olhar líquido, fundo,/ de cão perdido”,<sup>379</sup> “e a multidão me apedrejava, a mim,/ o magnífico cão”<sup>380</sup> e “enfim compreendo tudo,/ sei tudo,/ vejo tudo, com os meus olhos escuros de cão,/ húmidos olhos de cão solitário,// e, todavia/ magnífico, pardo,/ cão doido que nunca morrerá”<sup>381</sup>). É preciso, no entanto, reconhecer igualmente as noções de fidelidade, companheirismo e de um sentido intuitivo ininteligível aos homens associadas a esta figura canina, cujo paradigma encontra a sua formulação primeva na *Odisseia* de Homero – no qual Argos, o cão de

<sup>374</sup> Campos, Álvaro de. *Poesia*, p. 115

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 116

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 59

<sup>377</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 65

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 79

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 96

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 97

Ulisses, espera inexoravelmente o regresso do seu dono da guerra de Troia, reconhecendo-o sem hesitação após duas décadas de ausência, num episódio aliás bastante emotivo dada a debilidade (ou mesmo decadência) da sua condição actual, a intensidade da relação entre ambos e a sua morte, instantes depois.

De facto, também em *Jeremias o Louco* assistimos a um evento que retrata a longa espera de um cão (“talvez o cão aí continue,/ ao longo de sucessivas noites de vigília,/ farejando a ausência,/ o lugar vago,/ (...) talvez o cão aí continue,/ atento ao fim das tardes,/ senhor do areal e da rosa oculta”)<sup>382</sup> pelo retorno de uma entidade indefinida que, contudo, surgirá intimamente associada ao próprio Jeremias (“jeremias talvez aí continue,/ atento ao fim das tardes,/ senhor do areal e daquele terror que chegava”);<sup>383</sup> a convergência de ambas as entidades adquirirá especial relevância se considerarmos o movimento identitário dispersivo de Jeremias em relação às demais personagens com quem partilha as suas viagens e nas quais serão reflectidas as mesmas noções de companheirismo, cumplicidade e deriva (“ó gôndolas que seguis os passos de giacomino e/ jeremias, o seu cão!”<sup>384</sup> e “agora que só podíamos lembrar Isaiás, o outro cão,/ quando jovem autor”<sup>385</sup>).

Esta necessidade de dispersão, de viagem, expressa por Campos e realizada em *Jeremias o Louco*, é demonstrada pela própria estrutura fragmentária da obra (composta por trinta e um poemas – trinta e um fragmentos nos quais o sujeito poético se realiza), gerando uma dinâmica intertextual que implica a existência de uma tensão individual dirigida para um mesmo centro, onde o fragmento remete, através da evidência da fractura, para a unidade: a loucura. A consciência de que a realidade se torna por vezes demasiado violenta para o ser humano a conseguir suportar (sugerida em “Afinal a melhor forma de viajar é sentir”) e que a alienação se afirma como o sinónimo mais premente de evasão revela-se um dos aspectos mais vincados desta obra de José Agostinho Baptista e exemplifica, com extraordinária precisão, a tese que aqui procuramos defender de uma certa relação de continuidade – não, obviamente, no sentido de uma *mimesis* pura, mas através de um “encobrimento poético”, ou seja,

<sup>382</sup> *Ibidem*, pp. 75-76

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 76

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 123

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 100

da aplicação de um desvio em relação à obra do seu precursor, no instante em que considera que esta se deveria ter movido numa outra direcção, conforme afirma Harold Bloom em *A Angústia da Influência* – entre as duas poéticas. Assim, a *Sagrada Loucura* de Jeremias afigura-se como uma consequência inevitável da adesão à proposta de Sensacionismo de Campos: não se pode querer escapar à realidade e sentir tudo de todas as maneiras, com o objectivo de alcançar uma unidade e completude similares a Deus, sem se pagar um preço por isso (“porque enfim jeremias era deus –// o homicida,/ o louco,/ o senhor das chuvas urgentes.”).<sup>386</sup>

Do mesmo modo, se em *Four Quartets* vemos expressa uma concepção circular do tempo e uma progressiva abstracção relativamente à realidade por parte do sujeito poético – não será necessário voltar aludir à epígrafe com que se inicia *Jeremias o Louco* –, e se em *The Waste Land* assistimos a uma violenta fragmentação discursiva que advém também de uma reformulação intrínseca do carácter linear do tempo, resultando numa acentuada dispersão espacial e ontológica (“Com estes fragmentos escrevi as minhas ruínas”),<sup>387</sup> na obra de José Agostinho Baptista essas tensões serão desdobradas até atingirem proporções quase épicas, possibilitando a realização de uma viagem contínua através dos séculos e dos continentes – por locais que se inscrevem nos universos de significação mais díspares – no que afirmámos ser a agregação do discurso em torno de uma noção de suspensão da lógica temporal e espacial, reafirmando a ideia de um inexorável alheamento em relação ao real. Nesse aspecto revela-se, de facto, um percurso infundável – uma odisseia – que implicará um esforço brutal no sentido de um retorno que, para além da eminência do plano físico, terá de ser realizado, com particular inflexão, num paradigma psicológico: um regresso a si; o texto afirma-se a melhor expressão de todas estas considerações em – 27 –, através da auto-reflexividade encerrada no discurso de Conrad, “mestre da alma errante de Jeremias”,<sup>388</sup> dirigido ao próprio: “a ti, jeremias,/ faço entrega deste veleiro que dominou todos os/ mares,/ perdido ulisses/ das nossas vidas”.<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 72

<sup>387</sup> Eliot, T. S. *A Terra Devastada*, p. 51

<sup>388</sup> Baptista, José Agostinho. *Biografia*, p. 115

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 115

Por muito apelativo que se revele procurar estabelecer um nexos de causalidade definitiva entre a alienação de Jeremias e determinados indícios textuais que remetam para um episódio relativo à morte de uma sua companheira – e, neste momento, referimo-nos especificamente ao incidente apresentado pelos poemas – 20 – e – 22 – e examinado nos capítulos precedentes – decidimos optar por explicitar apenas a associação existente entre ambos, visto considerarmos extremamente redutor tentar de alguma forma “explicar” uma obra desta complexidade através de uma perspectiva linear, uma vez que o próprio texto se furta a essa lógica: o evento existe, pleno de significação, contribuindo para a criação de um ambiente de perda, de sofrimento, desespero e loucura, cujas premissas tinham vindo já a ser delineadas desde o início da obra.

A dimensão disfórica de *Jeremias o Louco*, tal como tivemos oportunidade de a estudar, será possivelmente uma das tensões mais evidentes e prolíferas desta obra, manifestando-se desde logo na figura central de Jeremias que concentra em si expressões muito significativas de melancolia (“escrevo,/ esmagado pelo denso nevoeiro da manhã de/ dezembro em bremen,/ esquecido de mim/ quase só/ quase louco”)<sup>390</sup>, angústia (“que farei deste silêncio e destas feridas,/ que profundo desgosto atraiu o olhar,/ que ódio mais necessário envolve as mãos?”)<sup>391</sup> e tormento (“enlouquecendo sempre,/ foragido de tudo, ferido de tudo.”)<sup>392</sup> – indissociáveis, como tivemos oportunidade de demonstrar ao longo da presente dissertação, das enunciações apresentadas por *Tabacaria*, *Lisbon Revisited* e *Opiário*, de Álvaro de Campos, que nos remetem para uma concepção enfaticamente lúgubre, flagelada, ou simplesmente de um cansaço quase existencial expresso pelo sujeito poético.

Com efeito, numa conjuntura emocional deveras conturbada em que estas emoções acentuadamente negativas surgem encadeadas entre demonstrações de um regozijo quase febril perante cenários de devastação (“quando o fogo se ateou sorriste”),<sup>393</sup> o sujeito poético irá convergir subitamente na convicção profunda da sua realização enquanto fonte absoluta de morte ou destruição (“as minhas mãos

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 110

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 103

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 71

congeminando a morte, destruindo tudo. deus não voltará!”),<sup>394</sup> transbordando os limites da realidade e criando um mundo *devastado* que percorre de uma forma incessante – poder-se-ia dizer obsessiva (“não têm fim os caminhos, a estrela errante e as/ coisas tristes,/ o outono que me trouxe aqui”)<sup>395</sup> – e que encontra forçosamente uma figura paradigmática em *The Waste Land*. O *topos* árido e estéril deste texto de T. S. Eliot onde o medo se descobre num punhado de pó, que nos meios urbanos adquire simultaneamente os contornos claustrofóbicos de uma notória irrealidade (“Cidade Irreal,/ Sob o nevoeiro pardo de um amanhecer de Inverno”),<sup>396</sup> incomunicabilidade (“Fala comigo. Por que é que nunca falas? Fala./ Em que estás a pensar? A pensar o quê? O quê?/ Nunca sei o que estás a pensar”)<sup>397</sup> e mesmo putrefacção (“«O cadáver que plantaste o ano passado no jardim/ «Já começou a dar rebentos? Será que dá flor este ano?»”),<sup>398</sup> traduz excruciantes noções de desespero, solidão e morte, necessariamente articuladas com os traços toponímicos e ontológicos evidenciados em *Jeremias o Louco*.

O estudo deste movimento intertextual promovido de forma explícita e inexorável pela obra de José Agostinho Baptista em direcção aos seus arquétipos, como pudemos notar, longe de reduzir ou de algum modo restringir as possibilidades interpretativas da obra em si, circunscrevendo-a a uma mera “explicação” de uma através das outras ou a uma estéril enumeração de similaridades, contribui decisivamente para uma compreensão mais alargada da mesma ao analisar a dinâmica da relação instituída com as fontes, pondo em evidência um conjunto de tensões que, sendo ou não análogas, coincidirão na medida de um desvio fundamental, o hiato através do qual é criada a sua intrínseca irredutibilidade.

Como consideramos ter demonstrado, uma análise que não preveja esta densidade que precede qualquer *facto* literário apenas poderia redundar num estudo incompleto, incapaz de desdobrar o complexo e muitas vezes ambíguo universo de significação deste texto que o define como uma obra única – seja no panorama

---

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>396</sup> Eliot, T. S. *A Terra Devastada*, p. 21

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 23

literário português, no momento em que surge e nas décadas subsequentes marcadas por um *retorno ao real* ou um *novo realismo* já sublinhados, ou mesmo no conjunto da atitude poética deste autor –, o local onde se celebra o vertiginoso e transgressivo diálogo literário entre José Agostinho Baptista, Fernando Pessoa, T. S. Eliot e o próprio texto bíblico.

## Bibliografia activa

BAPTISTA, José Agostinho. *Biografia*. Lisboa: Assírio e Alvim, Outubro de 2000.

BAPTISTA, José Agostinho. *Deste Lado Onde*. Lisboa: Assírio e Alvim, Novembro de 1976.

BAPTISTA, José Agostinho. *Jeremias o Louco*. Coimbra: Centelha, 1978.

CAMPOS, Álvaro. *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio e Alvim, Março de 2002.

ELIOT, T. S. *A Terra Devastada* (Ed. bilingue). Prefácio e Tradução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, Agosto de 1999.

ELIOT, T. S. *Quatro Quartetos* (Ed. bilingue). Tradução e Introdução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

## Bibliografia passiva relativa aos autores analisados

AMARAL, Fernando Pinto. *O Mosaico Fluido*. Lisboa: Assírio e Alvim, Janeiro de 1990.

COSTA, Paula Cristina. “Montezuma, o último imperador Azteca, ou José Agostinho Baptista o Último Romântico” in *O escritor*, volume nº 23, Abril de 2008, pp. 301-308.

COSTA, Paula Cristina. “Regresso” in *Margem*, volume nº 27, Dezembro de 2009, pp. 81-83.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica* (2ª Ed). Lisboa: Guimarães Editora. Fevereiro de 1997.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença, 1989.

ROSA, António Ramos. *Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

VERDE, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde* (2ª Ed). Lisboa: Portugália Editora, 1970.

WHITMAN, Walt. *Cálamo* (Ed. bilingue, 3ª Ed). Versão de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Erva*. Selecção e tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

## Bibliografia passiva de carácter teórico

AA, VV. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*, Lisboa: União Gráfica, 1969.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência* (2ª Ed). Tradução de Miguel Tamen, Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves. *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro e Revisão científica de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores, Outubro de 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. São Paulo: Edições 70, 1981.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa* (16ª Ed). Porto: Porto Editora.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura* (8ª Ed). Coimbra: Livraria Almedina, 1997

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura – I Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*. Tradução de Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70, Outubro 1999