UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

DANILO RODRIGUES BUENO

PARA *VOLTAR À POESIA*:
INTERPRETAÇÕES E DESDOBRAMENTOS DO "VOLTAR AO REAL" NA OBRA DE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES

(versão corrigida)

SÃO PAULO

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

PARA *VOLTAR À POESIA*:
INTERPRETAÇÕES E DESDOBRAMENTOS DO "VOLTAR AO REAL" NA OBRA DE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES
(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Paola Poma
De acordo: Data:

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rp

Rodrigues Bueno, Danilo
PARA VOLTAR À POESIA - INTERPRETAÇÕES E DESDOBRAMENTOS DO "VOLTAR AO REAL" NA OBRA DE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES / Danilo Rodrigues Bueno ; orientadora Paola Poma. - São Paulo, 2017.
193 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Poesia Portuguesa século XX. 2. Poeta-crítico. 3. Real. 4. Reescrita. 5. Crítica. I. Poma, Paola, orient. II. Título.

Para a Regi, minha esposa

Para o Joaquim, meu filho

AGRADECIMENTOS:

À minha mãe Ivanilde e ao meu pai Lamartine.

Para todos os meus irmãos, decisivos em minha educação.

À minha orientadora, Paola Poma, pelos ensinamentos, pela leitura atenta e pelo amoroso diálogo.

Para António Manuel Ferreira, Aristóteles Predebon, Duarte Braga, Emerson da Cruz Inácio, Leonardo Gandolfi, Roberta Ferraz, Teresa Parreira Vicente, pela leitura, pela conversa, pela remessa de livros e pela ajuda em Portugal.

Para Flávio Rodrigo Penteado pela leitura, revisão e ajuda em detalhes técnicos.

A todos os professores da área de Literatura Portuguesa da USP, em especial a Annie Gisele Fernandes, Horácio Costa, Lilian Jacoto e Mônica Simas, sempre prontos a ensinar com delicadeza em seus cursos de Literatura Portuguesa. À professora Ida Ferreira Alves e ao professor Jorge Fazenda Lourenço, que me ajudaram com o projeto da tese. Ao professor Mauricio Salles de Vasconcelos e à professora Rosa Maria Martelo pelas disciplinas cursadas na pós-graduação.

Aos meus amigos – todos eles – pela força constante e por todos os momentos juntos.

RESUMO

BUENO, Danilo Rodrigues. **Para *voltar à poesia*: interpretações e desdobramentos do "voltar ao real" na obra de Joaquim Manuel Magalhães.** 2017. 190 p. Tese (Doutoramento em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese pretende analisar e problematizar a poesia de Joaquim Manuel Magalhães (JMM), comparando-a pontualmente com sua produção crítica e tradutória para discutir a temática surgida pelo verso "voltar ao real, a esse desencanto". Tal proposta foi publicada pelo poeta em 1981, primeiro como ensaio, depois reformulado como poema, tornando-se preceptiva para a produção do poeta-crítico, bem como basilar para as mais variadas interpretações de seus poemas.

A análise de sua obra passa, inicialmente, pelo poema "Princípio", súmula poética de Magalhães. Em seguida, analisam-se os poemas publicados antes de 1981 que possam ter preparado a declaração de "voltar ao real", para, ato contínuo, analisarem-se os poemas imediatamente posteriores ao ano de 1981, investigando-se traços que apontem para diálogos ou afastamentos, período mais maduro e reconhecido da obra de Magalhães. Por último, trata-se dos desdobramentos mais atuais, notadamente a substituição da obra proposta em 2010, quando há uma ampla mudança de perspectiva, acenando para novos contornos de sua escrita poética, diversos do itinerário poético construído de 1974 até 2010.

O interesse dessa tese, portanto, é entender essa movimentação da obra, por meio das irradiações que a ideia de "voltar ao real" embasa.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Manuel Magalhães; Poesia portuguesa do século XX; Poeta-crítico; Real e Reescrita.

ABSTRACT

BUENO, Danilo. Rodrigues. **To *return to poetry:* interpretations and deployments of the "return of the real" in the works of Joaquim Manuel Magalhães.** 2017. 190 p. Doctorate's thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Humans Sciences, University of São Paulo, 2017.

This thesis aims to analyze and problematize the poetry of Joaquim Manuel Magalhães (JMM), comparing it punctually with his critical and translational production in order to discuss the topic of the verse "to return to the real, to this disenchantment". The poet published this proposal in 1981, first as an essay, later reformulated as a poem, becoming mandatory for the production of the poet-critic, as well as fundamental for the most varied interpretations of his poems.

The analysis of his work passes, initially, by the poem "Principle", poetic synthesis of Magalhães. Then, we analyze the poems published before 1981 that may have prepared the declaration of "to return to the real", in order to analyze the poems immediately after the year 1981, investigating traits that point to dialogues or departures, the more mature and recognized period of Magalhães's work. Lastly, we discuss his most current developments, notably the replacement of the work proposed in 2010, when there is a wide change of perspective, waving to new contours of his poetic writing, different from the poetic itinerary constructed from 1974 to 2010.

The interest of this thesis, therefore, is to understand this movement of the work, resorting to the irradiations that the idea of "to return of the real" bases.

KEY-WORDS: Joaquim Manuel Magalhães; Portuguese Poetry of the 20th Century; Poet-critic; Real and Rewriting.

RÉSUMÉ

BUENO, Danilo Rodrigues. **Pour *retourner à la poésie*: interprétations et développements du "retour au réel" dans l'oeuvre de Joaquim Manuel Magalhães**. 2017. 193 p. Thèse (Doctorat en Lettres Classiques e Vernaculaires) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, 2017.

Cette thèse aspire à analyser et problématiser la poésie de Joaquim Manuel Magalhães (JMM) en comparaison ponctuelle avec sa production critique et ses traductions dans le but de discuter de la thématique engendrée par le vers "retourner au réel, à ce désenchantement". Telle proposition a été publiée par le poète en 1981 d'abord dans un essai et elle a été reformulée après dans un poème devenant un précepte dans la production du poète-critique ainsi comme une idée fondamentale pour diverses interprétations de ses poèmes.

L'analyse de son oeuvre commence par le poème "Princípio" lu ici comme une condensation poétique de Magalhães. Ensuite, les poèmes publiés avant 1981 sont analysés comme une préparation pour la déclaration de "retour au réel", ainsi comme les poèmes qui configurent la période la plus mature et reconnue de son œuvre écrits après 1981 sont analysés cherchant les traits de convergence ou d'éloignement de cette proposition. Pour finir, la thèse contemple les derniers développements de la poétique de Magalhães, notamment le remplacement proposé en 2010 par son œuvre quand il y a un grand changement de perspective montrant les nouveaux contours de son écriture qui divergent de l'itinéraire poétique construit entre 1974 et 2010.

La motivation de cette thèse donc est la compréhension de l'œuvre de Magalhães dans sa dynamique en rapport avec l'idée sous-jacent de "retour au réel".

MOTS-CLÉFS: Joaquim Manuel Magalhães; Poésie portugaise du XXe siècle; Poète-critique; Réel et réécriture.

LISTAS DE SIGLAS

OBRA POÉTICA

TV	*Um toldo vermelho*	*2010*
ANAF	*Alta noite em alta fraga*	*2001*
CL	*Consequência do lugar*	*2001*
PLV	*A poeira levada pelo vento*	*1993*
SL	*Sloten*	*1991*
LTV	*Uma luz com um toldo vermelho*	*1990*
AAM	*Alguns antecedentes mitológicos*	*1984*
ALR	*Alguns livros reunidos*	*1987*
SSA	*Segredos, sebes, aluviões*	*1985*
AM	*Assinar o mar*	*1984*
AP	*Ave de partida*	*1981*
DPC	*Os dias, pequenos charcos*	*1981*
SSA	*Segredos, sebes, aluviões*	*1981*
UE	*Uma exposição*	*1908*
AP	*António Palolo*	*1978*
Ve	*Vestígios*	*1977*
PCM	*Pelos caminhos da manhã*	*1977*
CA	*Cartucho*	*1976*
DE	*Dos enigmas*	*1976*
TP	*Três poemas*	*1975*
CL	*Consequência do Lugar*	*1974*
En	*Envelope*	*1974*

OBRA CRÍTICA E TEÓRICA

RP	*Rima Pobre: Poesia Portuguesa de Agora*	*1999*
IPEA	*"Introdução" – Poesia Espanhola de Agora*	*1997*
PTSE	*Prefácio – T.S. Eliot*	*1997*
PP	*Poema acompanhado de prefácio*	*1994*
NSP	*Nota ao Sr. Pessoa*	*1993*
CSM	*Do corvo à Santa Maria*	*1993*
DD	*Dick Davis, Trinta e dois poemas*	*1990*
PM	*Um Pouco da morte*	*1989*
PL	*Philip Larkin: Um poeta da tristeza e da aceitação*	*1989*
DT	*Dylan Thomas: Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*	*1982*
DC	*Os dois crepúsculos*	*1981*
PORB	*Posfácio – Obra poética de Ruy Belo*	*1981*
PFOH	*Pensamento poético e poesia de Frank O'Hara: uma introdução*	*1979*
ITP	*A inescapável tara da procriação*	*1978*

OBRA TRADUTÓRIA

NP	*Em nenhum paraíso*	*2006*
PKK	*Os poemas – Konstandinos Kavafis*	*2005*
AN	*A névoa*	*2004*
AJAC	*Antologia – José Ángel Cilleruelo*	*2004*
TE3	*Trípticos Espanhóis 3*	*2003*
PAA	*Poemas Anna Akhmatova*	*2003*
TE2	*Trípticos Espanhóis 2*	*2000*
PE90	*Poesia espanhola, anos 90*	*2000*
TE1	*Trípticos Espanhóis 1*	*1998*
PPKK	*Poemas e prosas – Konstandinos Kavafis*	*1994*
PYS	*Poemas escolhidos – Yorgos Seferis*	*1993*
WBY	*W.B. Yeats*	*1990*
25KF	*25 poemas – Konstandinos Kavafis*	*1988*
PGH	*A partir de Geoffrey Hill*	*1976-77*

OBRA EDITORIAL

ED5	*As escadas não têm degraus, n.5*	*1991*
ED4	*As escadas não têm degraus, n.4*	*1991*
ED3	*As escadas não têm degraus, n.3*	*1990*
ED2	*As escadas não têm degrau, n.2*	*1990*
ED1	*As escadas não têm degraus, n.1*	*1988*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS: **5**

RESUMO **6**

ABSTRACT **7**

RÉSUMÉ **8**

LISTAS DE SIGLAS **9**

SUMÁRIO **11**

1 – INTRODUÇÃO **14**

2 – O AUTOR, A OBRA E A QUESTÃO **18**

2.1 CRONOLOGIA ESSENCIAL 18
2.2 BREVE NOTÍCIA SOBRE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES 19
2.3 APONTAMENTOS SOBRE ALGUMAS VISÕES CRÍTICAS 27
2.4 UMA DISCUSSÃO CONTEMPORÂNEA: *O VOLTAR AO REAL* 31
2.5 DO REAL À REALIZAÇÃO 44

3 – PRINCÍPIO: ENSAIO E POESIA **56**

3.1 DA EPÍGRAFE AO POEMA “PRINCÍPIO” 57
3.2 O POEMA EM DUAS ETAPAS 71
3.3 O TÍTULO COMO RESUMO DO SENTIDO 74
3.4 MIGRAÇÃO DE GÊNERO TEXTUAL E HIPÓTESES 76

4 – O DESENVOLVIMENTO DO REAL **82**

4.1 ANTES DO POEMA “PRINCÍPIO” 82
4.1.1 CONSEQUÊNCIA DO LUGAR 83
4.1.2 DOS ENIGMAS 89
4.1.3 VESTÍGIOS 94
4.1.4 UMA EXPOSIÇÃO 99
4.2 DEPOIS DO POEMA “PRINCÍPIO” 113
4.2.1 OS DIAS, PEQUENOS CHARCOS 113
4.2.2 UMA LUZ COM TOLDO VERMELHO 123
4.2.3 A POEIRA LEVADA PELO VENTO 127
4.2.4 ALTA NOITE EM ALTA FRAGA 132

5– A OBRA SUBSTITUÍDA **148**

5.1 ENTRE A RELEITURA E A REESCRITA 148

5.2 UM TOLDO VERMELHO 154

6 – CONCLUSÕES 164

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 170

APÊNDICES 180

APÊNDICE A – OBRA CRÍTICA 181
APÊNDICE B – OBRA TRADUTÓRIA 182
APÊNDICE C – OBRA EDITORIAL 183
APÊNDICE D – OBRA POÉTICA – ANOS 70 184
APÊNDICE E – OBRA POÉTICA – ANOS 80 185
APÊNDICE F – OBRA POÉTICA – ANOS 90 ATÉ 2010 186
APÊNDICE G – EXEMPLOS DE PARCERIA PICTÓRICA 187

Uma tese de doutorado pode ser um passo à direita ou à esquerda, um degrau acima ou abaixo, em suma, uma pequena mudança de ponto de observação. Como se o observador estivesse diante de um gigantesco objeto incrivelmente sedutor e irregular: descrever esse objeto olhando-o do norte, ou do sul, ou de cima para baixo, ou de baixo para cima, resultará numa descrição bastante diferente das outras. A mudança de apenas um grau de posição do observador resultará numa descrição que de maneira nenhuma suplantará ou excluirá as outras. Resultará, isso sim, numa descrição que por si só já será valiosa, independentemente do que veio antes e do que vier depois. Mas, se avaliada junto com as outras, essa mesma descrição terá mais valor ainda quanto menos semelhanças conceituais tiver com elas. Isso, desde que tais descrições não sejam pensadas apenas por uma questão de fidelidade fotográfica ao objeto original, porém com uma questão de fidelidade às leis que regem o sistema de múltiplas descrições (às leis que regem o sistema do arranjo floral). Cada descrição de um objeto ou de um acontecimento não deve ser comparada apenas com os dados da realidade, mas também, e principalmente, com as descrições alternativas desse mesmo objeto ou desse mesmo acontecimento realizada por outros observadores.

(OLIVEIRA, 2009, p.19-20)

Abanamos
pareceres, pêndulos, pesquisas,
fazemos moverem-se as mesas, perguntamos:
Que grau de realidade tem a realidade?

(ENZENSBERGER, 1985, p. 102)

1 – INTRODUÇÃO[1]

Esta tese visa contribuir para a difusão e a leitura do poeta-crítico português Joaquim Manuel Magalhães (1945), de modo a recuperar as principais ideias sobre sua obra poética e, paralelamente, levantar questões sobre o *regresso ao real*, tópica decisiva para as últimas décadas de poesia portuguesa.

As edições da poesia de JMM são de pouca circulação no Brasil, o que restringe a leitura e o conhecimento de suas implicações de forma mais sistematizada e sedimentada, tornando-se uma obra visitada apenas pelos interessados em literatura portuguesa, no âmbito universitário. Em Portugal, porém, JMM é personagem de destaque, tem espaço em jornais, revistas e livros, além da carreira universitária, sendo citado direta ou indiretamente na maioria dos estudos que se ocupam de poesia portuguesa dos últimos quarenta anos. Desse modo, busca-se uma ampliação do conhecimento desse poeta no âmbito brasileiro, além da discussão crítica mais pormenorizada de sua influência.

As leituras dos poemas ocorrem ao lado do levantamento de estudos e ensaios mais relevantes sobre ele, além de aproximar, por vezes, os poemas de reflexões críticas do próprio JMM, tornando factível a unicidade de pensamento do poeta, sem, no entanto, deixar-se dirigir-se por ela. Por vezes, os poemas serão analisados integralmente, em uma tentativa de leitura mais ampla; e, por vezes, excertos significativos servirão para ilustrar os caminhos dessa poesia. Essa mistura entre análise exaustiva e análise pontual não representa instrumento incoerente para abordagem, pelo contrário, visa manter a leitura mais ágil e, ao mesmo tempo, mais coesa, já que excertos possibilitam um quadro mais amplo do pensamento poético de JMM.

---

1 Esta tese foi padronizada a partir do documento “Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP”, 3ª edição, revisada, ampliada e modificada, 2016, disponível em http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/111/95/491-1.

Esta tese, portanto, pioneira no ambiente brasileiro, tem como tarefa repor a importância da obra de Magalhães reconhecendo-a e dimensionando-a como central para a cultura portuguesa até os dias de hoje.

O *corpus* primário a ser estudado por essa tese será:

a) *Os dias, pequenos charcos* (1981). Neste volume, no poema "Princípio", aparece pela primeira vez o verso "voltar ao real, a esse desencanto". Neste livro, será possível observar como a noção de *regresso ao real* foi desenvolvida, por meio da detida análise desse poema, relacionando-o com textos críticos do autor, principalmente sua tese de doutoramento: *Dylan Thomas: consequência da literatura e do real na sua poesia* (1982), mas também com outros textos críticos que figuram nos livros: *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crônicas* (1981), *Um pouco da morte* (1989) e *Rima pobre* (1999). Em seguida, a partir de um plano geral da obra, efetuar-se-á a análise, na seção da tese intitulada "Depois do poema 'Princípio'", da primeira série do livro chamada de *Cinco sonetos*, de modo a problematizar o *regresso ao real* no andamento desses poemas.

b) *Consequência do lugar* (1974); *Dos enigmas* (1976); *Vestígios* (1977) e *Uma exposição* (1980). Esses poemários representam significativa fatura da produção anterior ao verso "voltar ao real, a esse desencanto", toda ela situada nos anos setenta e serão analisados na seção "Antes do poema 'Princípio'". A partir da análise desses poemas, será possível verificar em que medida a elaboração da proposta de *regresso ao real* já se anunciava crítica e estilisticamente naqueles poemas, e quais questões podem ser problematizadas por essa proximidade poético-crítica.

c) *Os dias, pequenos charcos* (1981); *Uma luz com um toldo vermelho* (1990); *A poeira levada pelo vento* (1993) e *Alta noite*

em alta fraga (2001). Esses poemários representam significativa fatura da produção posterior ao verso “voltar ao real, a esse desencanto”, situada nos anos oitenta até o início do terceiro milênio, e serão analisados na seção “Depois do poema ‘Princípio’”. Essa visão em bloco tem como ideia auxiliar a compreensão das reverberações da obra do poeta-crítico e a extensão da preceptiva de *regresso ao real*.

d) *Um toldo vermelho* (2010). Neste volume, JMM reescreve toda sua obra poética, em um registro de escrita muito diverso do que praticara até então. Este volume será analisado na seção da tese intitulada “A obra substituída”, de modo a fornecer o contraste dos procedimentos textuais, em relação a sua poesia anterior, podendo indicar antinomias, continuidades e desdobramentos, que decerto colaboram para a compreensão das (i)limitações da noção de *regresso ao real.*

Ao final da tese, devida a pouca circulação da obra de Magalhães no Brasil, foram elaborados apêndices que organizam a poligrafia do poeta. Primeiro, tem-se um apêndice sobre os autores que foram analisados na sua obra crítica. Na sequência, monta-se um quadro em que figuram as traduções efetuadas por JMM. No apêndice seguinte, traz-se a obra editorial, passando também pelo registro de organizador de edições sobre poetas. Depois, três quadros organizam a obra poética desde 1974 até 2010. Por último, há um apêndice que ilustra a relação que JMM tem com a exploração imagética, trazendo exemplos de imagens que foram utilizadas pelo poeta em seus livros de poemas, colaborando para uma leitura que prima pela intermidialidade, mostrando, dessa sorte, que a construção poemática se dá, muitas vezes, por meio de um manifesto interesse na visualidade.

A atividade de tradutor traz diálogos relevantes para a compreensão da poesia de Magalhães e, por isso, também serão utilizados alguns prefácios ou posfácios da obra tradutória, notadamente a proximidade frutífera e extensa com a poesia espanhola, feita tanto por grandes panoramas dessa poesia situada durante os anos noventa, quanto por traduções em separado de poetas

importantes, como José Ángel Cilleruelo. JMM traduziu também do inglês, do russo e do grego, formando um vasto interesse cultural, verdadeiros vasos comunicantes em que se expande um profícuo intercâmbio com poetas centrais para o século XX, como Konstantinos Kavafis, Anna Akhmatova e W.B.Yeats, somente para citar alguns exemplos. A escolha desses poetas indica uma predileção que incide nas opções estéticas de Magalhães, servindo, assim, como eixo de comparação para a compreensão de sua obra poética. Estes volumes serão utilizados como massa crítica para o desenvolvimento da tese, aparecendo espalhadas por algumas análises de poemas.

Tal síntese bibliográfica será desenvolvida pelo corpo do texto ao se analisar a poesia de JMM, começando-se pelos poemas mais antigos em direção aos mais novos. Para a leitura desses textos poéticos, utilizar-se-á tanto a crítica quanto a tradução, de modo a justificar a tendência de escrita global, típica de um poeta-crítico, na tentativa de compreender os efeitos do “voltar ao real” em sua poesia da forma mais ampla possível.

Além dessas fontes primárias, sempre que necessário, far-se-á uso de teóricos da poesia portuguesa, bem como de textos que contribuam para o desenvolvimento da análise dos poemas.

Por meio desta estrutura de tese, acredita-se fornecer elementos para uma maior difusão e discussão dessa obra, notadamente a compreensão de opções feitas por gerações posteriores, que hoje compõem a cena poética portuguesa, verificando-se desse modo a sedimentação de um traçado amplo da poesia portuguesa das últimas décadas.

2 – O AUTOR, A OBRA E A QUESTÃO

Esta seção apresenta alguns dados acerca de Joaquim Manuel Magalhães, tanto no âmbito biográfico quanto acadêmico e literário, com o fito de dar a conhecer de forma mais organizada a sua obra e a sua contribuição poético-crítica.

2.1 CRONOLOGIA ESSENCIAL

1945 – Nasce Joaquim Manuel Magalhães, em Peso da Régua, Distrito de Vila Real, Região Norte de Portugal.

1968/1970 – Apresenta e dirige para o canal de televisão RTP, um programa semanal sobre poesia, intitulado *Os homens, os livros e as coisas*.

1974 – Estreia em poesia com *Poemas* (edição policopiada em um envelope de António Palolo) e *Consequência do Lugar*, pela coleção Círculo de poesia.

1975 a 1976 – Nova edição do programa semanal *Os Homens, os livros e as coisas*.

1977 – Publica *Vestígios*, poemário que reorganiza a obra anterior, com modificações, principalmente cortes.

1979 – Doutora-se em Letras com a tese: *A consequência da literatura e do real na poesia de Dylan Thomas*.

1981 – Publica o ensaio “António Osório”, em *Os dois crepúsculos,* e o poema “Princípio”, em *Os dias, pequenos charcos,* textos em que figuram a expressão “voltar ao real”.

1987 – Publica a recolha de poemas *Alguns livros reunidos*, com alterações e supressões, reorganizando os poemas escritos entre 1974 e 1985,

com a exceção dos livros *Os dias pequenos charcos* (1981) e *Segredos, sebes, aluviões* (1ª ed.1981, 2ª ed.1985).

1989/91 – Co-dirige a revista *As escadas não têm degraus*, que teve cinco números aperiódicos.

1992/94 – Publica traduções de Ana Akhmátova (1992), Yorgos Seferis (1993) e Konstantinos Kaváfis (1994).

1993 – Recebe o Grande Prêmio de Poesia por *A poeira levada pelo vento*.

1998/2004 – Traduz e publica vários poetas de língua espanhola, em volumes de poemas reunidos.

2001 – Publica *Alta noite em alta fraga*, livro em que retoma explicitamente a discussão sobre “voltar ao real”. Além disso, publica a segunda recolha de seus poemas, recuperando o título do primeiro livro: *Consequência do Lugar*, com reescrita e cortes, trazendo os poemários da primeira parte de sua obra.

2010 – Publica a refundição de sua obra poética em *Um toldo vermelho*, com profundos cortes, rasuras e mudança da mancha gráfica dos poemas. Tal recolha contempla os textos escritos ente 1974 e 2001, além de acrescentar o poema inédito *Homossexualidade.*

2.2 BREVE NOTÍCIA SOBRE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES

Apresentar Joaquim Manuel Magalhães passa pela reserva do poeta preferir ser conhecido pelo que escreve e não pelos acontecimentos públicos que permeiam sua atuação e vivência na sociedade portuguesa, criando uma imagem, ou ainda, uma identificação, de ser avesso ao público. Essa estratégia tanto intensifica o ensimesmamento melancólico quanto pode ser lida como distanciamento provocado pelos limites da encenação. Tal fato torna-se notório quando, em uma mera pesquisa na rede, nota-se, de imediato, na página da Editora

Cotovia, pela qual o autor publicou muitas traduções e uma revista, ao longo de vários anos, a seguinte frase: “Aqui em breve publicaremos a biografia do autor”. Essa mensagem perdura já há alguns anos, sem qualquer alteração. Apresentá-lo torna-se, na verdade, reunir as escassas informações que aparecem em sites ou em blogs, uma vez que em seus livros não existem notas biográficas.[2]

Desse modo, reitera-se que o poeta prefere ser “procurado” em seus escritos poéticos, críticos e tradutórios, sendo avesso ao círculo de aparição e discussão literária existente em Portugal. Tal conclusão é significativa para uma apresentação de um autor que, de antemão, prefere a privacidade e o isolamento, distante da imagem de poeta consagrado ou ao menos articulado nos acontecimentos culturais de sua região, preferindo o diálogo com artistas plásticos a poetas. Em uma das escassas informações biográficas sobre ele, veiculada pelo Instituto Camões, lê-se:

> Poeta, ensaísta e tradutor, nasceu em 1945, em Peso da Régua. É professor na Faculdade de Letras de Lisboa. Joaquim Manuel Magalhães começou a publicar poesia em 1974, com *Poemas* (edição policopiada num envelope de António Palolo) e *Consequência do Lugar*. Em 1987, recolheu em *Alguns Livros Reunidos*, com muitas alterações e supressões, os poemas escritos de 74 a 85. Nessa recolha não foram incluídos pelo autor *Os Dias, Pequenos Charcos* nem *Segredos, Sebes, Aluviões,* considerados livros “autónomos”. Em 2002 (*sic*), publicou nova recolha dos poemas escritos durante o período que considera corresponder a uma primeira fase na sua obra, retomando o título do seu primeiro livro, *Consequência do Lugar*. Joaquim Manuel Magalhães é um nome incontornável para a compreensão da poesia portuguesa dos últimos trinta anos, quer como poeta quer como ensaísta. A Associação Portuguesa de Escritores distinguiu-o com o Grande Prémio de Poesia pela publicação de *A Poeira Levada Pelo Vento* (1993). (INSTITUTO CAMÕES, 2015).

Esses são os fatos mínimos sobre JMM, ao que se acresce que o poeta reside há muitos anos em Lisboa, cidade em que se doutorou em 1979 em Filologia Germânica, tendo lecionado desde os anos oitenta na Faculdade de

---

2 O poeta é avesso, inclusive, às antologias e recolhas críticas, como se lê da *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*], de Carlos Reis: “[Por expressa recusa do autor, não se inclui nesta secção um passo previamente selecionado da obra de Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos: sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas* (Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp 367-369)]” (REIS, 2005. p. 283), e mais adiante “[Por expressa recusa do autor, não se inclui nesta secção um passo previamente selecionado da obra de Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos: sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas* (Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp 258-260)]” (REIS, 2005. p. 392).

Letras da Universidade de Lisboa, construído nessa instituição sua carreira acadêmica ao lado de sua obra poética e crítica.

Outro apontamento sobre Magalhães aparece no volume *História da Literatura Portuguesa* (2008), passo escrito por Óscar Lopes:

> O mais importante crítico da poesia consagrada nos anos 70-80 (*Os Dois Crepúsculos,* 1981; *Um Pouco de Morte*, 1989), Joaquim Manuel Magalhães (n. 1945), é, desde 1974, autor ou co-autor de cerca de uma quinzena de obras de poesia que ele próprio exigentemente reuniu e que, de momento, se contêm em *Alguns Livros Reunidos*, 1987, *Os Dias, Pequenos Charcos*, 1981, e *Segredos, Sebes, Aluviões*, também de 1981 mas com reedição refundida de 1985, *Uma Luz com um Toldo Vermelho*, 1990. A orientação que nele prevalece contrasta com poetas do seu grupo de idade e colaboração por um realismo flagrante, a certo nível, de percepções urbanas, suburbanas ou de à beira-mar, e que em pormenores evocativos de certa experiência rural nortenha vai até à minúcia de um léxico regional. Este realismo fragmentário de J.M. Magalhães surpreende pela elipse, pelo microrrigor referencial nas suas relações de complexa ou conflitual coincidência, ou de focagem-desfocagem com o motivo mais plausivelmente condutor: o de breves, precários encontros-desencontros eróticos. É sensível o contraste entre a agressividade quase feroz com que estigmatiza circunstâncias mais ou menos citadinas de degradação (e o ridículo de notoriedades poéticas ou literárias) e a densa bucólica, mais ou menos erotizada e em geral erguida sobre incidências de memória infantil, que fazem de *Segredos, Sebes, Aluviões* um dos melhores livros da poesia actual. Em *A Poeira levada pelo vento*, 1992, a extraordinária minúcia da percepção verbalizada faz ressaltar as frustações recalcadas. Livros de viagem e estadia açoriana, simples e minucioso como os romances: *Do Corvo a Santa Monica*, 1993 (LOPES; SARAIVA, 2008, p. 1085).

No que se refere ao contexto de sua aparição para a poesia, o poeta começa a escrever em um momento de passagem do ambiente político do fascismo, dissolvido em 25 de abril de 1974 – ano em que divulgava seu primeiro volume: *Consequência do lugar*. Parece relevante, portanto, considerar que o poeta, que beirava os trinta anos de idade, começara a publicar nesse momento de viragem tão decisivo para as coordenadas sócio-políticas e culturais de Portugal. Pode-se analisá-lo ao lado dos poetas nascidos no limiar da década de cinquenta, e escreviam à época de abertura, após cerca de meio século de censura, em um cenário de transição histórica relevante para novos desenvolvimentos na poesia portuguesa, tornando-se tônica em muitas dessas obras (quase um desígnio ético

perante os novos tempos), apontando para a responsabilidade de repensar esse contexto de queda da ditadura e seus efeitos.[3]

Foi a partir da reflexão de um ambiente sem censura, que o poeta desenvolveu ao longo de mais de quarenta anos sua obra polígrafa. Em 2017, às voltas com os setenta e dois anos, o poeta tem um percurso já consolidado na cultura portuguesa, sendo possível visualizar em muitos aspectos a contribuição e o alcance de sua obra. Sua atuação desponta em meados dos anos setenta, sob o duplo efeito da abertura política e do redimensionamento das linhas mestras da poesia das décadas de 50 e 60. Essas balizas – política e literária – marcam, a princípio, a concepção do poeta. Por um lado, assume a tarefa de pensar a poesia portuguesa a partir de um ambiente novo, sem a coerção da ditadura salazarista; por outro, busca, justamente calcado na perspectiva sociopolítica, a criação de uma poesia menos voltada para a experimentação linguística, conforme a voga proveniente da cultura francesa daquele tempo, preferindo paradigmas diversos, como a influência da poesia espanhola e da consequente discussão sobre realismo e cotidiano, bem como da poesia americana, notadamente a poesia de Frank O'Hara, poeta para o qual Magalhães dedica um estudo monográfico.[4]

Essa condição inicial o coloca em um vértice – eixo de passagem de uma sensibilidade para outra que foi se construindo ao longo dos anos setenta. Esse papel, diga-se, basilar, seus pares logo viriam a reconhecer. É comum deparar com críticos que escreveram naquela década, como Eduardo Prado

---

3 JMM não tem uma visão romanceada daquilo que se convencionou chamar de revolução: "Mas não me parece que na data referida se tenha dado uma revolução de qualquer tipo. Começaram a ajustar Portugal a modelos políticos, sociais e económicos já existentes há muito na maioria das sociedades da Europa ocidental. Esse ajustamento implicou a coragem militar de abolir a polícia política e a hierarquia interessada em continuar os conflitos africanos; corrigiu imposições de décadas às quais a acomodatícia sociedade portuguesa se conformara; e teve de enfrentar períodos curtos de alguma convulsão, as procedeu mais a uma identificação com o existente no mundo a que já pertencia do que qualquer Revolução nesse mesmo mundo" (PM, 1989, p. 197).

4 "Um poeta não escreve sobre poesia, em última análise, senão para confrontar a sua própria poesia. E não fala de outras artes, (como é o caso de O'Hara e de muitos outros, nomeadamente Baudelaire e Apollinaire, e também entre nós, por exemplo, Eugénio de Andrade ou João Miguel Fernandes Jorge), sem que isso seja ainda um modo de pensar homologias com a própria obra" (PFOH, 1979, p. 8).

Coelho[5], ou até mesmo nos últimos anos, como Manuel de Freitas, interessados em pensar a obra de JMM como uma espécie de voz aglutinadora, imbuída das linhas de força mais representativas da poesia portuguesa das últimas décadas.

O primeiro sinal dessa centralidade aparece na publicação coletiva[6] *Cartucho* (1976), em certa medida um ato que repensa a abertura política e os efeitos do 25 de abril, ao trazer poemas e legíveis e consumíveis, colocados em papéis amarrotados e soltos em um saco pardo para grãos, lacrado com um fecho de chumbo. Essa apresentação dos poemas desloca o lugar mais comum da veiculação poemática: o livro ou a revista, ou seja, o volume encadernado, usando-se um objeto típico de uma venda de secos e molhados. Já na própria concepção desses poemas nota-se o interesse em cultivar um novo espaço de difusão e, consequentemente, outro espaço de recepção, algo que saísse da cultura letrada e se deslocasse para o espaço do comércio – poemas amarrotados em um cartucho fazendo valer uma localização menos literária, por conseguinte menos restrita e intelectualizada – poemas "soltos" agora que a censura salazarista não podia mais coibir as ideias da *intelligentsia* portuguesa, em um habilidoso cruzamento semântico que perdura como gesto tanto de despedida da censura quanto de crítica à passividade da democracia. Outro aspecto pode ser inferido dessa estratégia de divulgação: a evidente demarcação de *poesia produto* que se insere em um segmento do mercado, como qualquer outro, ou seja, agora um bem cultural consolidado pelo sistema de propagação de objetos. Assim, tal cartucho propõe uma nova circulação e reverte outra valoração para a poesia, que já não é apenas de "oposição" ou de "crítica" ao regime, porém é, sobretudo, um novo "item" a ser catalogado em meio ao processo de redimensionamento político, uma escrita que começa por determinar o seu lugar de exclusão e sua condição de "periferia" na construção cultural naquele cenário. Além disso, deve-se considerar a leitura de

---

5 "De então para cá, acentuam-se os traços comuns de um estado das coisas poético caracterizado por personalidades mais ou menos fortes ou significativas e por percursos isolados de fulgor variável. A esta dispersão afável, sem pulsões ostensivas de afirmação geracional, nem mensagens programadas, nem entusiasmos excessivos, poderemos dar o nome, disponível e ambíguo como quase todos os que se encontram para estas funções, de pós-modernidade. É certo que alguma coisa aconteceu por volta dos anos 70 em torno de uma personalidade muito activa, lúcida e informada, como a de Joaquim Manuel Magalhães, que, quer como crítico, quer como poeta, criou certas vagas de consciência e sensibilidade que se cristalizaram sobretudo numa actividade jornalística e numa considerável influência em determinadas colecções de poesia." (COELHO, 2012, p. 447-8).

6 A produção coletiva tornar-se-ia uma constante na obra de Magalhães: parcerias com fotógrafos, artistas plásticos e poetas, o que pode supor uma obra que se constrói dialogicamente, em alteridade.

Emerson da Cruz Inácio, que observou que essa estratégia de difusão também poderia apontar para a semântica de “lixo”, aumentando sobremaneira a relação entre poesia/produto/dejeto, ratificando ainda mais seu aspecto crítico.

Ao lado dessa análise mercadológica, pode-se supor uma visão de caráter sexual, de liberação da homossexualidade portuguesa. Todos os poetas de *Cartucho*, em certa medida, exploram uma escrita homossexual, o que faria supor, então, que o saco para grãos poderia também ser interpretado como o próprio saco escrotal, de maneira provocativa.

É justamente por essa postura, poética e performática, que JMM apareceu enquanto criador, conforme as palavras de Edgard Pereira:

> Joaquim Manuel Magalhães (sua estreia se dá em 1974, com o volume *Consequência do lugar*) está ligado à geração poética dos anos 70 e aos jovens que em 1976 lançam *Cartucho*. De acordo com sua própria formulação, a geração dos anos 70 assume um “ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou diretamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional”. Seu texto subentende a marca cética da linguagem: ainda quando emerge de sentidos localizáveis, recusa quaisquer certezas e paraísos e sobrevive no limiar da dúvida (PEREIRA, 1999, p. 112).

Fala-se, portanto, em “geração dos anos 70”, corte que localiza os interesses formais e políticos de um número de poetas que tinha a responsabilidade de pensar uma forma de encarar a poesia no novo cenário político, geração essa que possuía o interesse de “assumir-se”, ou seja, delimitar sua identidade nas derivas bastante movimentadas do feminismo, do estruturalismo, dos estudos de gênero, assuntos coevos e de grande força no contexto europeu, acrescida da própria ideia de “recomeço” que o país aspirava com o término do fascismo. Talvez essa moldura epocal seja a ligação desses criadores dos anos setenta, que possuem interesses múltiplos que dificilmente poderiam ser alinhados sob a perspectiva de uma geração enquanto proclamadora de um projeto comum. Tal panorama português coincidia com os estudos de gênero que irrompiam nos Estados Unidos da América, principalmente, fazendo com que esses poetas também se posicionassem a respeito da homossexualidade, da AIDS, da exploração das praias portuguesas, da crescente americanização da cultura, entre outros temas que ambientavam aquela década. Nesse passo, é importante frisar que JMM foi pioneiro em afirmar uma identidade poética homoerótica, de maneira a abrir caminho para uma nova sensibilidade, como uma tomada de partido em meio à produção literária da época.

Sua obra poética atravessa já quatro décadas, podendo ser esquematizada pelo menos por três períodos (vide apêndice D): uma fase logo após a abertura política até início dos anos oitenta; uma segunda fase após 1981 até 2001, outra isolada em 2001 entre uma atitude de desolação política bem marcada e a substituição da obra pela reescrita e pela rasura em 2010. Nessa obra poética há plaquetes e volumes, que circularam pelas principais casas editoriais portuguesas.

No que diz respeito ao exercício crítico e teórico, constam três importantes volumes: *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas* (1981)*, Um pouco da morte* (1989) e *Rima pobre* (1999) que discutem certo cenário da poesia portuguesa nos últimos sessenta anos, principalmente. É claro que as supressões e as aparições dessas escolhas críticas já perfazem o cânone do poeta. Por meio desses livros, torna-se indiscutível a centralidade do poeta-crítico JMM sempre citado e referido na produção acadêmica atual. Nesses volumes é possível encontrar as teorizações ensaísticas que revelam o balanço da moderna e da atual poesia portuguesa, desde *Cartucho*, bem como a tentativa de pontuar as tópicas de seu tempo, que passavam pelo dimensionamento do legado pessoano, da compreensão do neorrealismo e do Surrealismo, da experimentação etc.

Ao lado da poesia e da crítica que se foi afirmando, JMM notabilizou-se ainda pelo olhar dialógico com a cultura espanhola, da qual tem traduzido dezenas de poetas que foram publicados desde os anos noventa. Esse dialogismo, decerto, influi na sua visão poética, sendo perceptível pela abordagem que faz nos textos de apresentação a tais poetas e a recorrência teórica desenvolvida em sua obra: o vocabulário utilizado espelha-se em sua crítica e em seus poemas, construindo um olhar em bloco que se adensa ao ser analisado com um todo.

Aliás, é desse intenso diálogo com a poesia espanhola que provavelmente deflui a condensação abaixo, feita por José Ángel Cilleruello, notável poeta espanhol que foi traduzido por JMM, e que também o traduziu e o antologizou em Espanha:

> Joaquim Manuel Magalhães no se desvela mediante la enumeración de estas u otras características, sino en la sorprendente conjunción de todas ellas: lo subjetivo con lo narrativo, lo sentimental con lo descriptivo. Es la suya una poesía arraigada al mismo tiempo en la realidad – a la que apunta obsesivamente su escritura mediante la narración y la descripción – y en la percepción subjetiva – de donde parte el foco que ilumina cuanto merece

> escribirse y el valor metafórico que posee-, no sé si esta paradoja, 'realismo subjetivo', obtendrá la aprobación de la crítica, en todo caso la condición paradójica de la menor poesía ha obligado siempre a los exégetas a estirar el lenguaje que pretende nombrarla. (CILLERUELLO, 1998, p.11)

Além da tradução do espanhol, verteu textos do grego, do russo e do inglês, de sorte que tais traduções se tornam fonte para o entendimento de sua poesia. Eduardo Prado Coelho também delimitou a importância de Magalhães da seguinte maneira:

> Em 1971, João Miguel Fernandes publica *Sob Sobre Vós*. No ano seguinte, Nuno Júdice lança o livro *A Noção de Poema*. Entretanto, Joaquim Manuel Magalhães desenvolve simultaneamente uma actividade crítica e poética que se condensará, no caso da poesia, num livro editado em 1974 com o título *Consequência do Lugar*. São estes os acontecimentos decisivos para podermos assinalar uma linha de viragem na poesia portuguesa dos anos 70 (COELHO, 2012, p. 467).

Somada a essa experiência poética, no final dos anos oitenta e no início dos anos noventa, JMM co-dirige os cinco números da revista literária *As escadas não têm degraus*. É de interesse que o título dessa publicação reescreva de alguma forma a proposição do filósofo austríaco Ludwvig Wittgenstein[7], que pontuava que após se chegar a um grau de compreensão de certas ideias, devia-se "chutar" a escada que tivesse alçado o pensador até aquele patamar. No título da revista, há a quebra dessa hierarquia, suprimindo eventuais degraus (níveis) ao declarar que não existem tais planos no conhecimento, e, no caso próprio, da literatura. Parece um título agregador, que retira o cientificismo que poderia envolver a fruição da poesia, mostrando uma visão mais generosa em relação às possibilidades interpretativas.

Também organizou obras de dois poetas centrais para o século XX português: Ruy Cinatti, com uma antologia, e Ruy Belo, com o estabelecimento da obra poética para a Editorial Presença.

Assim, levando-se em consideração a obra polígrafa de JMM, neste espaço brevemente delineada, bem como o ambiente em que ela aparece,

---

7 Conforme o *Tratado Lógico-filosófico*, proposição 6.54: "As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito. Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio" (WITTGENSTEIN, 1985, p. 142).

passa-se para uma rápida síntese de sua recepção crítica, e, logo após, chega-se ao trato das relações literárias que interessam a esta tese.

2.3 APONTAMENTOS SOBRE ALGUMAS VISÕES CRÍTICAS

A obra de Joaquim Manuel Magalhães já foi muito referida e analisada nesses quarenta anos de produção. Pretende-se, nesta seção, apontar de forma sucinta para alguns desses posicionamentos que auxiliam o conhecimento de seus poemas de um modo mais contextualizado, logo mais estruturado enquanto criação de uma linha construída de pensamento poético, atravessada pelas implicações do *regresso ao real*. Além disso, essa recuperação crítica opera também como breve síntese crítico-bibliográfica, de modo que a leitura da tese passa a problematizar algumas dessas análises, sendo possível, portanto, ter uma visão mais abrangente de sua obra poética.

Na década de setenta, período em que Magalhães começa a publicar poesia, Jorge Fernandes da Silveira escreveu:

> Na lírica portuguesa contemporânea, talvez tivesse interesse um estudo sobre as “epopeias” sumárias que se avolumam no seu *corpus*. Há o exemplo de Luiza Neto Jorge, nos *Dezanove recantos* e n’*Os sítios sitiados.* Há também outros nomes menos evidentes, como este livro admirável [*Dos Enigmas]* de Joaquim Manuel Magalhães (SILVEIRA, 2003, p. 37).

Este texto, de 1977, já pontua JMM dentro da tradição que explora poemas épicos por meio da somatória de poemas menores, de feição lírica. Ou seja, um conjunto lírico que pode ser interpretado na chave intertextual das grandes epopeias portuguesas, desde Camões, passando por Fernando Pessoa e Jorge de Sena, até Luiza Neto Jorge, criando, desse modo, a possibilidade desde tempos remotos de ler-se a obra de Magalhães como uma *épica do fracasso* (naquilo que o fracasso tem também de resistência e de consciência de um determinado lugar histórico-ético), expressão que ganha relevo ao se pensar a temática de um cotidiano rebaixado a lado da ruína da memória.

Logo de início há uma instigante associação da organização dos poemas de Magalhães com uma lógica numérica[8], o que fica a meio do caminho entre o procedimento modernista – organização serial de temas –; e as adivinhas matemático-místicas feitas de modo a criar uma leitura simbólica, ativada pelo campo semântico das ciências exatas:

> A concepção dos números como sucessões de pontos que constituem figuras (do olhar, do estilo) e lhes dão ordem (no mundo, no poema, e o mundo do poema). Curiosamente, um dos livros de Joaquim Manuel Magalhães chama-se *Três poemas*; outro, *Consequência do lugar*, está dividido em quatro blocos designados pelo número de poemas que contêm: *onze, sete, onze, sete*; noutro ainda, *Dos enigmas*, só um dos poemas, o último, traz um título que não é senão o seu número de ordem: 36. *Pelos caminhos da manhã* é constituído por doze poemas designados também pela ordem do seu aparecimento ao longo do livro, pelo respectivo número ordinal. Mas há mais: a ordem de aparecimento determina o signo cosmo e semiológico, influi na natureza do poema. Por exemplo, o "quatro", que começa com o passar da cegonha e se prolonga depois numa descrição da harmonia das coisas, de sabor mais renascentista, perfeitamente vergiliana [..] (AURÉLIO, 1984, p. 55).

Essa percepção da organização numérica persiste na obra, porém é abolida na substituição poética ocorrida em 2010, como se a erosão e o palimpsesto atuassem também na estrutura da coesão das séries de números, pensados como blocos, e a obra não pudesse mais ser lida de forma compartimentada, transformando-se em uma unidade constituída por fraturas temporais e sintáticas, alheias à sucessão e à inscrição numérica.

Há quem tenha lido a obra poética de Magalhães como uma percepção lúcida e atenta do período revolucionário, inclusive desmistificando-o, na medida em que nomeava por outras coordenadas a sensibilidade política da época:

> Operando por uma distanciação comprometida, Joaquim Manuel Magalhães sintetiza, em alguns dos poemas reunidos no volume intitulado *Os dias, pequenos charcos*, um comentário-confissão das estruturas mais relevantes do processo revolucionário. Ao discurso da(s) verdade(s) inscrita(s) nos vários momentos históricos (1974-1976) opõe Joaquim Manuel Magalhães uma consciência cultural que se particulariza na inexorabilidade do cinismo implacável do poeta (MARTINS, 1986, p. 36).

Tal inscrição histórica age em consonância com a leitura de uma *épica do fracasso*, contextualizada com uma expressão muito aguda da "consciência cultural" de um panorama em redefinição, ou seja, de novas regulações da sensibilidade, agora relacionadas com o espírito daquele tempo, que buscava o

---

8 Como a declaração dos versos: "Os infinitos pormenores dos números/ escudam o mundo (...)" (Ve, 1976, p. 10).

recomeço, na esperança da partilha profícua entre política e cultura, até então impossibilitada pelo fascismo.

> Esgotados os apelos épicos de uma invenção da vida; desvalorizado como protagonista da cena histórica, o poeta que escreve na década de Oitenta parece assumir-se também como actor que representa para si mesmo as minúcias pícaras do quotidiano ou os pequenos deslumbramentos da memória [...] Joaquim Manuel Magalhães aprofunda mesmo essa representação através de como que um *pathos* do detalhe por que sugere a sua poesia como clarão de insignificância; ou como silêncio que se escuta por fragmentos de vida comum; ou ainda como estrutura especular por onde o actor observa o seu duplo na ebulição de uma linguagem inquietantemente familiar (MARTINS, 1986, p. 129).

O apelo a uma percepção do cotidiano apoiado na memória, funciona, em maior ou menor grau, no efeito mais conseguido pelo poeta: a perspectiva da ruína do presente mensurado ao espaço destinado pelas lembranças, inclusive amorosas, como se a atualidade fosse uma sensação erodida, lacunar e faltante do passado, de um modo ao mesmo tempo muito subjetivo e muito minucioso com o descrição da paisagem revivida.

Luís Miguel Nava talvez tenha sido o primeiro a analisar a conflitante expressão “voltar ao real”:

> “Voltar ao real” propósito que no primeiro poema se enuncia, não é possível senão obliquamente. “A perversão dos versos conduz-me” (cf. “Quatro”, p. 28) é um verso que dá conta da impossibilidade de a ele regressar sem que as malhas e a espessura do texto que o constroem lhe perturbem os contornos. É aliás nesse mecanismo por que simultaneamente ele se nos dá a ver e se nos furta que reside o fascínio desses textos, mecanismo esse em cuja definição estas anotações se têm vindo a empenhar. Que grande parte dele consiste na enumeração de referências que a memória e certas emoções impregnam e articulam, suponho eu tê-lo provado já. Que do facto de o fazerem segundo certos registros elas próprias nos dão conta, no-lo mostram as “cores líricas” (cf. “As águas de sombra”, p. 65) e os “irónicos ramos” (cf. “1” p. 79) com o assinalar dos quais se encerra este trabalho (NAVA, 2004, p. 300).

Nava escolhe duas palavras para resumir os procedimentos de Magalhães: “registros” e “memórias”. Desse modo, o *regresso ao real*[9] assume uma leitura também de regresso espacial, enquanto a tentativa de redefinir o presente

---

9 Apesar de a palavra “real” possuir enormes campos semânticos, pode-se indicar a seguinte passagem como um delineamento bastante útil para essa tese, que demonstra em certa medida a poética de JMM e sua ampla conivência com o real: “No tempo de hoje foge-se, em regra, do sentir apolíneo/dionisíaco, aliado, ao contrário do que se quer fazer crer, ao REAL, do latim *realitas*, ou seja ‘coisa’. Realidade é tudo o que existe, perceptível ou não, dentro ou fora da mente. Mesmo a ilusão é real. A poesia autêntica vive entre a imagem e a ideia, ainda que essa se possa parecer com a primeira ou vice-versa. Nunca deixa de ser linguagem e, de algum modo, tendência fenomenológica porque se liga ao que aparece e desaparece, em diálogo com as experiências da consciência: pensamentos, acontecimentos, memórias, sentimentos, fantasias...” (GASTÃO, 2013, p.17).

em relação ao legado sempre latente da memória, cotejo que favorece a incompletude contínua do sujeito entre dois eixos temporais, surgindo um ser cindido que dificilmente consegue atingir qualquer epifania, ao contrário, vê-se consumido pela decadência contínua, desajustado da ordem das coisas, *longe do real*. É justamente nesse sentido que Nava sugere um "retorno oblíquo", já que desde o início a ideia de *regresso ao real* está ligada à ideia de impossibilidade, o que torna o enunciado e a resultante tópica extraída dessa ideia uma contínua rede de interpretações, muitas vezes assentadas na contradição.

Outras visões da obra circulam por campos semânticos semelhantes, como Fernando Pinto do Amaral: "(...) estão ausentes destes versos quaisquer intenções fielmente *representativas*" (AMARAL, 1991, p. 90); ou Edgard Pereira: "Tendente mais a perguntas que respostas, aventura de enigmas e contenção, recupera a urgência do diálogo" (PEREIRA, 1999, p. 112); ou António Manuel Ferreira: "A representação dos encontros amorosos tende, pois, a seguir um padrão de elegíaco desencanto, que é [...] comum aos restantes substratos temáticos, atravessados pela presença da ruína, da doença e da senescência" (FERREIRA, 2012, p. 252); ou Silvina Rodrigues Lopes: "[...] poesia em que passado, presente e memória infinita são um só" (LOPES, 2003, p. 47); ou ainda Fernando Guimarães: "A poesia [...] ganha um sentido que parece derivado de múltiplas experiências subjectivas, de uma apreensão que se diria existencial, voltada para uma realidade que surge no poema desfocada, perturbada, também descontruída" (GUIMARÃES, 2008, p. 117).

Nota-se pela lista de abordagens trazidas acima, que a poesia de JMM provoca leituras abrangentes, que o colocam como um poeta que perscruta a existência pelos caminhos da memória em uma tentativa de fixar certas experiências cotidianas à luz oblíqua de uma sensibilidade elegíaca, avassaladora, que ao mesmo tempo constrói e destrói os elementos do mundo, ativando um choque entre paisagem vista e revivida.

Américo António Lindeza Diogo compreende a escrita de Magalhães no duplo movimento do comum e do refazimento, encruzilhada que parece se posicionar diante do impasse da continuidade literária enquanto a manipulação de um complexo corpo de materiais, tal como a legibilidade, o cotidiano e a junção (quase sempre difusa, porém insistentemente firmada) entre o dado histórico e o cultural:

> Na poesia de Joaquim Manuel Magalhães, produz-se, quanto a mim, uma idêntica articulação. Porque não deve esquecer-se que se voltar ao real parece efectuável através de uma adequação *simplória* entre o que se diz e o que se sente, a cumprir no território das palavras comuns – o poeta dá-nos fórmulas que lembram tanto Caeiro como Boaventura de Sousa Santos –, se se está consciente de que a "triunfante inovação" já não pode ser continuidade, devendo antes "refazer-se" – não pode, contudo, ignorar-se que voltar "a esse desencanto / que deixou de cantar", equivale – um pouco como em Fernandes Jorge – a *vê-lo* "(...) na perspectiva / quase de ninguém" (DIOGO, 1993, p. 53).

Já a visão de Nuno Júdice parece não acreditar que tal estratégia de enunciação, de proximidade e conivência com o real, possa responder ao referido impasse:

> Perguntar-se-á se há uma saída para este desânimo? Sem dúvida, mas talvez seja difícil assumi-la dado que isso representaria o fim desse projeto. Ela não se encontra no "regresso ao real", que é algo perfeitamente corrente na poesia (...) (JÚDICE, 2009, p. 295).

Júdice desacredita da ideia de *regresso ao real* como uma estratégia poeticamente forte, objetando-a, pois a julga demasiado desestimulada com o mundo, como se reclamasse demais. Porém, não parece lícito reduzir o projeto de Magalhães nem a uma expressividade supostamente conformada entre a sensação e a escrita, como quer Lindeza Diogo, nem de que o pendor elegíaco e o tom menor que foram escolhidos por JMM possam ser mera encenação *blasé*, como sugere Júdice. Ambas as abordagens poderão ser relativizadas com o decorrer deste estudo.

2.4 UMA DISCUSSÃO CONTEMPORÂNEA: *O VOLTAR AO REAL*

Joaquim Manuel Magalhães tem já "quarenta anos de servidão" à poesia, para parafrasear o título do livro de Jorge de Sena, um de seus predecessores *tutelares* na tradição poética portuguesa do século XX. Com um período de atividade poética pública, extensa e relevante, iniciado em 1974 e, logo

após, ampliado com *Cartucho*[10] (1976), uma sólida referência poética do período, JMM ocupa um lugar de destaque para a compreensão da poesia da década de setenta, principalmente no tocante à temática do posicionamento do criador diante das possibilidades da abertura política depois do salazarismo. Uma das tópicas mais discutidas de sua obra é a proposta de *regresso ao real*, formulada no início dos anos oitenta.

A aproximação entre a obra de JMM e a de Sena não é gratuita: ela tem certa afinidade que pode criar elos para a leitura do cânone português do século XX: Sena conquista relevo a partir dos anos quarenta; Magalhães a partir dos oitenta, logo após o falecimento em 1978 do autor de *Arte de Música*, o que pode sugerir uma continuidade, uma genealogia poética. Ambos são poetas-críticos e articuladores de discursos poéticos e metapoéticos, de cunho reflexivo e judicativo. Suas obras tiveram, e ainda têm, um efeito central por vezes polêmico e até mesmo agressivo no panorama poético português. São críticos respeitados por suas colaborações: Sena, no que tange os estudos camonianos, sua vasta obra tradutória, bem como a leitura que fez dos modernismos; Magalhães tem uma leitura importante da poesia dos anos sessenta, com atenção a Herberto Helder, Mário Cesariny e ao próprio Jorge de Sena, tanto que se pode afirmar que estabelece continuidades e recusas a partir desses autores, construindo sua obra poética em confronto (espelhismo) às suas escolhas críticas. Essa aproximação pode ser ilustrada pela passagem abaixo da carta aberta para Herberto Helder, intitulada “Por causa de *Photomaton & Vox*” e publicada em *Os dois crepúsculos* -

---

10 Segundo a demarcação de Emerson da Cruz Inácio para a importância histórica de JMM: “*Cartucho* (1976), conjunto de vinte poemas impressos em folhas amarrotadas depositadas em um saco de papel, contou com a participação de António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, poetas estes responsáveis por produzirem, numa década tão *sui generis* em Portugal, um segundo fenômeno de impacto no campo da produção literária que, se não assustou pela ousadia como as *Novas Cartas Portuguesas*, o fez pelo inusitado suporte com que circulou. Desde suas primeiras avaliações, como a realizada na revista *Colóquio Letras* n. 36, por Fiama Hasse Pais Brandão, a “publicação” causou estranheza pela forma como interveio no panorama estético daquela década. Se o poeta não considerara ali nenhuma novidade nem em termos de expressão, nem em termos de suporte aos poemas, apontava com alguma surpresa a ambiguidade que aquilo (grifo do poeta) trazia ao campo literário e poético, justo porque flutuava entre a blague – ao apresentar os poemas como lixo num pacote – e a efetiva atitude vanguardista de absorver a questão midiática e pop como forma de introduzir no campo da literatura um novo modo de nela também se inserir. Seja qual for o juízo sedimentado por Fiama, é incontestável o fato de que essa publicação tenha dado a lume o fazer poético de Joaquim Manuel Magalhães, poeta e crítico literário nascido em 1945, e que disso decorre umas das intervenções poético-críticas mais relevantes do século XX em termos de poesia portuguesa” (ALVES; MAFFEI (orgs.) 2011, p. 314).

sobre a poesia portuguesa actual e outras crônicas, em que JMM expõe a “angústia da influência” que recebera de Helder:

> Quero dizer, comecei a julgar que escrever era fazer como você, de tal ordem a mudança ou transfiguração foi radical. Foram centenas de poemas, nos anos da Faculdade, em que não havia mais ninguém, nem outra linguagem capaz de ensinamento. Era a peste, o contágio mortal (DC, 1981, p. 129).

Na sequência da carta, Magalhães afirma que somente começou a sentir-se um criador depois que conseguiu assimilar por outros meios criativos a onipresença literária de Helder. Essa ascendência direta situa o contexto de início de JMM, um ambiente reativo que visa à construção da perspectiva de um legado e uma postura criativa, e não de sua indefinida diluição.

Do testemunho seniano ao comprometimento com o real de Magalhães, pode-se verificar um fundamento único: não rejeitar um lirismo que parta também de uma apreensão do entorno,[11] entendido como espaço e tempo, uma escrita que se proponha reativa e reflexiva no ponto em que se instaura, uma *consequência do lugar*, ou seja, em diálogo com o mundo sem ser completamente absorvida pela encenação poética do *drama em gente* pessoano ou pela opacidade da linguagem da *Poesia 61,*[12] ou, ainda, pelo contexto histórico-revolucionário do neorrealismo, e, por último, pelo automatismo de cariz surrealista, propostas poéticas que orbitavam o período de escrita de JMM. Tal imediação poética, entre Sena e Magalhães, tem por base, também, procedimentos e temas, como por exemplo: o uso da écfrase,[13] uso (muito próprio) do soneto, o verso mais narrativo e alongado, a disforia amplamente praticada e o tom incisivo, muitas vezes combativo,

---

11 Uma maneira de entender o vocábulo “entorno”, para essa tese, reside nos termos das palavras de Magalhães sobre política, que aponta para o adjetivo “envolvente”, como se o sujeito estivesse envolvido, tomado, pelo entorno: “Há uma rede matéria e materializante que é política. Mas que sabe que o político se mede na densidade do conflito do real, das coisas concretas, e assim as enumera, as desfibra, as entrecruza, pessoas e coisas, gestos e vontades, histórias e história.” (RP, 215).

12 A denominação *Poesia 61* teve sua origem retirada de publicação homônima, do conjunto de plaquetes editada em Faro no ano de 1961, pelos poetas: Casimiro de Brito; Luiza Neto Jorge; Gastão Cruz; Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta. Essa edição coletiva forma-se por uma plaquete de cada poeta/editor, respectivamente, em relação aos poetas acima: "Canto Adolescente"; Quarta Dimensão"; "A Morte Percutiva"; "Morfismos"; e "Tatuagem".

13 Note-se o relevante poemário de Jorge de Sena, *Metamorfoses* (1962), em que o poeta constrói poemas paralelos às imagens de pinturas, esculturas e desenhos; similar ao processo que JMM faz em *Uma exposição* (1980), dando títulos aos poemas a partir de pinturas de Hopper, convidando seu leitor à revisitação dos quadros do pintor.

das declarações dos sujeitos poéticos.[14] Além disso, e com mais ênfase, pode-se admitir que ambos escrevem como poetas-críticos: criam e criticam (analisam, apontam, julgam, propõem) seja por qual gênero desempenhem suas obras (poesia e ensaio, principalmente), característica que proporciona uma relação de avaliação muito constante do próprio meio literário, julgando abertamente seus pares como forma de estabelecimento de seus próprios entendimentos acerca da tradição.

Para se efetuar outro recuo, a partir de Jorge de Sena, buscando-se semelhanças em uma genealogia anterior, pode-se resgatar um *nome forte* do modernismo português: Fernando Pessoa e seu *drama em gente,* que acarreta, em certa medida, a "resposta" do testemunho de Jorge de Sena. Tem-se, portanto, certo alinhamento teórico entre o percurso que vai da despersonalização ao testemunho, e do testemunho ao voltar ao real de Magalhães. O primeiro par é gerado pela recusa e pela oposição; já o segundo, pela continuidade e remanajemanto da noção de testemunho. A proximidade entre Pessoa e Sena é estabelecida por JMM na sua primeira coletânea de ensaios: *Os dois crepúsculos - sobre a poesia portuguesa actual e outras crônicas*:

> Se quem me começou a ler conseguiu chegar aqui, por um paciente perdão do arrasoado do parágrafo anterior, vai já ver onde é que Jorge de Sena cabe neste embrulho. É que depois de Pessoa ter levado assim a um ponto extremo a possibilidade de propor a aparente contradição de um lirismo objectivo (porque sentimento de um sujeito que é objecto criado), pareceria que só podíamos retornar a expressão directa do sentimento de si e do mundo e da nossa dominante tradição. Ora Jorge de Sena consegue nesta mina aparentemente gasta, descobrir um novo filão (DC, 1981, p. 55).

A linha de interesse no "filão" seniano seria novamente a subjetivação do lirismo, que fora objetivado e encenado pelos heterônimos de Pessoa, de modo a buscar na experiência do testemunho (que pode ser lida também como outra sorte de encenação) a "expressão direta do sentimento" meio do caminho entre a expressividade proposta pelo testemunho, que transforma a

---

14 Tal genealogia é apontada por Eduardo Prado Coelho: Primeiro de tudo, salientamos a posição de revolta permanente contra a globalidade do sistema que define a personalidade de Sena. Sena alimenta-se voluptuosamente do próprio clima de corrupção e demissão que constantemente denuncia, sentindo-se investido de uma espécie de missão moral que deve proclamar, no limite da resistência, como tudo à sua volta é acomodação, conluio e compadrio. Essa atitude passa pelo seu trabalho universitário, pela sua correspondência, pelos seus poemas, pelos seus ensaios e entrevistas. De certo modo, ela alicerça-se no que espíritos menos veemente poderão considerar hoje uma mitologia do sistema e configura um lugar narcísico do anti-sistema. Mas mantém viva uma capacidade de indignação que encontra os seus melhores ecos na poesia e no ensaísmo de um dos mais interessantes autores dos anos 70: Joaquim Manuel Magalhães (COELHO, 2012, p. 458).

vivência na própria captação do poético, e o *regresso ao real*, seja pelo afeto, seja pela memória. É necessário observar que JMM coloca a sua escrita dentro do signo do "regresso", da recuperação como tentativa para compreender certa linha de força da tradição poética portuguesa[15], algo que será decisivo para se perceber que não se trata apenas do interesse pelo real, mas o real como retomada, logo como redimensionamento histórico que aponta para uma postura de interesse ético, devidamente contextualizado pela lógica crítica, seletiva e parcial, do poeta.

O que se pretende, enfim, com o estabelecimento dessas relações é inserir e valorar a obra de JMM contextualizando-a em uma das linhas representativas da poesia portuguesa recente, que acirra o interesse do debate até dias atuais. Acrescente-se que mesmo no início dos anos oitenta, no já longínquo *Pequeña Guía de La Historia de La Literatura Portuguesa*, o verbete dedicado a Magalhães já o situava de forma dominante no cenário português, também para o público espanhol:

> Poeta, ensayista y traductor de poesía. Doctor en Filología Germánica, es profesor en la Facultad de Letras de Lisboa. Su polifacético ensayismo crítico y su "arte poética" tienen en común sustrato de radicalismo teórico y social que está explícito en ciertas premisas libertarias constantemente presentes. El lenguaje, el deseo y el pensamiento buscan, la mayoría de las veces, la prueba de fuego de una confrontación con lo cotidiano y sus representaciones de masa más prosaicas. De ahí que una nítida exigencia política se formule siempre junto a la crítica poética de las instrucciones y la elaboración visionaria de indicios de alternativas para una "vida verdadera" (Rimbaud). La misma actitud fundamental del autor ante su obra, afirmándose libro a libro, le convierte en uno de los nombres más dignos de atención de la historia de la cultura portuguesa presente (VARELA, 1984, p. 304).

Na passagem dos setenta para os oitenta, período da avaliação da citação acima, nota-se a urgência do olhar político ao mesmo tempo ligado à sexualidade e ao cotidiano, uma reestruturação daquilo que a ditadura tentava suprimir da *intelligentsia* portuguesa. Na verdade, pode-se pensar em um completo refazimento do "corpo" como captador da experiência, sem qualquer restrição sexual ou "mordaça moral" da polícia política[16], de sorte que as

---

15 Nota-se que JMM não considerou os presencistas ao referir-se a Jorge de Sena.

16 "[...] o principal da situação alterada em Portugal a partir de 74 não foi o permitir publicar o que era suposto existir por publicar, ou apelar para uma literatura de glorificação das novas realidades sociais – como a princípio se julgou ser necessário fazer [...]. Pelo contrário, foi o desviar a realidade portuguesa para um outro contexto, sujeitá-la a uma interacção de novos feixes situacionais, recolocá-la na literatura e compreensão da sua própria história, abri-la para novas possibilidades da moral colectiva." (DC, 1981, p. 253-254). Esta citação demonstra uma preocupação inteiramente política.

experimentações e a textualidade[17] dos anos sessenta desembocavam na transição da ditadura para a democracia, de acordo com a visão do início dos anos oitenta de JMM:

> A poesia 61 (aparecida nesse ano e comportando poetas já publicados ou publicando-se aí pela primeira vez, cinco ao todo) e a Poesia Experimental (com duas publicações, uma em 1964 e outra em 1966, e congregando um maior número de autores, não se limitando ao estrito campo literário, e incluindo também um músico) desempenharam o papel, enquanto grupos, de importar de novo o reconhecimento duma hipótese poética que surgisse preocupada com o poema enquanto objecto verbal, mas sem permitir a recuperação desta hipótese pelas escolas formais então existentes. Em síntese, a perspicácia desses dois sectores consistiu em tentar demonstrar que era possível um discurso materialista sem o imediatismo do compromisso reiterado para aliviar a consciência, e sem a obsessiva atenção formalizadora aos processos da lírica sentimentalizante tradicional. Não deixa de ser sintomática a aproximação do primeiro sector por parte de Carlos Oliveira, numa exemplar renovação que fez dele o único poeta do Novo Cancioneiro promotor de uma hipótese nova de discurso; e do segundo, ainda que esporadicamente, por Herberto Helder e António Ramos Rosa, homens cujas obras se encontravam sitiadas pela promoção de outras com concepções estéticas ligadas a pressupostos de um realismo primário que, na prática, era muito mais uma asserção de boa fé política do que de realismo verbal (DC, 1981, p. 256)

Note-se, inicialmente, a percepção de que Carlos de Oliveira extrapola o corte do neorrealismo, enquanto visão marcada pelo interesse ideológico, para se tornar uma voz fundamental da visão política e da intensa reelaboração e depuração da escrita, um renovador, como declara a citação, que será uma tópica crucial e determinante nos processos de reescrita empregados por Magalhães.[18] Desse modo, Carlos de Oliveira ultrapassa o preceito ideológico do neorrealismo e que serve como passagem entre a escrita comprometida com a história e a escrita do texto. Nesse sentido, vale anotar o que JMM escreveu sobre o poeta, trazendo-o como um criador que não pode ser confinado a um bloco definido, dada sua versatilidade e importância para o panorama português:

> Carlos de Oliveira ao publicar, após um longo silêncio de versos, *Cantata,* afirma aí uma tomada de consciência verbal que ultrapassa os estreitos cânones do movimento neo-realista que ele próprio ajudara a formar. E, em

17 Rosa Maria Martelo anota: "É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma 'ruptura de 60' e de neo-vanguardismo. E, tal como em França e em Espanha, a poesia portuguesa da década de 60 ficará maioritariamente associada a esta tentativa de revalorização da textualidade e da experiência dos seus limites. Logo no início da década seguinte, e num evidente diálogo com uma reflexão metapoética de matriz mallarmeana, Gastão Cruz irá caracterizar o território poético assim constituído falando da emergência de 'uma concepção de linguagem poética total', de 'efectivo domínio da máquina poética' e de 'aprofundamento da tarefa estilística'" (MARTELO, 2007, p. 20).

18 Para explorar melhor o processo referido, ver: GANDOLFI, 2014, p. 47-64.

> última análise, acaba por confirmar quanto era mais criativa e dinâmica a perspectiva da poesia como atenção à escrita e aos processos de ideologização que essas figuras isoladamente vinham proclamando, quer contra o imediatismo demagógico-político, quer contra frouxidão pseudo-automática. O seu livro surge como uma afirmação da materialidade da escrita, enquanto verbalização sujeita a um rigor que não se compadecia com outros critérios senão os da expressivização possível com palavras jogadas num modo novo, os da atenção ao mundo organizada com palavras que se preocupam com o discurso verbal ao mesmo tempo que surgem como declaração no real (DC, 1981, p. 64-5).

Desse modo, Carlos de Oliveira torna-se também um autor que sugere uma continuidade, uma afluência de reescrita, de atenção verbal em meio a um aporte de “declaração no real”, o que o liga às temáticas desenvolvidas por JMM, notadamente, o interesse do poema como processo de intensa reescrita, proporcionando a filtragem e a reelaboração das experiências por meio de uma longa reflexão estilística que dimensiona incessantemente a estrutura de toda obra por meio de cortes, mudanças de títulos e seções, enfim, reescrita ampla e irrestrita na tentativa do poema continuar a sua “declaração no real” mesmo com o devir histórico, ou ainda, servindo-se da relação homológica com o devir histórico.

A emergência de escritas materialistas propicia, no panorama de censura política portuguesa, uma saída estética a favor da construção e do poema enquanto produto de um “objeto verbal”. Tal atenção ao próprio texto seria em si mesma a “radicalidade”, a reação à censura, e dessa forma teria seu viés de atuação pelo silêncio e pela negação de discussões mais amplas possíveis por um discurso comprometido. Nessa perspectiva, a abertura de 25 de Abril de 1974 pode ser avaliada tanto como uma efeméride política quanto um marco literário, que repassa as responsabilidades éticas dos autores e parece propor um recomeço, ou ao menos um arco temático novo, além da postura de “oposição” ao regime, assim, cada poeta poderia explorar essas novas possibilidades, por uma expressão multímoda que propicia escritas diversas como a de Carlos de Oliveira, a de Herberto Helder, e ainda a de por Mário Cesariny, que repensa processos advindos do surrealismo.

Somente para basear e ao mesmo tempo ilustrar a temática que orbita a atenção ao real na poesia portuguesa, será feito um breve excurso para abarcar dois autores: António Ramos Rosa e Gastão Cruz, que são curiosamente excluídos da ensaística de Magalhães (apesar de serem centrais para a poesia contemporânea portuguesa), não tendo recebido sequer um estudo ou uma análise

completa em volume (vide apêndice A), opção de Magalhães que novamente aponta para juízos críticos específicos para a compreensão da lírica portuguesa.

Ramos Rosa, em 1979, publica *A poesia moderna e a interrogação do real*, em dois volumes, sendo que o primeiro tem a divisão significativa intitulada: *A poesia e o real*. Talvez se trate do *espírito do tempo* esse interesse pelo real, talvez seja a confluência de coordenadas que extrapolem o literário e decorram da urgência política que certamente pairava naquela década em que houve o término da ditadura. Qualquer que seja a resposta, de alguma forma, tem-se uma tópica que se desvela:

> A matéria da arte pertence fundamentalmente ao domínio do virtual, mas a obra de arte é uma actualização do virtual, actualiza-se como algo real, não apenas como antecipação de um real futuro, mas como presença absoluta e única de um momento inesgotável. Se a poesia a si mesma se trai quando é expressão de algo anterior já conceptualizado, algo já cristalizado no real ou na mente do poeta, encontra-se a si mesma, ou pelo menos, no seu verdadeiro ponto de partida, quando a relação entre o eu e o mundo se desanuvia e se desentrava de tudo quanto nos vincule às aparências da realidade instituída (RAMOS ROSA, 1979, p. 15-6).

Note-se a tentativa do poeta em teorizar sobre as relações entre arte e real, temática que terá sua abrangência continuada e diferida nos anos oitenta por JMM. Ramos Rosa procura enxergar o real, nessa passagem, como performance, uma vez que a obra se instala, *existe*. Dessa existência à projeção do futuro, denota-se o poder construtor da poesia.

Já, em Gastão Cruz, há a exploração de uma vertente que insere o poema enquanto objeto de uma força transfiguradora, que aparece tanto em sua poesia quanto em sua crítica e pode ser delineada da seguinte forma:

> Penso que não a poesia surrealista, mas toda a poesia moderna, pode ser lida como “denúncia da realidade”, no sentido em que é no luminoso abismo aberto entre o real e a linguagem que a evidência da poesia se produz e revela (CRUZ, 2008, p. 364).

Desse modo, Gastão Cruz demarca o interesse e a proveniência da poesia, inclusive se esforçando para abolir a estéril dicotomia *“poesia do real”* e *“poesia da linguagem”* (CRUZ, 2008, p. 174), já que, para o poeta, essas duas instâncias seriam naturalmente coesas e surgiriam da mesma transfiguração que geraria o poético. Vale dizer que a ideia de transfiguração do real ressoará com intensidade na obra de Magalhães, bem como o interesse de seu projeto orbita na medida em que destrói tal dicotomia.

Nesse passo, a poesia que será escrita a partir dos anos setenta carrega a responsabilidade de operar, ou crê-se nesse espírito de transição, uma escrita que tanto dimensione a abertura política, quanto responda ao panorama inventivo, formal, das décadas anteriores, seja pela assimilação do contributo neorrealista, seja pela redescoberta da negação e do silêncio da poesia de textualidade, e até mesmo pela abertura libertária e crítica que a influência surrealista soube disseminar, despontando como uma rede de *confluências* que contém o mecanismo de corte e continuidade, natural em literatura, porém afirma-se, sobretudo, na postura de retorno como meio de reavaliação do cânone.

Tal mudança na forma de se compreender a poesia é, em sua profundidade, de natureza ética, já que a mudança de postura e a necessidade de ver e fazer poesia de modo diverso tem sua base na dimensão fática do mundo, pois o chamado político era também, na década de setenta, uma maneira de atualizar a cultura e de refinar o humano, alijado pelo processo fascista de meio século.

Essa característica pode ser lida como o marco da abertura política e da produção de Magalhães desde aí, mecanismo que destaca a responsabilidade ética de compreender o mundo a partir do seu próprio tempo, o que talvez elucide em parte o fato de a crítica poética de JMM ocupar-se quase que exclusivamente sobre o século XX, e boa parte da crítica ser sobre autores que produziram nos dois últimos quartéis desse século (vide apêndice A), o que poderia sugerir um refazimento do cânone, interessado pelos limites do “regresso ao real”.

> De todos os poetas que este percurso tenta acompanhar, é inegável ser Joaquim Manuel Magalhães o que mais tem se preocupado em apoiar sua escrita numa persistente reflexão sobre o significado da poesia sua contemporânea. Tal fato deriva, desde logo, da época em que surgiram os seus primeiros poemas: os anos 70, altura em que se faziam sentir os efeitos simultâneos de um estruturalismo que começava a exaurir-se e da revolução de 1974, com o seu inevitável ciclo de *ilusão / desencanto*; os outros factores para a reflexão e Magalhães – refiro-me ao seu comportamento polémico, ao seu gosto por uma certa provocação ou à sua formação na área da literatura anglo-americana – devem ser vistos à luz desse enquadramento histórico-literário muito particular que se prende com o pós-estruturalismo e a pós-revolução (AMARAL, 1990, p. 94).

Essa contextualização feita por Fernando Pinto Amaral resume e amplia o que já se desenhava a respeito de JMM: o início de sua produção tem uma marca muito visível do ambiente cultural e político que o cerca, fazendo-se notar suas filiações e seus interesses; principalmente, a conjuntura que possibilita a

reação/reflexão a uma poesia dos anos sessenta e a tentativa de escrever a partir da vivência e do cotidiano, reconstruindo uma perspectiva em que as referências fossem mais claras e comuns, ainda que revestidas por uma tonalidade disfórica, talvez o contraponto do *desencanto* que vai se completar nos anos oitenta e noventa. Provavelmente tenha sido o raciocínio da passagem anterior que possibilitou que Amaral escrevesse, em 2013, para a *Revista Relâmpago*, mais de vinte anos depois, uma espécie de balanço/prospecção para o futuro da poesia portuguesa, no qual está implícita a figura tutelar de Magalhães:

> Se é verdade que o século XX pode ser considerado um "século de ouro" da poesia portuguesa (para retomar a expressão de Eugénio de Andrade), creio que ainda é cedo para avaliar o que virá a ser o século XXI. Na viragem do milénio terá havido, de facto, alguma oposição entre poetas mais preocupados com a "criação de novas linguagens' e outros mais seduzidos pela 'poesia da experiência", mas espero que esse conflito se vá esbatendo, à medida que nos apercebermos de que os melhores poetas são aqueles para quem essa bipolarização faz cada vez menos sentido. Dito de outro modo, os poetas que mais que me interessam são aqueles que, utilizando elementos da sua experiência humana (mesmo demasiado humana), os transfiguram em poesia graças à intensidade das palavras que dão corpo e espessura à cada texto. Só assim a sua escrita se transforma numa voz pessoal e inconfundível. (AMARAL, 2013, p. 45).

É nesse sentido também, de reativação intensiva do entorno, a visão de Rosa Maria Martelo em ensaio para a *Revista Via Atlântica*:

> Se os anos 70 parecem delinear um caminho novo, ao superar um trajecto que também é de assimilação, a depuração discursiva e a auto-reflexividade que tinham caracterizado a renovação do discurso poético ao longo da década de 60, o que depois se desenha é um largo processo de superação integradora com vertentes que vão da reconstituição do sujeito lírico à reelaboração dos vínculos que unem poesia e mundo, texto e contexto, sem que tal venha, no entanto, pôr em causa uma aguda consciência do caráter discursivo dos mundos que a poesia pode constituir e designar. O progressivo reconhecimento de que "o mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não" (Rorty), no sentido em que estas são inseparáveis das linguagens em que se constituem, tem conduzido à reavaliação do vínculo referencial em poesia sob a óptica da redescrição e da contingência. E nesta medida que aparentes regressos, como o diálogo intertextual com o passado literário, quer ao nível da revisitação de determinados autores, quer ao nível da reelaboração de temas e formas facilmente reconhecíveis como herança, só superficialmente podem ser entendidos assim, porquanto correspondem, na verdade, a um reconhecimento novo da indissociabilidade entre o mundo que se dá a conhecer e sua mediatização por descrições. (MARTELO, 1999, p. 225-6).

O refazimento das ligações entre sujeito e mundo possibilitaram novas descrições que valorassem o texto ao lado do contexto, linha que se sobrepõe aos interesses de certa poesia anterior. Note-se que a palavra "regressos", utilizada por Rosa Maria Martelo, tem uma função determinante para o escopo desta tese. Nessa passagem, ao invés de um *regresso ao real*, a crítica

aponta para o diálogo intertextual como tópica epocal, o pensar ao lado da tradição para redescobrir os agenciamentos de escrita mais próximos do aspecto experiencial do mundo.

Ao se admitir essas linhas de aproximação na passagem dos anos sessenta aos oitenta da poesia portuguesa, passa-se a compreender o papel de JMM, nestes últimos quarenta anos de produção, como um nome formador, tanto como poeta-crítico, quanto como tradutor, há pelo menos duas gerações. Desse modo, esse estudo justifica-se tanto pela importância da obra do poeta analisado no âmbito da literatura portuguesa dos setenta aos noventa, quanto pelas suas ressonâncias atuais nas obras de poetas significativos, como Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral e José Miguel Silva, que começaram a publicar nos anos 2000. Magalhães seria uma espécie de *vértice* que aglutinaria linhas dominantes na poesia portuguesa desde o final do salazarismo até os dias de hoje, em um panorama de decadência política e econômica de Portugal, porém "herdeiro" da intensa inventividade do "século de ouro" (XX) da poesia portuguesa, para citar outra vez Eugénio de Andrade. Além disso, JMM é poeta reconhecido, com uma obra já extensa, de reflexão aguda da cultura portuguesa em diversos níveis, quais sejam: o poético, o político, o histórico e suas decorrentes afluências. No que tange a sua obra crítica, é praticamente inviável entender a poesia portuguesa do século XX sem recorrer aos seus estudos. Desse interesse poderão advir elementos necessários para se compreender a poesia portuguesa escrita no terceiro milênio, em estudos que possam surgir futuramente, tendo em vista a centralidade de sua produção.

Entende-se que a tentativa do *regresso ao real* dá relevo às camadas (ainda que sabidamente haja vários meios para cumprir tal papel, do ponto de vista textual) que compõem o mundo, desde um real exterior e comezinho, até questões maiores como a política, e os conceitos de Nação, Estado e Democracia, (com maiúsculas mesmo, para realçar a institucionalidade dos conceitos), tão visíveis nos poemas de JMM, notadamente no "apocalipse" desenvolvido em *Alta noite em alta fraga* (2001), pelo seu envolvimento crítico, de combate direto com a situação político-social portuguesa, interpretada pelo viés da decadência e da ruína. Tal visão política não passa pelo panfletário ou pelo engajamento em alguma ideologia reconhecível, a reflexão do entorno mostra uma preocupação que repassa o interesse civil e cultural de seu país. Pode-se supor, portanto, que o *regresso ao real*, em uma apreensão quase imediata, é muito diferente do realismo descritivo,

fotográfico, do século XIX, bem como se distingue de um realismo de corte ideológico, a meio do caminho entre social e comunista. Trata-se, portanto, de contornos que alguns teóricos têm chamado de novo romantismo, ou mesmo um novo realismo, conforme definiu João Barrento, acerca de JMM e outros poetas:

> Esta nova consciência, mais do mundo que de si – paradoxalmente vista, quer como um "novo realismo" (mas desideologizado), quer como um "novo romantismo" (mas desprovido de absolutos) –, este "estranho estado de alma" da poesia portuguesa em tempo de mal estar, terá aberto o caminho a essa forte presença da melancolia como disposição e dispositivo poético, a uma "vocação elegíaca" que marca a sensibilidade dominante da actual "geração da ausência" [...] (BARRENTO, 2006, p. 66).

O estudo dessa temática pode levantar hipóteses sobre a ética em poesia, seja pela resposta à abertura política que ela assume, seja pela postura do sujeito poético frente ao rebaixamento da democracia e o encaminhamento para o solipsismo e a melancolia que a poesia portuguesa tem explorado nos últimos anos, entendendo-se a opção pela elegia como a manifestação dominante, inclusive, de poetas novíssimos que começaram a publicar em um ambiente de precariedades sócio-política e "austeridade" econômica, tendo recebido, de forma bastante ilustrativa, a denominação de "geração da ausência".

Dessa maneira, com a premência das dificuldades econômicas e sociais, António Guerreiro mostra a importância da temática entre real e ética para a continuidade da poesia portuguesa:

> Deste ponto de vista, a poesia surge completamente exposta, liberta de todos os resquícios idealizantes, ostentando as suas fraquezas até quase à negação de si própria, nos exemplos extremos. Como é fácil perceber; há aqui uma relação de continuidade com alguns nós fortes da modernidade. Por outro lado, nalgumas das suas características, esta poesia mais recente parece dar continuidade a uma poética surgida nos anos 70 (a qual teve desenvolvimentos diferentes, como sabemos) e que os textos teóricos de Joaquim Manuel Magalhães consolidaram quase como programa e também como reacção à abstração formalista de alguma poesia anterior. Porém, questões aí se tornaram importantes, como aquelas que decorriam de um "regresso ao real", fazem hoje pouco sentido. Agora, o real está aí, como uma presença inescapável, é dele que se parte e não a ele que se regressa (GUERREIRO, 2003, p. 18).

No excerto acima, publicado na *Revista Relâmpago*, em 2003, sob a rubrica temática de "nova poesia portuguesa", António Guerreiro conclui que "o real está aí, como uma presença inescapável, é dele que se parte e não a ele que se regressa". Deste modo, ele circunscreve um atributo da poesia portuguesa contemporânea: o interesse pelo real, proposto por JMM no começo dos anos

oitenta, que perdura em discussão há aproximadamente quatro décadas, desde a geração que começou a publicar nos meados dos anos setenta.[19]

Note-se, que o objetivo é enfatizar uma poesia que pressuponha o real – daí a expressão a *partir de* imporia uma condição precípua para a criação poemática. Se *partir* e *regressar* polarizam o interesse pelo real, é necessário capitular de qual conjuntura Guerreiro confronta com sua afirmação: em qual contexto poético-teórico a palavra *regressar* teria relevância? Há uma demarcação da poética dos anos setenta e oitenta em Portugal, contextualizada pela transição política.

Segundo o autor, esta tendência, nesse período, teria encontrado em JMM seu ponto de mais evidente definição, em contraposição às experiências literárias anteriores, isto é, da *Poesia 61* e da *PO.EX.*[20] Tal interesse em uma poesia voltada para o real e para o cotidiano aflui, atualmente, entre outros, nos poetas publicados na antologia intitulada *Poetas sem qualidades* (2002).[21] Esta constatação em si mesma revalida o chamado ao real como uma discussão atual, observável como um *partis pris* para um conjunto relevante de poetas.

Guerreiro reconhece a tópica literária do "real" como ativa e intensa no panorama português, além de pontuar a continuidade constante desse regresso, e de suas implicações em um contexto múltiplo em que se insere a poesia portuguesa mais recente. Colocada de outra maneira, a temática entre realidade e representação, reincide continuamente na discussão da teoria literária, sendo atual e instigante, por ser precipuamente insolúvel, ainda mais ao se levar em

---

19 Como já se observou seria possível capitular o real em Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa, Gastão Cruz etc. Sem imaginar poetas dos anos setenta, como António Franco Alexandre, Luís Miguel Nava e Al Berto, cada um deles construindo apreensões próprias e definidas que escapam, parcial ou completamente, do interesse dessa tese.

20 Conforme escreveu Rui Torres: "Na segunda metade do século XX, o experimentalismo poético português, marcado pela descoberta da poesia visual e concreta internacional, levou um grupo de poetas a escolherem a designação de Poesia Experimental para catalogar as suas actividades. A origem deste nome encontra-se nos dois Cadernos antológicos da Poesia Experimental, publicados em 1964 e 1966" (TORRES, 2008, p. 2).

21 Conforme o prefácio de Manuel de Freitas aos Poetas sem qualidades: Joaquim Manuel Magalhães, que não poucas vezes encontrou na rima uma tradição para o novo, terá de esperar mais uns tempos pelas honras da Gallimard. É natural: um homem que escreve "poemas que não têm caspa/ nem engordam com os anos" assustaria fatalmente o asséptico gosto francês vigente. Porém, se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que teremos que recorrer. Não como um bálsamo ou enquanto filosofia de salão; antes como uma ferida que sentimos próxima" (FREITAS, 2002, p. 13).

consideração o dualismo, nem sempre recompensador, entre realidade e construção verbal.

2.5 DO REAL À REALIZAÇÃO

Esta tese estuda a poesia de JMM a partir da discussão teórica de volta ao real, que é fundante para sua obra poética a partir dos anos 80 e, está originariamente em seus textos dos anos 70. Pretende-se, inicialmente, delimitar sua poesia, para, em seguida, explorar os recursos textuais que a caracterizam. Para tanto, a produção poética do autor é confrontada pontualmente com sua obra crítica e tradutória, lugares em que a noção de real irradia-se, formando-se não só uma trilha estilística para a compreensão dos poemas, mas também indícios conceituais e hermenêuticos a serem recolhidos de sua ensaística.

No que tange a sua obra tradutória, JMM estabelece diálogos criativos com a poesia espanhola, grega e russa. É natural admitir que a escolha dos poetas traduzidos implique novamente na eleição de um cânone que defina, em alguma medida, a visão poética do poeta português.[22] No processo de tradução, contexto, vocabulário, rasgos estilísticos e visões de mundo são compartilhados e vertidos na língua de chegada em um intenso e reverberante produto de relações culturais entre, por exemplo, a tradição espanhola e a portuguesa.[23] Nesse vital intercâmbio, Magalhães aborda o texto traduzido a partir de sua visão sedimentada do fenômeno poético, e para justificar seus critérios de tradução, ao analisar a obra de José Ángel Cilleruelo, utiliza a expressão “princípio de realidade”:

---

22 A escolha em traduzir Kavafis, por exemplo, indica uma simpatia por um poeta de “estilo médio”, sem grandes arroubos e profusões sintático-semânticas. Nesse diálogo, veem-se opções que permeiam os poemas de JMM.

23 É interessante lembrar que em Espanha, durante a década de oitenta, o artigo “La otra sentimentalidade” publicado por Luis García Montero abre caminho para uma nova concepção poética, com enorme parentesco com Portugal: “Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna. Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía.” (MONTERO, 1983, p. 8)

> Uma das questões estilísticas dominantes na obra de José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1960) é a da inovação dentro do funcionamento do princípio de realidade, cada vez mais agudo na sua poesia, aliado tanto a uma forma descarnada da poesia das cidades como aos registos precisos de outros lugares por onde a nostalgia do remoto se fixa em incisivas meditações sobre a temporalidade (TE2, 2000, p.9).

Note-se a interessante baliza crítica: “princípio de realidade”, termo que remete para a relação da poesia com a tradição, uma vez que a inovação parece vir mediada pelo controle com que o poeta espanhol estabelece seus registros citadinos e suas perplexidades com a transitoriedade dos bens do mundo. Tal expressão tem relação direta com o estudo desta tese, principalmente pelo vocábulo “princípio”, relevante a ponto de ser uma espécie de programa e refundação de uma nova visão de mundo, conforme se verá adiante.[24]

Seguindo, ainda, o interesse da tradução de Magalhães, sobre o mesmo José Ángel Cilleruelo, tem-se uma importante visão acerca do real em poesia:

> As diferenças entre cada uma dessas obras ajudaram a afastar o jornalístico ou apressadamente escolar uso de uma expressão vazia, “poesia de experiências” (tão vazia como, pela inanidade de seu uso, a expressão portuguesa dos anos 60 do século passado “poesia experimental” - estas adjectivações tornam-se totalmente inoperantes pois que, tal como acontece com múltiplos outros epítetos, por exemplo poesia do sublime ou poesia do real, nomeiam por estrangulamento algo que comparecerá sempre em qualquer obra poética com qualidade para o ser). No caso espanhol, tratou-se de uma designação profundamente ignorante lançada sobre alguns desses poetas em resultado de uma leitura errada (preferiria dizer de uma não leitura) da obra de Robert Langbaum, *The poetry of experience*, Chatto and Windus, Londres, 1957: esta obra do que trata é dos modos como o romantismo inglês se fixou e desenvolveu. O azar, em Espanha, foi ela ter sido citada pelo poeta mais influente entre as gerações poéticas ao tempo, Jaime Gil de Biedma; e os jornalistas culturais e os professores de segunda logo apanharam apenas um nome, um título, de modo algum um conteúdo, passando a usá-lo de uma maneira inteiramente redutora e deslocada. Tudo isto, contudo, tem muito menos relação (que é absolutamente nenhuma) com a poesia portuguesa do que tem a obra deste poeta que vos proponho ler (AJAC, 2004, p.14).

Desse modo, rejeitando também os rótulos utilizados para operacionalizar as tendências poéticas de seu tempo, JMM, aponta que não faz sentido denominar o verso “volta do real”, taxativamente, pois, desse modo, ele teria pouco alcance. Assim, tal verso deve ser, antes de tudo, equacionado com as

---

24 Ainda como recurso expressivo para a obra tradutória, Magalhães retoma a expressão: “O método seguido foi o de nunca se afastar do princípio da realidade que permite articular os sentidos e os sentimentos com a organização do concreto, para estabelecer, a partir dessa materialidade mental, um cerrado e reiterado dissídio com o quotidiano” (DONCEL, 2007, p. 9).

reverberações da produção do autor, e não como uma denominação *a priori* que define o objeto em questão. Se há um interesse pelo real, e por sua consequente volta, ele se dá de forma complexa, agindo no conteúdo e na estrutura mesma da comunicação poética, e não como uma classificação externa e irrisória, por isso mesmo que ele se torna instigante e instável.

Já, ao que se refere à obra crítica, maciçamente voltada para a poesia do século XX português (vide apêndice A), JMM, para analisar a obra de Dylan Thomas, faz um esclarecedor excurso intitulado: “a questão da poesia”. Nele, JMM aduz a impossibilidade de um conhecimento *objetivo* do fenômeno poético. A partir dessa dificuldade, busca um método eficiente para a abordagem da obra de Dylan Thomas, e pontua quatro questionamentos, que ao mesmo tempo são bases analíticas e perplexidades de ordem geral sobre o fenômeno poético. Dada a importância dessas inquirições para a compreensão do método de leitura de JMM, transcreve-se integralmente esta passagem do texto:

> 1. Se a poesia é um conjunto objetivo de textos, como dizer dela que escapa a qualquer esforço de objectivação com que a tarefa crítica a queira prender, isto é, como dizer dela que é suficientemente objectiva para ser mensurável e suficientemente abstrata para ser um dado enigmático?
>
> 2. Sendo ela um conjunto de dados formando um encadeamento histórico, e sendo necessária uma contínua atenção aos elos desse tradicionalizar, quer para sua feitura quer para a sua compreensão, como entendê-la enquanto um aparentemente contraditório esforço de tradição promovendo uma recusa, isto é, uma necessidade de propor o novo?
>
> 3. Sendo produto ao mundo dirigido por alguém no mundo, através de qual mecânica se realizará a sua ligação a esse mundo, uma vez que continuamente ela se evidencia como proposta de um mundo verbal não coincidente com o mundo da vida?
>
> 4. Como, finalmente, depois das tentativas de respostas às questões anteriores, se poderá chegar à quiçá irrespondível pergunta continuamente procurando uma resposta: o que é a escrita?
>
> Uma tentativa de meditação sobre todos esses quesitos sem a consciência e elucidação dos quais não parece possível avançar seriamente para pronunciamentos sobre a obra de um poeta, constituirá a primeira parte deste trabalho (DT, 1982, p. 17).

É de se notar a riqueza desses questionamentos para a exegese da obra de JMM, já que são autoanálise pura. Neles, há a *evidência* (para outra vez chegar-se a um campo semântico caro à cosmovisão de Jorge de Sena) acadêmico-crítica de suas perplexidades diante da poesia, que certamente norteia sua escrita poética. Assim, tais questões tornam-se fontes basilares que podem ser

perseguidas no conseguimento dos seus poemas, formando uma espécie de *teoria da poesia*.

Para responder à primeira questão autoimposta, JMM recorre a dois textos: a *L'origine de la Géometrie,* de 1954, de Edmund Husserl e o prefácio de *Lyrical Ballads*, datado de 1800, de William Wordsworth. A partir dessa base filosófica e literária, resgata o conceito de *objetividade ideal*[25], isto é, de que a poesia necessita de uma *atribuição de sentido* (Sinngebung) para descodificar a mensagem que se encerra nas palavras (signos), o que equivale dizer que carece de um leitor disposto a decifrá-la, a apreender o poético que ali se organiza, a partir de uma visão de mundo própria, guiada por sua capacidade de leitura:

> O texto de um poema começa, pois, por ser um dado objectivo, um conjunto verbal a que todos podem aceder, é um dado para todos Este dado objectivo, contudo, não fundamenta uma objectividade real, e isso de dois modos: não há uma objectividade possível no contacto desse dado verbal com o dado psíquico a que se destina o leitor; não há uma objectividade *por si só* no dado factual do poema que possa fundar, ser, a poesia (...) Digamos, para usar uma expressão de Husserl, que a apropriação pelo sujeito do mundo das coisas é sempre uma *Sinngebung*, uma atribuição de sentido, uma, começamos a ver, objectividade ideal (DT, 1982, p.20).

E mais à frente:

> A criação poética, os poemas são, pois uma objectividade ideal, para usar a expressão que Husserl utiliza para as actividades gerais do conhecimento. Isto é, eles não são objetos meramente desdobráveis noutros objetos, mas objetos que precisaram, para existir, de uma atribuição de sentido por parte do autor, e precisam, para continuar sua existência, de sucessivas atribuições de sentido, por parte dos leitores (DT, 1982, p.22).

Tal atribuição de sentido evocada pela objetividade ideal[26] dos entes do mundo torna-se ainda mais fundamentada quando JMM busca o prefácio de Wordsworth para lembrar que a poesia é "emoção rememorada em

---

25 "Et toutes les formes produites à nouveau par quiconque sur le fondement des formes prédonnées endossent aussitôt la même objectivité. Il s´agit là, nous le voyons, d`une objectivité 'idéale'" (HUSSERL, 1962, p. 179).

26 "As ideias sobre o mundo e a composição sintáctica e prosódica interfundem-se, dialogam naquilo a que poderíamos chamar uma exegese do mundo real por via de vibrações conotativas extremas. O sensorial ou o mundo ou a realidade, chamemos-lhes como quisermos, nunca são, na escrita, uma transposição. São uma idealização objectiva, um falso a erguer um verossímil, essa transfiguração do trabalho mimético por onde falam os sentimentos e as arquitraves dos poemas. Os olhos que veem o visto num poema descrevem como se fossem olhos cegos. E por essa cegueira – que exige o andaime da referência, da enumeração, da relação indecisa da palavra e do sentido – o leitor lê, aproxima-se, muitas vezes compreende e actua" (RP, 1999, p. 226).

tranquilidade” (DE SOUZA (org), 2011, p. 76), o poder de fruir a poesia todas as vezes que uma subjetividade acede a dados que contribuam para esse efeito, a leitura contínua e o convívio com o sentimento que possibilitou a transfiguração do prosaico para o poético. A esse processo JMM chama de “presença perdurante” (DT, 1982, p. 25). Tal aproximação entre Husserl e Wordsworth encaminha-se para uma declaração, que de certa forma resume os pontos explanados por Magalhães:

> Equacionados estes pontos, podemos tentar a compreensão do acto criador, e entre eles a poesia, como sendo a transmissão de uma produção originária e original de alguém a alguém que originalmente a reproduz (DT, 1982, p. 22).

O esclarecimento do primeiro questionamento de Magalhães faz com que o segundo apareça: a relação entre a tradição e o novo, uma vez que os dados verbais seriam um “encadeamento histórico”. Há, como se nota, o aparente paradoxo entre a adesão a certas estratégias de escrita e a concomitantemente negação de outras. Tal impasse será assentado com a percepção de que o poeta deve compreender o seu mundo sob a perspectiva do presente, o que encaminha a mundividência poética de JMM novamente para a ideia de *consequência do lugar*:

> A poesia surgiria assim com o desvendamento de sua tradição histórica, mas um desvendamento que, para não se tornar a acumulação de um discurso vazio, tem de ser o resultado de uma restauração conduzida a partir do presente (DT, 1982, p.29).

E mais adiante, de forma esclarecedora:

> (...) só há História da Poesia que interesse à poesia quando é a história da contemporaneidade da poesia – por isso que cada um dos sucessivos contemporâneos refaz a poesia na sua história (DT, 1982, p. 31).

Por esse encaminhamento trazido pelos excertos, conclui-se que se o poeta é ao mesmo tempo fazedor e refazedor de toda poesia a partir de sua compreensão do presente, a relação entre tradição e o novo só pode ser equilibrada sob uma mirada individual, logo densamente ética, que sopese o *espírito do tempo* e as tantas releituras agenciadas a partir dele, tanto das escolas literárias quanto dos processos estilísticos, em última análise, da poesia que vigore sob o olhar do agora. Essa percepção da obra de Magalhães torna-se relevante na medida em que se consolida como uma *evidência* para a compreensão de sua obra, sendo, portanto, bastante pertinente considerar-se o momento político-poético dos

anos oitenta para uma visão mais organizada de seu universo de escrita, para apontar também o *desencanto* que se seguirá.

Além disso, a noção de atualização da escrita conforma-se muito bem com a vocação elegíaca para a percepção do amor e do cotidiano, a ausência e a memória que restauram a experiência amorosa, no mais das vezes sentimentos que não satisfazem completamente o sujeito, sendo, portanto, uma poesia que se alinha no vértice da disforia, como uma percepção faltosa do presente, escrevendo-se e reescrevendo-se a partir de um contexto melancólico (lido principalmente como resistência possível), nota central para a poesia de Magalhães.

O terceiro questionamento do poeta, sobre a relação entre escrita e mundo encaminha-se para a percepção de que a representação dos objetos da realidade são transfigurações do real:

> Quando se escreve, o mundo fica suspenso. Mesmo quando é do próprio mundo que se fala, esse mundo é, no acto de escrever, um mundo nas palavras, um mundo na memória, um mundo nas emoções. O mundo do quotidiano, o mundo da experiência ou o mundo de graus mais elevados encontram-se a uma distância, suspensos por e reduzidos à atenção que os "escreve". Em relação ao mundo, a escrita é uma suspensão do mundo. Em dois sentidos: um, o mundo tal como é sofre transfiguração e reorganização a partir de dados novos e necessários que o verbalizam; outro, o facto de escrever é um fenómeno de corte com o circundante, mesmo com a tradição da linguagem: o acto da escrita é um radical isolamento, uma suspensão, um corte em relação aos próprios mecanismos da atenção do poema. A atenção ao mundo *no* poema, enquanto se escreve, é um dos modos isolado, separado da atenção ao mundo. Não apenas nos seus modos quotidianos, no sentido de que se está ligado ao que nos cerca, mas sobretudo é um modo diferente de atenção ao mundo que um leitor pode encontrar no próprio poema. Mesmo um poema preso ao real e são-no quase todos, é algo que, na altura da sua escrita, sofreu um mecanismo pelo qual era colocado não no mundo, mas como que sobre o mundo (DT, 1982, p.39-40).

Não se trata, portanto, de representações realistas, apegadas cientificamente ao objeto retratado. Antes disso, o poema seria, ao mesmo tempo, a interrupção e a reinterpretação de mundo, visto a partir do eixo da contemporaneidade desse poeta, que contará com a atribuição de sentido do leitor. Existem, assim, duas subjetividades (poeta e leitor) que medeiam a representação dos objetos do mundo, como uma nova descrição que passasse pela percepção poética de ambos.

Dessa forma, chega-se à, nomeadamente, “irrespondível” pergunta: *o que é a escrita?* Se essa questão é virtualmente impossível de ser respondida, ou, melhor dizendo, pode ser respondida de tantas formas que se torna pouco produtiva a tentativa de sua sistematização, tem-se, no entanto, com as três questões anteriores, um traçado do que pode ser a escrita para Magalhães. Uma expressão que passa pela construção ativa do leitor, sendo que a história é perspectivada a partir do contemporâneo, passando-se pela ideia da insuficiência da linguagem, a escrita está colocada “não no mundo, mas como que sobre o mundo”, sugerindo uma noção de real que transfigure suas representações por meio da experiência, do afeto e da memória, em um circuito que privilegia a emocionalidade.

Desse modo, levando-se em conta essa teoria da poesia e seu diálogo tradutório, esta tese parte da afirmação de JMM, constante do poema “Princípio”, publicado no livro *Os dias, pequenos charcos* (1981), que anunciava um regresso ao real:

> [...]
> Voltar ao real, a esse desencanto
> que deixou de cantar, vê-lo
> na figura sem espelho, na perspectiva
> quase de ninguém, de um corpo
> pronto a dizer até às manchas
> a exacta superfície por que vai
> onde se perde. Em perigo.
> (DPC, 1981, p. 13).

O poema é a reescrita de um parágrafo de um ensaio sobre António Osório: “Voltar a contar de si. Voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa [...]” (DC, 1981, p.168). Ao se pensar em um *regresso ao real*, são possíveis inúmeras abordagens. Para se evitar demasiados volteios teóricos acerca de um tema filosófico extenso e espinhoso, procurou-se o sentido de “real” na própria obra: opções retóricas, processuais, teóricas, analíticas de JMM e no contexto em que ela se desenhava, conforme se tem feito até aqui, conjuntura que abrange, além das questões literárias, um momento político de redescoberta democrática de Portugal que tentava se reorganizar após meio século de ditadura e censura intelectual. A análise do entorno político da obra de JMM é um assunto indispensável, uma vez que sua poesia trata com insistência desse tema.

Outros tópicos de interesse são: por um lado, a ruína[27], a desolação, o desencanto; por outro, o amor homossexual e a revisitação de uma poesia em tom menor, voltada ao cotidiano, o já referido tom elegíaco herdado pela “geração da ausência”. Dessa forma, pretendeu-se chegar a um núcleo de compreensão que servisse de baliza para a leitura de poemas posteriores de JMM até o seu último livro, *Um toldo vermelho* (2010), em que a noção de real sofre um abalo significativo por uma mudança brusca de apreensão poética, que é de imediato, um contraponto para a avaliação de toda sua obra, como se o próprio emblema que motivara toda compreensão do poeta se esfacelasse, ao ser substituída por uma escrita angulosa e abrupta.

Assim, a partir dessa reescrita e dessa substituição, uma possibilidade que se impõe – quase como uma urgência – é o cotejo entre a versão atual e a(s) antiga(s). No caminho de leitura cronológica, ou seja, da versão mais antiga para a mais nova, nota-se que, apesar dos cortes, da reescrita e do emagrecimento da mancha gráfica – que erodiu os versos mais *narrativos* explorados até então –, o campo vocabular, o núcleo semântico das expressões e a tonalidade quase elegíaca permaneceram um elo entre os poemas mais antigos, capaz de provocar a curiosidade e o rastreamento do leitor para uma leitura conjunta.

Já, no caminho inverso, ao se começar pelos poemas mais concentrados, nesta última reescritura de 2010, e, ato contínuo, passar para as versões mais antigas, ocorrerá um processo de preenchimento de vazios do texto mais atual, como se pelo acréscimo de vocabulário e de relações sintáticas mais claras fosse possível reconstituir o poema original, como uma espécie de revisitação às coordenadas temáticas, contextuais e temporais que foram apagadas.

---

27 “No poema tem agora lugar muita realidade que antes era tabuizada, o refugo das sociedades neocapitalistas, a experiência crua do subúrbio e da nova `democracia semi-social` que Joaquim Manuel Magalhães, como uma ironia cortante e uma melancolia amarga, traz para os seus poemas, poemas que vivem quase exclusivamente de uma realidade suburbana e cinzenta de `ruínas, entulho, devastação`, no `abandono ordenado da periferia`” (BARRENTO, 1998, Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_19.html. Acesso em 20/03/2014).

Parece notório, portanto, que o poeta resolveu desarmar protocolos de leituras anteriores em relação a sua obra, como se primeiramente visasse mover-se para outras identificações no campo literário. A busca de base teórica para se discutir certos tópicos, que ora se apresentam, gravita entre: a rasura, a reescrita, o palimpsesto, a intratextualidade, a paráfrase de si mesmo e a substituição. Tais direcionamentos parecem ser o primeiro gesto que o leitor necessita para buscar novos sentidos acrescidos à postura inicial que beira o “épater les bourgeois”, no sentido de provocar a poesia portuguesa mais recente, retirando-se da centralidade e da filiação que até então desfrutara.

Uma vez delineados certos traços da poesia de JMM e a indagação sobre o *regresso ao real* desenvolvido coloca-se uma estrutura de tese baseada em uma questão central para o século XX, quiçá para a literatura de maneira geral, independente de períodos literários: a dicotomia entre *realidade* e *idealização* ou até mesmo pode-se supor o antigo debate entre *realidade* e *representação*, dado os elementos mais comuns trazidos pelo poeta. Essa temática, estudada desde as poéticas gregas e latinas, assumiu vários contornos até a modernidade – a partir do século XIX, seja valorizando uma apreensão “realista” conferindo um valor positivo para a verossimilhança e ao poder de representação da linguagem, seja, ao contrário, delineando uma perspectiva cujo propósito se perfazia justamente no progressivo afastamento dos objetos do mundo, como mostraram as vanguardas e as tendências da modernidade tardia. No entanto, claro está, apesar do levantamento desta oposição dicotômica, é justamente em suas entrelinhas, na sutileza e nos matizes desta brusca operação de afastamento que residem os meios mais férteis para a compreensão de JMM: se a dualidade representa dois grandes grupos de interesses, será somente na visão aproximada de seus processos que será possível verificar caminhos de leitura menos generalizantes e mais interessantes.

Depois da Segunda Guerra Mundial, sob o influxo do desenvolvimento dos estudos linguísticos e o ostensivo signo da radicalidade das primeiras vanguardas do século XX, assumiu-se um dos valores literários como a coincidência da *superação em si*, ou seja, a lógica da ruptura contínua de exemplos e paradigmas, a busca do novo *tout court*, o que propiciou uma intensa experimentação linguística, que em alguns casos recebeu os qualificativos de

hermética e autorreferencial, dada a prevalência nessa poesia do uso das funções poética e metalinguística. Assim, adveio a retomada mallarmeana da “poesia de linguagem” – o interesse do texto em si, sem a imediata partilha vivencial com objetos de mundo, mais reconhecíveis pelo leitor, proposta que difere da busca afetiva de Magalhães, em que a presença do sujeito dá-se de maneira a construir os limites da memória e de sua representação. Os elementos constitutivos do poema, na tradição diamantina de Mallarmé, passaram a ser o valor intrínseco da manufatura poética – especificidade e autorreferência, simultaneamente.

Essa tendência metalinguística é observável na chamada *Poesia 61* portuguesa, que era, sobretudo, reconhecida pelo trato experimental da linguagem e pela negação da ideologia neorrealista e da consequente exposição panfletária do real socialista, além de utilizar o silêncio político como forma de embate, reativamente. A proposição dessa linguagem mais rarefeita, que, além disso, relia certas técnicas surrealistas, como o recurso da *palavra puxa palavra*, que repelia uma leitura factual e vivencial do poema, reservando o seu entendimento a poucos, ou melhor, ao leitor especialista, atento à história literária portuguesa e seus problemas críticos-teóricos, até mesmo em atenção ao contexto político de censura como insistentemente referido. O problema que vai se instalar, portanto, é a avaliação da geração de JMM e sua correspondente leitura acerca da preferência da textualidade nos anos 60, em que a pesquisa de linguagem não privilegiava o entorno e sua referencialidade, preterindo o abastecimento mimético da relação entre escrita e mundo, tornando-se opaca à maioria dos leitores.

Pode-se apontar ao menos um critério para a escolha dos poetas estudados por JMM: da *Poesia 61* e da *PO.EX* figurou-se apenas Luiza Neto Jorge (vide apêndice A), todos os outros nomes, por mais relevantes que possam ser ao debate poético português, foram ignorados, o que constrói uma predileção particular em relação à tradição, ou seja, um recorte que compreende o interesse crítico-poético desse poeta-crítico, ao suprimir nomes notoriamente reconhecidos, como Fiama Hasse Pais Brandão e Gastão Cruz – esse último, poeta atrelado a processos de transfigurações do real, como já referido. Tal critério de recusa demonstra o manejo de suas próprias influências e a construção particular da tradição portuguesa, ou, em outras palavras, a própria noção de *regresso*.

Se, por um lado, a concepção de que a poesia seria preponderantemente linguagem gerou um afastamento contínuo do referencial imediato das descrições do mundo, por outro, é inequívoco pautar que a busca da compreensão dessa linguagem elevou a poesia portuguesa para lugares até então desconhecidos, produzindo autores de renome como Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. Antes de julgamentos precipitados, maniqueístas e puramente dicotômicos, urge entender a conjuntura estética e política da poesia portuguesa, para, depois, perceber o intuito da reação de JMM.

A frágil rede das generalizações também pode vir a restringir a proposta de JMM de um *regresso ao real*, como uma ausência de artesania do poema, em demasiada atenção ao extralinguístico. Nem a leitura de opacidade da *Poesia 61* parece correta, nem a de que os poetas que apareceram nos anos setenta, ou seja: António Franco Alexandre, Al Berto, JMM e Luís Miguel Nava, entre outros, preterem as camadas mais profundas de sofisticação e textualização.

Não se trata, portanto, de um realismo descritivo e sem profundidade, mas da compreensão de que somente o eixo realidade/escrita dará base para novas incursões linguísticas relevantes, o poema repensado a partir da condição de atualidade dessa escrita – o presente como eixo interpretativo, como teorizou Magalhães, na conquista do sentido atribuído pela ordem do mundo, enfim, uma atenção histórica, assim como o próprio JMM atribui a Philip Larkin.[28]

O sujeito poético, calcado na reflexão de uma cosmovisão atenta e testemunhal, para mencionar a estratégia de Jorge de Sena do prefácio de *Poesia I*, do início dos anos sessenta, por exemplo, pode tanto ressaltar o aspecto técnico do poema quanto sua referencialidade e sua conjugação com o mundo, elevando, quiçá, a noção de realidade para a de *realização*, ou seja, de efetiva experiência, de vivência emocional da trama poética, de cunho ético, (afora qualquer

---

28 “Talvez tenha chegado a altura, depois de percebida esta sua insistente proximidade do real, de poder afirmar que Larkin como aquilo que mais profundamente é: um poeta histórico (...) O ser histórico em Larkin é um resultado, um dos maiores, do seu sempre procurado efeito de realidade” (PL, 1989, p. 114).

partidarismo, esclareça-se, principalmente da esquerda revolucionária) nos acontecimentos decisivos de um panorama de reconstrução sociopolítica e poética.

Dessa primeira delimitação acerca do real, nos escritos de Magalhães dos anos setenta e oitenta, se oporá os escritos mais atuais, desde o lirismo contestador de *Alta noite em alta fraga*, até a substituição da obra em *Um toldo vermelho*. Assim, com o rastreamento na tessitura dos próprios poemas e dos textos críticos do “efeito de realidade”, ter-se-á um itinerário que privilegia a mobilidade e a flexibilidade de uma proposição que, a despeito da passagem do tempo, adere à contínua *consequência do lugar*, que permuta seus desígnios processuais, retóricos e literários a partir da constante transformação, desde a projeção até a *realização* do poema.

3 – PRINCÍPIO: ENSAIO E POESIA

Nesta seção será analisado o poema “Princípio”, a partir de sua gênese enquanto texto crítico e suas reverberações poético-críticas, de modo a utilizá-lo como eixo de leitura para a obra anterior e posterior do poeta. Eis o texto crítico e o poema que serão analisados:

> No meio de frases destruídas, de cortes de sentidos e de falsas imagens do mundo, organizadas em busca de agressão e de delírios, deixei de saber se a mudança não terá de ser agora um “decorum” novo, um regresso às histórias e às árduas gramáticas sem compêndio. Depois dos efeitos da recusa, se quisermos dizer não, a que diremos não? Que cânones são hoje dominantes contra que se tem de re-erguer a triunfante inovação? Voltar a contar de si, voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um respeito pela tradição da língua e dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe dos compêndios. Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai, onde se perde. No fundo. (DC, 1981, 168).

Princípio

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentido e de falsas
imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber se a diferença
não há-de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação.
Depois dos efeitos de recusa
se dissermos não, a que diremos
não?
Que cânones são hoje dominantes
contra que tem de refazer-se
a triunfante inovação?
Voltar junto dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
o abismo pela sujeição às formas
directas do murmúrio, o terror
pela construída sintaxe sem compêndios.

Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

(DPC, 1981, 13).

3.1 DA EPÍGRAFE AO POEMA “PRINCÍPIO”

E no nosso tempo [...]
Abrir uma janela é abrir uma veia.
(Boris Pasternak)

A epígrafe acima abre *Os Dias Pequenos Charcos* (1981), situando-se imediatamente antes do poema “Princípio”. Pode-se imaginar, pela interpretação do paratexto, que o poeta tenciona aproximar-se do entorno (janela), para que ele opere diretamente à interioridade (veia). A forte imagem que relaciona “abrir uma janela” com o romper do sangue humano traz a imediata relação com o contexto, apontando para a perseguida *consequência do lugar*. Conotativamente, “abrir uma janela” pode significar a abertura de um tópico a ser discutido: desde a abertura política; passando pelos efeitos da poesia; como encarar o cânone português ou até mesmo as idas e vindas da memória, por exemplo, ou mesmo a apreensão de olhar para fora, além do sujeito.

Além disso, não se pode esquecer que a imagem da veia aberta implica na elipse do vocábulo “sangue”, que se liberta dessa veia, recuperando uma zona semântica ampla que opera desde a ideia de ferida até a de morte, fazendo com que o sujeito, agora aberto às possibilidades várias do mundo exterior, sentido atingido pela metáfora que identifica “janela” enquanto “veia”, conheça o risco de morrer – leitura que intensifica o cariz político, ao mesmo tempo de renovação e de convite para uma articulação intensa, combativa, entre o sujeito (muitas vezes representado pela manutenção e o desacordo da memória) e os perigos do mundo. Em última análise, a função de apresentação da epígrafe articula-se em um plano entre o político e o ético, como se esse sujeito, parte dentro de um espaço, parte com a visão além da janela, ou ainda, parte ferido, parte sangrando, necessitasse

reestabelecer suas ligações entre estar dentro/fora, no limite do mundo ou da realização desse mundo. Assim, a atenção ao sentido da visão: a janela propicia a posição de um sujeito que vê, que testemunha, que se coloca como observador e ao mesmo tempo aquele que sente e reivindica uma atuação na paisagem vista, atuando pela reflexão e pela ação.

Essa atenção ao visual perpassa a obra de Magalhães, seja pelo interesse por fotografia ou pintura, seja pela demarcação sempre elaborada da percepção do entorno e da cultura, aquilo que Fernando Guimarães chamou de "(...) uma realidade cujo valor existencial era posto em relevo: o registo visual do quotidiano" (GUIMARÃES,1989, p.140), em reação a uma poesia de fechamento linguístico ou de forte substrato metafórico/simbólico, aderindo a estratégias em que o campo de visão do sujeito limita a integração e a percepção com o mundo, em reciprocidade criativa com esse lugar de enunciação.[29]

Eis, portanto, o primeiro verso:

No meio de frases destruídas,

O verso inicial estabelece uma relação direta com o literário. A declaração metonímica circunscrita pelo vocábulo "frase"[30] instaura um campo semântico que pode significar "texto", "escrita" e "poesia". O primeiro verso parece, portanto, requerer o conhecimento do panorama da poesia portuguesa na viragem dos anos setenta para os oitenta, intertextualidade explícita que é a um só tempo julgamento da geração anterior e uma proposição/acordo de/com o princípio que se vai construir com a sintaxe e a processualidade do próprio poema. Estar no "meio de" implica uma visão de dentro para fora em relação a algo, recuperando a epígrafe de Pasternak. Aquilo que se declara está, portanto, necessariamente vinculado ao

---

29 Magalhães tem parcerias com os seguintes artistas: Ana Marchand, António Palolo, Ilda David', José Sousa Gomes, Jorge Molder e Rui Sanches. Esse interesse sugere homologias e diálogos com outras expressões artísticas, que são perceptíveis pela disforia das fotografias de Molder e Sousa Gomes, bem como com a subjetividade das imagens de Marchand e David'. Para ilustrar a relação com a poesia de Magalhães, expõe-se, no Apêndice G, um exemplo de imagem de cada artista em poemários de JMM.

30 Para o gramático Napoleão Mendes de Almeida "a frase constitui, pois, o elemento fundamental da linguagem" (ALMEIDA, 1980, p. 18). Já para Domingos Paschoal Cegalla "é todo enunciado capaz de transmitir, a quem nos ouve ou lê, tudo o que pensamos, queremos ou sentimos" (CEGALLA, 2008, p. 319). Note-se que o primeiro verso indica a destruição da frase, logo, propõe a incomunicabilidade da linguagem como valor partilhável, aludindo à poesia imediatamente anterior a JMM.

panorama literário. Note-se que mais do que uma recusa, como precipitadamente se suporia, trata-se de uma delimitação de contexto, uma observação e também um apontamento que figurasse um convívio entre uma poesia mais fragmentada e a possibilidade de outra mais acessível:

> de cortes de sentido e de falsas
> imagens do mundo organizadas
> por agressão ou por delírio

O segundo verso tem seu sentido completo com o encadeamento dos versos 3 e 4: “de cortes de sentido e de falsas / imagens do mundo organizadas / por agressão ou por delírio”. Nestes três versos há uma crítica à opacidade de leitura (cortes de sentido); há uma crítica acerca da representação poética (falsas imagens), além de um julgamento negativo dos processos vanguardistas ou experimentais, conforme delimitam os vocábulos: “agressão” e “delírio”. Desses versos, pode-se depreender o desprezo da experimentação como sinônimo de superação literária e a crítica à opção do discurso vanguardista que se propõe, a rigor, pelo menos inicialmente, para um ambiente minoritário, de especialistas. O sujeito poético deixa entrever, ainda que por silêncio e negação, a aderência a uma postura que valorize a legibilidade, ou, ao menos, integre alguma experiência mais reconhecível, já que “cortes de sentido” funciona como uma valoração predominantemente pejorativa. O sujeito poético está apto para entender e para contextualizar esse delírio: usá-lo como negação daquilo que o poema proporá como escolha, diante da “floresta de símbolos”, do gigantesco acervo literário. A própria ideia de “agredir” já afasta uma semântica positiva, o que existem são “falsas imagens do mundo”, o que faria supor a ausência de integração com o entorno.

A antologia *Poesia Espanhola, anos 90* foi prefaciada por JMM de modo a demonstrar que o conhecimento da cena poética é fundamental para a definição de suas próprias escolhas:

> Qualquer poesia não pode ser compreendida ou analisada se a entendermos no isolamento de si mesma. Estará sempre enraizada numa série de complexos mais vastos, quer estilísticos, quer contextuais, quer éticos. A formação de um poeta e o configuramento de um gosto público que possa julgar o valor de cada poeta depende de atenções a conjuntos de outros poetas. Sobretudo do conhecimento das linhas de situação dos múltiplos momentos de poetas não apenas nacionais tanto no passado literário como dos tempos contemporâneos (PE90, 2000, p. 7).

É de se notar que tal início resgata a *teoria da poesia* que Magalhães desenvolveu para ler Dylan Thomas, já referida nesta tese. A lógica do poeta-crítico, que ao responder ao segundo questionamento proposto naquele livro, opta acerca da percepção do encadeamento histórico e da necessidade de proposição do novo. Dessa fixação do campo literário e do esclarecimento das posturas do sujeito poético em relação a ele, aparece uma colocação retórica nos quatro versos seguintes:

> como vou saber se a diferença
> não há-de ser um pacto novo,
> um regresso às histórias e às
> árduas gramáticas da preservação.

Nesses versos, o sujeito poético partilha uma dúvida em relação à sua estratégia de escrita: há que se voltar às histórias e às gramáticas. Pode-se interpretar essa passagem como um retorno ao narrativo (história) e ao sintático (gramática). Dessa forma, ter-se-ia uma recuperação de certa crítica presencista ou até mesmo, de certo verismo neorrealista, no que tange à comunicabilidade e legibilidade por meio de um código que pode ser depreendido sem grandes dificuldades referenciais (o que, na verdade, funciona apenas superficialmente, dada a transfiguração do real sugerida pelo desenvolver da obra). A ideia de um “pacto novo” busca a saída para os impasses estéticos dos anos oitenta. O comprometimento do “princípio” ressoa aqui em “pacto”, sendo que “novo” assume um sentido de deslizamento com a textualidade dos anos sessenta. Em sua tese de doutoramento sobre Dylan Thomas, JMM trata do tema do novo enquanto diferença:

> É nessa suspensão e por ela que pode o poema surgir diferente, como uma diferença. Pois ele teve em conta tudo no momento em que se suspendeu de tudo para surgir entre e para esse tudo. Quanto mais vasta for, no poeta e no poema, a possibilidade de ter do mundo da vida e da tradição uma proximidade em relação ao que se diz quando se diz, mais *diferente* pode ser aquilo a que conduz a suspensão (DT, 1982, p. 38).

O olhar reformador reflete a história da poesia a partir do ponto de vista sempre atual, refeito, revisitado, em resposta e confronto ao “mundo da vida e da tradição”, daí ecoa outra vez o título *consequência do lugar*, denominação utilizada na segunda reorganização da obra poética (apêndice D) em que textualmente o poeta demarca um primeiro momento de sua obra poética a partir de *Envelope* e, um segundo momento, contando os livros que vieram a lume pela

Editorial Presença, o que inclui *Os dias pequenos charcos*, que contém o poema em análise. Curioso notar que o *princípio* seria em verdade já um segundo bloco. De acordo com o poeta, isso o tornaria virtualmente também um segundo olhar ao se comparar com os poemas escritos na década de setenta. Dito de outro modo, o principiar é também repensar a escrita, enquanto reescrita que afirme a(s) história(s).

O intervalo entre vida e poema é esclarecido, sendo que é justamente por ele que se devolve à poesia sua relação com o todo, com o mundo, de maneira particular e única. Note-se que o autor coloca lado a lado “vida” e “tradição”, imbricadas de modo indissociável, como de fato ocorreu com o poema, que até então situou sua reatividade e expôs uma pergunta retórica para justificar sua própria processualidade: retornar à frase, ao inteligível, ainda que isso seja um caminho entre a história e a gramática. A suspensão à qual Magalhães se refere é antes uma adesão ao mundo do que propriamente um retorno a valores estéticos anteriores.

Da aposta e da postura do sujeito poético, pode-se recuperar o quase-chiste de Alain Badiou: “Um sujeito é o lance de dados que não abole o acaso, mas o efetua como verificação do axioma que o funda” (BADIOU, 2002, p. 46). A brincadeira com o arquipoema de Mallarmé, *Un coup de dés*, de 1897, que declarava que um lance de dados jamais poderia abolir o acaso, transforma o imprevisto como algo comprovável do desígnio do poeta. Para Badiou, o sujeito se faz ao se fazer, ou seja: efetua aquilo que funda como certificado da sua intencionalidade, como se até mesmo o acaso pudesse ser apresentável para o poeta.

Nessa perspectiva, para o poema de JMM pode-se supor que se funda a *dúvida* ao método de composição da geração da textualidade, e, claro está, ao seu prosseguimento. Se a história e a gramática foram abolidas, é necessário refundá-las – e é exatamente esta proposição o *pacto novo*, aquilo que o sujeito chama de “a diferença”. O poema traça e retraça uma rede de acordos e discordos, entre as aceitações e as recusas do discurso que acaba de principiar:

> Depois dos efeitos de recusa
> se dissermos não, a que diremos

não?

A recusa como estratégia de desvio é questionada, pois, um *não contínuo* ao mundo seria, a rigor, uma postura de mera agressão e delírio, ao invés de fundar-se em uma necessidade, em uma diferença reativa e identificável, de modo criativo e positivo, dimensionando o presente histórico-literário como baliza para a negação.

Nessa passagem parece ressoar o “não” vanguardista, criando o binômio não/novo, trazendo à luz um enunciado tautológico: a recusa que instaura uma nova possibilidade só porque recusar é recusar, em última instância, um valor positivo, de ruptura com a ordem, com os objetos do mundo e com a tradição.

Há, ainda, a quebra do verso para isolar a palavra “não” e deixá-la reverberar pelo verso que não se completou. Aliás, trata-se de um “não?”, em pergunta, aviltado como um dos grandes valores da poesia do século XX, a negatividade, parcelar ou total, para contestação do campo literário que se quer compor. O verso é rompido: “se dissermos não” e “a que diremos/ não?”, gerando uma contrariedade do sujeito poético em relação à estratégia da recusa, no duplo passo de um questionamento e de uma afirmação. Acerca dessa posição paradoxal da escrita, pode-se recorrer ao conceito de paratopia de Dominique Maingueneau:

> É nessa zona que se *travam* realmente as relações entre escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através de tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, a relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

Para legitimar sua própria enunciação, o poeta delimita sobre qual *questão* vai operar seu discurso, contextualizando-se, da melhor maneira possível, com seu repertório crítico-poético para perseguir essa finalidade. Assim surge a ideia de paratopia:

> A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas uma negociação difícil entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

Esse lugar que é factual e literário, que é subjetivo, mas que se

aloja em uma tradição, que busca o cotidiano, que descreve e emociona, está repleto de erudição literária, de postura reativa, assumida de maneira contextual no seio de uma cultura, ou melhor, em uma grande linha que vai da moderna poesia portuguesa até as primeiras falas de um ambiente pós-moderno. Note-se que em onze versos o sujeito poético até aqui afirmou e reafirmou o seu próprio lugar, seu posicionamento literário, estabelecendo o julgamento da geração anterior e vislumbrando os valores de seu próprio tempo.

> Que cânones são hoje dominantes
> contra que tem de refazer-se
> a triunfante inovação?

Alguns termos que referem o literário são trazidos neste trecho: “cânones”, “dominantes” e “inovação”. O adjetivo “triunfante” é notoriamente irônico, revestindo a passagem de um tom joco-sério entre o desprezo e o despropósito de rupturas extremadas. Aqui, se tem já o enorme ecletismo da poesia portuguesa, que longe de ter um direcionamento único, trazia inflexões vanguardistas, surrealistas, neorrealistas, pessoanas, experimentais, barrocas, ideológicas etc. Demarca-se que não há um tronco único, mas um conjunto de ramos que apontam para vias de acesso diferentes. Assim, desprezar essa diversidade seria, em última análise, algo imensamente redutor. O poema não se faz *contra*, mas recuperando um discurso que seja agregador, que conserve, por meio de sua processualidade, características heteróclitas, da rica poesia do século XX português. É um convite a uma postura *a favor*, nascente de releituras e readequações de vários posicionamentos poéticos. Essa pergunta retórica, por meio de três versos encadeados, prepara o desdobramento do poema, em uma nota pacificadora, de ser um resgate, acima de tudo, da linguagem que já não precisa inovar, ou ainda, nessa ausência de desejo por inovação, nesta postura cética ou estoica diante do literário, teria lugar a sua própria radicalidade.[31]

> Voltar junto dos outros, voltar 15

---

31 Essa leitura tem parentesco com o que JMM escreveu sobre Philip Larkin: “O pragmático estoicismo de Larkin, que não quer ser mestre de credo nenhum, acaba por criar algo mais profundamente eficaz na simples afirmação de um pacto com o vivido, por mais negativo e por mais aniquilador, confirmando quanto a história não será uma fabricação de ideologias, mas o inescapável efeito de realidade que fabrica as próprias ideologias e, sendo trans-individual, tem um óbvio fim na morte de cada um, por mais que se esforcem os fabricadores de optimismos colectivizantes ou os profetas de quaisquer milenarismos de que cada indivíduo será um elo realizante” (PL, 1989, p. 116).

ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
o abismo pela sujeição às formas
directas do murmúrio, o terror
pela construída sintaxe sem compêndios.

O sujeito (po)ético, após estabelecer o contexto, refletir sobre o pacto e a recusa, passa à proposição. Um poema que se quer ao lado dos outros equivale pensar em um texto para ser lido junto, partilhado, que comova e seja um retorno ao coração, recusando o esteticismo e promovendo a celebração do *(com)junto*. A proposição visa reinserir o poeta como aquele que fala aos homens, seja na postura do vidente, do vate, do cantor dos mitos, seja da pormenorização do cotidiano, do "realinho", como falam os portugueses. O sujeito quer voltar, insiste no verbo três vezes nessa passagem, há a nostalgia de um bem perdido, que coincide com a aparição desta poesia.

Pode-se inferir na tripla volta[32] sugerida: outros/coração/ordem das mágoas, uma aposta na possível configuração do próximo poema, de modo que a luminosidade, clareza e equilíbrio são valores requeridos, clássicos por excelência, que servem com eficiência ao desígnio da comunicação poética. O "voltar" passa a ser o "eu vou voltar", e, daí, construir um poema que escape da lógica de superação vanguardista e contenha em sua forma uma adequação que resgate à ordem das mágoas, à dor, ao mais próximo que se poderia chegar ao sofrimento humano. Um sujeito poético que se constrói com a partilha da vivência mais desencantada e que valoriza o coração, uma poesia sentimental que toca no preceito romântico da sinceridade e da vida como obra, criando uma mensagem tensa, que tanto aponta para o decoro[33] e a precisão clássica, quanto para o individualismo de uma poesia inspirada pela vida e pela afetividade, em uma referência romântica.

---

32 Sobre a concepção de volta ao real: "Essa inscrição quimérica do real memorizado do ponto de vista que introduz a "ordem" com que o real pode ser revisitado num momento posterior, que conduz o "diálogo" travado entre um tempo subentendido (e portador de saudade retrospectiva) e um tempo já vivido e possível de ser retomado e descrito por esse outro efeito de distância que, na poesia mais recente, o "ponto de vista" também acaba por ser" (PM, 1989, p. 15).

33 Note-se que no parágrafo em prosa sobre Osório, há a expressão "decorum novo". Sobre este tema há que se reportar à análise exaustiva efetuada na dissertação de Vasco Apolinário Abreu, *Joaquim Manuel Magalhães: Poesia e poética* (2003) conforme as referências bibliográficas.

A fala comum, a linguagem limpa e o equilíbrio pontuam o interesse retórico da escrita que se vai formar a partir de estratégias que impliquem a ideia de retorno, inclusive, conforme se verá, da reescrita como volta em busca do redimensionamento do real. O interesse desse poema se acentua na busca da simplicidade. Se, no início, o sujeito poético isolava o vocábulo “não”, em uma postura reativa, no momento da proposição aparece a “afirmação das palavras comuns”, definindo-se pela atitude político-literária, ligada à clareza e aos preceitos clássicos, mas que, imagina-se, não pode ser lido meramente como resgate histórico de estilemas greco-latinos, uma vez que esse “não”, assume a negação do instante de enunciação do sujeito, enredando-o com as interações do entorno.

O contexto que essa *volta a* (do que se diz/ ao que se sente) enfatiza são as aquisições literárias que se ligam à emocionalidade e preterem a poesia enquanto fingimento, próximo do testemunho de Jorge de Sena, bem como revela o estatuto de uma *crise*, um impasse para a continuidade da poesia portuguesa, além de inserir-se em uma tópica maior, que despontava pela Europa: a valorização de uma nova configuração de realismo que, em Espanha, assumiu os contornos semelhantes, como já apontado nesta tese.

É de interesse explorar a ideia do *regresso ao real* enquanto *crise*, pois é a partir daí que as relações éticas se aprofundam. O sujeito rejeita a poesia anterior na mesma medida em que rejeita o entorno anterior. A revolução política propiciou um recomeço cultural que só pode ser entendido em sua importância como um impasse entre polaridades de escrita, enfim, a tentativa de construção da sensibilidade de um novo tempo. É nessa dimensão que essa poesia também é utópica, seja pela tentativa de volta, seja pelo desejo de reinício.

A noção de testemunho pode ser também explorada pela relação estreita de Magalhães com o campo pictórico (desenhos, fotografias, monotipias, grafismos) que preenchem sua obra poética. Essas parcerias pictóricas/poéticas atestam e transfiguram o visível e o factível, lembrando a relação estreita que a obra de JMM, tornando-se, em certa medida, a figuração daquelas palavras que se apresentam enquanto poema. Ou seja, o testemunho representado pelo visual *mostra* o que Magalhães logra atingir com sua transfiguração verbal.

Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

É necessário notar que o verso: “Voltar ao real, a esse desencanto”, dificilmente pode ser fracionado, para efeitos analíticos, uma vez que se trata de um decassílabo bimembre, com as primeiras cinco sílabas poéticas antes da vírgula e as outras cinco após a pausa desse diacrítico. Por esse viés, sobretudo pensando na concepção de verso enquanto unidade que considera o ritmo, a sintaxe, a prosódia e o vocabulário, e que, nesse caso, aproxima duas declarações que se juntam por muitas relações, é que não se pode escrever apenas “Voltar ao real”, utilizando exclusivamente a primeira parte do verso bimembre. Em uma percepção completa do verso, o real está preso *metricamente* ao desencanto, o que fornece o qualificativo basilar da estratégia de retorno, em que já se tem a atmosfera rebaixada dos contornos do real.

Quando se determina em quais princípios gerais se norteará uma disciplina, tem-se menos um acervo descritivo do que um espaço para se exercer amplamente as virtualidades de uma linguagem. Note-se, e isto é fundamental, que apesar do teor do poema ser de avaliação e de proposição, ele pouco aponta para métodos discursivos que suporia um “voltar ao real”. O percurso trilhado entre o poema e o que ele propõe é de *diferença*, e não de ratificação ou identificação.[34] Assim, o caráter fundante dá lugar para uma escrita que propõe os parâmetros a serem assumidos pelo próximo poema, estabelecendo um momento limite entre a criação anterior, tanto de sua década, quanto da obra do próprio JMM.

A primeira característica dessa passagem seria que ela só pode ser vislumbrada se lida como um bloco pela subordinação dos encavalgamentos,

34 Os poemas que seguem essa abertura são de ordem diversa desse tom de manifesto: uns esboçam sonetos falhados, outros são íntimos e breves, perpassados por uma “perspectiva assujeitada do lugar / despenha-se das coisas reais” (DPC, 1981, p, 69), ou seja, se relacionam com uma literatura mais cotidiana, com notório lugar para a reconstrução memorialística, comentados na seção “Antes do poema “Princípio”.

que geram suspensões de sentido como se a primeira palavra fosse “voltar” e a última “compêndio”, unindo dessa forma o bloco que vai do verso quinze até o vinte e cinco.

Ressalta-se a necessidade de uma escrita de cariz neoclássico: “equilíbrio”, “linguagem limpa”, “palavras comuns”, mas que não pode somente aquietar-se, enquanto discussão à beira do terceiro milênio, com a interpretação de um neoclassicismo neutro e até mesmo diluidor. Esses valores são base da clareza e da simplicidade de uma expressão que primasse pelo inteligível, por uma economia autoimposta de ornamentos estilísticos, do “estilo médio”, que JMM vê em Kavafis e em Larkin, provavelmente para não enveredar pelos processos criativos da textualidade. Nota-se uma poesia que despreza de seu horizonte técnico e conceitual o artifício enquanto fonte de poeticidade: a técnica do poema é ditada pelo entorno em que um sujeito poético vê-se em situação, a partir de uma relação direta com os objetos do mundo, logo em uma perspectiva *bem real* para sua enunciação, que primasse pelo emocional e não pelo interesse ao quadro teórico-crítico, em um cenário que a técnica poética fosse valorizada.

Desse modo, apontar para a técnica de Magalhães como um desenvolvimento do decoro neoclássico cria outra problemática, agora interpretativa, que poderia ser considerada de difícil aceitação, em meio às teorizações pós-modernas, pois a emulação e a estabilidade de um período literário, no caso, o clássico, não comportam satisfatoriamente todas as angulações criadas na lógica interna dessa poética, sequer respondem à *teoria da poesia* formulada para a tese sobre Dylan Thomas, que como foi visto, é fundadora para a percepção de Magalhães.

Pontua-se, assim, que além de um substrato neoclássico (em crise, perspectivado), há também uma abordagem de uma teoria literária coeva: a estética da recepção. A partir da clareza do poema, ou melhor, da possibilidade de partilha da experiência emocional, do resgate pela memória do afeto, seria possível levá-lo novamente para os leitores, ou seja, evidencia-se a intenção do sujeito poético em propor para o início dos anos oitenta, o tempo que lhe foi dado pontuar seu *lugar*, na rejeição dos malabarismos verbais como fonte de poeticidade, além de duvidar do valor positivo de superação advindo das vanguardas, questionando sua

validade[35]. Em uma poesia que não está preocupada com inovações formais, conformada a partir de preceitos emocionais, o lugar do verso “voltar ao coração” parece assumir tanto um valor afetuoso quanto uma conotação de necessariamente chegar-se ao coração dos homens, ou seja, *fazer-se entender*, em uma tentativa de *voltar à poesia.*

Esse fazer-se entender torna-se um problema para a abordagem da obra de JMM talhada em função de um aporte entre o neorromântico (conforme João Barrento) e o “estilo médio”, de sabor neoclássico, (conforme Vasco Apolinário Abreu) situado na modernidade tardia do início dos anos oitenta. O poema não resolve em si mesmo essa temática, mas transfere-a para a percepção do *corpus* poemático – extensão e duração, espaço e tempo em que seu princípio se faz diante do leitor conduzido inicialmente por um método de ver o mundo, aliás, fazendo coro ao sujeito poético: afinal, *o que seria a escrita* – em retomada ao questionamento feito na tese de doutoramento do poeta-crítico. Pode-se pensar, portanto, que é na obra dos anos oitenta até 2010, que JMM vai explorar aquilo que embrionariamente o poema em análise declara demarcar. Melhor dizendo: “fazer-se entender” considera as várias possibilidades de leitura e de recepção, bem como a dificuldade inerente da representação, da transfiguração do real. Nesse fazer-se entender, está, então, a própria preocupação da finalidade da poesia, espaço para a atribuição de sentido e do entrelaçamento de subjetividades.

Nota-se, nessa linha de raciocínio, a tensão, o ruído, entre a proposição neoclássica e a dilatação vivencial desses valores na tessitura mesma da obra. Os poemas de JMM, com o perdão da generalização grosseira, não são necessariamente simples, a não ser no primeiro nível da sobrecodificação. Até mesmo pela recuperação de grupos lexicais que variam do assunto do campo para o da indústria, e palavras que são adstritas ao panorama português, estranhas e inabituais ao vocabulário brasileiro. O poema não se constrói passivamente, em

---

35 Como já apontou Paula Cristina Oliveira da Cruz: “O esgotamento, de que é acusada uma certa poesia portuguesa deflui do facto de Magalhães postular que o Modernismo e a Vanguarda têm como traço distintivo o facto, de a última, ser ainda mais promotora do novo do que a primeira (a Vanguarda como versão revista e aumentada do Modernismo). Neste sentido, é óbvio que uma série de manifestações vanguardistas foram mal interpretadas, simplesmente porque não tinham como princípio legitimador a inovação” (CRUZ, 2001, p. 19).

mera atenção a princípios históricos e rastreáveis no acervo literário, mas há um embate, um constante desacordo entre a intenção inicial e seu desenvolvimento, um reinício constante que pode, desde já, ser a *realização* mesma da obra. Nesse passo, do *regresso ao real* chega-se a uma definição teórica ainda mais relevante que seria a possibilidade mesma da *realização* de um pensamento poético imbricado nas coordenadas políticas e poéticas dos anos oitenta, aquilo que restou para o poeta dimensionar, sem alarde e sem dificuldades teóricas. Paradoxalmente, o sentido mais pleno de sua obra não se dá por meio da primeira leitura, a não ser a um nível referencial que não suporta percepções mais sofisticadas. Trata-se de textos que necessitam de releituras para somente depois atravessar parte de sua semântica. São poemas que propõem uma aproximação ao real, mas que de maneira audaz já o transfiguram, dependendo da atribuição de sentido utilizada para sua abordagem.

Os versos finais são particularmente misteriosos. As coordenadas semânticas desse excerto circunscrevem-se entre os termos: “desencanto”, “ninguém”, “onde se perde” e “perigo”, quatro elementos que indicam uma abordagem em tom menor, que se afasta do propositivo para o elegíaco. Por essa ótica, até então desenvolvida, mais do que a tensão entre proposição neoclássica e reinício em “discordo”, tem-se o desenho da noção de *impasse*. O sujeito poético desce ao próprio coração, às profundezas em que “vê-lo / na figura sem espelho” é uma forma de marcar o ganho desse novo pacto entre a subjetividade errante e o real. Parece relevante observar que o poeta-crítico escreveu sobre o “espelho” em sua *teoria da poesia*, ou seja, na introdução à sua tese sobre Dylan Thomas:

> Isto é: mostrar o real exigirá espelhá-lo? Exigirá a perspectiva do espelho, essa metáfora ineficaz à qual o mecanicismo das relações entre o poema e o mundo pode conduzir? Mostrar o real no poema exige o dinamismo da suspensão compreendedora, a visão do momento para lá do momento. A visão do mundo do quotidiano num poema não é perpetuante pela ideologia perspectivadora, mas pela perspectiva da emoção-razão-prosódia-léxico. Ao mesmo tempo, a visão do mundo da escrita não é perpetuante por uma sujeição ao “momentâneo” em que é feita a escrita, mas tendo em conta “momentaneamente” as formas históricas e as multiplicidades geracionais dessa escrita. Quando escrevo, não estou apenas a escolher palavras, como sobretudo estou a recusar palavras. No mundo da vida o poema tem que transformar... a poesia. É essa proposta do novo, seja o novo que o for, que faz o poema. E não a transformação do mundo que outros lhe exigem, mas que o poema não pode produzir enquanto poema, pois a sua mecânica

> é diferente da mecânica do mundo. O poema transforma apoiando-se na poesia que transforma (DC, 1982, p. 38).

A obra crítica dispensa o espelho (talvez como rejeição da ideia de modelo) assim como o poema. A poesia está, portanto, em um lugar sem espelho, sem reflexo, em que a subjetividade entrelaça a emoção e as palavras. Daí tem-se um ponto nevrálgico: o *regresso ao real* visto por essa relação entre poesia e crítica não privilegia uma descrição exterior do mundo, mas, sobretudo, uma criação subjetiva, atenta à intertextualidade, para, em um jogo de recusas e aceitações, trazer o novo, na perspectiva solitária "quase de ninguém", o que o faria recair em uma linha de continuidade com a proposta de renovação do discurso própria da *Poesia 61*.

O adensamento dos significados e dos significantes do poema de JMM dar-se-á pela exploração de uma narratividade particular, em que os elementos subjetivos e objetivos estão em tal situação de conflito, que o poema se constrói por uma noção positiva, mas mediante um confronto, de todo negativo, contra a luz, da exploração desse real sem espelhismo, fora da experiência imediatamente partilhável, conjugado naquele momento.

Considerando-se ambas as possibilidades, parece que o autor quer atribuir uma nova fase temporal, um recomeço, a partir de agora e uma carta de princípios, uma descrição daquilo que seria uma *realização*, mas que o levaria, necessariamente, a um *voltar à poesia*, esse sim, ao que parece, objetivo supremo de todo o raciocínio e o esforço exegético do poema "Princípio". João Barrento resumiu as linhas de força do poema do seguinte sentido:

> Este poema tematiza, de facto, todas as roturas ou viragens de que falei: o novo realismo ("voltar ao real", "pela articulada afirmação das palavras comuns", a narrativa de experiências provadas (o "regressos às histórias), a melancolia desencantada ("este desencanto que deixou de cantar"), a consciência da tradição ("que cânones são hoje dominantes?"). (BARRENTO, 2016, p. 126).

As palavras de Barrento colocam em primeiro plano os pontos mais importantes, de modo a intensificar essa ideia de carta de princípios, em que o sujeito delimita o campo literário por meio de uma aguda compreensão para em seguida explorá-lo a partir de uma nova percepção, propondo as "viragens" referidas.

Já no que se refere ao vocabulário do poema tem-se um campo semântico negativo que pode sugerir o ambiente em que ele era gerado: “catástrofe”; “abismo”; “terror” e “desencanto”. Tal grupo de palavras aponta para o panorama político português, a meio do caminho entre uma sociedade amplamente agrícola que se torna, com a queda do regime, um “país de turistas”. O cenário sociopolítico de Portugal era de um país com intensa emigração, desequilibrado pelas guerras coloniais, com o poder concentrado no monopólio de poucas famílias, ainda pouquíssimo industrializado, e, como agravante, uma cultura agrícola envelhecida e deteriorada. Especificamente, a palavra “terror” aproximada da palavra “murmúrio” pode significar a polícia política portuguesa, que perseguiu as organizações oposicionistas durante os anos do regime[36]. O “abismo” pode ser lido como o hiato que presidiu a transição portuguesa para a democracia, como se o país ficasse distante de chegar às pretensões de seus vizinhos europeus.

Por fim, o poema é carregado de imagens concretas que abastecem e mimetizam uma compreensão retórica de como o real é trabalhado, em oposição às “(...) falsas /imagens (...)” trazidas no encadeamento do segundo para o terceiro verso. Desse modo, a imagética de “coração”, “abismo”, “espelho”, “compêndios” visa repor um imaginário mais palpável, favorecendo o “ritmo da língua”. Assim, a poética que se constrói acerca desta estratégia é a de uma representação mais direta do entorno enquanto fonte primeira do poema.

3.2 O POEMA EM DUAS ETAPAS

A rigor, o poema poderia ser lido desde seu início em dois momentos, quais sejam: *Primeiro*: Recusa e acusação; *Segundo*: Proposição e ilustração. A leitura abaixo, a despeito de seu esquematismo, procura organizar os

36 Em relação ao cenário sociopolítico, conferir *O império derrotado – revolução e democracia em Portugal*, de Kenneth Maxwell: “Um dos resultados da crise agrária foi a escassez de alimentos. No início da década de 1970 as safras em Portugal foram excepcionalmente pequenas” (MAXWELL, 2006, p. 43). E mais adiante: “O turismo era uma faca de dois gumes para Portugal, especialmente nas sossegadas aldeias de pescadores transformadas em cenários para hotéis monumentais. Às vezes havia ódio nos olhos daqueles cujas vidas estavam sendo transformadas em uma aceitação ressentida pelos novos empregos de camareira ou garçom” (MAXWELL, 2006, p. 46).

versos dessa divisão, no sentido de apontar para esse duplo conseguimento do poema. Mesmo sendo uma organização sem fluxo analítico, ela colabora para a divisão das ideias do poema, fazendo com que a leitura possa permanecer próxima aos versos:

> No meio de frases destruídas.
> de cortes de sentido e de falsas
> imagens do mundo organizadas
> por agressão ou por delírio
> como vou saber se a diferença
> não há-de ser um pacto novo,
> um regresso às histórias e às
> árduas gramáticas da preservação.
> Depois dos efeitos de recusa
> se dissermos não, a que diremos
> não?
> Que cânones são hoje dominantes
> contra que tem de refazer-se
> a triunfante inovação?

Primeira parte – recusa e acusação:

a) “frases destruídas”;

b) “de cortes de sentidos”

c) “de falsas imagens do mundo organizadas por agressão ou por delírio”;

d) “como vou saber se a diferença não há-de ser um pacto novo, um regresso às histórias e às árduas gramáticas da preservação.”;

e) “Depois dos efeitos da recusa se dissermos não, a que diremos não?”;

f) “Que cânones são hoje dominantes contra que tem de refazer-se a triunfante inovação?”.

Note-se, na paráfrase em prosa da primeira parte do poema, que existem seis declarações do sujeito poético. É possível criar um paralelo semântico para cada uma delas, quais sejam:

a) Poemas com a sintaxe acidentada, excertos breves com

poucas ligações, que estabelecem uma abordagem dificultosa;

b) A estrutura sintática compromete a coesão dos enunciados, o que desfavorece a clareza da comunicação poética;

c) A escrita demasiadamente experimental cria uma deformação provocada por atitudes radicais de ruptura e interpretação – estabelece-se a recusa da técnica pela técnica, do novo pelo novo;

d) Em tom acusativo, favorece-se um retorno, logo uma releitura, que propõe a urgência de um pacto novo agregando um recorte do passado;

e) É exposta a lógica negativista das vanguardas e desvalorizada como baliza positiva para a evolução literária: não é mais necessário romper tradições;

f) Não há um cânone, mas cânones. Diversidade e multiplicidade, diminuindo-se a influência de um tronco único.

Já a segunda parte – proposição e ilustração:

a) “Voltar junto dos outros” “voltar ao coração” “voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um ímpeto ao ritmo da língua e dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe sem compêndios.”

b) Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai onde se perde.”

c) “Em perigo.”

E a paráfrase semântica, respectivamente:

a) O regresso ao factível e à comunicação, ao cotidiano e ao comum;

b) O real e o desencanto como alternativa para a escrita, as histórias pessoais seriam as mais verdadeiras;

c) Em situação: sujeito que fala a partir de uma situação vivencial, inserido, de dentro para fora, conivente ao entorno.

Além da migração genológica de prosa crítica para poema, o texto pode ser aproximado do gênero manifesto, uma vez que a elocução de declarações obedecem à seguinte estrutura: *a determinação da crise, a informação, a tomada de posição e o chamado,* conforme Marcel Burguer, *Les manifestes: parole de combat* (BURGUER, 2002, p. 203-209). Essas quatro etapas de evolução poemática baseiam-se numa retórica bastante conhecida, que busca estabelecer-se diante de um cenário a ser preterido.

JMM *determina a crise* (poesia de textualidade), em seguida, *ilustra-a* com declarações críticas entre negativas severas. No segundo momento do poema, há a *tomada de posição*: “voltar ao real”, e, por último, o *chamado* enfático do volta como norma, ou ao menos, como princípio, de uma poesia baseada em uma teleologia de abertura linguística, semântica e emocional.

Desse modo, o poema pode ser lido como um meio do caminho entre a poesia e o manifesto, característica que se adensa por ser o poema de abertura e por conter diretrizes que serão exploradas, de forma muito particular, pelos poemas seguintes.

3.3 O TÍTULO COMO RESUMO DO SENTIDO

A dupla leitura de “princípio” e “principio” propõe para o horizonte de leitura uma cenografia preceptiva. O texto torna-se uma espécie de

documento, conexo à declaração formal, que encena um início peremptório – tomada de partido e fundação da escrita/fala. O poema, que havia sido reorganizado a partir de um parágrafo crítico, ao receber esse título: “Princípio” – adicionado ao parágrafo, ao lado da mudança da mancha gráfica, ordinária, entre prosa e poesia, – intitula o texto dando-lhe a expectativa de um dispositivo formal, tal qual um testemunho ou uma denúncia, gerando, por seu turno, uma série de mecanismos que respondam para essa autoimposta declaração, a meio do caminho entre avaliação e proposta, ou seja, o estabelecimento das valências do programa poético, decreto em que o sujeito já determina certas normas como emblema de sua obra crítico-poética.

A proposta de “Princípio”, revelado, no agora da escrita, ou seja, 1981, na inegociável incisão desse título, fixa um antes e um depois, por um sujeito que visa abertamente uma espécie de sinceridade ao que sente, como um sujeito empírico, ou que minimamente pretenda ser lido desta maneira, ao imprimir certa coincidência entre ficção e autobiografia, ainda que de forma transfigurada. Ao que parece, JMM parte da noção de um sujeito poético que efetivamente participasse da “catástrofe”, em primeira pessoa, colocando-se como agente no interior da cena, não se postando apenas como observador que analisa e julga de um lugar distante e privilegiado, após uma meditação prolongada.

Ao contrário, esse sujeito poético é altamente reativo: expõe sua crítica – mesmo em sua poesia – ao mesmo tempo em que assume um ponto de vista testemunhal, que o “voltar ao real” pudesse cobrir um sujeito poético e também empírico, refazendo a ligação entre poesia e vida, típica de uma poesia de contornos românticos – daí a circunscrição dessa escrita entre o neorromântico e o neoclássico, como já exposto. A encruzilhada de experimentações literárias nas décadas de cinquenta e sessenta seria criticada pelo aporte excessivamente linguístico, ao preterir um embate mais específico com o entorno e os objetos do mundo.

Nota-se, portanto, que tal escolha de JMM incide em uma

concepção ética[37] e fenomenológica do fazer poético em que o emocional passasse pelo crivo do processo de leitura e pelo intercâmbio de afetos, daí talvez decorra a rejeição das gerações anteriores. Reafirma-se, dessa forma, a relação próxima de JMM com Jorge de Sena, já aludida no capítulo anterior, e aqui reafirmada, de teor altamente propositivo, conforme o prefácio de *Poesia I* (1988):

> Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia (SENA, 1988, p. 26).

O trecho: "Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma," é bastante próximo de "Voltar ao coração / voltar ao real,", afora o tom de manifesto, não preceptivo, mas essencialmente fundante: como se a ética da participação se sobrepusesse à autoridade e às fórmulas, na busca de uma convivência mais próxima e densa com o entorno, sugerindo uma poesia "em situação", ou seja, que se perfizesse em relação ao objeto(s) que quer textualizar, estabelecendo maneiras de observar e de extrair enunciados que considerem a experiência *in loco* do sujeito poético. Este sujeito participativo de JMM se aproxima da tradição do sujeito poético deambulador, que se alimenta do entorno para poder exercer sua cosmovisão poética, ainda que esse trajeto seja feito pelos volteios melancólicos e incertos da memória, em um resgate que opõe presente vazio e participação no passado, como longamente será a poesia amorosa de Magalhães.

3.4 MIGRAÇÃO DE GÊNERO TEXTUAL E HIPÓTESES

A proposição "voltar ao real" é formulada na obra crítica de

37 Verifique-se a opinião de Magalhães sobre o ornamento e de seu ínfimo teor ético-filosófico. O que se pode vislumbrar é um poeta com um projeto forte, de verdadeira cosmovisão poética: "O ornamento é a roupagem 'a mais' da escrita poética e, para o que importa agora, do lirismo. Mas o ornamento tem muitos disfarces. Pode ser epigonismo processual para que o triunfo literário fique mais assegurado; a repetição sem outra inventividade do já anteriormente feito pelo próprio autor; ou esse máximo ornamento que é o da poesia entendida como um manobrismo mundano e de aquisição de benesses. Isto é, tanto quanto uma questão retórica ou prosódica, o ornamento é a mais profunda falta de ética na figura do poeta" (RP, 1999, p. 223).

JMM, no ensaio para o livro *A ignorância da morte*, de António Osório, publicado originalmente em 1981. Em *Os Dias Pequenos Charcos*, JMM reescreve o parágrafo referido em forma de verso, colocando-o como abertura do poemário, síntese da integração entre o pensamento ensaístico e poético – atitude típica de um poeta-crítico, que por meio da migração de gênero contagia sua escrita nas duas frentes textuais. O poema fixa um marco ético-estético para o seguimento da produção de JMM, conforme foi o seguimento de sua recepção crítica, pela proposta de "voltar ao real".

Nesse poema, como foi lido, JMM defende o uso de um vocabulário compreensível, em oposição a uma poesia elaborada de compêndios, posicionando-se contra uma poesia de linguagem mais opaca ou hermética. No entanto, ao visar à simplicidade, não há simplismo ou facilitações de uma poesia sem elaboração. Daí aparece um ponto importante: já que "voltar ao coração" não significa, necessariamente, uma recusa da construção em favor de uma compreensão mais imediata.

A transposição do texto em prosa para o verso ocorre com poucas mudanças entre a migração genológica.[38] Esse processo indica o modo de ação crítico-poético do poeta, que deve ser visto como uma ratificação, ao selar, pela segunda vez, tanto em prosa quanto em verso, sua cosmovisão poética. A mudança de gênero implica outro ritmo e fluidez, próprios do poema – que a um só tempo agencia seus preceitos e os executa, ao ditar o seu entendimento de "voltar ao real" ao optar por determinados cortes, sintaxe, escolha vocabular, ou seja, tratamento estilístico específico para a construção daquilo que se quer propor. No texto ensaístico, diferentemente do poema têm-se as mudanças e as supressões apontadas pelos grifos abaixo:

---

38 Segundo António Manuel Ferreira: "Estas palavras são retomadas no poema 'Princípio' que ocupa em *Os dias, pequenos charcos* (1981) um lugar de destacado relevo – entre os paratextos (dedicatória e epígrafe) e os "cinco sonetos" constitutivos do primeiro bloco textual do volume. O poema é uma versão burilada de um parágrafo do texto crítico; e esta migração textual, não sendo insólita, é, neste caso, bem sintomática da escrita do autor, da sua base unificadora, de um substrato magmático que pode irromper em diferentes lugares" (FERREIRA, 2012, p.246).

> No meio de frases destruídas, de cortes de sentidos e de falsas imagens do mundo, organizadas **em busca** de agressão e de delírios, deixei de saber se a mudança não terá de ser agora um **"decorum"** novo, um regresso às histórias e às árduas gramáticas **sem compêndio**. Depois dos efeitos da recusa, se quisermos dizer não, a que diremos não? Que cânones são hoje dominantes contra que **se** tem de **re-erguer** a triunfante inovação? **Voltar a contar de si**, voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um **respeito pela tradição da língua** e dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe **dos** compêndios. Voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai, onde se perde. **No fundo.** (DC, 1981, 168). Grifos nossos.

Os grifos mostram algumas mudanças no momento da reescrita do poema, quais sejam: a palavra "decorum" foi suprimida no poema, mas pode ser facilmente depreendida ao ser cotejada com a palavra "equilíbrio", sugerindo o aporte neoclássico como intensamente referido. Outro passo relevante seria a mudança de "re-erguer" por "refazer-se" no poema. A ideia de erguer soa mais combativa, tanto como oposição quanto como levante de outra tradição, alternativa rejeitada no poema pela escolha de "refazer-se". No ensaio figura a opção "Voltar a contar de si" que no poema vira "Voltar junto dos outros" – mais poético e mais claro, guardando consonância com a alteridade emocional conseguida no poema. O prosaico "um respeito pela tradição da língua" dá lugar, no poema, ao belo "(...) um ímpeto/ ao ritmo da língua (...)" que vem a esclarecer uma poesia muitas vezes próxima da fala comum, do vocabulário de aldeia, inclusive. Por último, tem-se a mudança de "No fundo" para "Em perigo", que confere o clima de atuação empírica do sujeito no meio da cena que é poetizada. Por essa breve comparação das mudanças note-se o ganho obtido no poema, que opera como um refazimento crítico do ensaio. O poema desenvolve-se, além da relação inicial com o texto crítico, mediante a centralidade e a tensão entre duas valências: a vida, o real e o coração em oposição aos compêndios e aos cânones, ou seja, vida *versus* literatura, tema, em verdade, muito comum, que se assemelha ao apelo: *abaixo ao meramente literário.* Há passagens que tocam em questões nevrálgicas da modernidade, como a tradição da ruptura e a crença da evolução indefinida da obra de arte: "Depois dos efeitos de recusa/ se dissermos não, a que diremos/ não?". Estes versos colocam sob perspectiva o que seria o *novo* em arte, depois de tantas negações, inclusive as das vanguardas históricas.

Problemas como, por exemplo: *novo versus tradição*, agora se pulverizaram, o centro está em toda parte, é uma realidade múltipla e complexa, em que não se sabe mais qual recusa seria o *novo* em poesia. Onde estaria, portanto, o *establishment* literário em um mundo sem referências? Logo, tal negação da recusa como estratégia única, pela suposta urgência do *novo*, mostra que o debate com o acervo literário não precisa, necessariamente, ser conflitante, supondo uma assimilação da técnica e do repertório da tradição, e, principalmente, retirando o foco no embate literário, propiciando um poema que pudesse retomar outros temas mais cotidianos, além da discussão entre arte antiga e atual. Além disso, como já se demarcou aqui, uma presença poética que não visasse a "revolução" conteria em si mesma a base de uma resistência, com as palavras comuns, com a desconfiança da técnica, com a crença que seria indiferente mudar, em uma perspectiva estoica, que antes de ser considerada conservadora, deve ser lida como a extrema força de manter-se poeta mesmo contra todas as coisas, ainda que essa escrita não seja nova e as palavras usadas sejam da partilha comum.

Para JMM, já não é mais possível manter o poema na zona das "frases destruídas". O caos sintático, que exige decifração apurada, não combinaria com a premência que parece despertar o interesse do sujeito poético. Esse trecho sugere certo pendor negativo àqueles poemas de difícil compreensão em que a sintaxe ordinária é substituída por uma relação inabitual entre os versos, como se houvesse um encobrimento da comunicação e da fruição poemática. O que o poema parece defender, em uma das suas camadas, é o chamamento para uma volta à maior relação com o real, ou seja, no extremo, uma *volta à poesia*, ou melhor, o entorno enquanto estratégia de adesão, configurando uma poética de conivência (e convivência) com os limites de representação da memória, do testemunho, por meio de voltas sobre voltas que (des)limitam o real, apresentando uma versão de mundo muitas vezes mensurada pela liberdade e solidão como afetos principais.

Ora, uma proposta tão fundamental somente podia ter irradiações muito diversas. Quais são seus sentidos possíveis? Ou melhor, nesse caso, talvez fosse mais prudente suscitar algumas questões para o entendimento das intenções de JMM Por exemplo: como se configura estetica e retoricamente

esse real? Como essa busca pelo real afetou e direcionou a escrita poética de JMM e, por extensão, a portuguesa? Qual é a tradição que ele reivindica como real? Ela realmente existe? Há, de fato, a possibilidade de se retornar a algo, ou ao real? Como as perguntas acima geram muitas perspectivas é possível anotar eventuais possibilidades em formatos de tópicos, acerca do tema “voltar ao real”, objeto principal da discussão dessa tese:

a) Tal expressão pode ser avaliada contextualmente, de acordo com o seu uso no quadro histórico e estético português; seja pela referência metapoética ao período da *Poesia 61*, seja pelo panorama de redescoberta democrática de Portugal;

b) Tal expressão, que em sua impossibilidade, eleva a poesia para um estado utópico, tornando-se um chamamento ideal, e, ao final, neorromântico;

c) Tal expressão que se utiliza do termo real como sinônimo de *realizável,* logo um chamamento densamente ético;

d) Tal expressão seria inverossímil, pois predica uma volta impraticável, uma vez que não é possível comprovar a existência de qualquer real, sendo eminentemente polêmico ao instaurar contradições, um multiplicador de divergências.

A insatisfação ético-política, conseguida pela contenção declarativa, parece pertinente para a busca de respostas. Outra forma de aproximação seria verificar como as gerações seguintes reagiram ao impacto desta proposta de JMM. Outro método de leitura seria “vasculhar” o conceito de real e figurá-lo com o vocabulário e os campos semânticos da obra posterior do poeta. Outra possibilidade, ainda, seria a busca das definições do poeta em sua obra crítica, sobre o real e seu campo semântico (realidade, realismo, “realinho”, realista etc.) conforme se tem tentado fazer nesta tese.

A tentativa de definir o “real” constrói a distância entre o seu

conceito e a escola realista do século XIX, além de aproximá-lo à palavra “transfiguração”, ou seja, à reelaboração daquilo que os sentidos captam no mundo. Os elos entre objetividade e subjetividade, desta maneira, se entrelaçam, como se o sujeito partisse do dado exterior, mas o envolvesse em um itinerário que valorizasse a interioridade, gerando-se duas camadas sobrepostas para esse real, entre o abstrato e a materialidade.

Como conclusão, podem-se assumir muitos caminhos possíveis para as hipóteses levantadas, mas sempre com a garantia de que a colaboração de JMM foi decisiva para se ler a poesia portuguesa contemporânea, seja pela criteriosa leitura dos anos setenta e oitenta, seja pelo acompanhamento sempre pontual da poesia de seu tempo, e, principalmente, pela sua poesia que traça e retraça a *real(ização)*, a poesia como resposta ao processo de abertura política de seu tempo, conferindo uma função definida para o papel do poeta. Daí o principal argumento para o cotejo de poemas em fases diferentes criando um legado, ou melhor, um itinerário conceitual na recente poesia portuguesa.

4 – O DESENVOLVIMENTO DO REAL

Nesta seção, apresentam-se análises de parte da obra, anterior e posterior, ao poema “Princípio”, escolhidas de modo a representarem de forma significativa a produção de Magalhães no que se refere ao retorno ao real.

Desse modo, a escolha dos poemas girou em torno daquilo que poderia ser relacionado, ainda que de forma embrionária ou difusa, com estratégias de escrita que podem ser lidas como confirmações estilísticas do interesse pelo real, e como pistas que levariam às declarações acerca deste mesmo real.

É certo que a base analítica de “Princípio” não retroage para a obra anterior, ou seja, os poemas da década de setenta são governados também por outras estratégias textuais. Pode-se, no entanto, de uma forma assertiva, imaginar que o ponto de definição de “Princípio” só foi possível pela meditação e depuração da escrita dos anos setenta, ou seja, um processo que subentende a organização poética de JMM, e não um evento isolado.

4.1 ANTES DO POEMA “PRINCÍPIO”

A produção dos anos setenta aponta, com insistência, para estratégias semelhantes daquilo que foi desenvolvido até agora por esta tese, seja pela declaração contida do sujeito poético, seja pela partilha do experiencial, que se reveste de uma cenografia dramática quase sempre radiculada entre a memória e a perda do amor. A leitura dos poemários seguintes visa explicitar melhor tais processos e demonstrar, por este viés, a organização da obra.

Desse modo, não parece desproposita a ideia de interpretar a poesia de JMM por um evento que organiza uma reflexão tanto anterior quanto posterior e ainda basear-se em uma notável coesão entre estas instâncias

temporais, destacando-se a ideia de progressão em lugar de cortes abruptos, que somente acontecerá, opondo-se à lógica poética que regeu a obra de 1974 até 2010, com a substituição radical da escrita anterior em *Um toldo vermelho* (2010). Essa coesão, ainda, nota-se nas reescritas sucessivas da obra, desde 1976, com *Vestígios* até 2001, com *Consequência do Lugar*, em que poemas eram atualizados com adições e supressões.

4.1.1 CONSEQUÊNCIA DO LUGAR

Consequência do lugar (1974), poemário dividido em quatro poemas com títulos numéricos Onze, Sete, Onze e Sete, marca a estreia em volume do poeta, que anteriormente fizera *Poemas* (1974), de forma artística e artesanal, colocando-os em um envelope de António Palolo. Esse primeiro livro é editado pela prestigiosa coleção Círculo de Poesia, reconhecimento editorial que coloca Joaquim Manuel Magalhães em paralelo com poetas renomados que foram publicados anteriormente pela mesma coleção, como Jorge de Sena, Mário Cesariny, Vitorino Nemésio, Ruy Belo e Sophia Andresen, entre muitos outros.

O primeiro poema, chamado “Onze”, foi reescrito com muitos cortes na versão da recolha de 1991. É possível compará-los com a finalidade de verificar o sentido *perdurante* de ambos, já notando que na reescrita o poema tornou-se mais curto e mais ágil. Seria uma tentativa de objetivação? Seria uma tendência geral da poesia de Magalhães e até mesmo da poesia portuguesa? Quais as coordenadas dessa concepção poética?

Ao reescrever em 1991, o que escrevera em 1974, JMM recupera uma “emoção” de 17 anos antes. Seria como reviver o poema e a sua época. Esse sujeito que reescreve, portanto, constrói-se da objetivação do texto a ser corrigido/reescrito/refeito, de suas questões técnicas e intrínsecas e também da memória, (ficção suprema), carregada de afetividade e de sentimentos.

Vale dizer que tal processualidade aproxima-se da leitura de um quadro, um objeto dado que vai ser repensado em *outra posição no tempo*. Esta

temporalidade, afinal, acumula a experiência poética, fazendo com que um texto submeta-se, em dois momentos, a dois sujeitos também distintos. Depreende-se, assim, um *sujeito analítico* – aquele que glosará o quadro pode ser o mesmo que fará um poema a partir daquele poema, já longínquo. Assim, por essa perspectiva, mais do que reescrever, JMM atualiza a partir do hoje da leitura.

O lugar do sujeito poemático de 1991, como processo metafórico, simboliza a perda, em todos os níveis, inclusive da memória. A narratividade mais caudalosa dos poemas de 1974 pode ser justificada pela vivacidade da experiência alocada naquele período. Já, em 1991, o poema está mais "envelhecido", embaciado pela sobrevivência de uma duvidosa e teatral lembrança. Assim, os laços da memória, menos vívidos, justificam um clima mais elíptico, que privilegiasse blocos e nuanças de um sentido maior, apenas entrevisto, ou colocado em seu sentido mais profundo, retido pela percepção dos anos.

A tendência da redução poemática por meio da reescrita pode ser observada desde o início da obra de Magalhães. Seria difícil compreender essa opção como sintoma do tempo da poesia portuguesa, os dados seriam sempre incompletos e parciais para a emissão de um juízo tão categórico. No entanto, no que tange à obra de JMM, a escrita vai se tornando mais rarefeita, desde as primeiras recolhas até 2010, com a opção de cortes e reescrita profunda. Tal característica torna-se relevante para delinear-se um perfil que privilegia uma enunciação cada vez mais apurada, em que o sentido de perda e de esquecimento se construísse pela própria materialidade do poema "perdido", deixado para trás, porém sem nunca apagá-lo de seu lugar da obra, sendo possível comparar a mesma experiência duas vezes, como se o *regresso ao real* fosse ainda a redefinição do mundo vivido, em revisitação e retorno contínuos, em uma operação que elevasse o sujeito a uma intensa consciência de si e de seu lugar na história.

Podem-se observar tais traços, no primeiro registro do vocábulo "real", na obra poética de Magalhães no poema "Onze", de 1974:

> Personagem encantada por uma bailarina
> o real é para ti.
> O cão esgravata sem sentido.
> A tesoura aberta no quintal
> afugenta o cio dos gatos.
> A faca pousa-se ao contrário
> não traz desgraça nem felicidade.
> Na casa presa à terra ao ar à minha linguagem
> o lugar dos mortos, a mãe entra devagar.
> Esta casa não existe.

> As cadeiras os filhos os restos das ceias
> Crescem a outras paisagens
> levadas por netos viajantes.
> Tudo no seu sol.
>
> (CL, 1974, p. 18).

O título *Consequência do lugar* parece explicado pela passagem: “Na casa presa à terra ao ar à minha linguagem/ o lugar dos mortos, a mãe entra devagar./ Esta casa não existe.”, em que memória e tempo presente colidem para ver a família desaparecida, em um poema que se diz preso “(...) à terra ao ar à minha linguagem”, condição que dá a ver o imbricamento com o “real”, um nexo que o poeta faz questão de explicitar para relacionar “poesia” e “vida”, como se os objetos afetuosos estivessem grafados, cada um em seu próprio sol.

Compare-se, agora, a mesma estrofe do poema “reescrito” em 1991, que passa o livro todo de 1974 para o título: “Consequência do lugar”, retirando-se as marcações numéricas antes dos poemas:

> Personagem cantada por um grito
> Este bosque não existe,
> o real é para ti.
> A cadeira os restos da ceia
> o pequeno salão com varanda.
> Brilha sobre o corrimão
> o sangue do lugar sem refúgio.
> Há um sol para cada imagem.
>
> (CL, 2001, p. 41).

Note-se que em 1974 a “casa” não existe. Já em 1991 é o “bosque” que não existe. Parece que no primeiro poema o sujeito estava no bosque e via a casa que então passava a não existir, uma ausência, portanto. Depois, na reescrita, o sujeito parece falar desde outro lugar, apagando não só a casa mais também seu entorno, o bosque. Rarefação do poema, tensão entre máscara[39] e memória. Ausência ampliada pela temporalidade e gesto de refazimento da experiência. Não se trata de estetização, mas da inervação da experiência, como se a apreensão poética se desse a partir da “consequência do lugar” em que esse sujeito se postasse. Em outras palavras, o poema mais novo atualiza a sua relação

---

39 Para conseguir “efeitos de realidade”, a máscara, a encenação, a autoficcionalização são processos usados por JMM, afastando preconceitos e dicotomias de uma eventual poesia que se prenderia ao entorno testemunhal, sem sua transfiguração. Isso, em certa medida, foi o que fez também Jorge de Sena. Essa observação aumenta a profundidade de ação de Magalhães.

com o real, ao projetar em meio à adição e subtração de palavras, um novo convívio com o real, que é ainda memória e experiência, além de escrita que se transmuta com a passagem do tempo. Não é descabido evocar, aqui, o subtítulo da tese de JMM sobre Dylan Thomas: “consequência da literatura e do real em sua poesia”. Os três vocábulos associados ao real: consequência, literatura e poesia, como se o limite dessas palavras se dessem pela noção de ordem, sucessão no tempo e na experiência.

Além da supressão de palavras e ideias, houve a diminuição dos versos e o emagrecimento da mancha gráfica, que justificam um processo que será sempre utilizado, conforme já se indicou, ou seja, o revisionismo desta reescrita passa pela retirada, muito mais do que pelo acréscimo, simbolizando o processo de perda e de afastamento. Dito por outras palavras pode-se supor que a revisitação da experiência demanda a concentração desta experiência revivida, seja pela justificativa da distância, seja pelo esmorecimento de seu contexto.

Desse modo, pode-se vislumbrar um procedimento altamente mimético nesta continuidade do real, como se houvesse uma condução histórica e afetiva que fosse atualizada pela reescrita, sem a garantia de que tal reformulação afiance qualquer verdade ou essencialismo, pois o que de fato está em questão é a revisitação dos espaços dos poemas e de suas representações, numa lógica circunscrita pela memória e pelo esquecimento.

É interessante notar também a força do início: “Este bosque não existe/ o real é para ti”, oferecendo-se ao mesmo tempo o “real” para o e leitor quanto para o personagem da memória. Essa oferta, que parece relegar o interlocutor à ausência e ao vazio, dimensiona a iniludível relação com o entorno, intensificando a força da percepção a partir da perda, de uma experiência “ferida” pela ocultação e pelo distanciamento. Primeiro a casa desaparece, depois o bosque. Tal percepção é o “lugar” do interlocutor, espaço para poesia.

Esse poemário foi recebido com uma resenha de Carlo Vittorio Cattaneo, datada de 1976:

> Joaquim Manuel Magalhães alcançou uma coerência de conteúdo e de estilo que chama a atenção de quem segue o desenvolvimento da poesia portuguesa contemporânea. A sua problemática de fundo pertence a uma zona onde se movem vários poetas que se revelaram depois de 1961; ou seja, ao campo onde se defrontam uma tendência lírica confessional (...) *a poesia nasce do espaço intermédio entre o eu e a escrita* (COLÓQUIO-LETRAS, nº 32, 1976, p. 78-9).

A percepção de cortes retóricos feitos com a *Poesia 61* já se faz visível, bem como a tendência da introspecção de um sujeito no limiar do interno/externo, que extrai a poeticidade da relação tortuosa entre o “eu” e a “escrita”. Tal enunciação, do poemário de 1974, já se coloca enquanto conflito, ou melhor, representa a impossibilidade de fazer-se entender completamente, resumo de uma escrita que tem na própria natureza a noção de objetivar a intimidade de um sujeito, porém perscruta apenas vestígios, lastros da memória e do afeto, ao invés de declarações claras, opta pela filtragem das percepções, na transfiguração, finalidade mais reconhecível da cosmovisão de “voltar ao real”.

Outro ponto relevante, que colabora no estabelecimento de uma escrita mais intimista, é a opção de nomear os poemas por números, sem qualquer sugestão temática, fazendo com que o leitor não tenha o “alvo” do título que poderia sugerir um tema, ficando afeito à voz “que fala sobre todas as coisas”, sem uma definição precisa, como se fosse uma conversa, um diálogo, que amplia a proximidade com o leitor, na medida em que também requer maior atenção e doação para a leitura e desvendamento do poema. Os quatro poemas recorrem apenas a dois números: Onze, Sete, Onze e Sete. Tal escolha parece criar uma noção de retorno, em dois pares: Onze/Sete e depois Onze/Sete, interpretação que colabora para uma compreensão de que o “real” é também um retorno, o *regresso ao real*, performado pela repetição dos títulos numéricos, sugerindo, deste modo, dois poemas dobrados em que as experiências e as fabulações fossem representadas de maneiras distintas, fazendo com que a multiplicidade dos eventos da memória ganhasse contornos mais definidos.

Seria possível estabelecer outra leitura, que dialoga diretamente com o interesse fotográfico e pictórico das obras de JMM: a composição de séries intituladas somente por números faz referência às artes visuais. Esse expediente, em artes plásticas, reenvia parte do sentido à exploração pictórica, não utilizando o verbal como construção do sentido. Do mesmo modo, as divisões de *Consequência do lugar* permitem que o poético se dê sem qualquer nomeação, rótulo ou tema que possa exceder a torção referida por Cattaneo, ou seja, a (des)integração entre sujeito e poema, sem a preocupação de “comunicar”, porém com o sentido mais intenso de “transfigurar”, enfim, figurar de outra forma, renomear o mundo.

Afora todo o simbolismo dos números, algo que essa tese não logra dominar, pode-se somente apontar que os dois números utilizados são primos, o que amplia a unicidade (o desamparo?) do volume, relembrando-se que um número primo só pode ser dividido por 1 ou por ele mesmo, criando-se uma noção de objeto irrepetível, ou melhor, que se "parte" ao não ser dividido por si mesmo, perdendo sua identidade nessa operação, como se sugerisse uma experiência vivencial própria, ilimitada e que escapasse a qualquer representação.

A temática que pode ser entrevista da subjetividade dos poemas é a do amor condenado à cidade, à incompletude da memória e da difícil construção dos afetos.

> Narro para ti uma cidade que existe
> e transfiguro,
> a imagem de um corpo banhado de um rosto.
> Procuro palavras para ta contar
> entre esse vivo pressentimento de não ter história.
> Tu vês o que vês?
> Tu falas para mim com as palavras
> com que para mim tentas falar?
> A cidade desaparece na cidade.
> O amor, no amor. Um rio,
> noutro rio que ninguém vê passando.
>
> (CL, 1974, p. 23).

Esta passagem é exemplar das principais linhas de força dessa poesia: a dificuldade de comunicação; o amor efêmero e a cidade rebaixada a um cenário *contra* o sujeito, perdendo seu caráter público. A solidão se constrói pela metáfora do rio que passa desacompanhado de olhar humano. Tais coordenadas assumem o "real" enquanto dificuldade, da mesma forma que expunha "Princípio", embate que "ninguém vê", reafirmando o "estilo médio" dessa enunciação.

A transfiguração do real se dá com a anulação da paisagem urbana e a sua substituição pela "imagem de um corpo". A lírica amorosa constrói sua perplexidade a partir da compreensão que esse amor não tem lugar, não há espaço para ele, já que as pessoas não se comunicam e nem tudo que se "vê" se está realmente vendo. A dupla impossibilidade, da existência na cidade e da compreensão entre os seres, relega a experiência amorosa a uma fratura da qual o poema manifesta-se em sofrimento e recuperação memorialística da experiência, agora expressão do ceticismo e da disforia, que Cattaneo chamou de "solidão existencial" (*Idem*, p. 78-9). Outro exemplo de rebaixamento e negação do ambiente urbano:

> Isto não é uma cidade, inútil dizes.
> Da névoa sobe outra névoa e desta
> uma tão clara cerração que o pensar
> se fende noutro pensar que é movimento
> para outro pensar ainda.
> Sem muros cerca a boca, as mãos,
> o corpo por abrir.
> A cidade cresce dentro disto,
> destas rápidas manhãs, destas tardes
> cobertas por neblina,
> deste pó sobre ilegíveis letras.
>
> (CL, 1974, p. 39).

A cidade é a interioridade do sujeito, pois “cresce dentro” a partir do pó. Essa associação entre espaço urbano e o pó ativa tanto intertextos bíblicos de destruição quanto cenários distópicos de ficção científica. Com esse arco semântico de longo alcance, a experiência urbana (humama) ensimesma-se em um labirinto de pensares, um dentro do outro, desdobrando-se a si mesmo entre manhãs e tardes qualificadas por três substantivos próximos: névoa, cerração e neblina, de modo a ser uma cidade entrevista, cavada do âmago e da memória, uma cidade “ilegível”, criando lugares subjetivos, em evaporação, promovendo uma compreensão desencantada do real, como alguns anos depois o poeta iria declarar.

4.1.2 DOS ENIGMAS

Em *Dos Enigmas* (1976), Magalhães compõe um livro em trinta e seis partes não numeradas, exceto a última, que, em arábico, estampa o “36” na parte superior da folha, deixando explícita a somatória e, por conseguinte, a contagem de cada um dos “fragmentos”. Essa estrutura institui ao mesmo tempo a leitura de um único poema e a leitura de trinta e seis poemas que cabem em uma página, sendo que a grande maioria organiza-se no desenho de uma estrofe.

A oscilação da proposta pela dupla ordenação de leitura dos poemas reenvia, por um lado, às características da epopeia, como apontou ainda

em 1976, Jorge Fernandes da Silveira[40], aquilo que já se chamou aqui de *épica do fracasso*, em que o "herói" rebaixado é performado pela transição do corpo enquanto deslocamento de sentido rumo ao desaparecimento, problematizando a noção de heroicidade portuguesa e a tópica da viagem enquanto reconhecimento e identidade de uma nação, criando comparações históricas que dão a ver por contraste, o presente, em derrocada, da enunciação. Por outro lado, no entanto, a compreensão dos poemas enquanto unidades, ou seja, trinta seis poemas líricos autônomos gera um caráter fragmentário (ligado ainda pela tonalidade e pelo campo semântico), que privilegia um pequeno instante ou meditação do sujeito que se oculta e desoculta, em uma sintaxe que Silveira chamou de "ritmo de ruínas" (SILVEIRA, 2003, p. 36). A construção a meio do caminho da lírica e da epopeia cria camadas de leitura e de maneiras de decifração, fazendo com que esse espaço intermédio não se decida, jogando com os protocolos de leitura e com as definições, sendo, de partida, um dos "enigmas" que o poemário apresenta.

O título da coletânea aponta para uma escrita oracular, em que os encadeamentos de sentido são lacunares, ora se alongam por alguns versos, ora se interrompem em declarações de vária ordem, desde o intertexto com referências clássicas (Hipólito, Artemisa, Endymion, Átis, Juno e Ganimedes), passando por vocábulos de natureza aquática e/ou marítima: barco(s), navio, mar, águas, náufrago, corrente, marés, aves, fundo do mar, lagos, nevoeiro, regato e rio, que formatam uma paisagem que sugere percursos e atravessamentos, em retomada disfórica da tópica da viagem, agora como *cosa mentale,* viagem imóvel, chegando-se até mesmo à percepção amorosa faltante, como se o passado adâmico se sobrepusesse ao presente arruinado, em constante declínio.

Além disso, ainda em diálogo com os antigos, a preposição "Dos", no título do livro, revela um cariz tratadístico que é turvado pelo texto fragmentado e hiper-referente, fazendo com que o sentido mais comum dos poemas já se apresente como enigmas enunciativos, não tendo, portanto, o perfil didático e informativo comum aos tratados, tornando-se uma "pista falsa", uma forma de opor-

---

40 Silveira**,** Jorge Fernandes da. *Recensão a Dos enigmas*, Colóquio-Letras, nº 39, 1977, p. 77-78.

se à clareza do gênero e ratificar, desse modo, a própria escuridão, ou, em outra ideia já referida, a tensão do dado oracular.

Os atravessamentos de sentido perceptíveis constroem os temas mais fundos para Magalhães, como o corpo em transição, acometido da aguda percepção da passagem do tempo e da necessidade de fruí-lo:

> Não pode erguer-se a demonstração
> o que o corpo cansado ou alegre
> escuta ou adia.
> Podem apenas julgar-se inferências,
> suposições, torvos prantos, euforias,
> coisas que a claridade e a noite destroem
> e novamente trazem ou nunca mais.
> Corpo, escapa aos dedos,
> só deles ganha a dança, a rapidez
> ou a música.
> Escapa às condições e impõe-nas,
> espaço rápido onde o mundo está
> e pouco a pouco desaparece.
>
> (DE, 1976, p. 14).

O “veículo épico” é o corpo que lentamente “escapa aos dedos”, sugerindo a fugacidade da vida. Esse corpo, refratário à análise só se deixa conhecer por “inferências” e “suposições”, pequenas ligações que aparecem e desaparecem sem o domínio do sujeito: “coisas que a claridade e a noite destroem/ e novamente trazem ou nunca mais”. É justamente desse caráter errático e incontrolável da percepção temporal que o corpo ganha o contorno de única forma de compreender, ponte entre a ética e a estética, pois somente por meio dele, com o seu próprio esvair-se em direção à morte, de seu testemunho, seria possível sondar qualquer revelação, em uma contingência turva, “escura”, natural de um enigma não desvendado.

A presença de um corpo pressupõe o enlace com o “outro” que aqui se resume à revisitação, pela memória, da experiência amorosa, vista como feixe de sentido a toda trajetória do sujeito, justificando-se a teatralização em que esse sujeito se coloca na partilha com um “tu” suposto e faltante, elemento que realça a fissura com o mundo, em uma invocação que fosse também a linguagem da perda do amor: “Sou responsável pelos mortos nesta invocação” (DE, 1976, p. 17).

A passagem do tempo funciona, por esse viés, como ativação do jogo lírico que permeia um mundo primitivo, elementar, em gestação: água, ar, fogo, terra, ao lado de um mundo animal: peixes, insetos, folhas e seiva, denotando um cenário que remete a poemas demiúrgicos em que o universo se constitui na medida em que o poema o cria, aumentando o cariz de adivinha e de sentido turvado, em que o mistério da criação é apenas delineado como um dos fios de sentido que se acumulam, como o excerto da abertura do poemário:

> [...]
> Vejo os insectos correr sobre a resina.
> Animais como uma flor, as folhas
> encontram o fogo e o ar, a seiva.
> A voracidade obscura dos metais
> sonha o martírio e o entendimento.
> Os peixes escutam o nevoeiro
> sobre as águas crescer.
> Cada homem em sua noite
> nenhum vigia.
>
> (*DE*, 1976, p. 7).

A sabedoria parece algo encoberto que o sujeito entrevê em uma paisagem genesíaca: “Cada homem em sua noite” ausculta o fluir rumoroso de um mundo em que os peixes escutam, buscam a compreensão, “este espaço que limita e ilimita/ a sabedoria” (DE, 1976, p. 41). O entendimento, então, é sonhado pela “voracidade obscura dos metais”, numa referência alquímica direta, algo que permeia a ideia de autoconhecimento, de sobreposição de planos e espaços, ao lado dos cruzamentos ininterruptos que a inteligência estabelece no devir incontrolável da existência e da memória recuperada, em que a perda é mensurada pelo tom elegíaco – constante nessa poesia – uma das tônicas do *regresso ao real*, o mundo em desencanto, em fragmentação, incompreensível para a visão do sujeito que passa:

> Despedes-te depressa destes dias,
> sem o sol que pensaste e te faria
> rasgar de ti o que conheces.
> Precisas da ignorância e do inútil.
> O que sabes soterrou as energias
> ao ar do mar onde há barcos e peixes
> naturalmente, como tu não és.
> Dentre as mãos como pinheiros as carícias
> é uma forma de corroeres a vida.
> Um espírito nocturno espreita das coisas,
> a transitória consciência encontra análogos
> nas matérias, na falsidade.
> Os vagarosos gestos ocupam os lugares,
> a desolada observação dos factos e dos feitos.

> O brilho visionário fez-se derrota,
> a perfeição nos sonhos,
> uma linguagem de sentido perdido.
>
> (DE, 1976, p. 13).

O sentido escapa ao sujeito, que, no entanto, entrevê, tem uma percepção parcelar e tenta miudamente recompor um quadro maior “a desolada observação dos factos e dos feitos”. Depreende-se uma atmosfera noturna de reflexão, em que o título outra vez amarra a dimensão “escura” por meio da advertência de que se está diante de enigmas filosóficos, existenciais e amorosos.

Esse poemário ilustra, em certo aspecto, aquilo que Magalhães proporá em seu “Princípio”, um retorno à história(s), embaralhada(s) de modo a sobrepor(em) a anotação classicizante ao lado da incompletude amorosa, por meio de declarações que “contam” do mundo, que estão em diálogo e em contágio, habitando as fissuras, “Tal dinâmica dos elementos geradores e gerados regista um ininterrupto *lugar-entre* o nada e a unidade” (SILVEIRA, 2003, p. 35), de modo a cada parte do poema parecer desfocada, seja no uso do substrato mitológico, seja no tom invocatório, em que o vaticínio é tanto a profecia quanto o ofício do vate/poeta, fazendo com que nunca se saiba qual referência/uso aparecerá na próxima parte do poema, criando-se uma narrativa sobreposta em que as histórias valem pela experiência, pelo afeto e pela adivinhação em que o leitor é incitado a descodificar, a própria trama múltipla de mitos/histórias/cidades.

Apesar da acumulação de cruzamentos de sentido, não se pode atribuir, para essa poesia, artificialismo estético, já que a declarada dificuldade de compreensão dos enigmas é constitutiva do sujeito que se vê no âmbito de mundo complexo, em que história e memória são ativadas e desativadas abruptamente no correr das trinta e seis partes do livro, entre aparição e dissolução, processos semelhantes ao existir errático, de intuição e de lembrança humanas.

Pelo contrário, a crítica ao rebaixamento das cidades já aparece, como marca civil no poema(s), que se localiza no âmbito da denúncia e da reivindicação por silenciamento:

> O rio que sobre a manhã baixa acorda
> traz vermes de um lugar da indústria.
> Da terra mais negra,
> dos ramos dos brônquios, das constelações,
> pela poeira, pela aurora, pelos símbolos.
> Sozinho e sem voz o homem partiu
> quis o tempo que o tempo não passasse.

> Ficou gravado sobre xistos
> e ruínas e aluviões e magmas.
> Nada segura os passos cansados,
> nada se anuncia.
>
> (DE, 1976, p. 15).

A destruição do campo ao lado da opção comum nestas paragens: a necessidade de emigração: “Sozinho e sem voz o homem partiu”, em um lugar parado no tempo, ou seja, sem progressão, inclusive social, que faz com que o “homem” do poema não possa parar: “Nada segura os passos cansados,”. Tal homem “sozinho” e “sem voz” caminha, viaja, (e)migra, está em movimento por uma viagem que é a previsão da decadência, e que, de forma reversa ao intertexto, não traz qualquer desfecho ou aprendizado, apenas deslocamento no vazio.

Já se nota, neste poemário, uma prosódia articulada que ressalta a aliteração e a assonância, passando pela cacofonia: “onde a casa para paira para ter” (*DE*, 1976, p. 23), de modo a ser uma escrita de extrema consciência fônica sem fazer com que essa característica seja o primeiro plano dessa poesia. Ao contrário, a prosódia construída pelas “palavras comuns” aponta para o eixo dialogal, de confissão e fala. Mesmo quando a sintaxe se autodestrói (*Um toldo vermelho*), a sonoridade não se ocupa de malabarismos e faz uso pontual da rima, o que intensifica o caráter de “poesia falada”, enfim, o diálogo faltante com o “tu”, em ausência pela força destruidora do tempo.

4.1.3 VESTÍGIOS

Em *Vestígios* (1977), Magalhães inicia o volume organizando a obra publicada até então, assumindo o primeiro momento de repensamento da fatura conseguida, conforme a nota antes dos poemas:

> “Dez poemas” – são metade do conjunto de Poemas aparecido num envelope de António Palolo em 1974 e há muito que a sua limitada edição se esgotou. A outra metade (com o título de “Poema dez”) foi já republicada no livro Três Poemas. Estes dez poemas vão bastante reduzidos em versos relativamente aos de 74.
>
> “Cinco poemas” – apareceram em Nova 1 75/76 e levam algumas alterações.

> “Cinco poemas do Cartucho” – foi amarrotado no Cartucho colectivo com que nos divertimos um pouco em 76 que a alguns leitores acabaram por chegar.
>
> “Intervalo e tentativa” – surgiram numa edição de muitos poucos exemplares da Inova com um desenho de António Palolo.
>
> (VE, 1977, p. 06).

Esta nota, além de explicar a organização dos poemas que compõem o volume, funciona como evidência fundamental do processo de refazimento da obra que será a grande característica do poeta, passando pela menção explícita de redução dos poemas como estratégia de reescrita. Conforme os poemas vão se reorganizando, a feição do conjunto vai sendo criada e a obra toda sendo redimensionada.

Esse processo pode supor o título *Vestígios*, ainda mais com a ajuda dos versos “agredir o mistério/ fazendo-o vestígio” (Ve, 1977, p. 34), que mostra a própria escrita como prova, ainda que mínima, um leve vestígio daquilo que pode ser pensado como um grande mistério, outra vez aludindo à dificuldade de comunicação (os enigmas), resumida em uma visão transcendente que justifica a ideia de transfigurar o real, o mínimo cotidiano que encobre a percepção humana.

Álvaro Manuel Machado escreveu, em 1979, em uma resenha dedicada a *Vestígios* e *Pelos caminhos da* manhã (1977), que a técnica de Magalhães, apesar de ser ainda recente, já começava a delinear outras coordenadas, para além dos estilemas das décadas anteriores:

> Oscilando entre o onírico e o real quotidiano, o lirismo do A., transbordante de imagens, afirma-se neste livro duma originalidade que não condescende nem com as heranças neo-realista e surrealista nem com os malabarismos vanguardistas, marcando um lugar importante no conjunto da poesia portuguesa actual (COLÓQUIO-LETRAS, nº 51, 1979, p. 75-6).

Tal “originalidade” parece que conjuga uma percepção apurada da vivência do “real quotidiano”, expressão determinante para aquilo que se formaria em sua poesia a partir dos anos oitenta, ou seja, a subjetividade partilhada enquanto representação tanto da intimidade como do espaço comum, presidida pelo princípio ético do sofrimento silencioso, de quem sabe que pouco ou nada pode mudar, em resistência.

O poema 5 de *Cartucho* (1976), reunido sem modificações em *Vestígios*, é emblemático para a compreensão da noção de poesia de Magalhães.

Há muitas ligações com sua poesia posterior, notadamente o imaginário que será ampliado nos anos oitenta:

> 5
>
> Quando quem escreve se perde dos pássaros atinge Orcus, os sentidos sem significações nem símbolos nem sugestão. Aí, o inconsciente torna-se um domínio rigoroso e a atenção aos fundos lençóis de água da linguagem explode como lâmpadas contra pedras. É dessa ordenação da racionalidade esquecida, das emoções sem sentimento, da inteligência em combustão sem a cultura que a mente oculta dos discursos irrompe. E fixa na noite sons sinais e ordenações das coisas pelo saber, a razão, a sensibilidade, a consciência crítica desviados para **charcos** imprevisíveis onde quem escreve chega, para xistos fundos onde os **aluviões** dos nomes se esqueciam. E toda essa **matésis** não é um fulgor místico ou mítica obcecação, nem o recurso à clarividência **nem ao automatismo. É o mecanismo árduo de prefigurações das coisas pelo saber, a razão, a sensibilidade sob a pressão do real ou do imaginário** e em que um habituado das palavras de repente reconhece a **imagem** que **nenhum espelho** ainda viram, o som a que nenhum silêncio se seguira ainda, uma função a preparar-se para atingir o seu primeiro destino. Quer seja o problema das classes, quer seja o infigurável, quer seja a recuada consideração da alma, a materialidade dos vocábulos só por um furor que nenhuma ciência nenhum raciocínio nenhum sentimento explicam atinge algumas vezes o coco onde as cinzas da vida frutificam e cumpre a sua maldição transformadora: agredir o mistério fazendo-o **vestígio**. Dizer o novo, elucidar os conflitos, levar os homens para outro homem, qualquer coisa pode ser o hieróglifo dum poema. Mas o que lhe deu a forma da mudança, a ligação com os espíritos, a invenção do afirmado ficou até sempre perdido para a compreensão de todos. Foi uma vertiginosa passagem pelo mais vazio dos lugares, uma operação súbita entre a memória, as outras vidas e a atenção talvez mal ferida de um homem que tão sabiamente conhecia a linguagem que por um momento a esqueceu para ela dizer a si, ao seu mundo e ao que nem ele o seu mundo sabiam nomear (VE, p. 33-4). Grifos nossos.

Este poema, último do *Cartucho*, tem evidente caráter prescritivo, assim como terá, em 1981, o poema "Princípio*"*. Vale notar que a opção pelo poema em prosa intensifica essa noção, como se a variação do gênero textual[41] propiciasse uma leitura de *fora* do poema, uma elocução poético-crítica, assim como Magalhães fizera ao primeiro propor o germe do poema "Princípio" em um texto crítico dedicado à poesia de António Osório.

O teor metalinguístico, que repassa a reflexão crítica, torna a figurar como uma possibilidade de entender a própria escrita, e desse modo projetá-la como um novo meio de dizer, de fixá-la nas coordenadas da poesia portuguesa, apontando expressamente suas recusas, como ocorre na passagem "nem o recurso

41 Tal procedimento é formador do livro António Palolo (1978) composto por sete poemas em prosa iniciais, seguidos por catorze poemas numerados em arábico.

à clarividência ou ao automatismo” em que se compreende que o poeta quer deixar explícito o desvio de curso em relação às tendências anteriores, buscando “a imagem que nenhum espelho ainda viram” – ou seja, a própria maneira de figurar/transfigurar o real.

É notório que o vocabulário do poema já apresenta títulos ou pedaços de títulos de poemários posteriores, como “charcos” e “aluviões”, assim como o vocábulo “vestígios”, em suma, a própria justificativa do título do livro: *Vestígios*. Essa prefiguração, que pode ser nomeada como um interesse temático definido, cria a noção de ordem, repetida pelo poema: “É dessa ordenação da racionalidade esquecida, das emoções sem sentimento, da inteligência em combustão sem a cultura que a mente oculta dos discursos irrompe.” e “E fixa na noite sons sinais e ordenações das coisas pelo saber, a razão, a sensibilidade,”. Para a escrita do poema, justifica-se a organização do mundo pela figuração poética, de modo a apontar tal recurso como *matésis*, ou seja, a ciência que explica as relações pela quantidade e pela ordem. A ordenação está vinculada à ideia de prefiguração, que será moldada por três elementos relacionados pelo poema: o saber, a razão e a sensibilidade (sob a pressão do real ou do imaginário). O caminho complexo para o poema leva em conta para a sua concepção os elementos extratextuais, não se considera um mero objeto linguístico, fechado e dotado de significação imanente. Muito pelo contrário, a sensibilidade está na captação aguda do real ou do imaginário, porém alimentada pela filtragem destes estados mentais, diretamente relacionados ao mundo das coisas e dos objetos, àquilo que se tem chamado com certa insistência de entorno.

Além disso, há a recorrência da ideia do espelho, uma das passagens mais importantes do poema “Princípio”, que procura explicar a poesia como uma força do desconhecido, absolutamente subjetiva, em que o produto “poema” deva figurar algo que espelho algum já refletiu. É uma metáfora para explicar-se a presença do “novo”, não como resposta a um suposta revigoramento vanguardista, porém uma maneira de mostrar que a poeticidade, o poema em si, nasce e se desenvolve por urgências humanas, por vezes cotidianas e triviais, como os muitos poemas de amor, desprendidos de situações comuns e misturados com todo o memorialismo que o poeta consegue construir nesse testemunho.

Essa concepção da poesia como arte da memória reaparece no final do poema:

> Foi uma vertiginosa passagem pelo mais vazio dos lugares, uma operação súbita entre a memória, as outras vidas e a atenção talvez mal ferida de um homem que tão sabiamente conhecia a linguagem que por um momento a esqueceu para ela dizer a si, ao seu mundo e ao que nem ele o seu mundo sabiam nomear.

Tal "operação súbita da memória" parece ser o ponto de chegada dessa escrita, que consegue nomear o mundo por meio de uma linguagem afetiva, expandindo e resgatando os objetos do mundo, em um diálogo constante entre soluções formais e as atribuições de sentido que o sujeito consegue lograr.

O uso do poema em prosa reaparece em 1977, conforme já referido, e mantém o tom prescritivo, metalinguístico, que envia seus sentidos ao "voltar ao real":

> Parte-se duma questão corrente debatida nas escolas e de súbito, por uma adivinhação, passa-se a um tema de devoção, a uma destruição da própria escola, à piedade. Tudo são tratados, decursos de conhecimento, manifestações da vontade secreta que leva os lugares da vida pelas poeiras do ar que de poeiras também é feito. A poesia é isto? De madrugada o mar está morto, move-o um princípio que a própria luz e as marés desconhecem. Não, as forças dos números vão destruir tudo, escuta as explosões, os rebentamentos surdos entre as árvores, o lume das flores. Um pássaro atravessa esta memória, vai morrer, vai para o mar, as coisas inacreditáveis tomam uma direcção humilde. As palavras formam cristais, espaços translúcidos donde o mundo é visto. Essa morte devorada é a poesia? Suponha-se que deus vem. A inteligência é por esse macho fecundada. Dessa semente o conceito é bom? Suponha-se que são os senhores dos outros espaços, os arcontes rutilantes, os espermas basálticos do zodíaco. Esse pavoroso prazer atinge a sabedoria. O que diz é mau? A culpa ou a verdade que mágoa correm sobre o corpo? O baptismo na cratera, a espera do vulcão é a poesia? (AP,1978 p. 15).

A entonação dominante de pergunta, de propor o questionamento e em seguida tentar definir a poesia por elementos subjetivos e amplos tecem o início de uma reflexão acerca da natureza da escrita. O tom analítico é proficuamente contaminado pela imaginação poética, de maneira a criar-se uma definição amorosa, afetuosa, distante de um discurso teórico. Essa proximidade formal e temática entre os textos propicia a atividade do poeta-crítico, que a todo tempo cria e analisa.

A imagem de poeira/poesia, que havia sido apontada em *Consequência do lugar*, pelo uso do vocábulo "pó" e suas metáforas, é retomada nesse poema: "manifestações da vontade secreta que leva os lugares da vida pelas **poeiras** do ar que de **poeiras** também é feito. A poesia é isto." (Grifos nossos), palavra emblemática que irá nomear um poemário futuro, novamente apontando

para a poesia como o substrato, o resíduo, o gesto mínimo da evocação memorialística e da evaporação/erosão do presente. Sobre o tema do *regresso ao real*, pode-se depreender até aqui, que ele se perfaz em um cenário explodido, em que a poeira (que não baixa) turva a percepção de mundo, propõe o estranhamento e a inadequação com a ordem assimétrica das coisas.

O tom preceptivo: “As palavras formam cristais, espaços translúcidos donde o mundo é visto.”, ressoa em “Princípio”, na associação entre palavra e coisa (cristais, espaços), já que é dessa conjunção que o mundo é visto, em uma perspectiva experiencial, relacional, com o apelo do entorno, conjunção entre evento poético e história.

Essas coordenadas colocam a produção dos anos setenta de Magalhães como embrionária daquilo que será a tônica dos anos oitenta: o *regresso ao real*, já exteriorizado em formato de poema/manifesto, conforme já se logrou indicar.

4.1.4 UMA EXPOSIÇÃO

A seguir, apresentam-se dois poemas, acompanhados das imagens a que referem. Apesar de JMM não colocar as imagens no livro, tal aproximação é ato cultural comum e está subsidiada pelos títulos dos poemas, que em alguma medida fazem com que a comparação das duas mídias apareça como necessária, inclusive por descortinar aproximações que valorizam o pictórico enquanto alvo poético, dando a ver a relação preceptiva que a pintura tem com a obra de JMM, servindo-lhe inclusive como preenchimento das imagens da cena captada pelo poema.

Figura 1: Morning in a city (1944), Edward Hopper

Morning in a city

A sombra das coisas que tu vês
sou eu, uma luz quimérica
perdida nos escombros, subindo com as águas
de manhã levadas ao sol.
A flor que sonhas na berma dos penhascos
deixa rastos de seiva que sou eu,
lágrimas sobre coisas secas, derrotadas.
No cimo dos telhados os ventos de outubro
ferem o meu corpo vogando para ti
pela pele do mundo. Marcas de poeira.
Saibros lapidados. Carteiros perdidos.
Coisas impossíveis de dizer.
O sangue da noite tombou.

(*UE*, 1980, p. 67)

Figura 2: Morning Sun (1952), Edward Hopper

Morning Sun

Tudo o que da luz
desce e antigo finda
na saliva da voz,
guerras de orvalho
na manhã dos meses,
águas pelos musgos,
janelas com sol,
tudo nos falseia,
nos lança no centro
onde o corpo dorme.

Já sem o repouso,
o esquecimento,
dos olhos fechados
para te não ver.

(*UE*, 1980, p. 70).

Uma exposição (1980)[42] foi publicado no mesmo ano do ensaio que possui o parágrafo que será reescrito em “Princípio” que saiu, como já se apontou em outros momentos, em *Os dias, pequenos charcos* (1981).

A análise dos procedimentos de escrita nesse volume, quase concomitante ao poema que traz a problemática explorada por essa tese, poderá indicar um começo, aquilo que constituiu o cerne das preocupações do poeta durante aquele período.

Por outro lado, admitindo outro viés, pode-se estabelecer o seguinte pensamento: em 1981 as teorizações e as percepções de Magalhães haviam atingido um ponto de definição sobre o real, e, em certa parte, esse interesse temático deve-se àquilo que fora explorado ainda na década de setenta, mesmo que não explicitamente formulado como plataforma poético-crítica.

Ou seja, *Uma exposição*, situa-se no limite, na transição, que tanto admite uma análise a partir do poema “Princípio” como antes dele, ou melhor, sua gestação na década de setenta.

A intenção, portanto, da aproximação entre a obra pictórica e a obra poemática tem a finalidade de explorar em que medida esse início embrionário já explorava processos próximos ou idênticos àqueles buscados com a ideia de *regresso ao real*, de modo a perceber que em 1981 houve a elaboração de preceitos que em verdade já pertenciam à mundividência do poeta desde os tempos mais remotos de sua obra, considerando o poema “Princípio” já como um desdobramento do *work in progress* de Magalhães, pontilhado pela percepção ética que até agora se quis demarcar.

---

42 JMM notabiliza-se por suprimir, corrigir e reescrever seus poemas durante seus novos livros. Os poemas de *Uma exposição* (1980) foram reeditados com maior ou menor mudanças em *Alguns livros reunidos* (1987) e *Consequência do lugar* (2001), conforme mostra o apêndice sobre a obra poética. A redação utilizada foi a do poemário de 1980, uma vez que cada poema reescrito ou corrigido retroage toda a obra, de modo a ser necessário demarcar-se a relação primeira com as telas de Hopper.

O poemário é composto por poemas e por fotografias. O volume é iniciado com um bloco que contém vinte e três poemas de João Miguel Fernandes Jorge, ao qual se segue um bloco visual que possui vinte e uma fotos de Jorge Molder, sendo finalizado com mais vinte e cinco poemas de Joaquim Manuel Magalhães.

Logo de início, na página de abertura, encontra-se o seguinte paratexto[43]:

> Este conjunto de fotografias e poemas, cujo arranjo gráfico em livro foi executado por João Botelho, refere a obra do pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967).
>
> Se as fotografias se prendem a uma intenção inicial, proposta por Jorge Molder, de tratamento do tema da noite por esse pintor, os poemas vieram a afastar-se desse primeiro propósito.
>
> As fotografias mostram um caminho imaginado para uma personagem: o criado de *Nighthawks*.
>
> Os títulos do segundo conjunto de poemas são os quadros de Hopper.
>
> Em qualquer dos trabalhos se poderão descobrir referências e contágios dessa obra. Sem que, todavia, haja qualquer tentativa de paráfrase quer visual quer verbal.
>
> (UE, 1980, p. 4).

Nota-se, nessa advertência, que os autores do livro, que triplamente homenageiam a obra de Hopper, tinham a preocupação de uma visão autoral que não se prendesse em demasia a uma "descrição" do registro pictórico. De imediato, o conceito do procedimento de écfrase, que se tornou na antiguidade clássica até mesmo um subgênero, não poderia ser aplicado nesse caso, pela expressa negação estabelecida. Não há paráfrase, afirmam os autores, porém existem "referências" e "contágios", que podem sugerir formas de leitura dos poemas.

Apesar dessa distância da *paráfrase*, um ponto de contato mais imediato é a tonalidade disfórica dos textos de Joaquim Manuel Magalhães, que exploram o tom melancólico, quase árido, evidente nas pinturas de Hopper que

---

43 O texto não é assinado, de modo a supor uma autoria coletiva dos três autores, que talvez pudesse até mesmo ser estendida ao organizador, João Botelho.

transitam entre a solitude e a incomunicabilidade. Os poemas são notadamente elegíacos, como se a ordem da visão que os conformasse, sua inteligência visual pendente entre um passado fortuito ou instantâneo, colocasse seus *personagens* na ativação mais íntima de memórias afetivas, talvez dolorosas, como se o quadro fosse apenas o indício de uma circulação mais abrangente em que o sentido profundo estivesse na configuração de um espaço que residisse na *imagem mental*, desdobrada, que o fruidor do quadro pudesse imaginar naquela cena. O poema, portanto, não persegue a paisagem pictórica, mas a distende, distorce-a e a amplia, na tentativa de uma comunicação mais subjetiva com a emoção proporcionada pela cena vista, em um princípio de continuação do olhar, próprio da movimentação cinemática.

Nesse passo, valeria inquirir em que medida que os poemas de JMM, relacionam-se com as pinturas, intentando, com esse questionamento, defender que a técnica poética excede o campo pictórico para adentrar em uma narratividade que poderia ser descrita por meio de processos cinemáticos, entre memória e montagem, valorizando aquilo que não aparece no quadro, mas o que permanece sugerido e encenado, criando-se, desta feita, uma tensão que se elabora *a partir* do quadro, porém que não se esgota nele, algo semelhante ao retorno proposto por “Princípio”: “Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração, voltar à ordem/ das mágoas [...]”. O que está em questão é o drama da personagem pictórica, sua carga de humanidade revelada, notadamente a utilização da memória como fio condutor de seus sentimentos mais absconsos, e, portanto, mais arraigados e permanentes.

Ao admitirem-se tais meios como base de leitura dos poemas, surge a ideia de que em meio à concepção de narratividade as figuras humanas das pinturas seriam *personagens*. Apesar de esse procedimento, no paratexto referido, demarcar-se somente ao criado de *Nighthawks* (1942), trata-se de uma espécie de fio condutor das fotografias, já que as fotografias de Jorge Molder se ambientam na atmosfera delimitada pelo célebre quadro de Hopper, explorando a sombra em meio à solitude citadina, em cenários desertos, como se o próprio criado, que, bem verdade, é um atendente de bar, fosse quem visse as imagens mostradas pela lente de Jorge Molder. Tirante essa relação já expressa, pode-se ampliar tal ideia para os

poemas de JMM, uma vez que se pode *imaginar* que as figuras humanas apresentadas nos poemas *interpretam* cenas com interlocutores supostos ou até mesmo com o próprio leitor – agente que atualiza a narratividade imagética pela descodificação do poema, emprestando-lhe a visão, ou, ainda, uma *imagem mental*. Não seria descabido dizer que o leitor *atua* no poema e usa a pintura como cenário para essa dramatização.[44]

Isso se observa em “Morning in a city”, tela em que uma mulher nua olha para um canto do quarto, espaço vedado ao observador, num cenário de solitude à luz de uma janela. Christina Yang elucida a pintura:

> What first drew me to Edward Hopper’s Morning in a City was his deployment of the gaze. It is a simple enough scene of a young woman standing in a bedroom as her day begins. I admired how Hopper straddled history and modernism, positioning himself among other painters of nudes including Titian, Diego Velazquez, Edouard Manet, and Pablo Picasso. Although the woman’s public life lies outside the theatrical window of her aerie, the drama of the picture is an interior one, built around casual folds, dark surfaces and edges to suggest a shadowy narrative of being undressed and unmade. Why does the eye roam around this image and slip into secret places? Is there more than one viewer imagined? Does gender play a role? How could light be both an absence and presence? (YANG, 2013)

A pergunta da historiadora de arte americana Christina Yang, que encerra a citação acima, dá a ver a ambiguidade que o quadro suscita entre a presença e a ausência. A mulher segura uma toalha, em pé, no centro do quadro. À esquerda, uma janela que deixa ver a manhã nascendo entre prédios, o que sugere um cenário urbano. Ela pode estar perplexa, absorta ou simplesmente distraída e sonolenta. À direita, uma cama sugere um despertar recente. Há a presença de um drama pessoal que excede a percepção do quadro, pois remete às zonas não representadas: certa parte do quarto, o canto esquerdo na direção em que a mulher olha, a cidade lá fora e, por último, o ponto de vista do observado. Para Ivo Kranzfelder, o indício mais significativo é

> […] a toalha que a jovem segura na mão. Está diante de uma cama de onde acabou de se levantar, a coberta está afastada e a almofada amarrotada. À esquerda, encontra-se uma secretária e uma cadeira sobre a qual está pousada uma peça de vestuário, possivelmente um casaco e um chapéu. Esta pequena natureza-morta repete os temas de seus quadros: Hopper

---

44 “Tomemos o poema ‘Cape Cod evening’, de Joaquim Manuel Magalhães. O primeiro signo inscrito no poema já introduz a subjetividade do eu lírico que parece estabelecer um procedimento narrativo ao contar uma sequência de ações que realiza” (ALVAREZ, 2008, p. 5).

> dissimula mais do que revela. O que ele mostra são os limites de nossa percepção pois só a experiência nos ensina que, por debaixo de um casaco, se esconde uma cadeira, a qual realmente não vemos [...] Para Hopper, é bem mais importante apresentar associações do que não podemos ver (KRANZFELDER, 2003, p. 50-51).

É interessante notar que a análise pictórica valoriza o entrevisto e o pressentido, criando uma continuidade com aquilo que está vedado ao observador. Kranzfelder ainda sugere um uso quase lúdico para a toalha: "O pintor usa a toalha para jogar, aqui, com a antinomia esconder/revelar" (KRANZFELDER, 2003, p. 51). Nesse passo, a tensão entre o quadro e o extraquadro contribuem para a fruição da obra de forma decisiva.

No mesmo sentido o poema de Magalhães marca: "A sombra das coisas que tu vês/ sou eu, uma luz quimérica/ perdida nos escombros, subindo com as águas/ de manhã levadas ao sol", projetando a ação do quadro para além do campo de observação, direcionada à introspecção. Além disso, aumentando o enigma, não seria possível identificar com precisão o "*eu"*[45] e o "*tu"* que aparecem no poema, uma vez que o "*tu"* poderia ser tanto o leitor quanto outra personagem qualquer que habitaria o quadro em uma zona não representada. Dessa interlocução nota-se que o *outro* ocupa de forma misteriosa o extraquadro – símile do movimento do tempo que não se fixa e que pode tanto ser memória quanto presente latente, algo como um diálogo interrompido que a manhã do quadro atualiza como reminiscência caldeada por um vago erotismo. Vale notar, ainda, que o poema refere em seu fecho que "O sangue da noite tombou", criando uma ligação com o período matinal recém-descolado das trevas noturnas, aumentado a curiosidade do que acontecera na noite não representada pelo quadro e também pelo poema, fazendo com que a leitura de ambos crie um arco semântico maior, conferindo *duração* ao evento dramático.

Essa característica do poema de sugerir espaços e tempos passados é uma constante na obra lírica de JMM, de modo que o *regresso ao real*, em sua força emotiva e sentimental, busca justamente instalar-se nessas lacunas temporais, de perda e mudança destrutiva, para, em um segundo momento, sugerir

---

45 Conforme os versos de outro poema do livro Compartment C, Car 293: " O eu dos pronomes pessoais/ não sou eu (...)" (UE, 1980, p. 72).

o distanciamento e a desolação do presente. O real se dá em relação temporal passado/presente, percepção do desgaste e da corrosão, ou seja, de forma relacional, dialógica em certo sentido. É possível notar também a ausência de elevação das palavras, que se prendem à ordem comum, na dificuldade e estranheza do cotidiano.

A perspectiva dramática do poema evolui pelos verbos de ação usados (ver, sonhar, deixar, ferir, dizer e tombar etc.), que favorecem a encenação, uma vez que instauram movimento, como uma sequência que de certo modo deixa esboçada certa narratividade (noite/manhã). O poema preocupa-se com aquilo que o observador do quadro não pode ver, porém consegue imaginar e intuir, possibilitando a percepção de que *fazer ver* é mais importante do que *ver.* Com a aproximação entre o quadro – percebido pela visão –, e a encenação – intuída nos cruzamentos semânticos entre o poema e a pintura – um acesso é criado, algo entre o pensamento da mulher nua, sua abstração em meio ao vazio do quarto, percebido por aquele que a observa, o leitor ou o personagem oculto do quadro.

Tal "jogo de cena" ganha ainda outro sentido se comparado com a linguagem cinematográfica, tomando-se a pintura como uma sorte de fotograma de uma sequência em que o poema desse a ver, inclusive ao se considerar a cenografia localizada no extraquadro: "A flor que sonhas na berma dos penhascos" ou "No cimo dos telhados os ventos de outubro/ ferem o meu corpo vogando para ti".

Nessa linha de raciocínio, a visão mescla-se com a antevisão daquilo que não aparece no campo pictórico e com a rememoração daquilo que só foi visto pelas personagens. O extraquadro enseja o desdobramento de toda a elaboração do poema como se a tela de Hopper suscitasse aquilo que Didi-Huberman, via Walter Benjamin, chamou de *paisagem aurática*[46]*,* ou seja, um lugar que fosse um meio do caminho entre o presente e a lembrança, como se a

46 Conforme a interpretação do conceito feito por Didi-Huberman: "Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente" (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 149).

percepção da cena ampliada pelo poema fosse iniciada pelo quadro: o quadro pode ser o presente e o poema a lembrança. Ainda mais com o efeito de encobrimento que o primeiro verso propicia, criando um ambiente nebuloso, porém extraordinário, pois aproxima e distancia (ou foca e desfoca) as personagens da trama: “A sombra das coisas que tu vês”, criando-se uma interação de imagens presentes e pressentidas: a sombra como os resquícios da noite (“O sangue da noite tombou”). O poema corresponderia, então, a um símile afetivo da mulher, de outra personagem ou até mesmo do leitor, como um poderoso *flashback* que se relacionasse com a disforia e o ensimesmamento apresentados pela pintura.

A visão torna-se ponte entre o pictórico e o poemático, fundando um alicerce nas imagens corriqueiras e banais escolhidas para dialogar com a pintura. O emblema do *realinho* que o poema organiza pode ser ilustrado pela passagem: “Carteiros perdidos”, trivial acontecimento de bairro, minúcia da memória que se apega a um evento banal, por um lado; e extremamente significativo para o imaginário afetivo, por outro. É notório que depois desse registro do ambiente comum de bairro venha a declaração de que existem “Coisas impossíveis de dizer”, alçando a supremacia da imagem em relação ao verbal. O poema apresenta um encaminhamento visual, e até mesmo o clichê da flor no penhasco assume uma coloração mais delicada, renovada pelo jogo entre o “tu” e o “eu”.

O que se observa nos outros poemas de JMM constantes no livro *Uma exposição*, é o uso contínuo do *extraquadro* – ou seja, aquilo que excede a moldura, o poema como prolongamento do pictórico e não como uma descrição ou interpretação, mas como articulador de uma cena em que o quadro seria um chamamento*,* o que equivale a dizer que a relação de intermidialidade entre as obras torna os códigos complementares, e não meramente reflexivos ou paralelos[47]; afastando-se assim o poema da descrição e da paráfrase, operações comuns à

47 “Não seria esse o argumento crítico a própria metodologia usada por Joaquim Manuel Magalhães? Esse objeto subjetivado não seria o próprio efeito emocional conseguido pelo poeta através de um distanciamento proposital? Parece que assim se justificaria a presença de Hopper, seus quadros são os objetos exteriores ao poema que o poeta subjetivará” (GANDOLFI, 2004).

écfrase.[48]

Já em *Morning Sun*[49], Hopper desenvolve ideias semelhantes ao quadro anterior: a mulher que olha pela janela, de manhã, o horizonte recortado por um canto de um prédio fabril ou residencial, além da ausência do parceiro(a)[50]. O gesto novamente é de expulsão da atenção do observador do espaço do quadro, dividido com a tentativa de decifrar a expressão quieta e reflexiva da mulher. Outra vez a luz natural emerge, em um quadro em que a cama preenche toda a base, indicando isolamento do ser humano compartimentado em algum edifício urbano de uma manhã qualquer[51].

Agora, o poema de Magalhães, escrito em catorze versos quase todos redondilhas menores, talvez emprestando certo ritmo de sonetilho, com uma disposição estrófica inusual: a primeira com dez versos, e a segunda com quatro. A primeira assume um caráter sentencioso e lapidar que é ilustrado pelo desfecho na segunda estrofe.

O poema explora algo como um *zoom* interior, um fluxo de consciência que parte da presença da luz (“Tudo o que da luz”), talvez a mesma luz do outro poema “uma luz quimérica”, de sonho, de impossibilidade. Essa mesma iluminação continua no segundo verso “desce e antigo finda”, apontando um desaparecimento desse “tudo”, pronome indefinido que encobre ainda mais a decifração do sentimento, que tenta alguma concreção nos versos seguintes: “na saliva da voz,/ guerras de orvalho/ nas manhãs dos meses,/ águas pelos musgos/

---

48 Não parece lícito abrir demasiadamente a definição de écfrase, deslocando-a da etimologia de “descrição”, inclusive esquecendo-se que ela surgiu como um exercício de retórica. O teórico Heffernan tem uma ideia mais abrangente que postula: “ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (HEFFERNAN, 1993, p. 3), que defende que qualquer expressão verbal de uma obra de arte seria uma leitura ecfrástica. Tal apreensão não foi considerada para essa tese.

49 “Precisamos passar incessantemente de uma realidade a outra: a do quadro e a do espectador. As janelas de Hopper nem sempre oferecem vistas para qualquer coisa. São também quadro no quadro e, por vezes, mais fortes e materiais, como em Morning Sun [...]” (KRANZFELDER, 2003, p. 53).

50 “The erotic suspense in these scenes derives from the absence of a partner, which tempts the viewer – male certainly, female perhaps – to assume the role and enter a stranger´s story (SCHMIED, 2005, p. 74).

51 “O olhar para fora, para o espaço da natureza, assim como o olhar para o interior estão alienados. Os espaços da natureza e da civilização, os corpos e as casas tornam-se elementos de um sistema de símbolos que transforma as imagens inconscientes e as fantasias em constelações pictóricas que só à primeira vista ainda têm uma função representativa: na verdade, já há muito tempo destroem a fronteira entre o quadro e a representação, entre a visão psíquica e a imagem pintada” (RENNER, 2001, p. 59).

janelas com sol," – algo entre as manhãs repetidas e repassadas de uma luz que emudece. A cenografia do poema é tão subjetiva e pincelada, que os poucos vocábulos que a apoiam criam outra vez uma atmosfera nebulosa, ainda que a verbalização se refira essencialmente a uma manhã. Há um afastamento da luz, para uma imprecisão que refere o ilusionismo da percepção:

> tudo nos falseia,
> nos lança no centro
> onde o corpo dorme.

É importante notar que nesta passagem há a referência a "nós" por meio do pronome átono "nos" em "tudo nos falseia" ratificando a ideia já desenvolvida de uma conversa, uma relação entre duas pessoas, além, claro está, de propiciar a inclusão do leitor. O poema é terminado com um quarteto bastante enigmático, que tenta ilustrar o tom de máxima da primeira estrofe:

> Já sem o repouso,
> o esquecimento,
> dos olhos fechados
> para te não ver.

Para interpretar esse fecho, tente-se uma abordagem voltada à descrição sintática. Deste modo, pode-se notar que o verso "Já sem o repouso" funciona como locução adverbial de modo e o verso "o esquecimento" como aposto do substantivo "repouso", o que levaria a pensar que o repouso é uma espécie de esquecimento. Na sequência, o esquecimento é qualificado pelo adjunto adnominal "dos olhos fechados", encerrando-se com "para te não ver", uma oração subordinada adverbial final. Ou seja, o repouso e o esquecimento poderiam propiciar a ausência, algo que somente está na mente da personagem que fecha os olhos contra a luz da janela, desenvolvendo um fluxo de consciência. Vale notar, ainda, que mesmo com a análise sintática, há uma flutuação semântica, típica da licença poética e do sentido mais amplo do poema, que permite a polissemia natural dessa escrita.

A dualidade entre a visão e a não visão norteia a emoção do poema, como se a mulher (ou qualquer outro, inclusive o leitor) houvesse sido beneficiada pelo esquecimento, que nessa manhã reflexiva, desse lugar a um *esquecimento reativado*, por meio da vaga concreção de objetos e espaços: às "guerras de orvalho", "águas pelos musgos" e "janelas com sol". Se esse poema

fosse aproximado à técnica fotográfica, poder-se-ia dizer que ele explora o *punctum*[52], no sentido atribuído por Barthes, de uma determina zona imagética que pode tocar profundamente o espectador. Tal *punctum*, que o poema fixa, com a imagem de alguém com os olhos fechados ou semicerrados recebendo o calor da janela, assume uma conotação dramática latente, em uma forma de monólogo ou de voz interior. Ao se relacionar com a pintura, pode-se notar uma relação de similitude com a postura da mulher, numa posição ao mesmo tempo agradável por aquecer-se ao sol e também reflexiva ao ativar suas preocupações e mágoas.

O poema expressa um "[...] centro/ onde o corpo dorme", sugerindo uma noite de insônia e preocupação, daí a ausência de repouso e o verter de lembranças que se supõem dolorosas, atravessadas pelo tempo. A *duração*, tão cara à narração, aparece outra vez, como no quadro anterior, de modo a supor a dramatização na relação de intermidialidade entre pintura e poesia. Tempos supostos trazidos pela reflexão em uma paisagem em que novamente o extraquadro ganha relevo.

O afeto do esquecimento torna-se o resíduo da relação, que irrompe com o olhar para fora, trazendo o jogo metafórico fora/dentro dos sentimentos do sujeito. Pode-se pensar que tal poema se liga à ideia de um retorno, ou da própria emoção no jogo sem saída da memória e do esquecimento, linha tênue em que perpassa toda a carga poética da cena cotidiana, buscando-se a transfiguração desse cenário por meio de outro movimento: o visto, o entrevisto e o não visto – fluxo entre o vivido e o rememorado, "emoção relembrada", ou ainda, uma forma de *voltar à poesia*.

Notou-se pelos dois poemas lidos a possibilidade do "contágio" de um vocabulário próprio do cinema e do teatro, sendo que a relação entre pintura e poema se torna complementar, possibilitando uma interpretação que respeita a reciprocidade entre as mídias. A leitura que foi feita se vale muito mais da contaminação e do conhecimento geral da obra de Hopper, principalmente pela sua dramaticidade citadina e ampla solitude, características partilhadas com a obra de

---

52 "O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala" (BARTHES, 2006, p. 35).

Magalhães.

Talvez seja em vista desses mesmos sentidos que António Ramos Rosa tenha atribuído à obra poética de JMM uma expressão bastante esclarecedora para pensar o esvaziamento melancólico de suas cenas poéticas, qual seja: “indigência ontológica” (RAMOS ROSA, 1991, p. 128), de modo que a partir dela seja possível visualizar com mais clareza a origem do precário, da perda, do desamparo, da solidão, da distância etc., processos reiterados para representar os encontros e as separações, ou, até mesmo, esses momentos tão comuns em Magalhães, de pensamento e divagação em meio à solitude e a perda. Tal indigência, então, pode mimetizar a função do extraquadro, naquilo que ele revela de espanto, autoquestionamento ou negatividade.

Por último, vale notar ainda que o título do poemário, *Uma exposição*, abrange um amplo campo polissêmico, a saber, conforme as acepções do Dicionário Houaiss: i- exposição de quadros; ii- expor, deixar ver qualquer coisa; iii- período de tempo em que uma emulsão fotográfica se submete à ação da luz e iv- modo pelo qual a luz incide em prédio, aposento, objeto etc. De certa forma, todos os sentidos se apresentam em ambos os poemas lidos, como um embate psíquico entre o visto e o não visto, entre o pensamento e a pintura. Ou melhor, entre o percurso do poema e sua revelação.

Essa relação usual e profícua com a imagem ressoa, no que se se refere à temática sobre o real, já extensamente percorrida por essa tese, como um procedimento de *presentificação* do entorno, bem como da relação profícua entre o espaço e o tempo passados, percebida por uma noção de aniquilamento. Por meio de outra mídia, o imaginário do poema é preenchido. A poesia como uma retórica de imagens que vê o real na figura sem espelho. A figura e o poema. Novamente tem-se a relação com a ideia de que a poesia é aquilo que se dá no presente do sujeito, retomando-se outra vez a teoria da poesia utilizada para a leitura de Dylan Thomas.

Lembre-se, novamente, que esse livro é anterior ao poema “Princípio” e com ele guarda certas relações. Uma delas é a perseguição dos afetos e dos sentimentos em detrimento de eventual vocabulário crítico, metacrítico ou

metalinguístico sobre pintura. A relação com o Hopper se dá pelo tom: poema e pintura percorrem a mesma zona reflexiva e sombria.

4.2 DEPOIS DO POEMA “PRINCÍPIO”

A seguir, analisam-se algumas obras representativas da produção de Magalhães, depois do poema “Princípio”, durante os anos oitenta, no sentido de se buscar entender os desdobramentos da ideia de “voltar ao real”.

4.2.1 OS DIAS, PEQUENOS CHARCOS

Os dias, pequenos charcos (1981) é composto pelas seguintes seções: *Princípio; Cinco Sonetos; Idílios; Descrições; 6x14 aos da educação; Fotografias de Jorge Molder; Névoas de Fogo; Escritos militares e Coda.* Para se expandir as hipóteses tecidas até aqui, é interessante ter uma visão panorâmica, ainda que muito breve, sobre o poemário.

O livro inicia-se com a seção “Cinco Sonetos”, reminiscências amorosas percebidas pela relação entre presente e passado, em um mesmo espaço já alterado pelo tempo, que será analisada com maior minúcia a seguir. A segunda seção intitula-se “Idílios”, em que o poeta usa uma paisagem pastoril, em uma espécie de colóquio amoroso, perpassado de lugares, ações e lembranças, dividido em uma série de nove poemas, ou, ao nível metalinguístico, nove idílios, entre memória e sonho. Em “Descrições”, nove poemas com títulos apresentam as “descrições” de lugares e seus personagens, um quarto, uma gravura, as dunas, novamente pelo tom rememorativo ou analítico, em que os sentimentos predominam. Em “6x14 aos da educação”, conforme o título da seção expõe, são seis poemas com catorze versos, alusão à forma soneto, em que o sujeito poético tematiza a ausência de perspectiva daqueles que habitam a província, lugar em que

as opções são poucas: uma fábrica, um banco, uma escola, em crítica às possibilidades de uma educação que fosse realmente humanizadora, mostrando, assim, o processo de massificação e urbanização "motorizada", em que a atenção ao humano se deteriora. Em "Fotografias de Jorge Molder", têm-se quinze poemas seriados diferentemente: alguns contêm números e outros títulos verbais, conforme o início: "1", "De flores renunciadas" e "3" etc. O décimo quinto poema é uma espécie de cinco máximas, numeradas e articuladas de 1 a 5, sobre a fotografia.[53] Os poemas dão seguimento àquilo que o poeta já fizera com Hopper: interpretação e teatralização de imagens, um dos interesses mais notáveis de JMM. "Névoas de Fogo" é constituído de uma série numerada de cinco poemas, todos com catorze versos heterométricos na mesma linha de um soneto modernista. Esses poemas mostram a construção de um amor e uma despedida em meio ao *locus horrendus* da cidade. Além desses poemas, há um intitulado "Variações sobre um cigarro", em três movimentos, todos com catorze versos, tematiza o término de uma relação amorosa. Já em "Escritos militares", a perspectiva muda para um interesse mais político, os poemas tratam de matéria pública: o término da ditatura salazarista até o primeiro presidente eleito. Em tom disfórico, crítico e irônico, monta uma linha histórica do período de transição, adensada pelos títulos com datas pertinentes àquele processo histórico (sete, dos catorze poemas da seção, fazem menções a datas específicas, conferindo maior narratividade e historicidade). A última parte, intitulada "Coda", expressão do vocabulário musical que indica a conclusão e o arremate desses pequenos charcos que são os dias, traz um poema metalinguístico, de três páginas, em verso livre, de teor notoriamente político acerca da recente "Revolução". O último verso do poema ressoa na abertura de "Princípio": "Anoitece. Ruínas. As palavras" (DPC*,* 113*)*.

Nessa sumária análise do livro nota-se uma positividade entre a intenção de "voltar ao real" e os procedimentos e temas utilizados no decorrer de todo o poemário. Poesia amorosa que também se desenvolve em notação política, sem volteios e adornos, dita sem estrondo, no limite da resistência, em meio aos objetos e as paisagens locais, muitas vezes da natureza campestre, constitui aquilo

53 "Teorizar" sobre fotografia ratifica o diálogo com as artes pictóricas e deixa de lado "discussões literárias" com os pares poetas, em uma atitude de negação do campo poético-literário.

que o poeta parece compreender como uma mudança de perspectiva no horizonte artesanal da poesia portuguesa, por meio de uma análise histórico-crítica que se posiciona reativamente às conquistas dos poemas dos anos 60, conforme já amplamente referido em outros lugares. Nesse passo, Manuel Frias Martins afirmou sobre esse poemário: “comentário-confissão das estruturas mais relevantes do processo revolucionário” (MARTINS, 1986, p. 36), um divisor tanto político quanto estético para a cultura portuguesa.

Para explorar as possibilidades das hipóteses dessa tese, resgata-se a proposta de leitura da temática do real, ainda pelo poemário que trouxe “Princípio” como abertura, *Os dias, pequenos charcos* (1981), que nas palavras de João Barrento seria um livro “programático” (BARRENTO, 2006, p. 65), como anteriormente já se defendeu aqui também. Desse modo, ao seguir os poemas imediatamente após a abertura do conjunto, observam-se as opções poéticas desenvolvidas a partir daquilo que declarava em seu “programa”.

Leia-se o poema que inicia a série intitulada *Cinco sonetos*[54]:

Se estás a chegar, a ir-te embora
estende tuas mãos com as flores
fica o perfume na minha camisola.

As raízes vindo sob a areia
ocultas do sol buscando a água
abrem-se distantes da semente
em lugares de luz, aí bate o vento.

Outra árvore faz agora a sombra
onde nos sentávamos rosto a rosto
as mãos presas na sede da camisa.

O velho cacto voltou a rebentar
no tronco seco já sem os espinhos
um pequeno punho humedecido
em breve abrirá noutra flor.

(DPC, 1981, p. 17).

Nesse soneto heterométrico, em que os versos orbitam de 8 a

54 Chama a atenção a opção em manter a nomenclatura “sonetos”, como se o poeta usasse, conforme escreveu Glenn Fetzer, “etiquetas líricas” (“lyric labels”) (FETZER, 2004, p.115). Esse uso promove uma imediata localização poética: “this is the word that provides the link to lyricism and the poetic tradition” (FETZER, 2004, p. 117), que é deslocada com o desenvolvimento do poema, criando estranhamento.

11 sílabas poéticas, sem rimas finais, com uma organização estrófica pouco usual 3-4-3-4, o sujeito poético associa a chegada e a partida de um companheiro amoroso, em um ambiente indefinido e enigmático, que em sua passagem deixa um perfume de flor. A noção espaciotemporal, que dominará os cinco sonetos, configura a própria percepção da memória afetiva, em que o sujeito se coloca em uma sequência de ações e reconstrói o lugar dos afetos, em uma provável "volta ao coração".

Já na segunda estrofe, significativa para demarcar que o afeto e o amor deitam raízes distantes das sementes, como se o sentimento se (co)movesse, e nesse espaço, agora amplo e conquistado, o vento (o aberto) fulgurasse. Na terceira estrofe, a memória refaz o casal que sentava, envolvido, debaixo da árvore. O fechamento do poema se dá, ainda com uma imagem do reino vegetal, agora muito mais dura e crua: o cacto que irá rebentar em outra flor.

Há um itinerário que sugere a construção do amor redivivo, pelo jogo entre a memória e o presente, em oposição, intensificado também pelas imagens da flora: flor, raízes, semente, árvore, cacto, tronco, espinho e flor. Tal vocabulário tem função, ao menos, dupla, fixa a paisagem campestre como um emblema da memória e sugere a associação do nascimento e renascimento do amor que "em breve abrirá noutra flor". Se não há o amor físico expresso, também não há o amor sentimental exacerbado, há o trânsito entre uma memória[55] de amante e uma memória de amor, ainda que elas inevitavelmente se misturem e confluam em algum ponto.

Por meio desse texto e da cortina dos poemas (a demarcação de *Cinco sonetos*), imagina-se um movimento, uma passagem, quiçá uma narrativa amorosa sujeita às ações destrutivas e transformadoras do tempo. O contorno que a expressão *regresso ao real* assumiria, ao se pensar nesse poema inicial, seria de uma poesia voltada para a atenção à memória e à perda, ilação crítica já bastante desenvolvida quando se trata da totalidade da obra de JMM; além da ideia de um discurso amoroso elegíaco que estrutura a percepção do amor. Os "sonetos"

55 "A memória deixa faros e pressentimentos" (DE, 1976, p. 8).

continuam:

> O ar fendido pela borboleta
> quimérica e nocturna e de cor azul.
>
> O pólen do voo no rumor
> das achas da lareira amortecida.
> Os teus olhos vêm para os meus
> com a água da paz de termos visto
> o mesmo arco da vida atravessar
> o lugar onde estávamos sozinhos
>
> onde vogava no céu da tarde
> o silêncio do conspirador.
>
> No chão de brisas de poeira
> o tumulto do mundo é um luar
> sombrio e essa dor serena
> leva de nós todas as dores
>
> (DPC, 1981, p. 18).

Novamente há um tom evocatório que domina o poema. Regressar ao real e à experiência efetiva das emoções do amor parece confluir em uma mesma direção. O sujeito poético valoriza “o lugar onde estávamos sozinhos”, um espaço secreto, amoroso, onde vigorava a realização de um percurso de afeto que é contemplado a partir de um presente constituído por um “luar sombrio” e uma “dor serena”, que, no entanto, por tratar-se de um passado revivido, “leva de nós todas as dores”.

Nesse segundo poema ratifica-se uma poesia que se vale do afeto em detrimento da metalinguagem ou do fervor construtivo. Essa perspectiva afetiva que se abre, apesar do aparente interesse genológico em nomear os poemas de “sonetos”, poderia muito bem ter qualquer outra nomeação, já que ao chamá-los assim, por uma “etiqueta lírica”, parece que tal denominação será relevante para a compreensão do poema, o que não ocorre, sendo quase uma “pista falsa” que vai ser dissipada pelo tom elegíaco – central, para a temática do amor como um processo de perda contínua.

Tem-se, assim, uma espécie de confissão amorosa, de síntese da perda ou da passagem, em que o real se configura pela poetização do tempo e do espaço, entre chegadas e partidas, valorizando os sentimentos resgatados em um cenário natural, a meio do caminho entre bucólico e melancólico, que rodeiam o sujeito poético e a memória amorosa, uma forma de constituição do sujeito por meio

da recuperação – lacunar e interpretativa – do passado que carrega as reminiscências do amor.

Desse modo, “a dor serena” que conclui o poema apazigua disforicamente o processo erosivo, tanto do cenário natural que já mudou, quanto da situação própria daquele amor. Em outras palavras, a sequência de sonetos é vazada pela dupla percepção do enlace amoroso entre ausência e presença: “o mesmo arco da vida atravessar/ o lugar onde estávamos sozinhos”, fazendo com que o espaço sofra as ações do tempo, chegando-se a outra palavra central para a obra de JMM: a ruína, que é amorosa e também do entorno. Pode-se ler, então, a cortina “Cinco sonetos” como “Cinco momentos” em uma relação de fundo afeto para o sujeito poético, podendo-se novamente recuperar o conceito já referido para a leitura dos poemas sobre Hopper: paisagem aurática.

Como no terceiro poema:

> Quero ouvir neste fim de tarde
> o vento matinal daquelas folhas
> na marítima varanda aonde abri
> duas cadeiras de lona cor de malva.
>
> O frio do crepúsculo, os murganhos
> sem rota nas faúlhas das queimadas,
> as sarrentas plantas dos beirais,
> as crucificadas flores dos agaves.
>
> O cão negro veio dos arbustos
> com um pau de musgo para nós.
> As borras do café nas chávenas
> sobre as folhas prestes a voar.
>
> Esse vento morto da janela
> regressa com as aves invisíveis.
>
> (DPC, 1981, 19).

Nesse poema, o tom rememorativo torna-se ainda mais expressivo, pontuado pela intimidade em que o sujeito se coloca em primeira pessoa (“Quero”), da conversa sugerida pelas “cadeiras de lona” e a descrição da segunda estrofe, que preenche, com essa paisagem campestre bastante árida, a própria paisagem afetiva, em uma operação metafórica que constrói uma atenção telúrica em que o amor pode ser lido como “as plantas dos beirais” e os “agaves”, utilizando uma vegetação hostil para sugerir a efemeridade do encontro amoroso, fortuito ou não, dependendo da perspectiva.

Uma conversa matinal na varanda em frente ao mar, rememorada pelo sujeito poético, agora no presente solitário de um ocaso. Interessante notar outra vez o movimento temporal entre “matinal” e “ocaso”, que traçam tanto o afastamento da data da reminiscência quanto do cenário já sem pássaros conforme as “aves invisíveis” do desfecho. O poema começa com a audição do vento naquela manhã afetuosa e idílica e termina com a conclusão de que o “vento morto” já não pode resgatar as aves, que um dia o casal vira, processo pelo qual o sujeito poético expressa a ausência do amado, agora, no presente, tensionando outra vez o eixo espaciotemporal.

A segunda estrofe é inteira projetada no presente, conforme a notação “frio crepúsculo”, em que o sujeito observa os murganhos (ratos) que fogem desordenadamente de uma queimada, como se o cenário marítimo agora fosse substituído pela destruição, mimetizada também ao nível amoroso – dentro e fora da condição do distanciamento do sujeito – em uma hábil operação de significação, que potencializa a distância amorosa e a pontua quase como um lugar paradisíaco na memória.

Na terceira estrofe, há outro salto temporal, agora para o passado, em que um “cão negro” traz um “pau de musgo para nós” antes do vento bater. A presença aflitiva dos murganhos é substituída pela alegria companheira de um cão que quer brincar. Há um leve pesar, dimensionado pela revisitação de um “lugar amoroso”, que pontua a perda e a revisitação do passado em observação angustiada no presente – jogo de tempos que funcionam como motor emocional da sequência de “sonetos”, criando a importância de compreender que o real está tensionado, afeito aos sentimentos, e que dele se antevê a ruína e a dissipação. A imobilidade e a estaticidade daquele que rememora sob a perspectiva da solidão campesina por intermédio de um “vento morto”.

O quarto poema:

Os mapas do fumo contra o sol.
Na casa vazia ardiam as viagens.
Os corpos encontrados repousavam.
Um madeiro preso nas marés.

O ouro vindo de tão longe
pára nesta praia de detritos.

A fonte bate nos rochedos.

Barcas que singram terra a terra
esses nós de palha são faróis
na névoa de sangue. Sou eu.

Estou em casa. Já saí.
O meu corpo descobre no teu corpo
o perecível inimigo da ruína

Erguem-se em precipício as teias.

(DPC, 1981, 20).

"Estou em casa. Já saí", o décimo-primeiro verso desse poema revela a dinâmica referida no parágrafo anterior. Confronto de tempos, destruição de espaços. A temática temporal, desse modo, vai arquitetando a própria noção de real, como aquilo que se perde e se arruína "praia de detritos". Com muita habilidade esse verso demarca a passagem, o entrelaçamento entre memória e observação. A primeira estrofe parte da contemplação dos corpos em descanso para seguir nas duas estrofes seguintes imagens marítimas de desolação e solidão. O sujeito afirma "Sou eu", em uma substituição ao farol (signo fálico) que busca e vela o amor que mora agora em um "precipício de teias".

O segundo verso "Na casa vazia ardiam as viagens", traz uma inversão sintática que sugere a ordem embaralhada do tempo e da perda do sujeito. Na ordem direta seria: "As viagens ardiam na casa vazia", sugerindo uma dupla leitura, a primeira: hoje a casa está vazia, quando o sujeito rememora as viagens, ou, a segunda: a casa estava vazia naquela época quando "Os corpos encontrados repousavam". O vocábulo "viagem" remete para leituras metafóricas de viagem amorosa, de confronto de espaços, em que o descanso se dá no oaristo com o corpo amoroso/amante, que se abre, no fechamento da estrofe, para um cenário marítimo "Um madeiro preso nas marés", processo de intensificação da viagem iniciada pelo vocábulo "mapas". Parece que o amor de improviso em uma juventude viageira, relembrado anos depois, marca a dor e as saudades dessa viagem individual, dessa *épica amorosa*.

Essa encenação da paisagem marítima chega ao bastante comum, inclusive na imagem "A fonte bate nos rochedos", que ilustra de forma demasiadamente corriqueira a luta dos elementos naturais como emblema dos

sentimentos contrários do sujeito poético, em uma relação com uma ideia de cariz romântico/decadente, a adequação entre o sujeito e a natureza.

O fecho da série:

> A água desta rocha despediu-se
> do saibroso vento do verão.
> As asas da calhandra rasgam
> o torvo silêncio do outono.
> Um charco de torrões vermelhos
> vibra atravessando os girinos.
> As cigarras cravadas nos estrumes
> Amortalham-se na luz da neblina.
>
> Abro a cancela do quintal.
> Pela lama das folhas dos plátanos
> atravesso o pátio que já foi
> jardim e lago e quase floresta
> e regresso à casa arruinada.
> O sorriso a crescer das cinzas.
>
> (DPC, 1981, p. 21).

O primeiro verso parece recuperar a ideia do embate entre rocha e água do poema anterior, encaminhando a percepção do sujeito poético para a destruição do amor e do tempo, notadamente ao passear pelo quintal agora lama, antes jardim. Nesse mesmo embate há uma ideia poeticamente comum, da morte da vegetação. É notório que a série termine com a palavra “cinzas”, emblemática para toda a poética de JMM, ao lado do sema “ruína”.

O símile exposto pelo verso “e regresso à casa arruinada” equaciona-se com o regressar ao real e ao comum das dores. Na sequência do poema/manifesto que é “Princípio”, conforme o seu conteúdo altamente programático, a escrita de Magalhães constrói uma série em que o amor passado tematiza o que há de mais comum e profundo na existência humana. A coincidência da evocação do amor, o resgate do museu da memória, somente amplia a sensação de que qualquer tentativa de regresso, passaria por um “voltar ao coração”, ao afeto que é uma resistência ante a destruição inexorável do tempo e da transformação do espaço, índices que em parte direcionam para a compreensão do real na poesia de JMM.

No tocante aos processos estilísticos, não se nota qualquer

artificialismo ou “pirotecnia”[56] para instaurar o poético. Ao contrário, o sujeito que rememora esforça-se para sumir ou fundir-se na paisagem marítima e campestre exposta pela série de “sonetos” (este aspeamento parece já se tornar desnecessário), além de haver um notório tom elegíaco, de perda e confissão (“na perspectiva/ quase de ninguém”, como declara em “Princípio”), um falar baixo que elude o pendor construtivista, pelo menos no nível mais evidente da sobrecodificação, fazendo com que o principal seja a expressão de um sujeito que revê pela ótica de um saudosismo configurado pelo cenário natural que evoca o amor, e, em última instância, revive esse amor em meio à diminuição que esse mesmo cenário mudado já lhe impõe.

Por fim, o interesse metapoético e programático de “Princípio” é abandonado nos “sonetos”, dando lugar, conforme observado, para os temas e tropos afeitos à temática amorosa, sugerindo uma nova expansão para o sentido de real na obra de Magalhães, uma vez que a metalinguagem funcionou como pacto que foi desenvolvido no poema, novamente apontando para a ideia de *realização*, eixo de encontro entre o convívio e a saudade.

Esse movimento pode significar que após o “manifesto” e a redefinição de bases poéticas, configurada nos limites de expressões fortes e amplas (“voltar ao real” e “voltar ao coração”) o sujeito pudesse retirar de sua poesia o interesse *metalinguístico*, de análise da sua condição. Desse modo, na sequência da baliza crítica, o leitor poderia supor que o restante do livro seria a demonstração da premissa de “um equilíbrio do que se diz/ ao que se sente”, uma espécie, novamente, de *regresso à poesia*, ao coração, aos afetos, enlaçando os dois tempos da poesia de Magalhães: o antes e o depois de seu “Princípio”.

---

56 “Poderá parecer tratar-se de um recuo, mas entendo que é, ao contrário, uma das formas de reiniciar uma mudança discursiva que não se compadeça com o imediatismo emocional e sentimentalizante do nosso lirismo acadêmico, nem se enfeude às práticas normativas supostamente vanguardistas. (As quais não são secundárias por se julgarem vanguarda ou por ainda invocarem tal categoria, mas por entre nós, não conseguirem assumir uma originalidade que as desmediocratize). Essa retranquilização da ordem vocabular para assumir uma renovada declaração do mundo e de si, essa busca de uma inquietação que seja densamente articulada com uma atenção à linguagem enquanto extensão afirmativa e não enquanto pirotecnia de efeitos modernaços garantidos” (DC, 1981, p. 167-8)

4.2.2 UMA LUZ COM TOLDO VERMELHO

Uma luz com toldo vermelho (1990) é composto por cinco seções. A primeira, "De súbito", contém dezesseis partes não numeradas, que podem ser lidas como um único poema ou em unidades diferentes. A segunda, "Os poços", contém vinte e duas partes não numeradas. A terceira, "Sonetos", contém novamente dezesseis poemas com catorze versos, escritos de forma fragmentária. A quarta, "Maig" (maio, em catalão?), é um poema narrativo de onze páginas. A quinta e última seção, intitula-se "Três histórias derradeiras", composta por três poemas numerados em ordinal, escritos em redondilhos menores.

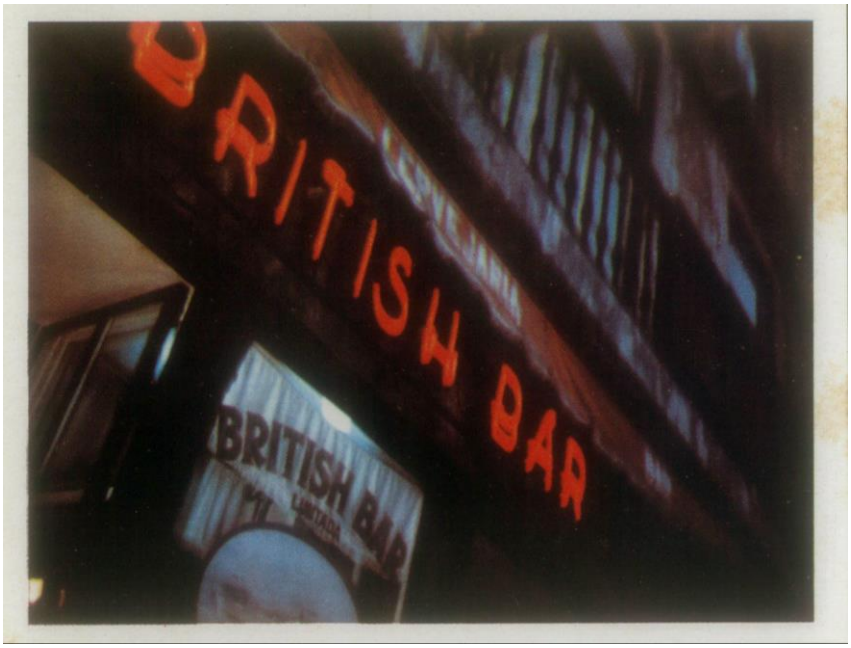
Este poemário, publicado no último ano da década de oitenta, funciona como súmula da poesia de JMM desenvolvida até então, que teve com o reabastecimento do cotidiano e a declaração confessional seus principais pactos. O lirismo amoroso desenvolvido nos poemas intensifica a noção de perda e de memória que o livro *Os dias, pequenos charcos* já enunciava, no início daquele decênio, quando a formulação de *regresso ao real* teve lugar. Assim, pode-se observar uma linha de continuidade nítida entre as opções construtivas de JMM, em consonância com sua expansão crítico-poética, figurada no compromisso em unir as “palavras comuns” e a “volta ao coração”.

O título do poemário apresenta uma imagem de difícil decifração, que pode servir para especulações por vezes demasiadamente extensivas, a não ser que a ambiência dúbia, enigmática, colabore para arquitetar a atmosfera pretérita de perda e de comoção. Desse modo, de forma muito livre, pode-se imaginar o título, que dá a ver uma imagem de uma luz encimada, amparada, ou protegida por um toldo, como algo que semanticamente sugerisse a ideia de esconderijo ou de obstrução/filtragem da luz.

Não é totalmente despropositado apontar que no poemário *António Palolo* (1978) a portada do livro contém uma foto colada da cervejaria *British Bar*, no Cais do Sodré, em Lisboa (vide reprodução abaixo), em que há um toldo vermelho com luminoso vermelho com o nome do estabelecimento. Tal constatação torna-se a referência mais explícita e sugestiva do título que ora se investiga. Se essa aproximação for considerada, além do sentido de filtragem da luz pelo toldo,

tem-se também uma ambientação noturna, que encaminha os poemas para um entorno decadentista (daí talvez derivem também as definições de novo-romantismo), em que os rápidos deslumbramentos amorosos são rapidamente substituídos pela melancolia da "memória excessiva", para se recuperar uma expressão de Silvina Rodrigues Lopes[57] utilizada para caracterizar algumas opções de escrita de JMM.

Figura 3: (Foto colada na portada do livro *António Palolo* (1978), sem referência de autoria).



Outra análise possível para o sentido do título seria inferir que uma luz com um toldo vermelho pode ser a escolha de um objeto/imagem tão querido a ponto de detonar uma cadeia de acontecimentos e memórias, como um "amuleto" citadino, eixo de encontro entre o presente e o passado, ou seja, o elemento que enseja a poesia, em todo o seu grau de subjetividade e pessoalismo.

Por último, a ideia mais verossímil, talvez, seria a de um título esvaziado de sentidos metafóricos e alegóricos, que simplesmente apontasse para um par de objetos no mundo (luz e toldo), de modo a levar a atenção do leitor a um dado "real", objetivo, que ocupa o espaço e o entorno na linha de exploração

57 Cf. LOPES, 2012, p. 47-59.

minuciosa e detalhista da composição visual do poeta, como um dado que demarca a exterioridade do mundo, a rua, a passagem e o caminho, conseguindo dessa maneira um título em que a atenção para ele fosse mínima, além de não operar como “cartão de visitas” temático do poemário. Além disso, vale frisar que “toldo” é um espaço para propaganda, assim como “cartucho”, também passando pela ideia de fechamento que ecoa em “envelope”, criando-se uma sequencia entre envelope/cartucho/toldo.

Considerando o título como um problema interpretativo, passa-se para a primeira parte do livro, "De súbito", que é finalizada por duas estrofes que denotam claramente a opção elegíaca e desencantada dessa poesia, que reforçam a ideia de felicidade enquanto um espaço perdido, além do alcance do sujeito, cristalizado na distância:

> Um ténue fio de óleo queimado
> que primeiro sujara os seus braços
> corria entre mim e seu peito.
> O carro erguido pelas alavancas
> que silvavam e me dividiam
> de si e lhe tapavam o cabelo
> e a testa até às sobrancelhas
>
> ruivas. Por onde mais que turvos óleos
> correm, sós, as suspeitas; e não deixam
> que surpreso acaricie nos seus olhos
> o azeviche por entre a carroçaria.
> Nunca mais ninguém, encontros
> fortuitos, quartos breves, para sempre
> idos na pressão clínica da vida.
>
> (LTV, 1990, p. 26).

Nesse par de septilhas, que oscilam entre sete e onze sílabas poéticas, com o predomínio métrico do decassílabo, tem-se uma cena muito plástica, quiçá cinematográfica, em que o sujeito parte da memória de um carro levantado pelas alavancas, talvez um pneu furado a ser trocado por ele e pelo amado/amante, em que o sentido do vocábulo “carro” pode ser lido como emblema entre a imobilidade e o movimento, logo, da própria passagem da relação amorosa captada em um momento de labuta contrariada, em que o sujeito, ao contrário do que se esperaria, olha para o corpo amante de forma minuciosa (braços, peito, cabelo, testa, sobrancelhas ruivas e olhos) como se tentasse memorizá-lo, reativá-lo na distância temporal, ao invés de concentrar-se no trabalho de recuperação do

carro. Esse deslocamento da atenção flui como uma atitude última, quase desesperada (porém, delicada), em que um adeus se prenuncia, levando ao término da estrofe e à declaração filosofante, entristecida e exagerada da perspectiva esvaziada do presente: “Nunca mais ninguém, encontros/ fortuitos, quartos breves, para sempre/ idos na pressão clínica da vida”.

O anúncio de despedida intensifica-se, além do fato de ser a décima sexta parte e última da seção “De súbito”, com o uso do encavalgamento entre a primeira e a segunda estrofe, que sugere tanto a atenção dividida quanto o sujeito cindido entre a tarefa e o amor, ou seja, o próprio distanciamento entre o casal. Além disso, claro, o vocábulo “ruivas” deslocado para a segunda estrofe garante o decassílabo: “ruivas. Por onde mais que turvos óleos”.

Dessa opção elegíaca, de desemparo amoroso em um presente devastado, fruto de uma resistência sem alarde, conforma-se a opção retórico-estilística dessa poesia, em que o *regresso ao real* se configura como um apelo biográfico e confessional, atento à minúcia, que olha o corpo do amado/amante mesmo entre óleos e alavancas, filtrando-o do aspecto prático para o ambiente amoroso, deslocando-o de lugar.

A temática de um lirismo cotidiano em face de uma escrita de textualidade fez com que Maria Teresa Arsênio Nunes, em resenha de 1991 ao poemário, pontuasse a discussão nos seguintes termos:

> Acontece ainda que o discurso de J.M.M. é quase sempre um discurso polémico, no sentido em que, muito frequentemente por alusões de carácter comparativo e sugestão judicativa, aponta para um *radical* estabelecimento de oposições mais ou menos generalizantes e nem sempre pacíficas no quadro da pertinência crítica e da argúcia de observação e análise que de um modo geral lhe deverão ser reconhecidas (COLÓQUIO-LETRAS, nº 121/122, 1991, p. 244-45).

A oposição esquemática do *regresso ao real* com o registro da *Poesia 61*, de fato, seria pouco produtiva, simplesmente pela criação de uma dicotomia demasiadamente rígida para efetuar-se uma leitura generosa com as duas opções de escrita. É interessante notar essa visão de época, que pontua o lirismo amoroso e cotidiano como simplesmente opostos à poesia dos anos sessenta, quando na verdade, ao invés de enfretamento, ter-se-iam ramificações diferentes, sem prestigiar uma escrita em detrimento da outra.

Quanto ao caráter “radical” e “polêmico”, algumas declarações de JMM servem muito mais para instigar um debate do que para fundamentá-lo. Desse modo, se o *regresso ao real* é reativo, ele não o é em seu desenvolvimento, muito menos é uma ampla resposta a uma escrita anterior; pelo contrário, em sua dimensão de partilha do comum e do uso de estruturas poéticas mais compreensíveis e assimiláveis, ele assume o cariz de exercício ético e de cosmovisão poética duradoura, em que o sujeito redimensiona sua memória a favor de um espaço de diálogo suposto entre um parceiro/leitor, no sentido de deslocar o poético para a compreensão da vivência e da experiência. Se, no extremo, a poesia de JMM não tivesse se notabilizado por tal tópica, talvez muitas outras leituras mais amplas e generosas pudessem surgir, já que o desenvolvimento da obra contempla muitas variantes de interesse, como a resistência, o amor enquanto salvação e a ética do “falar baixo”, sem esperanças e sem ingenuidades, principalmente.

A generalização a que refere Maria Teresa Arsênio Nunes deve-se em grande parte ao caráter de manifesto do “Princípio” de JMM. Nesse gênero textual são comuns declarações infundadas que extrapolam o senso lógico, porém daí serem compreendidas como sucessivas respostas ao cânone parece despropositado, já que o ciclo de roturas e deslizamentos estéticos é da natureza da literatura, em suas negações e assimilações. Aliás, a assimilação mais improvável seria a transformação de *Uma luz com um toldo vermelho* (1990) em *Um toldo vermelho* (2010), editado como obra poética sobrevivente, que em sua estrutura é muito mais próxima de alguns processos da *Poesia 61*, do que do *regresso ao real*, conforme entendido até agora. Melhor dizendo: para caracterizar o livro de 2010 como um projeto contínuo, de trinta e seis anos de poesia, e enfeixá-lo como um elemento coeso da ideia de *regresso ao real,* o analista teria que considerar a compatibilidade mais ou menos concreta entre o poema e o entorno devastado, em uma atitude sacrificial, que será mais bem explicitada adiante.

4.2.3 A POEIRA LEVADA PELO VENTO

A poeira levada pelo vento (1993) contém vinte e um poemas sem divisões em seções, sendo que o penúltimo: “Sete palavras para Jorge Molder”

é um poema em sete partes intituladas: “Inverno”, “Muro”, “Cancela”, “Lamparina”, “Pátio”, “Pessanha” e “Comprimido”, que continua o dialogo de JMM com as artes visuais, iniciado desde a década de setenta. O último poema, “Sloten” é um poema maior que já havia sido publicado em outros meios, e, ao ser incorporado em *A poeira levada pelo vento*, saiu sem os títulos que dividiam o poema internamente, além de pequenas modificações, fazendo com que a unicidade e a coesão do poema ficassem mais palpáveis, uma vez que “Sloten” tornou-se o título único do conjunto de estrofes.

Nesse livro, torna-se mais patente o processo de deterioração das cidades, a um só tempo o lugar do caos urbano e do cenário do amor, quase sempre dimensionado sexualmente, em pequenos e fortuitos encontros. A paisagem é de desesperança e desolação como em “Copo de whisky com aljava”: “Poemas assim, que descrevessem uma cena / das que antecedem a destruição” (PLV, 1993, p. 33). O sujeito dos poemas coloca-se na zona de conflito, entendida como a diminuição da vida na cidade, como se as políticas citadinas, por vezes revestidas das mais exteriores ideologias, impusessem cada vez mais a ruína, a destruição e por fim a extinção do humano, em que há a figuração de um mundo (des)construído, voltado para a morte.

É nessa medida, em refletir sobre os desdobramentos das dificuldades urbanas, que Magalhães recupera a ideia do *regresso ao real*, colocado antes de tudo como a intersecção entre o poema – por vezes discursivo ou narrativo, mas quase sempre elegíaco – e as questões da enunciação desse sujeito no mundo. A ironia se dá quando o poema precisa tematizar o espaço rebaixado, que faz com que ele desqualifique o mundo que permeia, e, desse modo, coloca-se em um espaço solipsista, em que a revolta transforma-se em mágoa, na ambivalência da desistência e da resistência.

Talvez daí seja possível inferir a semântica do título *A poeira levada pelo vento*, que permite supor o detrito, a passagem, o efêmero que quase não deixa marcas, como símile da experiência humana nas grandes cidades. O aspecto sombrio de submeter-se a uma ordem democrática não habilitada para a articulação da felicidade humana como na primeira estrofe do poema “Peregrino”:

> Projécteis com a deliberação da sombra
> iluminada de tráfico nocturno,
> um salitre de telhas e portões.
> Ao fundo, humano e limpo, o ar.
> Escórias prendem-no até o tornozelo,
> O fogo nas suas mãos.
>
> (PLV, 1993, p. 10).

A cena noturna, de tráfico e deliberações, impõe a este início um cariz de zona proibida e decaída, em que, apesar do ar ainda limpo, já se inicia a destruição do humano pela “escória”.

Além disso, o sujeito poético de Magalhães comumente utiliza a metalinguagem para delimitar a relação que terá com o leitor, como no fecho do poema “Peixe cru com molho de sabão”:

> E se entendeste, leitor, as linhas que escrevi
> como um exercício de linguagem , uma retórica
> minada de prosódia e sem biografia
> para de me ler, não vale a pena,
> não voltes por favor a ler-me,
> Eu – vou desaparecer quando te fores de mim –
> e também tu seremos um vapor ferido, depois
> um vazio no interior do próprio nada.
> Embora continue a esquecer contigo
> com a voz torva e sem arrependimento
> de quem pediu um elixir de amor, um Bourbon. E triplo.
>
> (PLV, 1993, p. 16).

Nesta estrofe, o diálogo metalinguístico estabelecido com o eventual leitor demarca a atuação dessa poesia, que dispensa “pirotecnias” poéticas. O poema trata, assim, da afirmação do entrelaçamento entre “biografia” e “escrita”, de modo a continuar a ideia de que “voltar ao real” é de fato construir um poema partilhável pela vivência, voltado à experiência sensível do leitor.

Ao denunciar “(...) uma retórica/ minada de prosódia e sem biografia”, Magalhães devolve a este poema as diretivas de seu “Princípio”, atualizado a cada perquirição, um princípio que está todo tempo a principiar-se para auscultar o entorno e os afetos mais recônditos do sujeito poético.

A silepse de pessoa (“tu seremos um vapor ferido”) cria uma mistura entre poeta e leitor que aponta para a reciprocidade entre a anulação do leitor e do poema. O poeta dispensa o leitor na medida em que o leitor busca uma experiência edulcorada, exterior, da leitura de poesia, demitindo o poeta

automaticamente por suas escolhas.

A hipótese que se poderia levantar, dessa taxativa demissão do leitor, é que o partilhável do projeto de “voltar ao real”, não implicaria uma maior facilidade de leitura como faria supor o desinteresse de Magalhães pela textualidade e pela opacidade em poesia. Tanto esse poema, publicado em 1993, quanto a *Poesia 61*, não tecem acordos unânimes entre os leitores. Se em 1961 o antidiscursivo era um dos principais processos de poetização, em Magalhães, a aparente simplicidade se faz com um subjetivismo afetivo intenso, que torna difusa a experiência humana de um sujeito tolhido entre a cidade devastada e a percepção do amor. Ainda no mesmo poema:

> De novo a fonte de lodo do amor finge
> humedecer. Num arquipélago de cidade
> a viagem, árida inundação, religa-nos.
> Aos dois, que mais nos uniria?
>
> (PLV, 1993, p. 15).

A viagem se dá na cidade, um “arquipélago”, vocábulo que sugere a semântica de isolamento. O amor acontece sem heroísmo, “sem viagem”, no espaço de “árida inundação”, imagem que dimensiona a espacialidade desse amor, explicada a partir de fora como eixo de comparação para sua dificuldade. Daí, ainda, o *regresso ao real* parecer alimentar-se do entorno com a imagem agressiva de “a fonte de lodo do amor”, coincidindo a sujeira de fora com a sujeira do sujeito poético.

Assim, parece que os “protocolos de leitura” tanto para Magalhães quanto da *Poesia 61* são variados e específicos. Não há facilidade no projeto de “voltar ao real” já que esse retorno implica o redimensionamento de todas as experiências e da ligação “pública” que julga incessantemente a decadência urbana, como resultado de uma derrocada maior, que é o cancelamento da política e por extensão do interesse na pessoa humana.

“Sloten” (fechadura em holandês), poema de encerramento, de dezessete páginas, assume a característica tanto de resumo quanto de conclusão, que atravessa “no abandono ordenado da periferia;/ os regulares, milimétricos, prensados/ blocos de arrabalde da trucidação industrial” (PLV, 1993, p. 74).

O sujeito poético capitula os índices da destruição em meio a uma relação amorosa na Holanda em um poema em 12 partes separadas por asterisco. O cenário fluvial, povoado de canais e ancoradouros, é o espaço para a reflexão sobre o amor e sobre a cidade, explorando o tom menor de uma lírica amorosa que entrelaça, até mesmo como abastecimento imagético, a cidade e o (des)encontro efêmero, além da sensação de vida parada, sem movimento em meio a um mundo que é “campa”, cemitério a céu aberto:

> Hoje o céu vai alto e atravessam-no corvos
> com um mistério duro nas asas peregrinas
> sobre a campa rasa do mundo.
> Uma espira de telha preta reflecte o meio-dia;
> mais longe rodam aros de moinho.
> Coisas banais junto das que depois hão-de vir.
>
> (PLV, 1993, p. 81).

O fecho do poema mostra a separação do casal em uma paisagem em que nada acontece:

> A experiência agora é esta: chamar desamor
> à emoção que não entende o que deseja,
> confunde os sentimentos numa aridez tão pesada
> que nem eu percebo como deixa voar um avião
> por este sem fim de céu que traz o fim.
>
> Mas foi horas antes que findou.
> Ia a noite avançando, escurecia o hotel
> e as mão ficaram presas. Tanto tempo,
> tanto tempo nenhum.
>
> (PLV, 1993, p. 89).

Este final reafirma as tópicas dominantes desse livro: o amor rebaixado e efêmero, colocado como intenso apenas pelo sexo; a cidade civil destruída; a elegia como expressividade comum e a imobilidade e fixidez que representam a perplexidade do sujeito. O *regresso ao real* seria então esse trajeto, entre a percepção do amor e do entorno com a mesma e irredutível dificuldade, na perspectiva de quase ninguém.

4.2.4 ALTA NOITE EM ALTA FRAGA

Alta noite em alta fraga (2001) é composto por dezessete poemas com mais de três páginas, em maioria, todos com títulos verbais, em lugar da titulação feita de sequência numérica ou a ausência de nomeação, usuais na obra de Magalhães. A noção de viagem, expressa desde o título, pela relação entre o atravessamento da noite em uma pedra alta ou de um penhasco (um mirante? Portugal como um abismo?), retoma a ideia de "viagem parada" explorada anteriormente, que retira da imobilidade declarações críticas e analíticas. É importante notar como essa temática é fundamental para a poesia portuguesa, baseada na recorrência do imaginário das grandes navegações e conquistas. A intertextualidade com Camões, por um lado, e com Cesário Verde, por outro, na exploração da mesma noite fragmentada de "O sentimento de um ocidental", permite a percepção de uma tentativa em abarcar perspectivas diversas de modo a inscrever um panorama de desastre, em contraponto ao passado ilustre, rebaixando, pela agressão e pela ironia, a ideia bastante comum de colocar Portugal como uma potência do passado.

Tais intertextos aumentam a sensação de derrocada, em um livro em que não há mais glórias a serem cantadas, mas um cenário apocalíptico, amplamente distópico em que a atenção às máquinas (construída pelo campo semântico industrial) ganha contorno página a página[58], na destruição política e humana do espaço público[59]. Jorge Fernandes da Silveira pontuou a respeito do

58 Conforme vocabulário recolhido na sequência do poemário: "metralhadoras"; "combustão"; "muros electrificados"; "vírus"; "bactérias"; "sangramento"; "supuração"; "bigorna "esmeril"; "trituração"; "tubos"; "lâmina"; "chicote"; "fogo"; "enterramento"; "alienação"; "guilhotina"; "asfixia"; "blindagem"; "distância destruída"; "túmulo"; "hibernação"; "entorpecimento"; "círculo mortal"; "reboco"; "refém"; "clandestinos"; "gasóleos"; "precipício"; "despedaçamento"; "empobrecimento"; "terror"; "ferrugem"; "fuligem"; "agressão"; "enforcador"; "ética da devastação"; "motores de brita"; "prisão salarial"; "assassino"; "conluio"; "dinheiro"; "violência" e "leis inúteis" (ANAF, 2001, *passim*).

59 Vale notar a correspondência com o levantamento efetuado por Paula Cristina Oliveira da Cruz: "Por exemplo, o advérbio de negação 'não' aparece em *Os dias, pequenos charcos*, 45 vezes, em *Segredos, Sebes, Aluviões*, 39 vezes, em *Alguns Livros Reunidos*, 101 vezes, em *Uma luz com toldo vermelho*, 63 vezes, em *A poeira levada pelo vento*, 79 vezes e em *Alta Noite em Alta Fraga* 118 vezes. Estimativamente, em cada treze versos de *Alta Noite em Alta Fraga*, surge um 'não'. Se tivermos em conta todos os morfemas de privação e palavras com carga semântica negativa – 'não', 'sem', 'nada', 'nunca', 'nem', 'nenhum', 'ninguém', semas relativos a 'destruição' e 'desaparecimento' – verificamos que em cada cinco versos de *Alta Noite em Alta Fraga* surge uma negação. Estes dados só fazem sentido quando correlacionados com os múltiplos 'círculos de devastação', da devastação do tempo à do corpo." (CRUZ, 2001, p. 112).

poemário:

> *Alta noite em alta fraga* nomeia, no fundo, a passagem das horas de um sujeito poético noite adentro numa cidade cuja memória está sobrecarregada de discursos de alto valor de sabedoria e fé acerca dos sucessos do homem, esse bicho da terra tão pequeno. Mas deixemos Camões em paz nesse labirinto. O Cesário dos quatro cantos de "O sentimento dum Ocidental" ("Ave-Marias", "Noite fechada", "Ao gás", "Horas mortas") está mais próximo e mais legível (SILVEIRA, 2003, p. 31-32).

Ao aproximar os poemas de JMM ao famoso poema de Cesário Verde, verifica-se uma tensão semelhante: sujeito poético que deambula e convive na perplexidade da noite citadina. É uma proposta de enfrentamento, erigida desde os monturos da cidade, de uma periferia que é, desmascarando as nominações cartográficas, o verdadeiro centro, dada a sua extensão e impacto sociocultural, algo próximo da exploração do conceito de "não-lugar" concebido por Marc Augé:

> Desemboca concretamente em modificações físicas consideráveis: concentrações urbanas, transferências de populações e multiplicação daquilo a que chamaremos "não-lugares", por oposição à noção sociológica de lugar associada por Mauss e toda uma tradição etnológica de cultura localizada no tempo e no espaço. (AUGÉ, 2005, p. 33).

Desse modo, o sujeito poético parece "mapear", em seu trânsito crítico, a estrutura mesma de um espaço desagregado, em meio a uma cidade caótica, em constante rebaixamento, por meio de declarações negativas acerca do espaço urbano, considerando-o praticamente inabitável, fora do sistema em seu não-lugar, aproximando o dado externo a um profundo desencanto existencial[60], testemunhado por uma visão específica da cidade enquanto horror, em que o sujeito poético/empírico reafirma sua atuação de corpo dentro da cena, entre biografia, ficção e memória.

Desse modo, a viagem novamente irá coincidir com a cidade

---

60 A temática do desencanto é de interesse para a geração de JMM. Para a tematização desse desencanto com o mundo – recorrente ainda em Al Berto, JMFJ, Nava, dentre outros -, dessa ruína inevitável (As ruínas são encantamento ou suplício?), o poeta recorre tanto à oposição entre dois tempos – a infância e a fase adulta -, quanto a descrição de espaços – a cidade, o subúrbio – como traços de certo pessimismo. Essa precariedade trazida pelo desencanto com o cotidiano compromete, não só a forma de o enunciador estar no mundo, como também as relações amorosas que pretendeu ou pretende vivenciar: "Do meio de uma tristeza que não podia findar/abraçámo-nos e, no centro mais cego do povo, / de novo nos encontrávamos. Mais perdidos,/ mais perto, tão perto que chorávamos as mesmas lágrimas" (SSA, 1985, p. 40).

sem saída, calcinada, destruída pela indústria e pela exploração, vastamente consumida pela insuficiência humana derivada do descaso governamental. Os vocábulos “noite” e “fraga” remetem a ambiência do poemário para o domínio da viagem pelas trevas, sendo que a escuridão poderia ilustrar tanto o ceticismo quanto a desesperança. Essas conclusões públicas assumem um caráter de definição no que se refere à esperança do processo “revolucionário” iniciado em meados da década de setenta, conferindo aos poemas um caráter de balanço político desencantado, em que a democracia não conseguiu de fato implantar uma vida mais humana.

A enunciação hostil, por vezes francamente agressiva, intensifica o espaço como zona de combate, em que a sobrevida é o valor de troca com o mundo, partilha em que a única possibilidade é a antecipação da morte, morte em vida, enfim, vida rifada. O livro começa pela desistência: “Acordo para o cansaço da manhã/ com o cheiro das primeiras vozes” (ANAF, 2001, p. 9). Neste poema, intitulado “Valvulina” (uma espécie de óleo lubrificante, aludindo ao contexto maquinal), o sujeito poético usa também o mesmo expediente de *A poeira levada pelo vento*, de modo a conversar com o leitor. No desfecho, após um poema desolador:

> Olhamo-nos e deixamos de nos reconhecer.
> Às vezes penso que me sinto muito velho,
> A caminho de ficar endoidecido.
> Um desses homens de fronteira,
> Fechado na empena do mundo
> com todo o esquecimento da vida
> a esfaqueá-lo por detrás.
> Um desses a quem apenas falta
> Que despachos governamentais lhes mijem na cama.
>
> Com isto, vê lá, queria seduzir-te,
> Leitor, que nunca saberei que és.
>
> (ANAF, 2001, p. 13-14).

Outra vez, por meio da ironia, o poeta não se assusta se a sua poesia terá poucos leitores, ou talvez, nenhum, em extremo[61]. O sujeito não se

61 Movimento que terá seu auge na completa desarticulação da obra em 2010 e sua manifesta opção pela ilegibilidade.

esforça em agradar, sequer pretende ser polido para espelhar qualquer elevação cultural, ao contrário, despeja no leitor o horror do mundo, como “técnica de sedução”, desamparando-o da poesia conceituada como medicina da alma ou lugar da verdade filosófica, pretensão metafísica por que essa poesia absolutamente não se interessa, fixando-se em um mundo sublunar, de dificuldades políticas (“despachos governamentais”), aludindo novamente à ineficácia pública da política pós-revolucionária. No entanto, mesmo diante da perda o sujeito se esforça por manter-se fiel aos seus afetos, como observou Eduardo Prado Coelho em resenha para o *Público*:

> […]Joaquim Manuel Magalhães, e o seu livro, numa edição da Relógio d'Água, tem por título *Alta Noite em Alta Fraga*. Muitos destes poemas (não posso asseverar se todos) foram primeiramente publicados nas páginas de *O Independente*, num tempo em que Miguel Esteves Cardoso era capaz de gestos jornalisticamente ensandecidos, e por isso do maior mérito. (...) Em Joaquim Manuel Magalhães, há uma luta contra o tempo, e sobretudo uma recusa do esquecimento. Isso passa por uma recolha quase obsessiva de vocábulos rasurados pelo uso comum. Alguns mesmo promovidos a títulos desconcertantes dos poemas: "Arandela", "Mãe-da-lua", "Adiafa", "Páramo", etc. Mas é preciso que nada se perca, e o poema procura prender ao seu corpo esses restos, esses rastos, essas faúlhas, de um passado morto, mas para dizer com uma raiva rangente: "morto, alguma vez morre tudo aquilo?" (PÚBLICO, 2010).

A luta contra o tempo acima referida contempla o campo de ação da saudade e do afeto, em que o afastamento condena a perdas irreparáveis, em um lugar sem sentido ou redenção, percebido como depositário do horror político, daquele que reivindica um lugar cheio de detritos, de destruição programada do poder. Em um dos poemas que tematizam amplamente o real, “Mãe-da-lua”, lê-se:

> MÃE-DA-LUA
>
> Amor maior que todo o amor,
> cimo além de todo o agravo, uma copa
> em fuga da raiz, no veio da lembrança,
> metamorfose enquanto escala
> um a um um corpo, enquanto
> se dobra no quebranto, uma vaga.
>
> Para cá da furna o azul do voo
> e o resto do mundo em ouro.
> A matéria inteira numa esfera que vibra.
> Espiral de fumo longe, terno,
> uma brandura sobre todo o dorso
> que se envolve na nudez e crepita.

Na mesa com a vela acesa,
a palidez da cera refulge,
havia um retrato seu. Traz
o pátio com besouros onde voga
o laser que dentro do seu corpo
eu mal sei desvendar. Todo o brilho
a seu lado se refugia, no limite
de sangue onde vivemos
velozes e em letargia.

Quando a noite que gastamos lá fora
se torna a noite que vem
para dentro de nós,
chegamos ao terraço sem acender a luz
apenas para ver nuvens e estrelas
e a respiração de candeeiros na avenida.
Um abraço iluminado só pelo televisor
entrega-se, alheio, ao nosso olhar sem alba.

Na cicatriz de sabre que sorri
não sei ver sem figura o que é sem figura,
o rasgão maligno de um corpo desperto.
Depois, a despedida.
A manhã caiu sobre os que não dormem.
Na parede dos olhos, na que menos vê,
ignoro o mistério que deixou
o íntimo bravio de uma boca.

E no ensonhamento vamo-nos deitar
com a selva do amor em torno
e sem correr o amparo do planejamento.
Num leito de verão, nessa
espécie de paiol no qual a noite
parece uivar e estamos perdidos.

A poesia não é uma obra de si mesma.
Provém de radiações, desse amontoado
donde retira o glúten, a albumina, a sonda
transitória e reúne ao sinal mais agredido
a pujança de florações a caminho do enterramento.
Animais arrancados em redor.

Quando nos aceitam logo nos rejeitam,
dizem as passagens todas que tocamos.
Dizem os corpos a que fomos dados
e os que nos fugiram.
Decretos perecíveis parecem proteger-nos
e depois os outros nos distinguem
e nos matam.

Entretanto aguardo com a paciência o que vem,
bebo da árvore com sal,
confio a esperança ao que vive a derrota.

Mas o poema fala, fala de si,
apanha o real porque nele está
quem o escreve, que sou eu
que procuro deixar um sinal
de quanto nos esmagam
a todos os que são nós.

Mesmo nesta permissão que nos limita agora
poema a poema há os que procuram
o poema que não está escrito
nunca e para o qual um parque de ameaçados
caminha.
Mas o pior segredo é a alienação,
aceitar a evidência do que vai de rua em rua
com um pregão incapaz de troca.
E quando alguém pergunta, eu prefiro
não ter palavras nem ideias, e erguer
acções do meu claro desconhecimento.

Está além dos amieiros o sol que já chegou.
Nos caniços o assobio da escrevedeira
acaba de repente mas volta maçador.
Entro no quarto e não descanso
do dia que vai durar.
No volume sem silêncio a nossa cama
sempre esteve por arrumar. E um estrondo
atravessa por entre o lar de cada clarão.

Isto, a vida, aprende com o primeiro vinho
a desprender-se da ferida, uma por uma.
E à viseira de guilhotina nós colamos,
pelo álcool sem encantamento,
o anoitecer.
E ao desalento dos aviões que não nos levam
adormecemos como éter a arrefecer.

(ANAF, 2001, p. 36-39)

Nesse poema, composto por treze estrofes em 3 páginas, com o uso de verso livre, demarca-se um espaço intermédio entre enunciação elegíaca e amorosa, conjugado com um processo de metalinguagem que tenta definir os contornos da poesia e da sua imersão no real, afora qualquer esteticismo, o poema concentra seus esforços na ideia de poesia enquanto resíduo, aquilo que sobra da experiência humana deteriorada e sufocante, enfim, o “amontoado” de derivas complexas, vista em relação com o dado vivencial.

Essa mistura, de certo modo, tende a problematizar a complexidade de uma visão que considera o aspecto ético e estético como dados entrelaçados da experiência humana, por isso o poema tem vários núcleos temáticos que se desenvolvem e preenchem uma cosmovisão integradora, que se espalha pelas estrofes enquanto confissão e julgamento, no duplo movimento da oscilação de sentido que é, ao final, o próprio magma da reflexão poética.

Desde o título, já se tem um lugar de desencanto, pois “mãe-da-lua” nomeia uma ave de mau agouro, que tem um canto próximo de uma

gargalhada, como se o sujeito poético conseguisse colocar uma risada histérica como fundo da audição do poema, beirando o humor negro, algo de sinistro que berra e se perde no fundo da paisagem, o que intensifica a perda de lugar do sujeito, sua alienação, objeto do título derrisório que se confirma na última estrofe do poema quando nota-se que o anoitecer chega “sem encantamento”. O par entre desencanto/encantamento, assim dispostos para nomearem a falta e a insuficiência em cenário sem esperanças.

A passagem para a metalinguagem é abrupta, de considerações sobre o amor e sobre a noite, o sujeito poético tenta mostrar sua compreensão que diverge de uma concepção autotélica, fixando-se numa simbiose com o dado real e fragmentário e, acima de tudo, desolador, porém persistente, funcionando tanto como moldura quanto como tema, do lamento geral, uma vez que “A poesia não é uma obra de si mesma”, afastando a imanência e as posturas meramente estilísticas, reafirmando o teor confessional que retira do autobiográfico seus laços profundos com o mundo, com a existência partilhada do terror comum, pontuando, desse modo, preocupações filosóficas, de corte niilista, que culminam na percepção de que o ser humano está em constante degradação e desaparecimento.

Essas visões de rebaixamento humano podem ser relacionadas com o que foi desenvolvido no poema “Princípio”: “Mesmo nesta permissão que nos limita agora/ poema a poema há os que procuram/ o poema que não está escrito”, passagem que retoma o sentido da “figura sem espelho”, da criação do poema que precisa ser escrito para nomear determinada circunstância do espaço, ou melhor, “do lugar”, um poema que se quer único, pois é a somatória daquele instante ao mundo, por isso o “poema que não está escrito”, que ainda virá dos complexos engendramentos do sujeito com o entorno, tendo, de certo modo, um aspecto de “testemunho” daquele momento, na vida, enfim, perscrutada e construída poema e poema. Além disso, o verbo “procurar” faz com que o acúmulo de poemas escritos surja enquanto busca incompleta e projeto de vida, já que a noção em que o poema se fundamenta é a mais participativa possível, ainda que às vezes ela se construa da negação da baixa política e dos baixos interesses:

> Mas o pior segredo é a alienação,
> aceitar a evidência do que vai de rua em rua
> com um pregão incapaz de troca.
> E quando alguém pergunta, eu prefiro
> não ter palavras nem ideias, e erguer
> acções do meu claro desconhecimento.

A duplicidade resistência/desistência se ergue amalgamada, já que a não participação, a omissão, enfim, pode ser lida como reação válida à coisificação geral, à impossibilidade de partilha cidadã, por meio de uma compreensão, inclusive do cenário domado pelos desmandos políticos, como se o sujeito caminhasse só em sua busca por verdadeiras experiências humanas.

Em meio a essa tessitura, o sujeito busca, muitas vezes, alguma porção de afeto: “Amor maior que todo amor,” e que na sequência “Depois, a despedida./ A manhã caiu sobre os que não dormem.”, numa espécie de alba, de noite atravessada, que suspende o encontro e “o íntimo bravio de uma boca”, funciona como elemento que compõe esse “testemunho” complexo, a aparição/ desaparição do amor que se esvai entre memória e esquecimento. No resíduo que se quer esse poema, aquilo que se perdeu também é passível de somatória.

Se o poema consegue fazer conviver o aspecto principiológico com o referencial, de atuação e pervivência na realidade mais exterior, então se tem a junção muito fundamentada das origens dessa poesia nos anos setenta/oitenta, que funciona em dois níveis, a saber: primeiro estabelece coordenadas poético-críticas e, em segundo lugar, fundamenta-as com os limites mais detalhistas da memória enquanto elemento pacificador, mas que apenas apaziguam brevemente o caos, da experiência mundana, sublunar. Tais níveis, que constantemente se borram e se limitam, fazem dessa poesia certa referência para o espírito do tempo da poesia portuguesa, notadamente como abordagem ética, de resistência, contra a desagregação constante do mundo que cerceia o “lugar” do poema, atravessada por uma alteridade condicionada a uma partilha rebaixada: “Provém de radiações, desse amontoado/ donde retira o glúten, a albumina, a sonda/ transitória e reúne ao sinal mais agredido/ a pujança de florações a caminho do enterramento.”.

Ao final do poema, o sujeito se vê em uma atitude de resignação, que novamente permeia a noção de viagem parada: “E ao desalento

dos aviões que não nos levam/ adormecemos como éter a arrefecer.”, um avião que não “desloca” o lugar, todavia o repete, em um círculo vicioso. A ideia de que “adormecemos” está ampliada pelo esvaimento sugerido pelo éter evolado, altamente volátil, que reduz a experiência humana tanto à brevidade quanto ao resíduo, até a desaparição.

A indiferença diante da destruição não cria qualquer heroísmo que pudesse elevar o sujeito a mártir, pelo contrário, o ponto ético é a chegada da morte cercada de incompreensão e inutilidade, porém com “frieza”, ou seja, sem bravura, um desaparecimento comum a quase todos nós, coletivo que se depreende da inclusão do leitor com a primeira pessoa do plural, uma postura que seja a morte mais usual e banal da maioria das pessoas, embotadas de revolta e desolação.

Além disso, e principalmente, este poemário notabilizou-se por explicitar a ideia de *regresso ao real*, no poema “Arqueiro”: “Voltar ao real, sim. Como o disse/ quando outros se refugiavam/ na linguagem da linguagem” (ANAF, 2001, p. 69), a seguir citado na íntegra, uma espécie de súmula poética revisitada, provavelmente o poema mais importante e citado do livro:

ARQUEIRO

Contigo onde a vida terminava
ouvi cantar cada pássaro distinto.
Enfrentei com firmeza o que é real
e fiz ele o teu valor.
Mas ao transpô-lo
adoecia esse vigor que dera aos versos
um ânimo donde partiam. A realidade
que se reduz na arte. Embora se torne
um reduto que nos cobre
de um sossego quase que em desabrigo.

Voltar ao real, sim. Como o disse
quando os outros se refugiavam
na linguagem da linguagem.
Nessa altura
mudaram quase todos de registo.
Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
desencanto.
E que tudo nos poemas é suposto
excepto quem os escreve.
Embora dentro das palavras
eu o recebesse em encantamento,
num mundo límpido, à fraude,
à ferrugem, à fuligem, à agressão.
Um canto de euforia, com abatimento
no seu algar, na cilada do enforcador.

Mas nunca, isso não,
o abstracto da referencialidade
só a si, como retardados teóricos
ainda hoje manejam.

Telefonou-me. Ficou tudo no atendedor.
Há uma falha que será sempre até à morte,
aquela de que não nos arrependemos.
Por ela nem a oração de um santo será ouvida.

Demora todo o peso do sofrimento
a fermentação silenciosa do céu.
Um nó de amargura corre
de luta em luta, um êmbolo
alvejado. Pelo som grotesco
e sem substituto do humano.
À velocidade com que infiltram caravanas
e descem em enxame sobre nós
com seu negócio que sempre rejeitamos.

Vi que largava numa curva suja
a afastar-se da doca.
A água gordurosa do porto
levantou-se, bateu e salpicou-o.
Convés, ventiladores, vigias
a muralha encoberta que se revolvia.
Encolheu-se debaixo do sobretudo
e caiu os cotovelos na amurada.
Uma toupeira
que escava cada vez mais dentro
à procura de encontrar sombras da morte.
O movimento regular dos motores
levava-o, ao som da sirene,
do escuro para toda a escuridão.

Tudo rangia. A ondulação encadeava
a lâmpada rasteira da cabina.
Eu dobrava a cabeça para dentro
de braços que me prendiam
a uma cave sem lancil.
E o medo
mostrava-me os pobres, o mais pobres, os
sem alento. Todos nesses braços e eu
era alguém destruído pelos destruídos.
Não via nem a geada nem o ar que estalava.

Tudo o que me dói enterra-se
no pátio do detonador.
O botão de comando e o resto da passagem
és tu e esse mecanismo que não esqueço
cravado numa vértebra a quebrar.
A retina demora a absorver
o coágulo dessa aceitação,
a falsidade.

Não ouço de que lado vem a dádiva
nem compreendo a entrega dos desaires
mas uma terra há-de haver pois a semente
parece geminar
e num país estrangeiro cantavam
enquanto compravas um casaco e perguntei

que canção era aquela, transfigurava
a loja na generosidade de novembro.
Compraste o casaco e já não o tens.
Mas de vez em quando, no rádio,
nesses postos piores
que passam sucessos de passados feridos
escuto essa canção em madrugadas de turno.
Lembro-me de casaco escuro e tu ainda
estás na minha casa. Ainda estás
na minha cama. Eu sei
que renascem as paixões
num corpo com demasiada idade
e sei a luta para erguer a pedra
do chão cavo de espinhos a conservar
a memória sã com que te diria
adeus.

De tudo
– e é essa a dor da canção – o momento vago
em que pela primeira vez a ouvi
ganhou um valor mais alto do que nós
nas habitações que, depois de tanto silêncio,
perderam a direção da maresia, do ocaso,
da renúncia. Aqui não pára o perdão.
Apenas o som das folhas na pedra,
o cheiro da terra envolta na lavoura.

A sua voz cortada dizia ao telefone
eu estou muito mal, tão mal, e eu queria
anunciar o seu terror; mas quem me escutava?
As pernas não obedecem, a urina, as fezes
correm sem domínio e ainda a mente sabe,
ainda nela rompe o sofrimento da aceitação.
Na cama afinal,
quando rebenta o coração e alguém tenta
forçar o peito como ensinam os reanimadores
os olhos esmagados pela vida ainda dizem
em voz que por tudo passou:
por que me está a bater?

Desaparecemos. Com o tempo, nenhum lamento.
Embora haja a dor e o terror
e haja até, quem o pode saber?, o amor.
Nada. O golfo. Pode rasgar-se em duas esta ilha.

A mesa não costuma estar tão suja.
O silêncio abandona o malfazejo portão.
As estrelas entre nuvens secas,
o agudo cristal da calçada, uma
das mais perdidas, das mais ermas,
onde a luz do porto encolhia
o rapaz embriagado, a mulher adormecida.
E alguém os olhava e dizia
ser capaz de salvar qualquer caído,
mas como erguer quem apenas quer tombar.

Afasta-se. Abeira-se de outra força.
Aquém da realidade,
nesse mundo de sentidos
que não sabe quem é
Existe ao contrário de mim, pede-me

com o alheamento que fulgura:
isto é o que não sou eu; o que tu
não és; o que só os dois seremos
em divagação nenhuma, mesmo
no terreno lentíssimo em que deixámos
alastrar
aquilo a que não demos acolhimento.
Ambos amámos as causas involuntárias
e por isso os seus dejectos sempre voltarão.

Quando acordo olho primeiro a pele.
Tenho medo de manchas, dos lugares
dos gânglios, da primeira impotência.
Ouço o rancor das ondas
que não pode findar.
E tenho de seguir os outros desejos,
aceito o amor que pedem os que vão
conosco a caminho desse animal aninhado,
o desaparecimento.

Debruço-me em seguida sobre o corpo que deixei.
Até o areal no alto da escarpa
onde o veneno dos olhos se desfaz em dó.
Noutro dia da cidade respiro
com os acorrentados à prisão salarial
Neblina de motores, de brita, de represas, tábuas.
E fumo esse cigarro sem palavras
no rolo da rotina que sobe na parede
onde a pulsação fica estrangulada
e diz que há muito não estou ali.

Detesto o esteticismo, os que seguem
a literatura, quero um corpo habitual
adormecido na madrugada. Basta-me
a imperceptível felicidade diária
enquanto por dentro me corroem.
Essa respiração onde volteia cada resto
da minha vida e
a realidade contraditória,
seta, invenção, desigual.

Talvez o outono volte a deixar que eu veja
o caminho desse fim,
a chapa limpa pela mão magoada.
Tornará a ser um lugar ocupado por aquilo
a que chamaremos sem retorno se quisermos
chamar alguma coisa ao interior das lágrimas.

Não assisti ao vulcão. Apenas
ao seu pousio. Ervas que rompem
anos depois a argamassa indistinta,
tufos de cana pela areia preta,
tamarizes deixam na mão salsugem
e os morros
levantados por viragens sem paradeiro.
O que somos vê o desaparecimento
e o que ressurge.
Não o vulcão. Somente
o silêncio que demoliu o que já existe.
O deserto que do deserto não vem.

E quando ouço falar destes da escrita
na sua desde sempre esquadria
de promoções
olho para o João e rio-me. Assim,
o que indica e ilumina a poesia?
Se desta palavra posso falar. Se
ela o quer. Não há-de ser
nada, dizemo-nos. E
continuamos a conversar.

(ANAF, 2001, p.69-76).

O poema é composto por vinte e duas estrofes, em versos livres, dispostas em oito páginas, o que o torna extenso para a medida comum das criações de JMM. A extensão colabora para um efeito semelhante ao de “Mãe-da-lua”, a saber, o cruzamento de referências que promove a sensação de constante mistura, entre lírica amorosa, passagem do tempo, enfrentamento da morte e reflexão crítico-poética. Nesses termos, em que o poema se organiza por núcleos entremeados, nota-se tanto a proposição que demarca uma poética, como em “Princípio”, bem como o exercício mesmo da vazão memorialística e do impulso político referencial. O entrelaçamento do amor revivido, da cidade destruída, do desencanto existencial e, por último, das análises metalinguísticas reenviam o sentido do poema para um aporte ético, principiológico, de extrema consciência da tradição e da atualíssima poesia portuguesa.

Há a mobilização para a retirada de qualquer fingimento ou máscara: “(...) tudo nos poemas é suposto/ excepto quem os escreve” (idem, p.69). Nesse poema, o combate se torna visível e programático, resgatando a ideia central de “Princípio”, com uma passagem que mostra que a vivência pública e combativa foi uma das diretrizes da poesia pós-revolucionária, que jamais perde de vista essa condição de delimitação histórica e de propósito civil de recomeço, em uma espécie de refundação política e cultural da *intelligentsia* portuguesa: “Enfrentei com firmeza o que é real/ e fiz dele o meu valor” (idem, p.69). Note-se, também, a aproximação da ideia de “real” a “valor”, colocando em relevo o cariz axiológico desta escrita que reclama, nessa afirmação, um lugar de patente preocupação ética, fugindo de posturas esteticistas ou demasiadamente construtivistas do fenômeno poético. A meta perseguida, enfim, circunscreve a tensão do sujeito entre a “firmeza” e o enfrentamento das oposições do mundo, apontando novamente para a resistência humana e política.

Tal compreensão de literatura se dá pelo binômio: dificuldade de expressão/ dificuldade de sobrevivência, daí o sujeito diretamente repugnar qualquer esteticismo, já que se sente “destruído pelos destruídos”. Esse entrelaçamento cria um “efeito de realidade”, pois abrange um sujeito preocupado com sua rotina e ao mesmo tempo reflexivo com a expressão poética que representa a desolação, de modo que a figuração do entorno é muito mais eficiente que qualquer abstração, nomeada como fuga, como desacerto com o presente imperioso e destrutivo, o que faz de *Alta noite em alta fraga* um dos poemários mais bem acabados no que se refere à ideia de poesia política, afora ideologias reconhecíveis, ou melhor, o partido do poeta é o da sobrevivência e da resistência.

O cariz axiológico referido sustenta a cosmovisão do sujeito, levando-o novamente ao testemunho e à memória, em que uma história privada torna-se a narrativa a meio do caminho entre proposição literária e sua execução, deboche da “esquadria de promoções” em que o comércio poético foi se emoldurando em uma “realidade contraditória”. Ou seja, até mesmo a poesia, espaço em que a resistência pode se articular, há a defasagem e a presença massiva de uma escrita conformada, alheia ao rebaixamento do mundo.

O apelo desse entrelaçamento é justamente situar o alcance poético a um nível ao mesmo tempo próximo do entorno; e a outro, também rente a um emaranhado complexo de inter-relações, um jogo entre narrativa pessoal e percepção literária e histórica que ratifica a construção de um sujeito poético analítico e crítico, já amplamente citado.

A retomada do tema “voltar ao real” também sugere a necessidade de posicionamento acerca dessa tópica que foi se formando e o chamamento da responsabilidade acerca das emanações do tema, como se Magalhães quisesse apontar para certo tom profético do “novo realismo” voltado a uma concepção prioritária do rebaixamento e do “desencanto”.

> Voltar ao real, sim. Como o disse
> quando os outros se refugiavam
> na linguagem da linguagem.
> Nessa altura
> mudaram quase todos de registo.
> Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
> desencanto.

JMM chama atenção ao fato de não perceberem, muitas vezes, que o verso original, de 1981, é um decassílabo: “Voltar ao real, a esse desencanto” (DPC, 1981, 13). Ou seja, a relação indissociável da percepção de “real” ao lado de “desencanto”, quando muitas vezes observa-se apenas a citação de “voltar ao real”. A percepção do verso inteiro promove, além da recuperação métrica do verso enquanto unidade ritmo-prosódica, a qualificação de teor disfórico e de descrença política que permeia a obra de JMM, em uma poesia que raras vezes se ocupa em ser laudatória ou celebratória, mas que reafirma sua capacidade de enfrentamento pela posição niilista, já que o real é visto como perda, como desgarre das soluções fáceis ou imediatas para a leitura do entorno. Além disso, a palavra “desencanto” pode ser lida como volta às temáticas tradicionais e correlatas da lítica ibérica, como o desconcerto do século XVI, do desengano do barroco espanhol, bem como o fingimento e o desassossego do século XX, sendo factualmente, a construção de voltas em torno de motes potentes para a poesia ibérica. Desse modo, pode-se notar uma dupla volta: de JMM em relação ao poema princípio; e da temática de voltar ao real como recuperação de tópicas centrais, em uma retomada que faz da intertextualidade sua fonte de atualização de atualização crítica do discurso.

Além disso, tal retomada também encerra um viés de não compartilhamento de eventuais desdobramentos que a poesia portuguesa tenha tomado a partir de interpretações parciais da temática de “voltar ao real”, de modo que essa ratificação pudesse novamente erguer a intensidade do pacto estipulado vinte anos antes, ainda com a mesma vigência. Esse dado talvez seja uma pista relevante para a tópica do *regresso ao real*, no que tange à retomada do “desencanto” para a compreensão da destruição da obra em 2010. Ou seja, o desencanto passaria de adjetivo do real para tornar-se maior do que ele, ou, em outras palavras, o real como a noção insuportável do horror, que propiciaria o esfacelamento da obra enquanto conjunto estável de declarações.

Essa filiação que estabelece o sentimento elegíaco do sujeito, que se quer abrir a percepção geral, como poemas civis, é, em última medida, um balanço de vinte anos 1981-2001, em que a discursividade cotidiana, “hiper-realista” em sua minúcia, avalia eticamente uma forma possível de escrever poemas:

performada pela consciência de sua inutilidade, e, no extremo, do absoluto desdém pelo humano, conforme o último verso (decassílabo) do livro: “Só nos resta esperar então morrer” (ANAF, 2001, p. 81).

Nota-se, deste modo, certa dissonância do entorno e da compreensão pouco profunda da visão poética de Magalhães, como se o poemário, a partir da mesma motivação ética que direcionou o poeta crítico, quisesse de fato ampliar a ideia de uma poesia decorativa que não tem inserção no horror público, de destruição que JMM identifica como a verdadeira política em Portugal. O subúrbio destruído e uma falsa noção de partilha republicana, símile da dissociação entre Estado e bem comum.

Daí, a ratificação aludida, visa repor, nos âmbitos construtivo e filosófico, o discordo entre o meio poético e a apatia civil, representado pelo esmagamento existencial que é, no mesmo passo, íntimo e participativo, criando interesses que se revelam na oposição entre esteticismo e denúncia, ou, ainda, entre mitificação e experiência, em uma escrita de cariz niilista que tem consciência de seu desamparo e de sua solidão.

5– A OBRA SUBSTITUÍDA

Nesta seção, são analisados poemas de *Um toldo vermelho* (2010), com o qual o poeta expressamente “substitui” sua obra anterior.

As interpretações levam em conta algumas comparações com a obra substituída e propõem abordagens de aproximação, de modo a buscar a compreensão dos movimentos de organização/desorganização da obra até 2010.

Além disso, as análises tentam depreender de forma mais precisa os mecanismos de reescrita utilizados pelo poeta, em atenção à focagem e desfocagem do “voltar ao real”.

5.1 ENTRE A RELEITURA E A REESCRITA

Sirene, bigorna deficiente,
o cansaço do poente tritura.
Um neutro fulminante.

O ramal do comboio.
Um acorde agita-se.
Modela uma caldeira
o agulheiro, no sapal.

A manivela desafia
a planície.
Flutua na semelhança
o apuro do semeador.

Equimose de demolição.
Alguém, nu.

(TV, p. 172)

O poema acima integra a seção *Alta noite em alta fraga*, da “obra completa” de JMM intitulada *Um toldo vermelho* (2010), que reagrupou seus poemários até então, proporcionando um completo refazimento de sua obra, conforme a nota do autor: “Este volume constitui a minha obra poética até 2001, a que acrescento um poema publicado em 2005. Exclui e substitui toda a anterior”

(TV, 198).

O efeito de choque produzido pelo emagrecimento radical da obra anterior está circunstanciado pela expectativa frustrada de certa fatura poética reconhecida e reconhecível enquanto *autoria* de JMM, notadamente daquilo que o poeta conseguira com os desdobramentos de seu *regresso ao real*.

Assim, o primeiro efeito dessa *substituição* é a mudança ilimitada do registro de escrita, desfazendo protocolos de leitura anteriores, de modo a instaurar uma mudança tão vasta que chega a propor a contradição e o paradoxo com aquilo que o poeta-crítico já havia escrito, em uma opção literária circunscrita pela necessidade de diferenciação com os registros anteriores.

Esses poemas que restaram como “obra completa” (ao menos aquilo que o poeta “autorizou”), ao primeiro contato, geram estranhamento, surpresa e até mesmo decepção. Essa decepção não pode ser descartada também como efeito literário, na perseguição de um sentido provocador em seu hermetismo, construído pelo registro lacunar e conciso, que impõe uma dificuldade de decifração, promovendo o distanciamento do leitor que porventura tivesse uma sensibilidade “antiga”. Esses poemas, então, requerem outras sensibilidades, sem que com isso eles tenham se tornado mais sensíveis à interpretação.

Este poemário cede espaço para uma leitura mais concentrada, uma dinâmica diversa deve ser estabelecida para essa “nova” etapa da obra de JMM, que exerce tanto a *repulsão* quanto a *atração* à sua própria montagem, podendo-se estabelecer, a partir da problemática que ela instaura, no mínimo, três abordagens:

a) uma leitura cronológica, de 1974 até 2010;

b) uma leitura do livro mais atual para o mais antigo e

c) uma leitura que considere apenas o último livro do autor.

Qualquer que seja a opção empreendida para se ler a obra de JMM a partir de 2010, elas não são autoexcludentes, formando, portanto, um conjunto de integrações múltiplas, o que gera um dinamismo e uma atualização dos

poemas mais antigos do autor, que voltam à discussão pelo viés do cotejo e da releitura. Leonardo Gandolfi resumiu o impasse levantado pelo último livro de JMM:

> É possível ler um livro sem outros livros, sem o colocar, directa ou indirectamente, ao lado dos outros? Parece que não, ainda mais se a comparação for entre livros do mesmo autor. Aquilo a que chamamos literatura, para o bem e para o mal, vem da própria ideia de conjunto e de comparação (*Revista Colóquio-Letras*, n.º 175, p. 169).

Outra possibilidade instigante, que nasce da necessidade de opor-se totalmente à própria noção de literatura comparada exposta acima, seria uma eventual hipótese *d*, que passaria pelo entendimento de que a obra anterior e a mais atual seriam completamente diferentes, libertando-as de qualquer confronto, cronológico ou não, criando uma sucessão que não pressuporia qualquer memória no desenvolvimento da obra do autor, ou seja, o desinteresse pela ideia de uma eventual chave de leitura ou narratividade no tocante à organicidade da obra, enfim, a obra enquanto evolução aleatória. No entanto, pode-se atribuir a essa leitura, levando-se em consideração a preocupação de construção de obra, comum em JMM, uma possibilidade mais remota, que não tem precedente nas sucessivas reflexões sobre a integração entre crítica e poesia.

Como apontou Gandolfi, a comparação é da própria lógica literária e também sua função mais usual. Nesse sentido, a abordagem c, imposta pela nota final do livro de 2010, parece assumir um contorno mais textual do que paratextual, uma vez que tal advertência do autor pode ser lida como uma encenação entre a construção e a desconstrução da própria obra, e, no limite, conteria a imposição para o cotejo com a obra anterior para que se entenda o *corpus* substituído, logo, torna-se uma estratégia literária entre o *corte* e a *releitura.*

A nota, ao ser interpretada também como um poema[62], mostra que há uma autoridade que é, sobretudo, máscara, já que promove a organização e

62 “A nota original é um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto e, nesse sentido, faz parte dele tanto quanto um simples parêntese. Estamos aqui numa franja muito indecisa entre texto e paratexto. O princípio que nos guia, de economia e de pertinência – atribuir a uma categoria nova (o paratexto) apenas aquilo que não pode sem perda ser destinado a uma categoria existente (aqui o texto) – nos deve conduzir, no caso, a uma decisão negativa: veremos que outros tipos de nota reportam-se de modo mais pertinente ao paratexto, a nota autoral original, pelo menos quando se refere a um texto discursivo, com o qual está em relação de continuidade e de homogeneidade formal, pertence mais ao texto, que ela prolonga, ramifica e modula mais do que comenta” (GENETTE, 2009, p. 289).

a reorganização da leitura de toda obra, deixando de lado os pressupostos anteriores com veemência e rispidez, sem aceno de necessidades emocionais ou construtivas.

O tom preceptivo do paratexto cede lugar para uma noção apurada do campo literário que compreende a inutilidade do próprio *princípio* – autoimposto – e de seu cariz utópico que desarma o seu desenvolvimento, gerando uma ruptura que não passa por deslizamentos sucessivos, porém acontece mesmo subitamente, gerando um ruído demasiadamente alto com o restante da obra substituída, principalmente em oposição à narratividade, ao eixo discursivo conquistado por Magalhães, e ao *regresso ao real*, que, desencantado ou não, sempre foi um viés de identificação para o autor.

A abordagem c, portanto, passa pela ideia de que os poemas são muito mais que reescrita, já que nessa nova coletânea a versão de um poema antigo, agora adequada a um gosto reparador, quiçá destruidor, que tende a atualizar uma cosmovisão assentada em bases sólidas desenvolvidas em vários poemários, influência para várias gerações de poetas portugueses nos últimos trinta anos. A dinâmica da versão/reescrita supõe quase uma aversão ao monumento já erigido pela obra, para que JMM ocupasse um *lugar sem lugar*,[63] no panorama atual da literatura portuguesa, que reativasse, inclusive, certa opacidade e experimentação que em mais de um momento na obra crítica o autor repudiara.

É oportuna, portanto, a interpretação de Rosa Maria Martelo ao aludir que tal postura pode ser entendida como *sacrificial*[64], na medida em que a única saída ética seria a destruição das figurações anteriores[65], criando-se uma imolação próxima a uma cena socrática. Ao se pensar nessa possibilidade, tem-se, então, que o interesse ético se sobrepõe ao estético, relegando a desfiguração como estratégia literária, não só em direção ao cansaço e à ilegibilidade, mas

---

63 Essa expressão visa mostrar o desinteresse de Magalhães pelo lugar de enunciação de sua poeticidade.
64 Cf. Rosa Maria Martelo, 2010, p. 170.
65 Em 2003, no prefácio aos *Poemas* de Anna Akhmatova, JMM escreveu algo que prenuncia a atitude que teria em 2010: “A irónica dádiva do séc. XX, tão preocupado com curas científicas, foi a morte no alheamento, a todo aquele que não fosse o banal ou o assujeitado. A morte de cidadania, quando não a própria morte por provocação da impossibilidade real de sobrevivência” (PAA, 10).

também como atitude ao meio do caminho entre a resignação e o martírio, na imolação da obra e de todos eventuais seguidores de seus preceitos, como se o poeta, ao abandonar visões próprias e sedimentadas, pudesse não mais participar da compreensão (deturpada ou não, a se averiguar) de seu *regresso ao real*.

É interessante perceber que a obra crítica e a tradutória de JMM, em nada apontavam para tal decisão de mudança de registro: não se trata de um aprendizado nem de um diálogo com a literatura espanhola, russa ou grega, vertidas pelo autor para o português; muito menos daquilo que defendera em suas leituras em seu último conjunto de ensaios, *Rima pobre*[66], reflexões mais recentes que poderiam ensejar uma mudança de direcionamento crítico-poético. Não há, portanto, um precedente muito claro (tirante o fato de no livro anterior, *Alta noite em Alta fraga* (2001), estar desligado da poesia escrita em Portugal por "retardados teóricos") que indique uma maturação, mas antes um gesto abrupto, que em sua anormalidade, redireciona a compreensão da literatura e, de maneira bastante interessante repõe a discussão acerca do *regresso ao real,* de forma enviesada, em outras perspectivas, que as hipóteses articuladas acima, de certa maneira, tentam elucidar.

Ao se tomar como base a abordagem b, ou seja, no sentido do texto mais novo para o mais antigo, notar-se-á uma mudança de dicção que, para o leitor que já acompanhava a obra soará radical. O recuo aos poemas mais antigos talvez mostre que essa escrita, que de forma fundante responde aos apelos do real, agora, em 2010, encena a asfixia do entorno como o próprio processo de feitura do poema, como apontou Rosa Maria Martelo:

> Se a pensarmos relacionalmente, isto é, enquanto reescrita, devemos reconhecer que ela se mostra na condição de já não poder (ou não querer) escapar à devastação que tematiza: romper-se é, talvez, a estratégia formal mais desesperada que encontra para acusar essa devastação (MARTELO, 2010, p.170).

A abordagem referida torna-se uma leitura muito viável: o espelhamento do real como destruição mimetiza a desfiguração da própria obra em um gesto, a um só tempo, destrutivo e reativo que repõe a discussão a propósito de

---

66 (*Passim*, RP, 1999.).

sob qual perspectiva seria possível pensar a poesia portuguesa em um panorama que adviesse da percepção da ruína[67]. Ainda desse modo, o viés ético seria mais relevante que o estético, já que para atingir uma postura de destruição, os princípios e razões de JMM estariam acima de eventuais conseguimentos estéticos de seus versos. Sem um julgamento estrito de valor dos poemas, pode-se claramente notar que a ideia de respeito ao entorno e as próprias convicções, como é muito comum no poeta, em *Um toldo vermelho* tem uma continuidade.

Desse modo, pode-se inferir que há uma descontinuidade estética em prol de uma continuidade ética, ponto fundamental que determina todas as emanações da obra, acima de qualquer outro.

Logo, se o leitor começar em 2010 em direção a 1974, estranhamente o processo de esfacelamento se explica enquanto discordância, somada a um enorme solipsismo e desesperança com a possibilidade de uma escrita comunitária, elegendo o foro íntimo e egoico como refúgio, ou até mesmo certo abandono da militância emocional e política que sempre marcaram Magalhães.

Por último, a hipótese a, de uma leitura cronológica, cria a impressão mais funda, de que o poeta pudesse, efetivamente, renunciar aos pressupostos que buscara e, pela sua autoridade, apagasse o registro de um tempo que já não coubesse naquilo que compreende por sua escrita. O apagamento e a rasura geram um vazio, que de certo modo também encena a destruição e a erosão, de uma ruína que inclui a própria memória literária: um *não-lugar* para o sujeito do poema, que não aceitasse nem seu tempo, nem sua escrita, tolhido nessa dupla impossibilidade.

O gesto de apagamento torna-se heroico na medida de sua impossibilidade, já que os livros existem e circulam no sistema literário, afiançados por recensões, ensaios, estudos acadêmicos e coleções de poemas. Essa aparente

---

67 Cf. FERREIRA, 2006, p. 9-28.

contradição visa, na ordem de um discurso negativista, criar um emblema apocalíptico, que tenta desorganizar o cânone português a partir da implosão das próprias referências que eram, anteriormente, nodais para boa parte da cosmovisão daquele sistema poético.

Dessa negação profunda advém, enfim, um novo *princípio*, mais do que desencantado, totalmente esfacelado, deixado aos despojos de sua proposital devastação, os detritos que talvez contenham a máscara do próximo poema ou, ainda, de um silêncio do qual o poeta talvez não queira regressar.

5.2 UM TOLDO VERMELHO

Um toldo vermelho (2010) é composto por cento e vinte poemas distribuídos em dez seções: “Envelope”; “Consequência do lugar”; “Usufruto”; “Ao lado”; “Da educação” “Traço”, “Gaita militar”; “Dobre”; “Segredo, sebe, aluvião” e “Alta noite em alta fraga” e, como já referido, por expressa intenção do poeta, compõe a totalidade de sua obra em substituição a trinta e seis anos de publicação poética.

Até no título há um processo de supressão: se em 1990 o título de um dos poemários era *Uma luz com um toldo vermelho*, agora, vê-se, no reaproveitamento deste título, a ausência da luz em uma perspectiva que vai desde o simbólico até os limites com as artes plásticas. Assim, *Um toldo vermelho*, despreza a luz (no extremo, abandona a possibilidade de elucidação) e, ao mesmo tempo não quer a luz em sua decifração, fazendo com que os poemas se tornem “escuros”, no sentido de propiciar a ilegibilidade. Se o título *Uma luz com um toldo vermelho* já se colocava como um problema interpretativo, *Um toldo vermelho* amplia ainda mais as dificuldades de leitura. Uma eventual leitura para o título *Um toldo vermelho*, em uma intepretação plausível, remete a um objeto qualquer no mundo, e que pode facilmente ser substituído, trazendo um amparo para o gesto de destruição, nesse caso, mais potente do que a própria ideia de construção.

Juliana Jordão Canella Valentim resumiu os procedimentos do livro da seguinte maneira:

> Ao contrário da reedição promovida pelo autor em outras coletâneas, o processo adotado para a construção de *Um toldo vermelho* pode ser considerado radical e violento, visto que intenciona apagar os poemas anteriores. O processo de reescrita exclui e substitui o texto antecedente, um discurso conciso, politicamente inflamado e de caráter elegíaco. A reestruturação dos versos, por exemplo, coincide com a alteração do léxico, assim como a supressão de adjetivos e advérbios. A imagem, unidade significativa da poesia de Magalhães, é suprimida e sintetizada, torna-se fragmentada e impedida de fácil correlação às outras imagens do poema. A justaposição dos substantivos dificulta a compreensão do leitor desacostumado do texto poético, impondo barreiras entre o metafórico e o metonímico. A relação entre a imagem e o poético parece distante o suficiente para trazer à tona a problemática do suporte, que não consegue abarcar o que é retratado, nem aquilo que se quer retratar. A reescrita, portanto, é radical ao desvelar os procedimentos de escrita do poema, mais ainda violenta por excluir e substituir todo o trabalho poético anterior para revelar esta dissonância (VALENTIM, 2016, p. 320).

A poesia passa então a duvidar de si mesma e da sua própria possibilidade de enunciação. Ao destruir seu percurso poético, JMM impõe a discussão acerca da mídia poesia e de seu alcance, no duplo movimento de desconfiança da atual poesia portuguesa e da eficácia do texto poético enquanto veículo que pudesse transparecer um pensamento e uma subjetividade, em uma resposta, a desoras, daquilo que perguntou, de forma radical, em Dylan Thomas: “o que é a escrita?” A resposta, dada em *Um toldo vermelho*, parece acenar para leituras que contemplem tanto a inutilidade quanto a incompreensão, em um gesto que encena, ao menos, a despedida e o silêncio final.

Essa nova organização demarca a ideia de reação fônica ao entorno e à memória que reconstrói o universo poético, por isso, ora o poema é contracanto, em sua autodestruição, como em *Um toldo vermelho*; ora o poema fixa em primeira voz a experiência amorosa em versos heterométricos (que tendem a uma metrificação regular), como feito em *Os dias, pequenos charcos.* JMM passa do colóquio amoroso para o contracanto maquinal, como se sobrassem apenas os esgares e os ruídos nos vocábulos escolhidos para a substituição.

Essa leitura conjunta tem a fonte na própria reestruturação insistente de poemas, seções e livros que JMM operou nos últimos trinta anos. Tal movimentação da obra foi lida por Rosa Maria Martelo com minúcia:

> Como disse, os cinco poemas que, em 1976, constituem a participação de Joaquim Manuel Magalhães em *Cartucho* reaparecem integrados em Vestígios, em 1977, sem alterações, sendo depois reescritos em *Alguns livros reunidos* (1987), onde, mantendo a mesma ordem, permanecem como uma seção de *Vestígios*, agora intitulada "Logros" e acrescentada de dois textos de notório pendor metapoético. Na recolha *Consequência do lugar*, de 2001, esta secção irá manter-se, com o mesmo título, mas o conjunto de 5+2 poemas é novamente reescrito e reduzido a 4+1, sendo excluído aquele que era notoriamente o menos interessante dos poemas do conjunto, bem como o texto que constituíra, em *Alguns livros reunidos*, a reflexão a propósito de *Cartucho* que antes citei. Consequentemente, o poema mais emblemático cujo *incipit* é "Poucas vezes a beleza terá sido tanta" passa a abrir a esta secção de *Vestígios*, naquela que, até a publicação de *Um Toldo Vermelho*, era a única versão que Joaquim Manuel Magalhães reconhecia das obras anteriores a 1985, exceção feita de *Os Dias, Pequenos Charcos* (1981) e *Segredos, Sebes, Aluviões* (1985). De salientar, ainda, que, em *Um Toldo Vermelho*, vamos reencontrar, embora radicalmente alterados, três poemas provindos de *Cartucho*. Tomando por referência os respectivos primeiros versos a ser, respectivamente, "Recolhe o júbilo dos invólucros de látex", "A mansidão magoa, abeira-se" e "Seteira irredutível". Como acontece na generalidade do livro, os três poemas são agora rompidos, tornam-se profundamente elípticos e corporizam (somatizam), nos cortes e rupturas (rasgões?) que os distanciam das versões anteriores, a disforia que sempre tinham procurado exprimir (MARTELO, 2010, p. 165-66).

A citação é longa, porém necessária para dar a ver o processo de metamorfose da obra poética, em suas reorganizações e cortes. A radicalização do processo sugere, entre outras coisas, a "reciclagem" textual como forma de enxergar a própria obra como escombro, agora reduzido às aparas mais cortantes. Nessa "metamorfose", a perda de materiais acena para a própria duração do tempo, que escoa. A figuração entre passagem do tempo / passagem do corpo (*corpus)* é então expandida pela noção de sobrevida / lixo reciclado.

Outro ponto de interesse é a eliminação (ou seria ampliação?) da disforia, que talvez tenha dado lugar à apatia, à acédia, em suas acepções mais fundas: desinteresse pelo outro e também por si mesmo, manifestados na abnegação estética da reescrita dos poemas. Essa acédia propõe quase um sujeito poético patológico, acometido pelos desaires e pelo terror do mundo rebaixado, enfim, *doente* com a impossibilidade de qualquer futuro.

Na tentativa de ilustrar a mais completa desumanização, Magalhães parece conferir ao seu sujeito poético o estatuto de máquina, que recorta e anula a experiência vivida, destroçando-a ao incompreensível e ao inútil:

Apenas o real.

Diferendo. Árduo impacto.
Drenagem vidente.
Atípico e controverso
Zarcão.

Superfície e miragem,
Passaporte.

(TV, 2010, p. 67.)

Esse poema parece articular-se por uma sequência adnominal daquilo que seria o real, de modo a ter uma voz impessoal, maquínica, ao não fixar o sujeito poético detentor da percepção e da experiência do entorno, como se o real tivesse se tornado quase uma entidade independente que suprimisse os seres ganhando o estatuto de uma aparição autônoma, que sufocasse a presença humana e, em última instância, se colocasse como um dado iniludível e opressor. A passagem do homem para a máquina se relaciona com a apatia, excedendo-a até o desmonte da solidariedade, que, note-se, é formal, está na opacidade e na severidade dos próprios versos que não deixam construir sequências de imagens que pudessem sugerir novos sentidos.

O apagamento das imagens confere, desse modo, um maior controle do sujeito poético em suas declarações que optam pela obscuridade, fazendo com que o leitor aceda a um “espaço controlado”, no limite da asfixia, como estratégia mesma de imposição do horror, em uma prisão semântica, rebarbativa, de ínfima decifração, lançando a percepção do leitor para zonas que somente podem ser abertas pela adivinhação e pela intuição, o que provoca a quebra de uma estrita percepção racionalista do poema.

Em uma tentativa de compreensão contextual de *Um toldo vermelho*, pode-se atribuir o mesmo valor ao gesto de se colocarem poemas em um cartucho de mercado e àquele de destroçar a própria obra, propondo, ao final, a ideia de que tais resíduos possam representar a culminação de um percurso, agora sacrificado, que beira a postura de um mártir que se imola para o bem comum, em

direção à indiferença e ao silêncio[68], típicos da postura de um Rimbaud, por exemplo.

Se a finalidade era o silêncio, pelo menos de sete anos, entre a publicação em 2010 e a presente data em 2017, pode-se ler *Um toldo vermelho* como a encenação máxima dessa obra tão atenta ao extraquadro e ao pequeno gesto comum. Essa teatralidade, demasiadamente pontuada nesta coletânea, ao substituir a própria poesia, impõe também o cancelamento da leitura, do homem e da esperança – enfim, da própria "mídia" poesia como redentora da desolação geral.

Esta postura foge de leituras atuais da poesia como um veículo de resistência política, enquanto esforço em mostrar a sua permanência e a sua incisão como veículo supremo do pensamento. Ao promover a desistência, por meio de poemas que mais lembram esgares maquinais, em uma sintaxe dura, como se fossem "poemas em linguagem de programação informática", aumentados pela lente cultural traduzida em vocábulos raros e/ou obsoletos, a obra despede-se em suplício pelas próprias ideias, por meio de uma manobra literária, atrelada ao campo literário, na encenação máxima em anular-se e anular o leitor, no gesto prestidigitador de desaparecimento, leitura possível quando se tem um conhecimento maior da obra do poeta-crítico.

António Ramos Rosa[69] analisou a obra de Magalhães pelo viés da apreensão do real imediato, na tentativa de captá-lo com maior intensidade, como se houvesse ao mesmo tempo uma honestidade visual e objetual no realismo desenvolvido pelo poeta. No entanto, Ramos Rosa alerta que o "imediato é descontínuo" e tal representação, por vezes, falha, dada a simultaneidade complexa desse real imediato. Talvez, transpondo essa ideia de Ramos Rosa para a obra de 2010, seja possível mostrar que a coordenação predominante dessa poesia rarefeita, de palavras esfaceladas, seja uma tentativa de captar, com frieza e

---

68 Alberto Pimenta anota: "*O silêncio como recusa integral dos últimos restos de mimese de mito"* (PIMENTA, 2003, p.166, itálico do autor). Mais adiante, Pimenta completa: "*Negando-se à harmonia morfológica, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado, harmónico"* (Idem p.167, itálico do autor). Tal leitura entende como um efeito de multiplicidade a destruição da obra e seu posterior silêncio, rejeitando ideias como totalidade e integração, revidando à noção de "eterno" ao qual se lançam os trabalhos de um poeta.
69 Cf. ROSA, 1991, p. 127-130.

contenção, a absurda multiplicidade do imediato, em sua ausência de sentido e aleatoriedade.

> O vaticínio e o litígio.
> Pálpebra de açafrão.
>
> Na açoteia a fraternidade.
> Penhor. Cirro-cúmulo.
> O paradoxo do conhecimento
> e da sabedoria.
>
> Tira a camisa. O mar.
>
> (TV, 2010, p. 19.)

O poema acima, que abre a seção “Consequência do Lugar”, não tem paralelo com a memória dessa seção, nem com a organização da obra em 2001, nem com o título do poemário original em 1974. Esse poema “aparece” assim, sem vestígios (palavra cara e fundante para o poeta), como se fossem apagados os traçados que tivessem levado o poeta-crítico até ali, explicando, desta forma, o termo *substituição*, ao invés de reescrita inserida em uma perspectiva de *limae labor.* Parece notório que JMM, ao “reescrever substituindo”, não se valeu da categoria de ler e reler para mudar minúcias, pelo contrário: o processo é muito mais violento e coloca em perspectiva a própria noção de perda /morte, enquadrada pela reviravolta formal da qual se revestem os poemas.

A primeira estrofe estabelece dois pares, “vaticínio” e “litígio”, que talvez sejam próximos, pela lógica enviesada do poema, de “pálpebra” e “açafrão”, assumindo um cariz de adivinha, de enigma, já que as relações entre os substantivos não são muito claras, e se formam por meio de declarações abruptas sem títulos sugestivos ou a antiga *narratividade* atribuída a JMM.

A segunda estrofe, ao invés de desenvolver ou esclarecer as aproximações da primeira estrofe, traz outras imagens de difícil compreensão, como “açoteia a fraternidade” e “cirro-cúmulo”, fechando-se com uma declaração próxima ao axioma: “O paradoxo do conhecimento e da sabedoria”, escrito na ordem direta, de forma clara. Essa máxima é o que há de mais acessível no poema e, curiosamente, envia o sentido para um descredenciamento do conhecimento e da sabedoria, tida como paradoxal, logo aponta os limites de contradições irreconciliáveis que jogam o sujeito poético ao “escuro” do vaticínio e do litígio.

Ao se objetar o conhecimento, pode-se supor que o sujeito também não se interesse pela razão enquanto medida das coisas, vale dizer, do mundo. A identificação de uma sabedoria paradoxal que talvez não comunique está perfeitamente mimetizada em um poema que também não prima pela clareza da comunicação poética (o que retoma a ausência de luz, no título do poemário).

A conclusão, na terceira estrofe, é de resignação: diante da impossibilidade de conhecer, o sujeito “tira a camisa”, pois está diante do “mar”, símbolo do gigantesco mistério, pontilhado pela expressão idiomática “mar de dúvidas”. Desse modo, o banho de mar, a falta de pretensão de conhecer, cede lugar para a fruição da praia, em uma atitude de desprezo por questões intrincadas de uma eventual filosofia da vida/filosofia da composição.

Vale notar, ainda, a proximidade do vocábulo vaticínio com vate e com a função reformulada do papel do poeta que não mais crê no que escreve e também não crê na mídia que usa em uma dupla abdicação.

Nessa perspectiva, o poeta parece “explicar” os processos poéticos que serão encontrados no poemário: em vez da exposição de princípios éticos norteadores de uma disciplina ou arte, tem-se um sujeito que prefere distanciar-se das compreensões racionais para melhor poder criar uma nova ética, em extremo, uma nova cosmovisão, ativada pelo encerramento do debate na destruição de uma *persona* agora vista apenas pelos resíduos.

Desse modo, o “estilo médio”, tantas vezes perseguido pelo poeta, ceder lugar para um estilo que se coloca a meio do caminho entre o espírito vanguardista e minimalista, de uma poesia muitas vezes feita por núcleos nominais e paratáticos, que primam pela pouca relação entre os termos oracionais, diversa amplamente da construção da poesia anterior de JMM, que se atinha à estrutura sintática mais convencional e não tencionava chamar tanta atenção aos próprios procedimentos poéticos e linguísticos. Em *Um toldo vermelho*, o uso enviesado da linguagem está em primeiro plano, o leitor questiona-se a cada poema sobre o uso das palavras, sobre a escolha do vocabulário, sobre a secura cortante da estrutura, de fato apontando para outros caminhos éticos, porém agora passando por um debate que é, primeiramente, de cunho estético, na medida em que a forma e o

significante são mais palpáveis do que os significados, como pode ser observado em poema ainda da mesma seção:

> O embate infiltra
> uma cólera sã,
> decompõe-se.
>
> Jugo de um grito.
> Corrimão impiedoso.
> O viaduto entumecia.
>
> Cureta. Subtil
> alicerce, provação
>
> (TV, 2010, p. 21.)

A primeira estrofe ajuda a entender, ainda que de forma indireta, os mecanismos dessa poesia que se diz decompor-se no embate. Ora, o processo de fragmentação de uma visão de mundo anterior é dominante. A sensação de oposição entre uma estrutura urbana pouco aprazível, trazida pela força de substantivos concretos: “corrimão”, “viaduto” e “alicerce”, ao lado de verbos de campo semântico de pendor negativo, como “infiltra”, “decompõe-se”, “entumecia” e “cureta” (este último, tanto substantivo quanto verbo), finaliza-se em um substantivo abstrato que justifica o martírio: “provação”.

Esse trânsito entre concreto e abstrato gera uma sensação de mal-estar, ainda mais na velocidade do poema que muda de imagem para imagem, quase sem referencial senão a própria angústia no sujeito, mediadora no sentido e na construção da dificuldade que ali se instala.

Nesse poemário, encontra-se o poema intitulado “Homossexualidade” (TV, 2010, p.190-196), escrito em cinco partes marcadas por “a)” até “e)”, datado de 2005. O fato de ser escolhido como fechamento do volume, além de ser o poema mais extenso do livro, ou seja, a soma dessas duas características, posição e extensão, faz com que este poema assuma um interesse destacado, além do caráter de conclusão, daquilo que passou a ser a obra:

> [...]
>
> Não a prática da lírica,
> preocupa alegar.
>
> Afirmo, homossexual. Perjuram

garantias à pluralidade de orientação.
Ao projeto de balança nivelada
em tradição, e perdurante.

A dignidade inteira
por homologar. Um trâmite
de vicissitude,
o oblíquo habitual remonta.

O sexo, a banalidade. Obriga
os adultos à licitude total.
O temeroso necessita
da legalidade
nítida, proferida, absoluta.

Asseveram e organizam
o indivíduo secundário.

A junção do Serviço de Saúde,
a cláusula da pensão de sobrevivência.
Recusam. E a reforma pela herança normal.

Na vida malsina-se a anomalia
e à morte de um
logo a felonia converte
o iníquo em legítimo.
Privam do paritário.
[...]

(TV, 2010, p. 191-192.)

O excerto do poema, que traz um espaço maior do que o comum entre as estrofes, é de sabor bastante político, estabelecendo um contraste com a opacidade referencial do restante do volume. A declaração de gênero se vê mensurada pela burocracia politica, como apenas um gesto de comportamento educado, algo entre o politicamente correto e a readequação aos tempos de pluralidade sexual. O sujeito, ao contrário, entende essa orientação pragmática do Estado como superficial, declarada por “decreto”.

Há, deste modo, uma cesura entre o mundo legal, político e judicial, e o sujeito que não se sente afetado pelo “espírito” da lei, na medida em que a realização (imposição) da legislação não afeta o cerne e a vivência de sua orientação sexual, tornando-se mais um mero dispositivo do aparelho burocrático, que não reconhece de fato a subjetividade homossexual.

Com esse poema, JMM termina o poemário com um poema mais compreensível, no entanto sem mudar o registro abrupto que intercala orações completas com palavras soltas, que necessitam de aproximações para a extração do sentido.

Entre a substituição e o silêncio, no final do volume, ética e estética voltam a se interpenetrarem, a linguagem de “efeito” cede lugar para o tema/tabu da homossexualidade de forma direta e violenta.

6 – CONCLUSÕES

Não há uma resposta que totalize a expressão muitas vezes utilizada aqui de “voltar ao real”. Antes de se imaginar uma ideia fechada, sistêmica, por assim escrever, é melhor verificar as várias estratégias que foram adotadas no percurso da obra, como se tal resposta exigisse a mutação das coordenadas, na medida em que o contexto cultural e histórico mudava.

“Voltar ao real, a esse desencanto”, o decassílabo que possibilita a percepção de real enquanto atmosfera rebaixada, de contraste e conflito. Do ponto de vista retórico, o discurso de *regresso ao real* não visa chamar atenção a si mesmo, misturando-se na fala comum, exaltando-se, por vezes, para indicar o horror, de forma acusativa, ampliando o seu poder de persuasão. Nota-se que a representação do real se dá, por um conjunto de escolhas que ora tendem ao memorialístico, ora tendem à encenação, inclusive no que se refere às reescritas e reorganizações da própria obra.

Já a tradição na qual a proposta de JMM se baseia é em parte a própria tradição da poesia espanhola do último meio século, desde a *poesia da experiência* até os caminhos mais atuais, amplificados pelas traduções de poetas dos anos noventa e 2000, feitas por Magalhães. É necessário acrescer a essa tradição a predileção por poetas como Akhmatova, Larkin, Kavafis, O’Hara e Dylan Thomas, todos eles, em alguma medida, com poéticas muito próprias em relação à poesia de seu tempo e lugar, mostrando-se um corte que valoriza o poeta enquanto voz descentrada do contexto em que emerge. O efeito da poesia de JMM na lírica portuguesa foi, em certa medida, a justificação do tom menor e desesperançado de poesia escrita no fim dos anos noventa e no começo do novo milênio, notadamente naquilo que passaram a chamar a *geração da ausência.*

Ao admitir-se a postura reativa e reformadora em sua aferição contínua e atenta a esses contextos, tem-se de fato um princípio, uma base ética e visionária, que não pode ser dogmatizada ou reduzida a regras ou fórmulas, pois ela mesma é mutável. Aliás, por meio de suas redefinições nascem novos sentidos e

atualizações da visão geral da obra poético-crítica.

Desse modo, pode-se notar como o panorama histórico foi determinante para a cosmovisão de Magalhães, que, mesmo tendo sida construída por uma lírica amorosa atenta ao real, por vezes, permeia uma percepção em trânsito, radiculada em um espaço de convivência e partilha, na ordem comum de um lugar habitado por todos, e assim assume um interesse público, civil.

Se nos anos setenta ainda havia a esperança de uma nova política para Portugal, não há, cerca de trinta anos depois, qualquer redenção: o horizonte humano foi cancelado pela “sujidade citadina” e daí a metáfora do humano coisificado, robotizado, na maquinaria do “progresso”. Essa oscilação ideológica tem raízes estilísticas frequentes, como o uso de vocábulos raros ou regionais e a opção pelo verso metrificado ou levemente heterométrico, processo que repõe uma sonoridade sincopada, na regularidade da máquina ou no acorde fluído da memória, aproximando o verso da fala. Cite-se, ainda, em 2010, a rarefação vocabular e a elipse como figura que mimetiza o vazio.

Desse modo, a atualização da concepção sobre o real sugere o título desta tese: *voltar à poesia*. A percepção de que a poesia deveria ancorar-se em sua projeção cenográfica, afetuosa e memorialística, com o entorno, com o real do mundo das coisas. Quando esse real parece se decompor, o próprio princípio se esfacela, a mimese agora está cercada pelos escombros do capitalismo financeiro, em um país que perdeu a centralidade e foi cedendo a ajustes econômicos cada vez mais severos, que faz com que Portugal tenha altos índices de desemprego e de imigração, em meio ao eufemismo da “austeridade” econômica e previdenciária. Esse dado histórico-político, apesar de não ser enunciado, é intuído, desde a devastação proposta por *Alta noite em alta fraga* (2001) e a destruição de *Um toldo vermelho* (2010).

Esse lirismo, que cronologicamente pode ser etiquetado como pós-revolucionário, constata que a abertura política somente serviu para a assunção de novas e velhas oligarquias. A percepção de que, na ordem democrática, o ser humano é moeda de troca ínfima, desinteressante, praticamente inexistente, faz com que haja um nivelamento entre as dificuldades contextuais da poesia feita

durante o regime fascista e a poesia feita em 2010 por Magalhães. Apesar de ambos os períodos estarem dimensionados por conjunturas diversas, a dificuldade política é comum: existe uma constatação de que, em ambas as opções de governo, Portugal foi degradado, principalmente os subúrbios que embrutecem a visão, em que “Um país; tornou-se um assassino” (ANAF, 2001, p. 77).

Daí teria lugar a ideia de refazimento contínuo da obra, pois em cada momento um espelho novo deve surgir. O poema é um acontecimento da percepção, turva ou não, do presente, acompanhando o devir histórico, fazendo com que a apreensão lírica esteja dimensionada pelo quadro maior que arrasta o sujeito já cético, entre niilista e indiferente à degradação.

A questão mais radical imposta seria a ideia de que a poesia já não poderia mais ser um veículo de compreensão do mundo. Conforme Portugal vai se deteriorando economicamente, a devastação cultural e o desinteresse político parecem dominar o poder de reação poético que só pode ser performado pelo desinteresse e pelo silêncio rimbaudiano, em uma prática que rejeita a ideia de obra enquanto monumento acabado, perfeito, em resposta ao entorno.

Talvez seja o caso de retomar algumas das proposições já apontadas anteriormente acerca do “voltar ao real”, conforme segue abaixo:

a) Tal expressão pode ser avaliada contextualmente, de acordo com o seu uso no quadro histórico e estético português; seja pela referência metapoética ao período da *Poesia 61*, seja pelo panorama de redescoberta democrática de Portugal;

b) Tal expressão, que, em sua impossibilidade, eleva a poesia para um estado utópico, torna-se um chamamento ideal, e, ao final, neorromântico;

c) Tal expressão se utiliza do termo real como sinônimo de *realizável*; logo, um chamamento densamente ético;

d) Tal expressão seria inverossímil, pois predica uma volta impraticável, uma vez que não é possível comprovar a

> existência de qualquer real, sendo eminentemente polêmico ao instaurar contradições, um multiplicador de divergências.

Debate do ponto a: A inserção histórica do *regresso ao real* parece ser a forma menos conflituosa de interpretá-lo, já que tanto as coordenadas poéticas quanto as políticas convergem para tanto. Entendê-lo contextualmente ainda requer a compreensão de seu teor reativo, que promove um corte, inicialmente dualista ("poesia textual" *versus "*poesia das palavras simples"), para, na sequência do desenvolvimento da obra, perder esse sentido primeiro de ruptura, típica do manifesto, para tornar mais angulosas suas reverberações, seja pelo jogo entre memória e presente, seja pela perspectiva desfocada das narrativas amorosas, e, ainda, pela agressão manifesta de *Alta noite em alta fraga.* Apesar de ser difícil sustentar a compreensão de que toda a obra é de cariz histórico, notam-se muitas coordenadas contextuais, de um sujeito entre melancólico e elegíaco.

Debate do ponto b: Na mesma proporção que predicar um regresso seja naturalmente utópico, essa atitude se dá sem alarde, com a convicção da indiferença de todo processo, já que a escrita é, ao final, o gesto humano de sobrevivência, com sua ética própria. Se a subjetividade do "eu" e a angústia existencial dominam boa parte dos poemas, esses processos são quase sempre acompanhados de "estilo médio", que, longe de grandes arroubos, mantém a clareza declarativa e a prosódia em um espaço poeticamente reconhecível, sem intenções demasiadamente formalistas. Logo, se há um chamado neorromântico, ele se funde em uma síntese dialética com o equilíbrio formal, que se mantém até 2010, momento em que a desagregação do sujeito impõe a desagregação da paisagem.

Debate do ponto c: Esta tese esforçou-se por alargar o conceito de real no sentido de conferir um sentido ético de realizável/realização, que, inclusive, consegue mensurar com maior lógica a substituição da obra em 2010 pela mimese entre perspectiva do sujeito e encaminhamento do entorno em direção à desistência e ao vazio. Esta abordagem tem a seu favor, talvez, a ideia de que o poeta-crítico produz na medida em que é possível, respondendo não só ao fator histórico e político, mas também animado pelo desdém e pela desesperança

(perdão pelo contrassenso). Ou seja, nessa medida, a escrita constrói-se no mundo, com o mundo e para o mundo, explicando, inclusive, o eixo espacial, paisagístico, tão explorado por JMM. Além disso, “voltar” pode ser lido como dar voltas em torno de um assunto, como se houvesse um redimensionamento da discussão sobre o real que baliza a poesia portuguesa do século XX.

Debate do ponto d: Esta abordagem é interessante na medida em que coloca JMM no centro da discussão da poesia dos últimos trinta anos. Como a expressão “voltar ao real” é muito ampla, a própria obra, em mutação, abarca o sentido de provocação, já que a noção de *regresso*, ideal e utópico, não pode ser verificada, aliás, em uma obra que abriu o próprio espaço de forma muito própria e pessoal, ela mesma regressando muito pouco aos próprios pares. Ao se tomar o regresso como sinônimo de “regresso ao sentido” pode-se incorrer no problema de dualizar protocolos de leitura, já que dificilmente se pode afirmar com precisão que esta ou aquela escrita seja mais compreensível que qualquer outra, ainda mais ao se pensar em níveis de sobrecodificação. Regressar às palavras comuns não garante legibilidade poética, antes funciona como uma estratégia de possibilitar um mundo mais factível para o leitor, porém a subjetividade que irá organizá-las, quase sempre, cria um ambiente que requer todo o esforço interpretativo. Desse modo, a tópica sobre o regresso ao real tornou-se tão longeva no ambiente da poesia portuguesa, já que em sua impossibilidade fática (o retorno só acontece enquanto atualização de uma escrita nascente e atual) vibra e revibra nas gerações vindouras, assumindo novas e redobradas interpretações.

Como se vê, as hipóteses não são excludentes, pois o tema é complexo, possuindo muitas variantes. O viés do analista, sua posição, portanto, irá determinar em qual sentido a expressão “voltar ao real” melhor se assenta. Vale notar que JMM também trata do assunto com precaução:

> Nunca pretendi definir [...] o que fosse “real” para a poesia. Ou que o “real” apresentasse uma dimensão consistente e contínua, como sabe que não qualquer pessoa medianamente informada. Ou sequer que existe um real ali adiante, de que todos se podem servir à sua maneira. Entre as palavras e o existente, a captação é uma hipótese em contínua mutação. Olho à minha volta e sei lá como se institui o real mesmo de uma forma relativa. Só posso saber que ao mundo multiforme responde a inquietação da minha interioridade. Ainda que goste do conceito do real (MAGALHÃES *apud* MARTELO, 2010, p. 163).

É do “mundo multiforme” as respostas complexas. Quase sempre na tentativa, de *voltar à poesia,* ou ainda, a certa poética que busca, entre o fingimento e o testemunho, formas e estratégias que representem o real, voltando-se para caminhos determinantes da poesia portuguesa do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra poética de Joaquim Manuel Magalhães:

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Envelope**, com António Palolo, Lisboa: 1974.

____. **Consequências do lugar**, Lisboa: Moraes, 1974.

____. **Três poemas**, Lisboa: 1975.

____. **Cartucho**, Lisboa: 1976.

____. **Dos Enigmas**, Lisboa: Moraes Editores, 1976.

____. **Intervalo e tentativa,** Lisboa: Inova, 1977.

____. **Pelos caminhos da manhã**, Lisboa: Arcádia, 1977.

____. **Vestígios**, Coimbra: Centelha, 1977.

____. **António Palolo**, Lisboa: Regra do Jogo, 1978.

____. **Uma exposição**, com Jorge Molder e João Miguel Fernandes Jorge, Lisboa: Regra do Jogo, 1980.

____. **Os dias, pequenos charcos**, Lisboa: Editorial Presença, 1981.

____. **Ave de Partida**, com Ana Marchand,1981.

____. **Assinar o mar***,* com Ana Marchand, Contexto, 1984.

____. **Alguns Antecedentes Mitológicos**, com Ilda David', Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.

____. **Segredos, sebes, aluviões***, Lisboa*: *Editorial Presença*, 2ª ed., 1985.

____. **Alguns Livros Reunidos**, Lisboa: Contexto, 1987.

____. **Uma Luz com toldo vermelho**, Lisboa: Editorial Presença, 1990.

____. **A Poeira levada pelo vento**, Lisboa: Editorial Presença, 1993.

____. **Alta noite em alta Fraga,** Lisboa: Relógio de Água, 2001.

____. **Um toldo vermelho**, Lisboa: Relógio de Água, 2010.

Antologia poética traduzida para o espanhol

MAGALHÃES, JOAQUIM MANUEL. **Consequencia del lugar**, Madri: Editora Signos, 1998, trad. José Ángel Cilleruello.

Obra crítica e teórica de Joaquim Manuel Magalhães:

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. A Inescapável Tara da Procriação. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa: n.º 43, p. 72-4, maio 1978.

____. **Pensamento poético e poesia de Frank O'Hara: uma introdução**. Lisboa: 1979.

____. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: Regra do Jogo, 1981.

____. **Obra poética de Ruy Belo**. Organização e posfácio. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

____. **Dylan Thomas: consequência da literatura e do real na sua poesia.** Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

____. **Um Pouco da Morte**, Lisboa: Editorial Presença, 1989.

____. Philip Larkin: "Um poeta da tristeza e da aceitação", In: **Philip Larkin, *Uma Antologia***, Coimbra: Fora do Texto, 1989, p. 103-122.

____. Dick Davis, "Trinta e dois poemas", In: **As Escadas não Têm Degraus**, n.º 2, Lisboa: Edições Cotovia, 1990, p. 183-218.

____. **Do Corvo a Santa Maria**, Lisboa: Relógio d'Água, 1993.

____. "Nota ao Sr. Pessoa", *In: Wain, J.* ***Reflexões sobre o Sr. Pessoa*****.** Lisboa: Cotovia, 3ª ed., 1993, p. 47-51.

____. "Poema Acompanhado de Prefácio", In: **Hífen – Cadernos de Poesia**, n.º 8, Porto: Janeiro de 1994, p. 63-6.

____. "Alguns Agradecimentos", In: **O Escritor**, n.º 5, Lisboa: Março de 1995, p. 107.

____. "Prefácio", In: Gomes J. S., ***T. S. Eliot: Entre "The Hollow Men" e "Ash-Wednesday"*****,** Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 9-13.

____. "Introdução", In: **Poesia Espanhola de Agora**, Lisboa: Relógio D'Água, 1997,

p. 6-35.

____. **Rima Pobre: Poesia Portuguesa de Agora,** Lisboa: Editorial Presença, 1999.

Obra tradutória de Joaquim Manuel Magalhães:

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **A partir de Geoffrey Hill**. Separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa: IV série, n.1, 1976-77.

____. ***25 poemas Konstandinos Kavafis*.** Lisboa: Cotovia, 1988.

____. Dick Davis, Trinta e dois Poemas, In: **As Escadas não Têm Degraus**, n.º 2, Lisboa: Edições Cotovia, Fevereiro de 1990.

____. W. B. Yeats, (com Maria Leonor Telles), **As Escadas não Têm Degraus**, n.º 3, Lisboa: Edições Cotovia, Março de 1990.

____. **Poemas escolhidos Yorgos Seferis**. Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

____. **Poemas e prosas Konstandinos Kavafis**. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

____. **Poesia espanhola de agora**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

____. **Trípticos espanhóis 1.º**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

____. **Poesia espanhola, anos 90**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

____. **Trípticos espanhóis 2.º**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

____. **Poemas Anna Akhmatova**. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

____. **Poemas José Luis Panero**. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

____. **Trípticos espanhóis 3.º**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

____. **Antologia José Ángel Cilleruelo**. Lisboa: Averno, 2004.

____. ***A névoa José Mateos***. Lisboa: Averno, 2004.

____. ***Os poemas Konstandinos Kavafis***. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

____. ***Em nenhum paraíso Diego Doncel***. Lisboa: Averno, 2006.

Obra editorial de Joaquim Manuel Magalhães:

Antonio, M. Feijó; Jorge, João Miguel Fernandes; Magalhães, Joaquim Manuel. *As escadas não têm degraus*, Lisboa: n.1, Editora Cotovia, 1988.

____. *As escadas não têm degraus*, Lisboa: n.2, Editora Cotovia, 1990.

____. *As escadas não têm degraus*, Lisboa: n.3, Editora Cotovia, 1990.

____. *As escadas não têm degraus*, Lisboa: n.4, Editora Cotovia, 1991.

____. *As escadas não têm degraus*, Lisboa n.5: Editora Cotovia, 1991.

Livros e estudos sobre Joaquim Manuel Magalhães:

ABREU, Vasco Apolinário. **Joaquim Manuel Magalhães: poesia e poética**. 2003,190f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Porto, Porto, 2003.

ALVAREZ, Aurora Geara Ruiz. Da contemplação da tela de Hopper ao poema de J. M. Magalhães. In: **Tessituras, Interações, Convergências**, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil.

AMARAL, Fernando Pinto do, **O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente**, Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

CARVALHO, Gil de. **Recensão crítica a 'Do Corvo a Santa Maria**. Colóquio-Letras, n.º 135/136, Jan. 1995, p. 273.

CATTANEO, Carlo Vittorio. **Recensão crítica a Consequência do Lugar***,* Colóquio-Letras, n.º 32, Jul. 1976, p. 78-79.

COLEHO, Eduardo Prado. Essa parte partida da revolta, In: **Público**, Lisboa: 8 Set. 2001. Disponível: https://www.publico.pt/noticias/jornal/essa-parte-partida-da-revolta-161543. Acesso em 28 dez 2016.

DA CRUZ, Paula Cristina Oliveira. **Restos – O exercício crítico e poético de Joaquim Manuel Magalhães**. 2001, 125f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Minho, Braga, 2001.

FERREIRA, António Manuel. Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães, In: **Escrever a Ruína**, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 9-28.

FRANCO, António Cândido. **Recensão crítica a Ruy Cinatti, de Joaquim Manuel Magalhães.** Colóquio-Letras, Recensões Críticas, n.º 98, Jul. 1987, p. 117-119.

____.**Poesia de Joaquim Manuel Magalhães - crítica a Alguns Livros Reunidos, de Joaquim Manuel Magalhães**. Colóquio-Letras, n.º 100, Nov. 1987, p. 149.

GANDOLFI, Leonardo. **Da repetição à rasura: Joaquim Manuel Magalhães com Carlos de Oliveira**. Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 34, n.º 51, 2014, p. 47-64.

____. **Recensão crítica a Um Toldo Vermelho, de Joaquim Manuel Magalhães**. Colóquio/Letras, Recensões Críticas, n.º 175, Set. 2010, p. 169.

GUERREIRO, António. **Recensão a Segredos, Sebes, Aluviões**, 2ª ed. Colóquio-Letras, nº 90, Mar., 1986 p, 100-101.

GUIMARÃES, Fernando. **Recensão crítica a Obra Poética de Ruy Belo, de Joaquim Manuel Magalhães.** Colóquio-Letras, n.º 89, Jan. 1986, p. 116-117.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Recensão a Um Pouco da Morte Uma vista/aberta sobre paisagens insuspeitadas: o ensaísmo de Joaquim Manuel Magalhães.** Colóquio-Letras, n.º 115/116, Maio 1990, p. 154-157.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Recensão crítica a Vestígios e Pelos Caminhos da Manhã**, Colóquio-Letras, n.º 51, Set. 1979, p. 75-76.

MARIA MARTELO, Rosa. **Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX (Sumário da lição destinada às provas para obtenção do título de agregada).** Porto, 2008.

____. **Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa.** Via Atlântica nº 3, 1999, p. 224-237.

MARTINHO, Fernando J.B. **Recensão a três poemas**, Colóquio-Letras, nº 35, Jan., 1977, p. 79-80.

PITTA, Eduardo. **Recensão crítica a *Alta noite em alta Fraga*, de Joaquim Manuel Magalhães.** Colóquio-Letras, n.º 161/162, Jul. 2002, p. 433-434.

ROSA, António Ramos, **A parede azul – estudo sobre poesia e artes plásticas**, Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

SILVA**,** Míriam Soares. **Joaquim Manuel Magalhães: o eros sem máscaras**, Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 20, n.º 27, 2000, p. 131-144.

SILVEIRA**,** Jorge Fernandes da. **Recensão a *Dos enigmas***, Colóquio-Letras, nº 39, Set., 1977, p. 77-78.

VALENTIM, Juliana Jordão Canela. **O trabalho poético em *Um toldo* vermelho: a relação da imagem com o indizível**. Anais do VII SAPPIL, estudos de Literatura, UFF, n º1, 2016, p. 319-326.

Bibliografia crítica sobre poesia portuguesa:

ALVES, Ida Ferreira, Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90, **Revista Letras**, Curitiba: Editora UFPR, n. 59, p. 83-92, jan./jun. 2003.

AMARAL, Fernando Pinto do. Lugares incertos, In: **Relâmpago, Revista de Poesia,** nº 33, outubro de 2013, p. 28.

BARRENTO, João. **A chama e as cinzas**, Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

____. **O arco da palavra**. São Paulo: Editora Escritura, 2006.

____. Um Quarto de Século de Poesia Portuguesa. **Revista Semear**, n.4, 1998.

____. **A Palavra transversal, literatura e ideias no século XX**, Lisboa, Cotovia, 1996.

COELHO, Eduardo Prado. **A mecânica dos fluidos e A noite do mundo**. Lisboa: INCM, 2012.

DIOGO, Américo António Lindeza. **Modernismos, pós-modernismos, anacronismos, para uma história da poesia contemporânea recente.** Lisboa: Editora Cosmos, 1993.

FERREIRA, António Manuel. **Sinais de cinza – Estudos de Literatura**. Braga: Opera Omnia, 2012.

FREITAS, Manuel (org.). **Poetas sem qualidades.** Lisboa: Averno, 2002.

GASTÃO, Ana Marques. Poesia para um único leitor, In: **Revista Relâmpago,** nº 33, outubro de 2013, p. 17.

GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. **Revista Relâmpago**, Lisboa, n.12, 2003, p. 11-18.

GUIMARÃES, Fernando. **A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade**. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

____. **Os problemas da modernidade**. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

____. **Simbolismo, modernismo e vanguardas.** 1.ª ed. Porto: Editora Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1982.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem & palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas.** 1.ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

KAUFMAN, Helena; KLOBUCKA, Anna. **After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994.** Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. **História da literatura portuguesa**. 8.ª ed. Porto: Editora Porto, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. ***Anomalia poética*.** 1.ª ed. Viseu: Vendaval, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia.** 2.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, s/d.

____. **Sentido e forma da poesia neo-realista.** 1.ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

____. **A esquerda na encruzilhada ou fora da história – ensaios políticos**. 1.ª ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

MARINHO, Maria de Fátima. **A poesia portuguesa nos meados do século XX – rupturas e continuidades.** 3.ª ed. São Paulo: Editora Global, 1981.

MARIA MARTELO, Rosa. **Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa**

moderna e contemporânea. 1.ª ed. Porto: Campo das Letras, 2004.

____. **Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961.** 1.ª ed. Porto: Campo das Letras, 2007.

____. **A forma informe – leituras de poesia.** 1.ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

MARTINS, Manuel Frias. **10 anos de poesia em Portugal 1974-1984 leitura de uma década.** 1.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

NAVA, Luís Miguel. **Ensaios reunidos.** 1.ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

OLIVEIRA, Nelson. **Axis Mundi – O jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea.** 1.ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEDROSA, Celia; Alves, Ida (Orgs.). **Subjetividades em devir.** 1.ª ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2008.

PEREIRA, Edgard. **Portugal – poetas do final do milênio.** 1.ª ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras e Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa.** 1.ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar,1986.

REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-realismo ao Post-Modernismo].** Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

ROSA, António Ramos. **A poesia moderna e a interrogação do real I e II.** 1.ª ed. Lisboa, Arcádia, 1979.

SILVA, Celina. **Pluralidade e convergência.** 1.ª ed. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Verso com verso.** 1.ª ed. Lisboa: Angelus Novus, 2003.

SIMÕES, João Gaspar. ***Crítica V*.** 1.ª ed. Lisboa: INCM, 1983.

____. **História da poesia portuguesa do século XX.** 1.ª ed. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.

TORRES, Rui (Org). **Enquadramento teórico e contexto critico da PO.EX. – Vol. 1 do ebook Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos.** 1.ª ed. Lisboa: FCT, 2008.

Bibliografia geral:

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática Metódica da Língua Portuguesa**. São Paulo: Edição Saraiva, 29ª ed., 1980.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5ª. ed. Campinas: Papirus Editora, 2015.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

____. **Pequeno manual de inestética.** 1.ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

____. ***O século*.** 1.ª ed. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Lisboa: Edições 70, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** 1.ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte, génese e estrutura do campo literário,** Lisboa, Editorial Presença, 1995.

BOZAL, Valeriano. **Mimesis. Realismos modernos.** 1.ª ed. Madri: Museo Thyssen-Bornemisza, 2005.

BURGUER, Marcel. **Les manifestes: parole de combat**. 1.ª ed. Lonay: Delachaux et Niestlé, 2002.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 48ª ed., 2008.

COLLOT, Michel. **La poésie moderne et La structure d´horizon.** Presses Universitaires de France, 1989.

CRITELLI, Dulce Maria. **Analítica do sentido – uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica.** 2ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 1.** 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura.** 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Eu falo dos que não falam**. 1.ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

FETZER, Glenn W. **Emmanuel Hocquard and the poetics of negative modernity**. 1.ª ed. Alabama: Summa Publications Inc, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais,** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos.** 1ª. ed. Birminghan: Summa Publications, 2004.

____. **Produção de presença.** 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2010.

HEFFERNAN, James A. W., **Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery**, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1993.

HUSSERL, Edmund. **L'origine de la géométrie.** 1ª. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

INSTITUTO CAMÕES. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/poemasemana/40/biografia.html, Acesso em 23/01/2015.

KRANZFELDER, Ivo. **Hopper**. Köln: Taschen, 1ª ed., 2003.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado - revolução e democracia em Portugal**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MONTERO, Luis Garcia. La otra sentimentalidad. Madri: **El País**, sábado, 8 JAN 1983. Disponível em: http://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html. Acesso em 10 JAN 2017.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas.** 2ª. ed. Lisboa: Cotovia, 2003.

PITTA, Eduardo. **Aula de poesia.** 1ª. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

RENNER, Rolf. G. **Hopper**, Colónia: Taschen, 2001.

SCHMIED, Wieland. **Edward Hopper – Portraits of America**, Munich: Prestel, 2005.

SECCO, Lincoln. **Revolução dos Cravos, a 25 de Abril de 1974.** 1ª. ed. São Paulo: Ibep Nacional, 2005.

SISCAR, Marcos. ***Poesia e crise*.** 1ª. ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

DE SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura – textos seminais para os estudos literários (1688-1922).** 1ª. ed. Chapecó: Editora Argos, 2011.

VARELA, Joana Morais. **Pequeña Guía de la Historia de la literatura Portuguesa**. 1ª. ed. Lisboa: Instituto Português do Livro, 1984.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade.** 2ª. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

____. **A tentação do realismo.** 1ª. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2001.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico – e as perspectivas do tempo real.** São Paulo: Editora 34, 1984.

____. **A velocidade da libertação.** 1.ª ed. Relógio D'Água, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

YANG, Christina. (2013) **Art of the month club: Morning in a City.** Disponível em: *http://wcma.williams.edu/blog/art-of-the-month-club-christina-yang/*. Acesso em: 16 maio 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A – OBRA CRÍTICA

Autor	☆	†	[RP]	nº. textos	[PM]	nº. textos	[DC]	nº. crónicas
António Patrício	1878	1930			[PM]	1		
Fernando Pessoa	1888	1935	[RP]	1				
Florbela Espanca	1894	1930	[RP]	1				
António Botto	1897	1959			[PM]	1		
Vitorino Nemésio	1901	1978	[RP]	1			[DC]	1
Pedro Homem de Melo	1904	1984					[DC]	1
Dylan Thomas	1914	1953						
Ruy Cinatti	1915	1986			[PM]	1	[DC]	1
Jorge de Sena	1919	1978	[RP]	1			[DC]	1
Sophia de Mello Breyner Andresen	1919	2004	[RP]	1	[PM]	1		
Raul de Carvalho	1920	1984			[PM]	1		
Agustina Bessa Luís	1922	-					[DC]	3
Eugênio de Andrade	1923	2005	[RP]	1			[DC]	4
Mário Cesariny	1923	2006			[PM]	1	[DC]	1
Maria de Lourdes Belchior	1923	1999			[PM]	1		
Herberto Hélder	1930	2015	[RP]	1	[PM]	1	[DC]	3
José Bento	1932	-	[RP]	1				
Cristóvão Pavia	1933	1968					[DC]	1
Ruy Belo	1933	1978			[PM]	1	[DC]	3
António Osório	1933	-			[PM]	1		
Pedro Tamen	1934	-	[RP]	1			[DC]	1
Fernando Assis Pacheco	1937	1955	[RP]	1	[PM]	1	[DC]	1
Alberto Pimenta	1937	-	[RP]	1				
Luiza Neto Jorge	1939	1989					[DC]	1
António Manuel Pires Cabral	1941	-					[DC]	1
Fátima Maldonado	1941	-						
João Miguel Fernandes Jorge	1943	-	[RP]	1	[PM]	1	[DC]	3
António Franco Alexandre	1944	-					[DC]	1
Manuel Gusmão	1945	-	[RP]	1				
Al Berto	1948	1997			[PM]	1	[DC]	1
José Agostinho Baptista	1948	-			[PM]	1		
Helder Moura Pereira	1949	-					[DC]	1
Jaime Rocha	1949	-	[RP]	1				
Nuno Júdice	1949	-			[PM]	1		
Carlos Poças Falcão	1951	-	[RP]	1				
Gil de Carvalho	1954	-	[RP]	1	[PM]	1		
José Tolentino Mendonça	1965	-	[RP]	1				
Jorge Gomes Miranda	1965	-	[RP]	1				
Rui Pires Cabral	1967	-	[RP]	1				
José António Almeida	1959	-	[RP]	1	[PM]	1		
Paulo da Costa Domingos	1953	-			[PM]	1		
Fernando Luís	1960	-			[PM]	1		

[RP] Rima pobre (1999).

[PM] Um pouco da morte (1989).

[DC] Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas (1981).

APÊNDICE B – OBRA TRADUTÓRIA

	Obra/Autor(a)	Ano	Observações
1	*A partir de Geoffrey Hill*	1976-77	Separata da *Revista da Faculdade de Letras* de Lisboa, IV série, n.1.
2	*25 poemas,* Konstandinos Kavafis	1988	Em colaboração com Nikos Pratsinis.
3	*Trinta e dois poemas* , Dick Davies	1990	Poemas editados na Revista *As escadas não têm degraus 2*
4	*15 poemas,* W.B. Yeats	1990	Poemas editados na Revista *As escadas não têm degraus 3,* com Maria Leonor Telles.
5	*Poemas escolhidos* , Yorgo Seferis	1993	Em colaboração com Nikos Pratsinis.
6	*Poesia Espanhola de Agora - volume I e II*	1997	Trinta e dois poetas.
7	*Poemas e prosas,* Konstantínos Kavafis	1994	Em colaboração com Nikos Pratsinis.
8	*Trípticos Espanhóis 1.º*	1998	Poetas traduzidos: José Luis García Martín, Abelardo Linares e Julio Martínez Mesanza.
9	*Poesia Espanhola, Anos 90*	2000	Trinta poetas.
10	*Trípticos Espanhóis 2.º*	2000	Poetas traduzidos: José Ángel Cilleruelo, Vicente Valero e Diego Doncel.
11	*Poemas, Anna Akhmatova*	2003	Em colaboração com Vadim Dmitriev.
12	*Poemas* , Juan Luis Panero	2003	Prefácio e tradução de expressiva mostra do poeta espanhol.
13	*Trípticos Espanhóis 3.º*	2004	Poetas traduzidos: Amalia Bautista, Luis Muñoz e Pablo García Casado.
14	*Antologia* , José Ángel Cilleruelo	2004	Cinquenta e um poemas.
15	*Os poemas,* Konstandinos Kavafis	2005	Em colaboração com Nikos Pratsinis.
16	*A névoa,* José Mateos	2006	Poema único em vinte e cinco páginas.
17	*Em nenhum paraíso,* Diego Doncel	2007	Doze poemas.

APÊNDICE C – OBRA EDITORIAL

Revista: *As escadas não têm degraus,* dirigida por: Antonio M. Feijó, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães na cidade de Lisboa para a Editora Cotovia.

REVISTA: AS ESCADAS NÃO TÊM DEGRAUS		
Volume	**Data de publicação**	**Atuação de Joaquim Manuel Magalhães**
1	15 de dezembro de 1988	EDITORIAL: p. 7. SELECIONA: Jaime Gil de Biedma, p.29-60. ENSAIO: António Franco Alexandre: "As moradas 1 & 2" p.155-161, não recolhido em Rima Pobre (1999).
2	Fevereiro de 1990	TRADUÇÃO e NOTA DO TRADUTOR: Dick Davis – Trinta e dois poemas p.153-218.
3	Março de 1990	POESIA: SLOTEN, p. 39-55. TRADUÇÃO DE 15 POEMAS, com Maria Leonor Telles, de W.B. YEATS, p.271-291.
4	Janeiro de 1991	NOTA SOBRE CAFÉ DE SUBÚRBIO, de António Manuel Couto Viana, p.233-251, não recolhido em *Rima Pobre* (1999).
5	Novembro de 1991	Joaquim Manuel Magalhães consta na DIREÇÃO do número.Volume dedicado à prosa de ficção.
ORGANIZAÇÃO DE EDIÇÕES		
	Título / Data	**Atuação de Joaquim Manuel Magalhães**
6	Ruy Belo - Obra poética 3 volumes (1984)	Organização e posfácio, recolhido em *Um pouco da morte* (1989).
7	Ruy Cinatti - Antologia (1986)	Organização e posfácio, em verso, intitulado "Senhor, eu não sou digno", recolhido em *Um pouco da morte* (1989).

APÊNDICE D – OBRA POÉTICA – ANOS 70

Título	**Ano**	**Comentários gerais:**
Poemas	1974	Poemas dentro de um envelope concebido por António Palolo, posteriormente denominado como Envelope.
Consequência do lugar	1974	Primeiro livro editado pela prestigiosa Círculo de Poesia, da Moraes Editores. O livro é composto por quatro poemas longos, intitulados Onze, Sete, Onze e Sete.
Três poemas	1975	Incluído sob a rubrica: Cadernos Sagitário 3. O livro é composto por Primeiro; Dez poema e Terceiro (poema em três partes numeradas em arábico).
[Cartucho: poemas "amarrotados"]	1976	Descrição disponível na página da Biblioteca Nacional de Lisboa: "Antologia de poemas soltos de António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, num total de 21 folhas impressas de um só lado, incluindo 1 folha de rosto. Trata-se de uma peça de composição artesanal, cujas folhas "amarrotadas" têm como material acompanhante 1 cartucho e 1 fio de cordel com um chumbo. O cartucho contém uma etiqueta colada com os nomes dos quatro autores."
Dos Enigmas	1976	Segundo livro editado pela prestigiosa Círculo de Poesia, da Moraes Editores. Composto por poemas sem título que ocupam as páginas 7-42. Essa organização propicia a leitura de um único poema ou de uma peça fragmentada.
Intervalo e tentativa	1977	Edição de pequena tiragem, com um desenho de António Palolo.
Pelos caminhos da manhã	1977	Livro editado pela Arcádia em setembro. Sob a epígrafe que fornece uma referência pictórica: "Pedir a Alice A. Bailey que ensine a ver o Hércules de Piero della Francesca". É composto por doze poemas intitulados em ordinal de Primeiro até Décimo Segundo, que remete à mitologia dos doze trabalhos de Hércules.
Vestígios	1977	Livro editado pela Centelha, em setembro. Reúne e reorganiza *Poemas* (1974), *Três poemas* (1975), *Cartucho* (1976*)* e Intervalo e tentativa (1977). Os títulos que já haviam sido publicados e não figuraram dessa refundição foram: *Consequência do lugar* (1974)*, Dos Enigmas* (1976) *e Pelos caminhos da manhã* (1977). O título pode sugerir a recolha de uma obra até então fragmentada em edições pequenas e esgotadas.
António Palolo	1978	Edição em livro. A capa estampa: António Palolo **por** Joaquim Manuel Magalhães, a preposição grifada sugere releituras da obra pictórica do artista. A portada do livro tem um foto colada, de um *pub* lisboeta com um toldo vermelho. Os poemas são seriados em arábico, talvez recuperando o sentido da serialização nas artes plásticas. O primeiro bloco tem sete poemas em prosa; já o segundo, catorze em verso.
Uma exposição	1980	Vinte e cinco poemas a partir de quadros de Edward Hopper, em colaboração com poemas de João Miguel Fernande Jorge e fotos de Jorge Molder.

APÊNDICE E – OBRA POÉTICA – ANOS 80

Título	Ano	Comentários gerais:
Ave de Partida	1981	Plaquete de cem exemplares fora do mercado, que traz um poema de nove estrofes, com desenho de Ana Marchand.
Os dias pequenos charcos	1981	Aparece o verso “voltar ao real”, no poema “Princípio”, poema de abertura que norteia o volume. O livro é composto pelas seguintes seções: "Princípio"; "Cinco Sonetos"; "Idílios"; "Descrições"; "6x14 aos da educação"; "Fotografias de Jorge Molder"; "Névoas de Fogo"; "Escritos militares" e "Coda".
Segredos, sebes , aluviões	1981	Editado pela Publicação e Dicções. Poemário dividido em três seções. A primeira, "Segredos", contém 9 poemas. A segunda, "Sebes" e a terceira, Aluviões, ambas contém 17 poemas.
Assinar o mar	1984	Plaquete, em cinco partes numeradas em arábico, ilustradas com monotipias de Ana Marchand. Setecentos exemplares para a editora Contexto.
Segredos, sebes , aluviões	1985	Segunda edição estendida, editada pela Colecção Forma, da Editorial Presença. Poemário dividio em três seções. A primeira, "Segredos", contém 11 poemas. A segunda, "Sebes" contém 17 poemas e a e a terceira, "Aluviões" contém 24 poemas.
Alguns antecedentes mitológicos	1985	Edição em livro pela Assírio e Alvim, que conta com 15 imagens mitológicas de Ilda David' e 14 poemas curtos de Magalhães, supondo a narratividade de um poema único.O livro abre com uma epígrafe do Cármides, 155 d, de Platão.
Alguns livros reunidos	1987	Primeira recolha e refundição após 13 anos de atividade poética pública, contemplando a obra editada de 1974 até 1985 excluindo-se as plaquetes e os livros da Colecção Forma. O livro tem o seguinte sumário: Envelope (1974); Consequência do lugar (1974); Dos Enigmas (1976); Vestígios (1977); Pelos caminhos da manhã (1977); António Palolo (1978); Uma exposição (1980) e Alguns Antecedentes mitológicos (1985). Essa compilação também corrige e reescreve partes da obra.
Uma luz com o toldo vermelho	1990	Editado pela Colecção Forma, da Editorial Presença. Poemário dividido em cinco seções. A primeira, "De súbito", contém 16 partes não numeradas. A segunda, "Os poços" contém 22 partes não numeradas. A terceira "Sonetos" contém 16 poemas com catorze versos, escritos de forma fragmentária. A quarta, "Maig" é um poema narrativo de 11 páginas. A quinta e última seção, intitula-se "Três histórias derradeiras", composta por 3 poemas numerados em ordinal, escritos em redondilhos menores.

APÊNDICE F – OBRA POÉTICA – ANOS 90 ATÉ 2010

Título	Ano	Comentários gerais:
Sloten	1991	Livro de artistas concebido para a Europália 91, sediada na Bélgica, que teve Portugal como tema. Poema conjugado com fotomontagens e desenhos de Rui Sanches. Ao final, o poema é traduido para o francês. O poema saiu também na revista dirigida por Joaquim Manuel Magalhães: As escadas não tem degraus, nº. 3. As duas versões são idênticas, tirante correção de gralhas.
A poeira levada pelo vento	1993	Grande Prêmio de Poesia pela Associação Portuguesa de Escritores.
Alta noite em alta fraga	2001	Composto por 17 poemas. Retoma, expressamente, no poema “Arqueiro”, a discussão de “voltar ao real”.
Consequência do lugar	2001	Segunda recolha e refundição após 27 anos de atividade poética e crítica. Os “livros” recolhidos, pelo índice: Envelope, 1974, Consequência do lugar, 1974, Dos enigmas, 1976, Vestígios, 1977, Pelos caminhos da manhã, 1977, António Palolo, 1977, Uma exposição, 1980, Alguns antecedentes mitológicos, 1985 .No prefácio: "Este volume recolhe o conjunto de livros que sinto serem a primeira parte de uma obra que se pôde ir continuando, começada com o Envelope concebido por António Palolo. Parece-me que a segunda parte se junta aos volumes publicados entre 1981e 1993 na Editorial Presença. Enquanto pressinto uma terceira iniciada em Alta noite em alta fraga" (MAGALHÃES, 2001, p. 07).
Um toldo vermelho	2010	Terceira recolha e refundição após 34 anos de publicações. Os “livros” recolhidos foram dispostos pelo índice: Envelope, Consequência do lugar, Usufruto, Ao lado, Da educação, Traço, Gaita Militar, Dobre, Segredos, sebes, aluvião, Alta noite em alta fraga. Adiciona o poema de 2005: “Homossexualidade” p. 190-196. Em nota final: "Este volume constitui a minha obra poética até 2001, a que acrescento um poema publicado em 2005. Exclui e substitui toda a anterior" (MAGALHÃES, 2010, p, 98). Foram criados nomes novos para livros antigos e pedaços de seções daqueles livros para renomeá-los.

APÊNDICE G – EXEMPLOS DE PARCERIA PICTÓRICA

Figura 4: Foto de Jorge Molder para *Uma exposição* (1980), p. 39.

Figura 5: Desenho de Ana Marchand para *Ave de partida* (1981), p. 05.

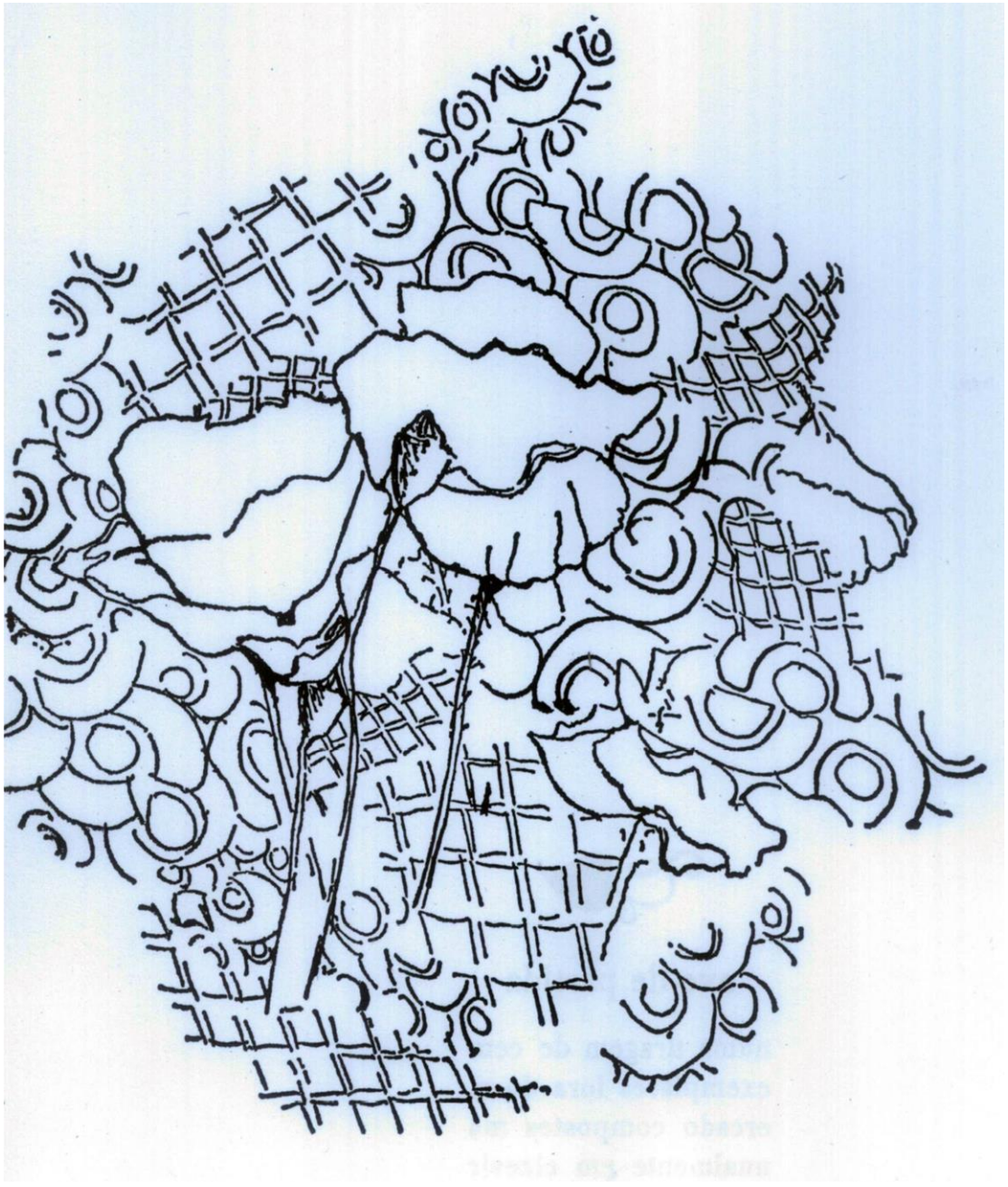


Figura 6: Monotipia de Ana Marchand para *Assinar o mar (*1984), p. 33.

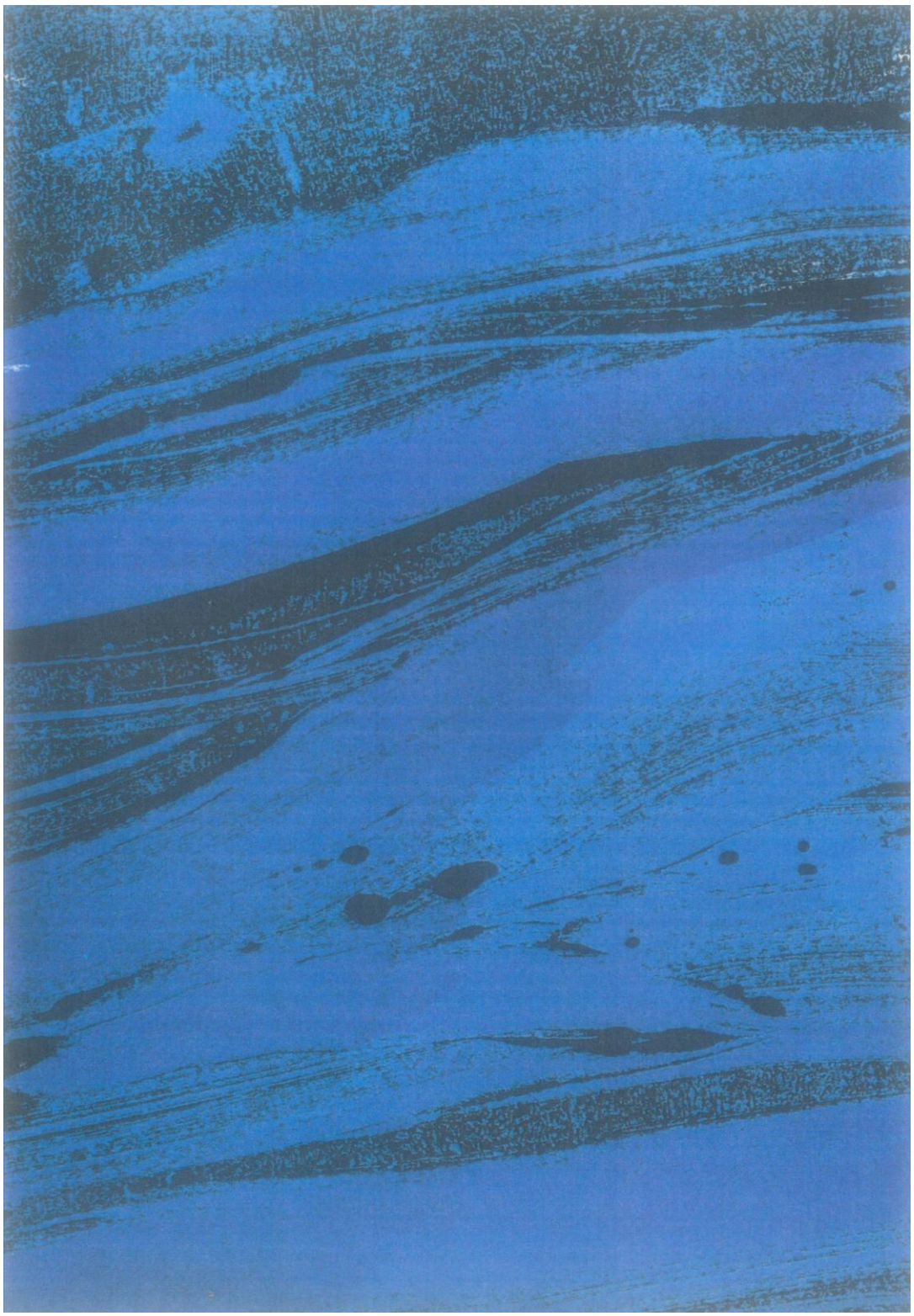


Figura 7: Imagem de Ilda David' para *Alguns antecedentes mitológicos* (1985), p. 21.

Figura 8: Fotografia de Rui Sanches para *Sloten* (1991), p. 29.

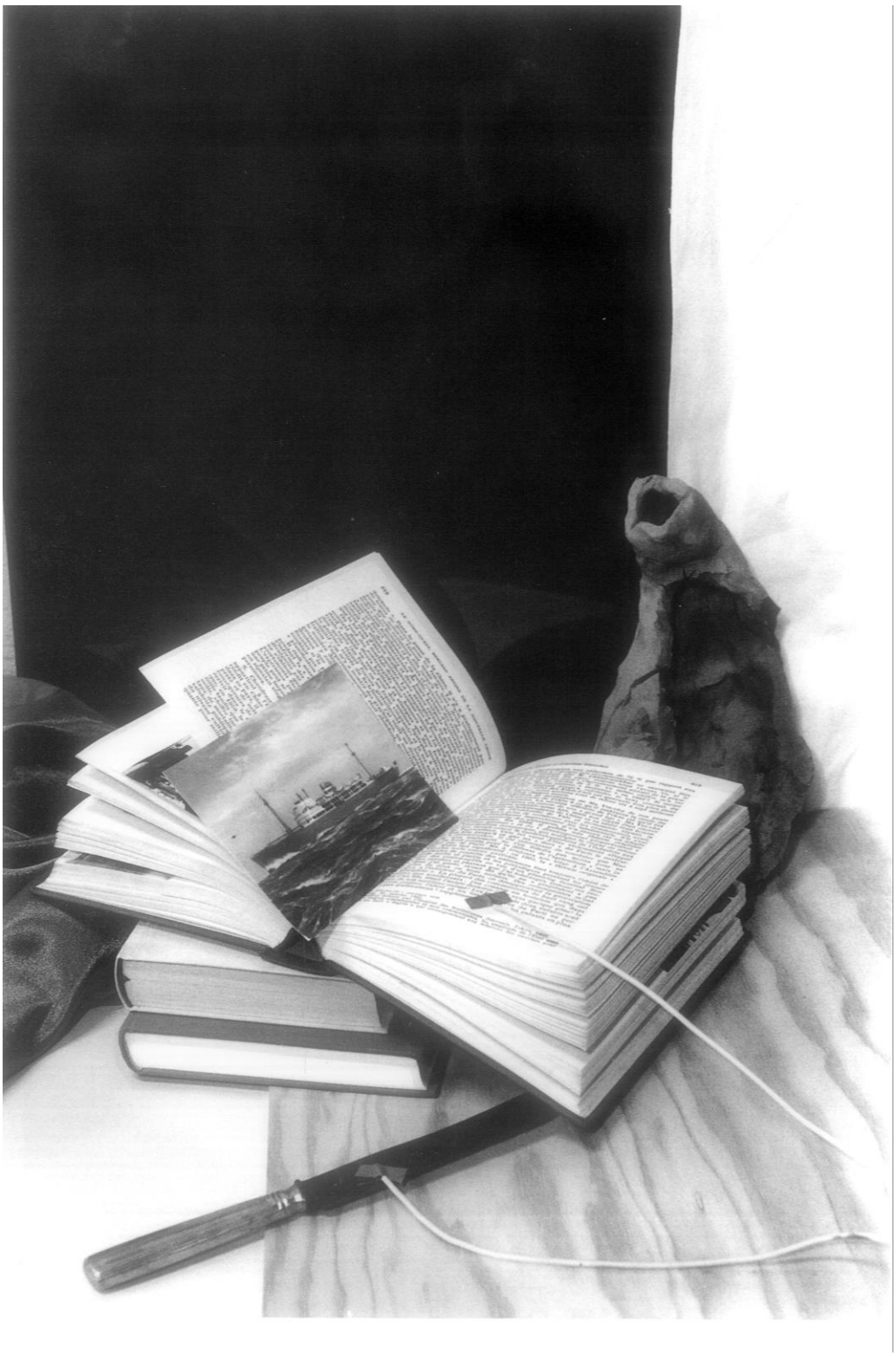


Figura 9: Desenho de Rui Sanches para *Sloten* (1991), p. 30.

Figura 10: Fotografia de José Sousa Gomes para *Do Corvo a Santa Maria* (1993), p. 128.