



## INTRODUÇÃO

Em “O sentir e o dizer em Joaquim Manuel Magalhães”, capítulo do livro *O mosaico fluido* (1990), Fernando Pinto do Amaral tece um interessante estudo sobre a poética de Magalhães, ressaltando aspectos relevantes não só sobre o contexto sociopolítico em que o poeta e crítico literário estava inserido quando lançou suas primeiras poesias, mas também a respeito de traços que marcaram e ainda marcam – apesar de o texto de Amaral ter sido elaborado há quase três décadas – a escrita singular de Joaquim Manuel Magalhães. Dentre as características postas em relevo por Amaral, há de se destacar, na poesia de Magalhães, a “forte dimensão crítica que a impregna e a leva a não poupar o ambiente degradado que a rodeia” (AMARAL, 1990, p. 98, grifo no original) e o processo criativo ímpar do poeta como duas interessantes questões a serem analisadas e que abrem margem a outras inquietações em sua obra.

Nessa perspectiva, a partir da hipótese de que existe uma *poética da destruição*<sup>1</sup> em Joaquim Manuel Magalhães relacionada ao trabalho criativo do poeta, será discutida a questão do arruinamento da própria escrita, corroborada, sobretudo, por um interessante processo de intertextualidade que Magalhães faz com sua obra. Desse modo, pretende-se explorar a destruição como um método de reescrita da produção poética.

Além disso, buscando discutir a respeito de uma das consequências possíveis do olhar crítico direcionado ao ambiente degradado que cerca o poeta, este artigo ainda pretende analisar a existência de uma *poética da destruição* – desta vez, no campo temático – em *Alta noite em alta fraga* (2001), calcada, sobretudo, em léxico e paisagens singulares que se curvam à produção de uma poesia pessimista, inquietante e, muitas vezes, desconfortável. Assim, a partir da análise do poema “Valvulina”,

---

<sup>1</sup> A palavra “destruição” foi escolhida para esta análise com o objetivo de denominar o trabalho de arqueologia poética que conseguimos enxergar na constante reescrita e revisão que faz Joaquim Manuel Magalhães com sua obra. Por vezes radical, na medida em que o autor até mesmo recusa alguns de seus escritos ou elimina partes de seus poemas, a revisita crítica ao que foi produzido, elaborada por Magalhães, leva-nos à interpretação desse processo como similar a uma demolição, em que o autor desse procedimento escolhe o que de fato será levado totalmente abaixo, o que será mantido e o que, posteriormente, será transformado em outra coisa. Como este artigo, em um segundo momento, conduz à reflexão da presença de um ambiente urbano caótico retratado em *Alta noite em alta fraga*, a questão da “destruição” aparece também como hipótese temática, além de uma forma de compreender a maneira com que o poeta português dialoga, conforme dito anteriormente, com sua própria obra ao tentar definir qual parte deve ser lida, mantida ou excluída.

que integra esse livro, busca-se entender como se forma, da temática da destruição, um discurso distópico elaborado por um sujeito lírico que parece querer partilhar com o leitor a experiência de estar inserido em um mundo de restos e de ruína dos valores humanísticos.

Para fundamentar essa discussão, serão recuperadas significativas questões teóricas, como a importância dos poetas de *Cartucho* para a poesia portuguesa, além de alguns apontamentos sobre os processos de intertextualidade. Nesse sentido, constarão no arcabouço teórico do artigo estudos de críticos como Rosa Maria Martelo, Fernando Pinto do Amaral e Antoine Compagnon.

## 1 A RASURA COMO PROCESSO CRIATIVO

Explorar o trabalho de arqueologia poética que Joaquim Manuel Magalhães realiza com sua obra, a partir do momento em que é o próprio poeta que escolhe qual parte de sua produção será lida, mantida ou até mesmo reescrita, necessita passar pela reflexão de questões importantes, como a intertextualidade. Termo composto por Julia Kristeva, em 1966, no seminário de Barthes, em Paris, a *intertextualidade* ratifica a ideia de que um texto é como um mosaico de citações, isto é, produto da absorção e da transformação de um diferente texto.

Ainda que a definição do termo pareça simples e concisa, tratar da intertextualidade rende uma densa análise não só do diálogo de um texto com outro texto, mas também do texto com o mundo – e, no nosso caso, da literatura com a realidade. É sobre isso que nos fala Antoine Compagnon, em capítulo intitulado “O mundo”, presente em *O demônio da teoria* (2014), no qual o teórico põe em evidência duas teses contrárias sobre as relações entre literatura e realidade: uma vinculada à tradição aristotélica e outra que representa a teoria literária moderna. Assim, discutindo o conceito de *mimèsis* e como Platão e Aristóteles enxergavam de maneiras distintas a questão da referencialidade, Compagnon contrapõe à tradição aristotélica clássica – que entendia ser finalidade da literatura representar a realidade – uma tradição moderna, que concebe a referência como uma ilusão e acredita que a literatura fala somente sobre ela mesma (COMPAGNON, 2014, p. 111).

Na esteira dessa argumentação, Compagnon (2014) destaca o conceito de “efeito de real”, de Roland Barthes, a fim de evidenciar como o caminho seguido pela crítica literária moderna – ao entender que a

intertextualidade substitui a referência – endossou o surgimento da noção de intertexto. Assim, embora calcada no que Bakhtin entende por dialogismo, a intertextualidade proposta por Kristeva fechou-se na imanência do texto, orientando uma grande parte da crítica atual à concepção de que “a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2014, p. 111).

Distanciando-se da discussão do binarismo existente nos estudos literários sobre a relação entre mundo e literatura exposto por Compagnon (2014), Laurent Jenny, em “A estratégia da forma”, capítulo que integra a revista *Poétique* (1979), destaca a imprescindibilidade da intertextualidade para a legibilidade literária, na medida em que “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5). Desse modo, é fundamental destacar o que Jenny aponta como um importante efeito da atividade intertextual: ao introduzir no texto centralizador um discurso já falado, implica-se àquele um conjunto ideológico que abarca tanto o novo sentido criado quanto a intenção do autor em criar esse discurso dialógico, o que confere à intertextualidade um *status* de poder. Pelas palavras do crítico,

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um *poder* infinitamente superior ao do discurso monológico corrente (JENNY, 1979, p. 21-22, grifo no original).

A questão da existência de um conjunto ideológico relacionado a uma atividade intertextual é de grande relevância para o entendimento da operação de reescrita a que Joaquim Manuel Magalhães submete a sua obra poética. Em *O trabalho da citação* (2007), Compagnon afirma que a citação – uma dentre as variadas marcas de um discurso dialógico – deve ser entendida como um fenômeno, e, como tal, impõe um sentido ao texto em que foi inserida, apontando também para a existência de uma motivação inicial que guia a escolha por essa citação. Em outras palavras,

vale recuperar a fala do crítico, ao dizer que a citação “não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora” (COMPAGNON, 2007, p. 47).

Sob esse viés, discutir o arruinamento da escrita em Magalhães é buscar compreender o que leva o escritor a revisitar a sua obra poética, recortar o que lhe interessa, desmembrar um trabalho de décadas e, por meio de um discurso dialógico construído por palavras anteriores suas, citar a si mesmo, transformando-se em um poeta de recomeços marcados por uma radical operação de lapidação da sua poesia. Em recente entrevista concedida ao jornal *Público*, à ocasião do lançamento de sua mais nova reunião de poemas intitulada *Para comigo*, em 2018, Magalhães afirmou que reescrever a sua obra, que passara a detestar “por razões não meramente declarativas, mas morfológicas e fonéticas” (MAGALHÃES, 2018), foi uma forma de se reencontrar enquanto escritor e produzir algo de que pudesse, de fato, gostar.

Esse *algo* a que o escritor faz menção é, declaradamente, *Para comigo*, livro que constitui 3ª edição revista e modificada – e aparentemente definitiva – de *Um toldo vermelho* e *Galopam*, composições que também surgiram de um processo de reescrita, corte e alteração de todo o seu passado poético<sup>2</sup>. Dessa sucessiva e exaustiva empreitada rumo à rasura de tudo aquilo que já produziu, Joaquim Manuel Magalhães parece ter, finalmente, conseguido elaborar o que quer conservar como sua poesia:

Uso acalmia para designar um enfado de que nunca me livrava com os meus livros de versos. Sempre que me chegavam às mãos não conseguia gostar deles. Quando comecei a poder juntar livros publicados, tentava resolver a situação com emendas parcelares. De novo não me sentia bem. Nunca gostei da minha poesia, mas no fundo tinha-lhe um inquietante amor, precisava daquilo para o meu dia-a-dia e para o meu equilíbrio íntimo. [...] Subitamente percebi. Publiquei a 1.ª edição de *Um toldo vermelho*. Mas senti que o livro estava mal organizado. Precipitara-me sobretudo nas sugestões que dera para a separação das estrofes. Revi tudo com os livros da Vera [Velez], os quais me mostraram imenso graficamente. Aprendi com ela acerca do espaço dos versos num livro. Sobretudo fui capaz de perceber que podia aplicar a ambos os livros os meus intuitos. Agora

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que, em nota adicionada ao final da 1ª edição de *Um toldo vermelho*, publicado em 2010, Magalhães avisou aos leitores – e, por que não dizer, à crítica literária – que nada mais produzido antes desse livro importava, já que a parte essencial de sua poesia teria sido concentrada nesse último lançamento.





perante um ‘erotismo global’, em que o corpo é todo o espaço e o espaço se pode reduzir à dimensão de um corpo, podendo ser sentido e percebido como um corpo” (NUNES, 2000, p. 28).

Essa fusão só é permitida, porque o corpo é matéria divisível e neutra, pois seria impossível entrar nessa relação de fusão caso esse mesmo corpo estivesse cercado de uma carga subjetiva – as singularidades de um “eu” não permitiriam a junção completa com um “outro”. Assim, o corpo pelo corpo, isto é, o corpo em sua materialidade, enquanto oportunidade de fusão e transformação, torna-se um grande devir na escrita de Luiza Neto Jorge – um devir-mulher, devir-animal, devir-linguagem, devir-objeto –, além de se transfigurar em um grande e democrático espaço de alteridade, visto que a impessoalidade da linguagem poética corrobora a existência de perspectivas várias.

Voltando a discussão à poesia de 70, essa indiscernibilidade convencional à escrita de LNJ dá lugar a uma escrita subjetiva em que o poeta se transforma no principal observador do mundo que o cerca e aquele que irá compartilhar com o seu leitor essa realidade desagradável. É nesse contexto que se insere a produção de *Cartucho*, nome atribuído à publicação coletiva de Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira, António Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge, que elaboraram poemas e os colocaram, em papel amassado, dentro de um saco fechado com um lacre feito de chumbo em 1976.

A escolha por essa forma de veiculação do literário se associa ao cenário de mercantilização da arte vivenciado pelos poetas portugueses na década de 70. A respeito desse aspecto, Rosa Maria Martelo, em “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, capítulo da obra *A forma informe* (2010), elucida que

É dentro da mercearia, do cartucho que dela é emblema, ou melhor, é dentro da sociedade de consumo, no trânsito entre mercadorias, que ele coloca a poesia, embora esconda ainda o livro, amarrotado mas à espera, disponível para ser reconstruído pelos leitores. Aí, nesse lugar, a poesia permanece, e resiste, mas reconhece-se (e mostra-se) perto de um mundo que lhe parece demasiado hostil para poder ignorá-lo. Daí a *flânerie* de muitos destes poetas, daí a sua propensão para um lirismo mais expressivista e a sua exploração de micro-narrativas, a sua posição por vezes irônica, às vezes quase cínica. [...] Estou portanto a defender que o realismo [...] não é aqui senão uma questão segunda, uma consequência, e não um fator de determinação. Muito mais

determinante parece ser a inscrição da poesia numa urbanidade omnívora à qual ela tem que responder de perto, ou mesmo de *dentro* (MARTELO, 2010, p. 176-177, grifo no original).

Como uma resposta, então, à mercantilização da arte, *Cartucho* marca a década de 70 do panorama literário português e inicia uma poesia cujo olhar se volta à experiência urbana e suas drásticas e violentas consequências. Resistindo ao processo de mutilação a que Magalhães submete a sua obra, o panorama de errância urbana muito presente nas composições de *Cartucho* acompanhou as escritas e reescritas do poeta ao longo dos anos, materializando-se, por exemplo, em vestígios depositados em *Um toldo vermelho*, obra que trouxe três poemas extremamente modificados que o autor havia lançado em 1976 na publicação coletiva.

A presença em *Um toldo vermelho* desses vestígios de poemas de *Cartucho*, ainda que radicalmente alterados, aponta para o caráter de permanência dessa atitude poética na obra do autor. Daí muitos dos poemas de *Alta noite em alta fraga* (2001) evidenciarem uma opção estética que preza pelo discurso do arruinamento, como no poema “Valvulina”, que abre a obra de 2001:

Cada próspera cidade tem no seu meio  
uma cidade de subnutrição, crianças mortas,  
desalojados, desemprego. E em cada cidade  
das mais podres há, num aro de metralhadoras,  
uma cidade da tecnologia, rara  
costura, sobre finança, e medo (MAGALHÃES, 2001, p. 9).

Se o primeiro poema de uma obra geralmente é colocado nessa posição para transmitir uma mensagem não só sobre as escolhas estéticas do autor, mas também sobre a própria construção do livro que inicia, “Valvulina” deixa bem clara a opção estética de partilha com o leitor de um cenário de restos e de destruição. Nos dicionários, valvulina significa um lubrificante proveniente do petróleo usado na caixa de engrenagem dos automóveis, grande símbolo da modernidade. É interessante pontuar, então, que da experiência de ser urbano e de viver a modernidade, o autor quis colocar em evidência o líquido viscoso usado para fazer a caixa de velocidade funcionar. A leitura do poema por completo ajuda a compreender essa atitude: em “Valvulina”, Magalhães

não enaltece essa vida urbana, mas expõe o ambiente degradante que os avanços tecnológicos e o sistema capitalista possibilitam surgir.

Na estrofe destacada – e segue assim ao longo do poema –, o sujeito lírico constrói a imagem de uma cidade marcada pelos abismos sociais, pela fome e pelo desemprego, apesar de ser tecnologicamente próspera. A partir do que parece ser uma espécie de narração de um dia na vida desse que fala no poema e que faz parte dessa cidade arruinada, os versos vão, de forma bastante imagética, desenhando o que tem de pior nesse ambiente paradoxalmente evoluído e moderno, mas desigual, sujo e poluído. Não é à toa, portanto, que despertar para um novo dia se torna um martírio:

Acordo para o cansaço da manhã  
com o cheiro das primeiras vozes  
e os motores acesos da casa que principia.  
De novo. Sempre principia. Setas  
que segregam luz dolente, esfarelam  
por dentro de quem não queria  
acordar nunca, esquecido na rasura  
dos lençóis, o empurrão da voraz claridade (MAGALHÃES, 2001, p. 9).

Esse olhar mais crítico aos efeitos da modernidade no espaço da cidade, viabilizado por um lirismo ora figurativo, ora abstrato, afasta o poema do universo dos temas sublimes, instaurando uma poesia que tende a nos tirar da zona de conforto, devido não só a esse trabalho com as fissuras humanas, estruturais e econômicas do tempo moderno, mas também à utilização de um conjunto lexical vinculado a um campo semântico de negatividade que corrobora o cenário de destruição observado pelo eu lírico. Assim, o leitor é exposto a uma seleção vocabular incômoda e desagradável na qual figuram palavras como “sevícia”, “miasma”, “conflagração”, “epidemias”, “escombros”, “esgoto” e “ácido”.

Mais adiante, em meio a uma sequência de estrofes que denunciam a urbanização desordenada – causando o inchaço urbano e as ilhas de calor –, o desencanto político do eu lírico, o desmatamento e a destruição da fauna, que é materializada na “dura redução da diversidade/ dos animais e da ramaria no alvejado” (MAGALHÃES, 2001, p. 10), surge também a imagem da cruel desigualdade social inerente à solidificação de um modelo econômico capitalista.



construção de uma distopia, é necessário pensarmos no seu reverso, isto é, a utopia. Como bem sublinha Ana Paula Arnaut (2009, p. 223),

Desde sempre associado ao mundo da fantasia ou ao universo do onírico – e, por conseguinte, ao domínio do não-possível, do não-existente –, o conceito de utopia não passa, contudo, sem chamar também à colação as noções de perfeição, de positividade, de bem-estar, de equilíbrio ou de lugar ideal.

É válido dizer, então, que as utopias, independente da maneira como são construídas, tentam colocar em evidência tudo aquilo que é bom, justo e equilibrado, mas que falta ao espaço-tempo em que se insere o autor dessas utopias. Aguçados por uma insatisfação com as desigualdades e imperfeições da sociedade na qual estão inseridos, os que se submetem ao discurso utópico assim o fazem em oposição ao cenário que existe e que lhes é atual, uma vez que “o mundo e as micro-realidades que o compõem têm vindo a oferecer ampla matéria-prima para [...] permitir sonhar com os sempre relativos e nunca totalmente alcançáveis [...] ideais de perfeição, de liberdade, de igualdade e de fraternidade” (ARNAUT, 2009, p. 224).

Na esteira desse raciocínio, o “ponto de partida” para a formação de utopias e distopias parece ser o mesmo: uma realidade marcada por problemas políticos, econômicos e sociais. A diferença se estabelece, entretanto, a partir do momento em que, na construção de uma utopia, a experiência de viver nesse ambiente desolador faz surgir um discurso que idealiza, por oposição, uma realidade paralela, um lugar perfeito que ainda não existe, mas poderia. O desejo por esse *não-lugar* revela, portanto, a alta carga de esperança comum aos discursos utópicos.

Em contrapartida, os discursos distópicos parecem se abster dessa expectativa, na medida em que, devido à complexidade dos problemas da realidade na qual estão inseridos, os que optam por essa criação estética já não conseguem mais idealizar um novo ambiente, permanecendo em um local de fala que beira, quase sempre, à resignação. No caso de “Valvulina”, que representa a questão da destruição em *Alta noite em alta fraga*, a urbanização, a modernidade e os avanços científicos, que deveriam transformar a cidade em um lugar ideal para viver, tornando o *não-lugar* utópico em espaço real, geram, na verdade, consequências drásticas. É assim que surgem fissuras irreparáveis, transformando o ideal em uma grande distopia.



### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão realizada neste artigo pretendeu levantar a hipótese de que há, no processo criativo de Joaquim Manuel Magalhães, uma *poética da destruição*, uma vez que o autor vem, ao longo das décadas, reescrevendo seu percurso literário e decidindo o que será acolhido, o que será modificado para uso em produções posteriores e o que será rechaçado. Em um segundo momento, identificamos que a “destruição” aparece também como tema em poemas que integram a obra *Alta noite em alta fraga*, especialmente em “Valvulina”, composição aqui analisada.

Enxergamos, portanto, a questão da destruição como um duplo na obra de Magalhães: ora como procedimento estético vinculado a uma rasura do percurso literário do autor, ora como tema que invade a cena poética, sobretudo quando o olhar do eu lírico se dirige ao ambiente da cidade degradado pela urbanização. Assim, apesar de *Alta noite em alta fraga* estar inserida no conjunto de livros rechaçados por Magalhães, a obra muito nos serve para explorar não só o processo de revisita ao passado poético intentado pelo autor, como também a presença de um discurso distópico extremamente relevante para o entendimento de sua obra.

### REFERÊNCIAS

AMARAL, Fernando Pinto do. “O sentir e o dizer em Joaquim Manuel Magalhães”. In: *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

ARNAUT, Ana Paula. “Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias?” In: SILVA, Maria de Fátima (coord.). *Utopias & Distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 223-234.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Org. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MAFFEI, Luís. “Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 151-171, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Odiaria ser um totalitário do gosto”. *Público*, Lisboa, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/10/26/culturaipilon/noticia/magalhaes-1848390>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MARTELO, Rosa Maria. “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”. In: MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. “Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos”. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40-59, jan./dez. 2017.

NUNES, José Ricardo. *Um corpo escrevente*. Lisboa: & etc, 2000.

SILVA, Míriam Soares. “Joaquim Manuel Magalhães: o eros sem máscaras”. *Boletim do CESP*, v. 20, n. 27, p. 131-144, jul./dez. 2000.

Recebido em 16 de julho de 2021

Aprovado em 9 de dezembro de 2021

Ana Carolina Botelho

Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) na Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos de Literatura (Teoria Literária e Literatura Brasileira) e Licenciada em Letras Português-Literaturas pela mesma Universidade. Tutora a distância da disciplina Literatura Brasileira III na Graduação em Letras EAD da Universidade Federal Fluminense no Consórcio CEDERJ.

Contato: [botelhoana@hotmail.com](mailto:botelhoana@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2843-1019>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.