

Reescritas e palinódia na poética de Joaquim Manuel Magalhães

Fabiane Renata Borsato

Unesp de Araraquara / ILCML – FLUP / Fapesp

Resumo: O processo por que passa a obra do poeta português Joaquim Manuel Magalhães envolve a gradativa radicalização da reescrita até a assunção da palinódia. A recusa do conjunto de sua obra ocorre em 2010, quando Magalhães publica *Um Toldo Vermelho*. Objetiva-se compreender, na obra de Magalhães, o percurso de recusa e instauração da palinódia, assim como sua reescrita pautada em revisões de termos, alcance de imagens e sonoridade mais poéticas, eliminação de parte considerável do poema e conseqüente mudança de sentido. A descrição e análise do modo de enunciação da palinódia e da enumeração, adotadas pelos eus poéticos de *Um Toldo Vermelho*, produzirão algumas hipóteses interpretativas das transformações estéticas da poesia de Magalhães.

Palavras-chave: Joaquim Manuel Magalhães, reescrita, palinódia, poesia

Abstract: The work of Joaquim Manuel Magalhães, Portuguese poet, undergoes a gradual radicalization of the rewriting until the assumption of the palinode. The refusal of his works takes place in 2010 when Magalhães publishes *Um Toldo Vermelho*. The following work aims to understand the course of refusal and establishment of the palinode in the work of Magalhães, as well as its rewriting based on revisions of terms, presence of images and more poetic sonorities, elimination of a considerable part of the poem and consequent change of meaning. The description and analysis of the palinode and of the enumeration, embraced by *Um Toldo Vermelho* poetic personas, will generate some interpretative hypothesis of the aesthetics transformations of Magalhães' poetry.

Keywords: Joaquim Manuel Magalhães, rewriting, palinode, poetry

A palinódia e a enumeração são procedimentos de caráter metalinguístico encontráveis na poesia, com certa recorrência, desde a Antiguidade Clássica. Palinódia é procedimento de revogação do anteriormente afirmado e defendido. “Originally a term applied to a lyric by Stesichorus (early 6th c. B.C.), in which he recanted his earlier attack upon Helen as the baneful cause of the Trojan War.” (Preminger / Brogan 1993: 875). A palinódia, enquanto recurso metalinguístico de caráter intertextual, dialoga com o texto primeiro, devido à abjuração do que anteriormente fora afirmado. Como discurso de retratação, a palinódia pode ser decisão espontânea do autor que reconhece equívocos ou inadequações no discurso anterior ou pode ser resultado de censura, sendo o discurso retificado para evitar punição: “La censura, en definitiva, se funda en la seguridad de una verdad. Quien censura impone su verdad en lo que él mismo, como instrumento de un grupo social, considera beneficioso” (Portolés 2009: 79).

A reformulação é procedimento semelhante à palinódia e tem em sua base a procura de uma expressão mais apurada para o discurso. Segundo Portolés (2016), o principal traço distintivo da reformulação em relação à palinódia é a contiguidade espaço-temporal, sendo que os discursos reformulados são contemporâneos e apresentam caráter sincrônico. A palinódia é praticada em tempo e espaço discursivo diverso, sendo ela de teor diacrônico.

Em 2010, Joaquim Manuel Magalhães¹ publica a obra *Um Toldo Vermelho*, retomando parte do título da obra de 1990, *Uma Luz com um Toldo Vermelho*. Embora esta não seja a primeira obra do autor retomada e reescrita,² o título *Um Toldo Vermelho*, por primeira vez, sofre supressão e anuncia o que virá: um conjunto de seções que resgatam os títulos de obras anteriores, nas quais os poemas serão radicalmente reescritos, eliminados, justapostos.

Este trabalho analisará as várias versões dos cinco poemas de *Cartucho* (1976) para conhecimento dos procedimentos de reescrita adotados pelo autor até a edição da obra palinódica *Um Toldo Vermelho* (2010). Objetiva este estudo compreender as relações entre reescrita e enumeração na obra de Magalhães, elegendo os poemas de *Cartucho* pela necessidade de um recorte que permita o desenvolvimento da proposta de análise no âmbito deste artigo.

Joaquim Manuel Magalhães: da reescrita à palinódia

No estudo sobre a poesia de António Osório, publicado em *Os Dois Crepúsculos*, Magalhães menciona a crise da poesia contemporânea, dividida entre a manutenção da tradição da ruptura e a retomada dos valores passados clássicos: “como escapar à dialética romântica da contínua superação (de que Dada é o exemplo extremo), sem cair nas teorias dos modelos dos classicismos abandonados?” (Magalhães 1981: 165). Tais reflexões revelam um crítico contrário aos jogos verbais e conceituais da linguagem poética, afeito à recusa estética e à apreciação crítica da poesia:

Há sempre um risco histórico ao optar. Porém, é necessário definir recusas para delimitar o campo das recentes propostas poéticas entre nós. Delimitação que considera serem os modos mais inovadores dessa nossa poesia recente aqueles onde se registam intensidades declarativas, afirmações expressivas, (pessoais ou impessoais), de si e dos outros, rigor de adequação verbal, defesa de uma inovação sintática que amplie os sentidos e não de uma que os oculte em nome de tecnologias linguísticas. 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 modernos garantidos. (*idem*: 167-8)

Na citação acima, percebe-se a atitude de negação de uma certa poesia considerada medíocre e nada original. A recusa passa pela delimitação dos recursos expressivos, pela inovação sintática e pela ampliação de sentidos. Só assim, a poesia reiniciaria uma “mudança discursiva”, segundo Magalhães, e alcançaria uma “renovada declaração do mundo e de si”. Nestas observações há algumas palavras-chave para compreensão do que virá a ser a reescrita e a palinódia em Magalhães: *recusa, delimitação, ampliação, reinício, mudança, renovação* são termos que podem lançar luz sobre a atitude do poeta ao publicar a obra *Um Toldo Vermelho* que traz a seguinte nota: “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: 198). Esta atitude palinódica, fortemente combatida por alguns críticos³ da obra de Magalhães, foi progressivamente anunciada em textos críticos e poéticos do autor. No ensaio intitulado “Duas *Cantata* de Carlos de Oliveira”, Magalhães aclama a recusa, por parte de Oliveira, de uma poesia compromissada com o neorrealismo português. Os comentários à atitude de Oliveira revelam a adesão a um certo *modus operandi* fundamentado na reescrita e na consciência do trabalho poético:

É o “Trabalho Poético” aquilo que fundamentalmente ressalta da revolução da sua escrita. Trabalho que se constata na evolução atingida livro atrás de livro, mas também na laboriosa revisitação a que procedeu ao republicar alguns desses livros. *Cantata* é revelador simultâneo de um processo de renovação no contexto da obra, mas é também indicador de como opera um poeta no sentido da depuração dos seus materiais. Comparar a versão de *Cantata* surgida em *Poesias* (1962) e a versão considerada definitiva de *Trabalho Poético*, 1º vol. (1977?), é ver funcionar uma atenção verbal rara, jogando nas aparentes minúcias aquilo que é o fundamento de linguagem de toda a grande escrita. (Magalhães 1981: 67)

A apreciação da obra de Magalhães faz notar que seus poemas sofreram reescritas subsequentes que os tornaram mais concisos e, inúmeras vezes, mais polissêmicos. Da reescrita à palinódia, o poeta apresenta um projeto de contínua reflexão e autocrítica que parece explicar a atitude radical adotada em *Um Toldo Vermelho*. O percurso de Joaquim Manuel Magalhães rumo à palinódia será investigado em cinco poemas da obra *Cartucho*. A delimitação do *corpus* desse estudo é importante porque toda a poesia produzida por Magalhães passa por processos de reescrita, razão por que o conjunto da obra do poeta ainda aguarda estudos críticos mais abrangentes desses processos.

***Cartucho*: reescrita, eliminação, inserção e palinódia**

Cartucho é um livro-objeto em que Magalhães divide espaço com outros três poetas: António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e João Miguel Fernandes Jorge. Lançada em 1976, de autoria coletiva, a obra apresenta vinte poemas, impressos em folhas amassadas e armazenados num invólucro de papel com a etiqueta *Cartucho*. Segundo Martelo que desenvolve estudo dos textos poéticos presentes na obra *Cartucho*,

Há um tom comum aos vinte poemas amarrotados, mesmo se eles reflectem diferentes poéticas pessoais. Esse tom decorre da expressão de uma gama de emoções e sensações que aludem de modo vago a experiências de encontro e desencontro e a vivências maioritariamente situáveis num contexto de errância urbana, embora este contexto seja difícil de definir, mesmo tendo em conta as referências londrinas dos poemas de João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. (Martelo 2010: 164)

Além de temas expressos pela emoção dos eus poéticos, outro aspecto da obra, apontado pela estudiosa, é o “recorrente efeito de desfocagem” (*idem*: 165), ou seja, a presença de vocabulário que referencia contextos urbanos e pós-industriais, mas que não o faz do ponto de vista de uma representação realista, estereotipada ou trivial destes espaços. Neste momento, Martelo recorre ao texto *Langages de l'Art* (1968), de Nelson Goodman, que aponta no realismo um sistema protocolar focado “em mundos assente na inculcação” (*ibidem*). Joaquim Manuel Magalhães, nas constantes reescritas dos poemas e na palinódia anunciada na obra *Um Toldo Vermelho*, radicalizará o efeito de desfocagem ao concentrar interesse em um léxico fortemente substantivo, em imagens inusitada e gradativamente distantes de nexos causais preestabelecidos.

A leitura de poemas e recensões críticas de Magalhães revela a coerência do percurso. A reescrita e o compromisso com o fazer poético pautados na mudança discursiva e no encontro de uma autêntica linguagem poética são temas recorrentes em sua obra.

O primeiro texto poético de Joaquim Manuel Magalhães, da obra *Cartucho*, é um poema em prosa que narra a criação mítica de um porco voador que põe ovos e alimenta a dinastia de Avis e os descendentes alentejanos:

Determinados animais não estão adaptados para a natureza de determinadas ações. Dificilmente se verão porcos a voar. Regiões do mundo há, contudo, onde vorazes poderes de encantamento desencadeiam o inverossímil, tão inesperado sendo na sua primeira manifestação que se institucionaliza. Foi visto um dia na região de Évora, em pleno séc. XV, um suíno muito cinzento esvoaçar possuído de febril intenção. Acabou pondo dois ovos em cima dumas palhas muito altas. Deram-nos de comer a um irmão da rainha chamado Manuel. Graças a esses ovos, pensou-se, fez-se suficientemente negativo para herdar o reino. Esse porco quase Ápis foi conservado e procriado de modo a que uma oculta raça voadora se perpetuou e acabou alimentando os filhos mais prósperos das terras alentejanas. Continuam todos hoje mantendo a herança mental desses primeiros ovos, ainda

que a hegemonia de tal consumo se tenha enfraquecido com desrazoáveis cedências a castas afins pelo resto do país. JMM. (Magalhães 1981: 67)

Poema de caráter crítico, que remete a questões históricas e políticas de Portugal, este texto será novamente publicado, sem qualquer alteração, em *Vestígios* (Magalhães 1977), na seção “Cinco poemas do Cartucho”, título que preserva a identidade da origem. Ao referenciá-la, Magalhães estabelece relação de implicação entre as obras e as insere numa linha diacrônica de retomada e reedição de textos poéticos.

O mesmo não acontecerá em *Alguns Livros Reunidos* (Magalhães 1987), lugar em que o poema em questão sofrerá alterações:

Determinados animais não estão adaptados para a natureza de determinadas **acções**. Dificilmente se verão porcos a voar. Regiões do mundo há, contudo, onde vorazes poderes de encantamento desencadeiam o inverossímil, tão inesperado na sua primeira manifestação que se institucionaliza. Foi visto um dia na região de Évora, em pleno séc. XV, um suíno **quase negro** esvoaçar possuído de febril intenção. Acabou pondo ovos **numas** palhas muito altas. Deram-nos de comer a um irmão da rainha. Graças a **tais** ovos, pensou-se, **herdou** o reino. Esse porco quase Ápis foi **fecundado**, uma oculta raça voadora perpetuou-se, **alimentou** os filhos mais prósperos das terras alentejanas. **Mantêm** hoje a herança mental desses primeiros **voos**, **embora** a hegemonia de **tais consumos** se tenha enfraquecido com desrazoáveis cedências a castas afins pelo resto do país. (*idem*: 81, grifo nosso)

Nesta obra, os poemas de *Cartucho* farão parte da seção “Vestígios” (Magalhães 1977) e da subseção “Logros”, o que merece atenção e interpretação. O título da subseção anuncia o logro, artifício empregado para iludir, fraude e brincadeira para aborrecer e *desfocar* o poema e a obra da origem, conforme termo utilizado pela pesquisadora Martelo (2010). As alterações realizadas no poema de *Cartucho*, acima transcrito, promovem o apagamento do nome de Dom Manuel; a eliminação de algumas especificidades, tais como os dois ovos postos pelo suíno; a troca de advérbio de intensidade “muito” pelo de aproximação “quase”; a locução adverbial que indicava com precisão o local “em cima dumas palhas” e o pronome “esses ovos” são substituídos pelos imprecisos “numas palhas” e “tais ovos”. A generalização rege as transformações do poema.

Outros elementos, principalmente os tempos verbais, foram modificados na versão alterada do poema. Enquanto na primeira edição, há o emprego de infinitivo e gerúndio

composto; na versão de *Alguns Poemas Reunidos*, os tempos pretérito perfeito, participio passado e presente simples eliminam os verbos auxiliares: “negativo para herdar” é substituído por “herdou”, oferecendo à herança deixada pelos ovos do porco o sentido de ação passada, comentada pelo olhar de um eu poético do tempo presente. Além disso, o infinitivo impessoal estabelece uma relação possível com o sujeito que se alimenta dos ovos e que, conseqüentemente, está apto à herança. O uso do pretérito perfeito, na versão modificada, é mais direto e conclusivo, motivo por que imprime uma relação de implicação direta entre ovos e herança.

Outra alteração é “conservado” e “procriado” por “fecundado”. Apesar da manutenção do participio passado, a síntese é evidente, pois o verbo fecundar carrega consigo o sentido de preservação e multiplicação da espécie. Ainda é digno de nota o fato de que, na primeira versão, a frase “se perpetuou e acabou alimentando” que revela a coordenação entre as ações e a conseqüente ação durativa de alimentar “os filhos mais prósperos”, expressa pelo gerúndio, é modificada na versão posterior, em que se lê “perpetuou-se, alimentou”, o que distancia o eu poético da ação passada e a conclui definitivamente, inserindo-a na condição factual, de história irreversível.

A síntese ocorre na substituição de “continuam todos hoje mantendo”, de caráter mais prosaico, por “Mantêm hoje”, mais concisa e inclusiva, pois o eu poético e mesmo o leitor estão implicados no presente durativo de manutenção da herança mental passada.

Há ainda outro aspecto importante na versão alterada do poema: em lugar do substantivo “ovos” está “voos”, seguido do plural “tais consumos”. A alteração do produto suíno “ovos” (alimento de castas privilegiadas de Évora) pela ação “voos” (anunciada como não natural entre os suínos, mas possível graças aos poderes encantatórios e à institucionalização do inverossímil) torna o poema ainda mais crítico, ao culpabilizar a mitificação do objeto “porcos” e a conseqüente fecundação de ovos para consumo de certas castas e manutenção de privilégios. A forma seletiva de botar ovos (“numas palhas muito altas”) e o plural “tais consumos” parecem referenciar tanto ovos quanto voos, num processo contínuo e ininterrupto de proliferação de castas que se propaga por todo o país.

Convém mencionar que este mesmo poema foi excluído da reedição dos cinco poemas de *Cartucho*, na obra *Conseqüência do Lugar* (Magalhães 2001).

Avançando para o segundo poema de *Cartucho* que descreve a beleza estética de sacos de lixo e sua destruição na fornalha:

Poucas vezes a beleza terá sido tanta / como nos lustros pretos dos sacos de lixo / à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida / nas mais pequenas horas da noite em Londres. / Estão amontoados fechando o esterco, / os lençóis com sangue, os restos amassados / com uns adesivos negros que parecem gestos. / Os homens que os metem nas fornalhas / deviam ser erguidos à imaginação maldita, / à feroz ação dos deuses nos vulcões, / ao odor sacrílego dos alquimistas mortos. / Ir na luz elétrica e ver esses maços de treva, / essa cor quase molhada dos plásticos / a parecer verniz, a parecer chamar-nos, / a dar-nos o sebo como se fosse a arte, / tem um valor transformador do corpo/ que o mata para esta vida. JMM (Magalhães 1981: 67)

Assim como os demais poemas de *Cartucho*, na obra *Vestígios*, este foi preservado integralmente. Sofreu alterações em *Alguns Livros Reunidos*, tal qual os demais:

Poucas vezes a beleza terá sido tanta/ como **no lustro preto** dos sacos de lixo/ à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida/ nas mais pequenas horas da noite em Londres./ Estão amontoados fechando o esterco,/ os lençóis com **sangues**, os restos **apodrecidos**,/ adesivos negros que parecem **afagos**./ Os homens **ao lançá-los** nas fornalhas/ **são** erguidos a **imaginações malditas**,/ à feroz acção dos deuses nos vulcões,/ ao odor sacrílego dos alquimistas mortos./ Ir na luz eléctrica e ver esses **massos** de treva,/ essa cor quase molhada dos plásticos/ a parecer verniz, a parecer chamar-nos,/ a dar-nos o sebo como se fosse a arte,/ tem um **fervor que finda o pequeno mal**, a vida. (Magalhães 1987: 82, grifo nosso)

As alterações vão do emprego do singular em lugar do plural e vice-versa (“no lustro preto” e “a imaginações”) à substituição lexical de “amassados” por “apodrecidos”, “gestos” por “afagos”, “que os metem” por “ao lançá-los”. A singularização de “lustro preto” concentra a coloração e o brilho do objeto estético, antes disperso nos muitos tons e cores sugeridos pelo plural. A opção lexical por “apodrecido” também intensifica o teor estético e dá outro sentido à beleza anunciada no primeiro verso, antes focada no continente, ou seja, no invólucro, e agora no conteúdo podre, sujo e fétido do objeto.

O verso sete sofre forte alteração semântica, apesar da mínima transformação das palavras. A eliminação da expressão “com uns” que abre o verso em *Cartucho* e em *Vestígios*, e a substituição de “gestos” por “afagos”, no fim do verso, são significativas. Os

adesivos negros que antes lacravam os sacos de lixo e com eles mantinham relação metonímica, agora podem ser lidos como metáfora dos sacos de lixo que se assemelham a “adesivos negros que parecem afagos” na paisagem que ocupam, tanto por sua beleza, quanto pela forma como estão dispostos no espaço.

Há ainda a troca da expressão “deviam ser erguidos” por “são erguidos” - referindo-se aos homens que lançam os sacos à fomalha -, e do verbo “meter” por “lançar” os sacos. Na primeira versão, os homens que atuam ao meter os sacos na fomalha estão próximos dos objetos e com eles se relacionam fisicamente; na ação de *lançar* há uma imagem diversa, em que os sacos plásticos, impulsionados pelo espaço aéreo, formam um desenho etéreo, o que sublima o objeto e amaldiçoa os homens que perdem a flexibilidade do verbo composto “deviam ser erguidos” para serem erguidos “à feroz acção dos deuses nos vulcões”.

Os versos finais do poema adquirem síntese e reiteração sonora, na versão modificada. Em lugar de “tem um valor transformador do corpo/ que o mata para esta vida”, está “tem um fervor que finda o pequeno mal, a vida”. O eu poético é aquele que, como um *flâneur*, contempla os sacos de lixo e deles recebe o impacto estético. A primeira versão dos versos finais é explicativa e menos imagética que a segunda. O termo “fervor” retoma as anteriores imagens da fomalha e dos vulcões, dando ao verso maior impacto visual e sonoro, pois a fricativa do termo “fervor” reverbera em “finda” e reforça a imagem do fogo e da queima. A vida, na nova versão, perde valor e singularidade. Em lugar do pronome demonstrativo “esta” que a precede e a aproxima do eu poético, adquire a antonomásia “pequeno mal” e o artigo definido que a insere na categoria de objeto da experiência de todo e qualquer sujeito. Enquanto na versão anterior ocorre a manutenção de um certo tom fabuloso; na reescrita, em *Alguns Livros Reunidos*, privilegia-se a força lírica, apresentando o objeto artístico e seu teor metadiscursivo.

A série de poemas de *Cartucho* passará por outra reescrita em *Consequência do lugar* (Magalhães 2001), na parte intitulada “Vestígios” (Magalhães 1977), seção “Logros”, sendo os títulos mantidos como vigoravam em *Alguns Livros Reunidos* (Magalhães 1987). Na obra de 2001, serão eliminados o primeiro poema de *Cartucho* e o último poema da seção “Logros”, que aparece por primeira vez em *Alguns Livros Reunidos*, à maneira de um posfácio que comenta e manifesta motivações para a criação da obra *Cartucho*. As revisões

dos poemas, nesta edição, são mínimas, sendo elas pautadas na eliminação de plural, artigos definidos e alguns poucos versos, na variação de tempo verbal, em substituições lexicais e semânticas.

O poema “Poucas vezes a beleza terá sido tanta” abre a seção “Logros”. Há nele uma única alteração, sendo que o verso “ao odor sacrílego de alquimistas mortos.” (Magalhães 2001: 97) recebe a preposição “de”, em lugar do artigo definido plural “dos”, alteração sugestiva de generalização.

O terceiro poema de *Cartucho* apresenta desdobramentos de perspectiva e vozes. Há um eu poético, nos oito primeiros versos, a descrever a cidade e suas particularidades. Ventos, muros, rio, casas, insetos, moradores são fotografados e compõem o retrato do lugar. Paralelamente, o leitor se depara com a autodescrição do eu poético, focado em suas mudanças e sensibilidade para escutar as vinhas e devanear. A memória do eu poético desencadeia imagens, experiências e diálogos com os antepassados: “vai mais à sombra, meu menino/ não te piques nesses espinheiros.” (Magalhães 1976: s.p.). A lembrança dos episódios é procedimento de transformação do vivido, quando a imaginação faz com que pedras possam ser pérolas, animais possam ser imaginados como espíritos:

O ar mais quente chama-se Godim. / Os muros mais sombrios descem para a Régua. / O rio que da alta casa vai ao sol / está coberto de abelhas sobre a marmelada. / A ferrugenta ardósia do telhado / param sobre ela as sardaniscas / as pequenas pulgas das avencas / os dentes da D. Aninhas a tomar o chá. / Em alguma coisa me fui mudando: / a meio da noite os que se iam deitar / não ouviam como as vinhas se calavam. / Por estes devaneios ao encontro / duma errante sílaba não venhas tu também / vou ser roubado, arrancado do que a memória quisera / adormecido a correr sobre a poeira e as lamas. / Ao escutar um pássaro ao ver / as suas sombras sobre os becos / o que não é possível põe-se a acontecer. / As montanhosas e répteis veredas, as flores brancas / de estames amarelos que eu comia / e me diziam ser veneno, / por elas que encurtavam o caminho / entre Godim e a Régua vai mais à sombra, meu menino, / não te piques nesses espinheiros. / A cabeça a fugir do sol nos braços da criada / tão azedos, tantos sarros nos dedos dos pés / o verniz partido dos domingos e das lavagens. / Lembrar-me dessa desolação de tal forma / que as pedras transformasse em pérolas, / os animais em espíritos, em casas de verdade. JMM (Magalhães 1976: s.p.)

A segunda versão do poema acima, em *Alguns Livros Reunidos*, sofre eliminação de vários versos, dentre eles o inicial e os dois finais. Os trinta versos da primeira obra ficam

reduzidos a dezoito. São eliminadas as passagens mais subjetivas, voltadas para sensações pessoais e experiências passadas do eu poético, bem como passagens mais explicativas e eufóricas dos versos finais:

A poeira, a lama cai sobre Godim. / Os muros mais sombrios descem para a Régua. / O rio que da alta casa vai ao sol / está coberto de abelhas sobre a marmelada. / A ferrugenta ardósia do telhado / páram sobre **as lajes** sardaniscas / as pequenas pulgas das avencas / os dentes da D. Aninhas a tomar o chá. / Em alguma coisa me fui mudando: / a meio da noite os que iam deitar-se / não ouviam como as vinhas se calavam. / Um pássaro, **a sua sombra** sobre os becos / as flores brancas de estames amarelos / que eu comia e me diziam ser veneno / encurtavam o caminho entre **Ariz e o Gilberto** / vai mais à sombra, meu menino, / não te piques nesses espinheiros. / Lembrar-me dessa desolação. (Magalhães 1987: 83, grifo nosso)

As supressões favorecem a manutenção do espaço desolado com que a segunda versão do poema é finalizada. A assertiva do verso inicial “A poeira, a lama cai sobre Godim.” estende-se pelos subsequentes e ganha intensidade com a presença dos termos *sombrios*, *coberto*, *ferrugenta*, *páram*, *veneno*, *encurtavam*, *piques*, *espinheiros*, *desolação*, léxico propenso a uma descrição disfórica das lembranças passadas da infância.

Este poema, na obra *Consequência do Lugar* (Magalhães 2001), apresenta variações de número e eliminação do verso “os dentes da D. Aninhas a tomar o chá.” (Magalhães 1987: 83). A supressão de plural nos versos “O muro mais sombrio desce para a Régua.” (Magalhães 2001: 98), “Um pássaro, a sua sombra pelo beco” (*ibidem*) e “a flor branca de estames amarelos” (*ibidem*) e a consequente singularização dos substantivos *muro*, *beco* e *flor branca* oferecem ao poema maior impacto semântico ao conter a dispersão que o plural oferecia às imagens. Além disso, a troca do termo “sobre os becos” por “pelo beco,” desconstrói a imagem menos coerente da sombra do pássaro que sobrevoa o beco para situar esta sombra, de modo mais verossímil, no beco, reforçando o desdobramento da imagem do pássaro que sobrevoa o beco e nele projeta sua sombra.

O penúltimo poema de *Cartucho* apresentará supressões radicais em *Alguns Livros Reunidos*. Sua forma inicial é:

Um homem vestido de amarelo, montado numa hidra, / cercado de um sol e de outro corvo / aproxima-se dum velho de obscuras vestes, / acompanhado de abelhas, cereais, crianças, / um galo

desenhado numa manga, / levado por uma águia pelos céus, / segurando uma foice, segurando um peixe, / erguendo as mãos por cima as cabeça. / A este sinal fundem-se numa nuvem / donde sai um jovem com um leopardo / e maçãs e flores e na outra mão / arde-lhe uma chama donde partem astros, / navios, miasmas, mármore, as febres. / O anjo da lua, Gabriel, foi a primeira/ pedra a cair-me para a boca, o mais fogo / a levar-me da adolescente prisão dos amores. / Soube com eles chamar os anjos sem talismãs, / acocorar-me como os macacos para decifrar / os sinais da terra, os desejos do corpo, / a profusão do indeciso espírito coberto / de outro sol chamado pelo nome de seu anjo, / Miguel, que fazia de mim o que ao dragão. / O lado da técnica bárbaro e nu / o sinistro compasso foi-o desenhando, / soldava-o à cabeça presa por cadeias / aos números dos nomes, às cores dos sentimentos, / às imagens de cera fixadas pela água fria. / Era a idade adulta levando-me aos desertos, / aos lugares do pólo, aos gases das minas. / A decifração da vida passava por um corpo. JMM (Magalhães 1976: s.p.)

A reescrita, em *Alguns Livros Reunidos*, eliminará os oito versos iniciais e preservará fragmentos de versos, alterando o léxico, a métrica, a sintaxe:

Uma torre com um leopardo / e cereais e flores e na seteira / arde o navio donde partem as febres. / O anjo da lua, Gabriel, foi a pederneira, / o último fogo / na adolescente prisão dos amores. / Os sinais da terra e do espírito / o outro sol: chamado pelo punho do seu anjo, / Miguel. / O número dos nomes, a cor dos sentimentos, / as imagens de cera fixadas pela água fria / desenharam nos céus o serpentário. (Magalhães 1987: 84, grifo nosso)

A fábula do homem vestido de amarelo e repleto de apetrechos e figuras míticas será eliminada. O jovem que sai da nuvem também desaparecerá para dar lugar à figura de uma torre em que está o leopardo em sua “adolescente prisão dos amores”. O leopardo recebe o anjo da lua, Gabriel, encontro descrito, de modo bastante simbólico, pelos termos *seteira*, *arde*, *febres*, *pederneira*, *último fogo* que parecem remeter à intensidade amorosa da adolescência. Os seis primeiros versos são destinados ao encontro amoroso e os seis versos finais, da mesma estrofe, ao encontro com outro anjo, Miguel. A antonomásia “outro sol”, atribuída ao anjo Miguel, retoma a luminescência do anjo Gabriel, embora não se desdobre senão na figura da serpente desenhada nos céus, sinais enigmáticos que permanecem assim porque foram suprimidos os três versos finais da versão de *Cartucho* que intentavam alguma explicação. O que há a decifrar, na versão modificada, é o corpo do poema, são as cesuras

que isolam o signo Miguel, dando-lhe protagonismo, são as imagens inusitadas e sinestésicas do poema, tais como o número dos nomes e a cor dos sentimentos.

Este poema, em *Consequência do Lugar*, tem por primeiro verso “Uma torre com um leopardo” (Magalhães 2001: 99) e por último verso, aquele da versão primeira registrada em *Cartucho*, verso que havia sido eliminado na versão de *Alguns Livros Reunidos*. A retomada promove a alteração do tempo verbal, ficando o verso assim registrado: “A decifração da vida passa por um corpo” (*ibidem*). O verbo “passar” que havia sido conjugado no pretérito imperfeito, aqui assume o tempo presente. Tal retomada parece ter sido motivada pela necessidade de uma coda que imprimisse ao texto certo ponto de vista, uma vez que em *Alguns Livros Reunidos*, as várias imagens do poema não contavam com tal verso a funcionar como uma proposição de encerramento do quadro anteriormente descrito.

O último texto de Magalhães, da obra *Cartucho*, é um poema em prosa que discorre sobre o processo de escrita da poesia, focando nas operações inexplicáveis, regidas pelo esquecimento de si. A reescrita do poema é feita basicamente de supressões. A primeira versão, encontrada em *Cartucho*, é a seguinte:

Quando quem escreve se perde das palavras 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 dos sons vestígios e sinais, ordenações das coisas que o saber, a razão, a sensibilidade, a consciência e a crítica haviam desviado 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 ou ao automatismo. É o mecanismo árduo de prefigurações súbitas em que a linguagem por vezes fende sobre a pressão do real ou do imaginário e em que um habituado das palavras de repente reconhece a imagem que nenhum espelho ainda vira, 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 oco 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 o dizer a si, ao seu mundo e ao que nem ele nem o seu mundo sabiam nomear. JMM (Magalhães 1976: s.p.)

*Na versão de **Alguns Livros Reunidos**:*

Quando quem escreve se perde das palavras atinge os sentidos sem **significação sem** símbolos. Aí, o inconsciente torna-se um domínio rigoroso e **os atentos** lençóis de água da linguagem **explodem** como lâmpadas contra pedras. Dessa ordenação da racionalidade esquecida, das emoções sem sentimento, da inteligência em combustão sem a cultura, a mente oculta dos discursos irrompe. E, fixa na noite dos sons, **e** ordenações das coisas **pelo** saber, a razão, a sensibilidade, a consciência **desviados** para charcos imprevisíveis onde **as** aluviões dos nomes se esqueciam. É o mecanismo árduo de prefigurações súbitas, a imagem que nenhum espelho ainda vira, 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 consideração da alma, a materialidade dos vocábulos só por um furor que nenhuma ciência nenhum sentimento explicam atinge algumas vezes o oco onde as cinzas da vida frutificam e **cumprem** a sua maldição, **o mistério**. Dizer o novo, **incendiar** os conflitos, levar os homens para outro homem, qualquer coisa pode ser **um** poema. Mas o que lhe deu a forma da mudança, **a recusa da asfixia**, a ligação **ao espírito**, ficou **para** sempre perdido à compreensão de todos. Foi uma vertiginosa passagem pelo mais vazio dos lugares, **um golpe** entre a memória, as outras vidas e **a tenção** talvez mal ferida **de quem** tão **surdamente** conhecia a linguagem que por um momento a esqueceu para ela o dizer a si, ao seu mundo, ao que nem ele nem o seu mundo sabiam nomear. (Magalhães 1987: 85-6, grifo nosso)

Na nova versão do poema, há elementos que merecem atenção. Um deles é a troca do termo “nem” por “sem”, no início do poema: “sem significação, sem símbolos”, em lugar do anterior “sem significações nem símbolos”, substituição que promove a reiteração signíca e a aliteração em [s]. Outro elemento presente na nova versão é a troca da adjetivação de “lençóis”. Em lugar de “fundos lençóis”, Magalhães opta por epíteto mais inusitado porque semanticamente díspar: “os atentos lençóis de água”. Ao fusionar aquele que escreve com a própria escrita, o termo atenção, antes atribuído ao sujeito enunciativo, em “atenção aos fundos lençóis de água” (Magalhães 1976: s.p.), passa a ser compartilhado também pela

escrita, produzindo a imagem fortemente poética e metafórica dos “atentos lençóis de água da linguagem”.

Outra ação reveladora de uma nova atitude de Magalhães para com a linguagem é a expressão “incendiar os conflitos”. Na primeira versão do poema, lia-se “elucidar os conflitos”. Em lugar de explicar e tornar claro o conflito, a nova expressão o excita, tornando-lhe vivo para a polissemia que o termo sugere. A ampliação semântica promove a revisão de traços explicativos da primeira versão. A conjunção explicativa “que” e outros fragmentos do poema, de teor discursivo-interpretativo, são eliminados, como no exemplo a seguir: “É o mecanismo árduo de prefigurações súbitas em que a linguagem por vezes fende sobre a pressão do real ou do imaginário e em que um habituado das palavras de repente reconhece a imagem que nenhum espelho ainda vira” (Magalhães 1976: s.p.) substituído por “É o mecanismo árduo de prefigurações súbitas, a imagem que nenhum espelho ainda vira” (Magalhães 1987). A ausência do longo trecho explicativo abre o poema à polissemia. A elipse elimina a descrição minuciosa do processo de escrita e, simultaneamente, oferece poeticidade ao texto, passando a sugerir em lugar de evidenciar os procedimentos criativos.

Há ainda duas substituições a comentar: na versão de *Cartucho*, está: “a atenção talvez mal ferida de um homem que tão sabiamente conhecia a linguagem” e na nova versão, tem-se: “a tenção talvez mal ferida de quem tão surdamente conhecia a linguagem”. O metapoema descreve o difícil processo de enunciação de um texto, sendo que o termo “tenção” amplia os significados ao potencializar os sentidos de propósito, esforço, matéria do poema, tendência. Além disso, em termos prosódicos, a expressão “a tenção” não se distingue de “atenção”, sendo esta ambiguidade amplificadora dos sentidos. Assim, aquele que se deixa “perder nas palavras”, condensado na imagem generalizante adotada na segunda versão do poema – “quem” – alcança o vazio e o esquecimento, ficando surdo (e não sábio, como consta na primeira versão do texto poético) às palavras já proferidas, atingindo assim o lugar em que a linguagem pode, poeticamente, “dizer a si, ao seu mundo, ao que nem ele nem o seu mundo sabiam nomear” (Magalhães 1987: 86). O advérbio “surdamente” soa mais coerente com os sentidos de um metapoema que descreve a passagem de um estado automático de produção da linguagem para um estado original, do encontro com a palavra primeira.

Em *Consequência do Lugar*, o poema em prosa “Quando quem escreve se perde das palavras” (Magalhães 2001: 100) sofrerá a eliminação de plurais: em lugar de “É o mecanismo árduo de prefigurações súbitas” (Magalhães 1987: 85) está “É árdua prefiguração súbita” (Magalhães 2001: 100). Nesse caso, houve alteração sintática e semântica. O adjetivo “árduo”, antes atribuído a “mecanismo”, agora é epíteto da “prefiguração”, oferecendo clareza à imagem pela concisão e singularização dos elementos.

Além das cinco novas versões dos poemas de *Cartucho*, a seção “Logros”, de *Alguns Livros Reunidos*, é ampliada com dois novos metapoemas. O primeiro parece dialogar com a palinódia futura praticada por Magalhães. A recusa está nele presente desde o princípio:

De sinal transforma-se um poema sempre em coisa. / É fácil superar essa agressão, a obra. / Acredito num critério abstrato, / fora do modo, do gosto, do valor; / o morto, por um preito de desdém, / preparou-nos um texto, um impossível. // Vivemos numa época contaminada, / damos mostras violentas eu recuso / o prontuário que diz, servil: a produção. / Pressupõe o erro a descoberta do homem. / Não pressupõe. Não pressupõe? / Uma palavra original muda-se, / muda-se o sinal em criação, indefinida. // Um espelho onde um ser de vida se revê / nada reivindica do real. / A arte é isto? / Alguém que nos chega fora do tempo? / Os heróis, os que incendeiam a moral, / os que nem sempre viveram de outro modo, / à sua volta a cidade prefere as barreiras. / A arte mata. // O facto do autor é um espaço irreduzível / contra o real, / um estrangeiro escapando à história. / Este conceito corresponde a uma convulsão, / é proferido para atacar, / que me perdoem os que defendem. / Nenhuma imagem é dupla: / ou nos fala do tempo ou nos afasta dele. / A pequena fonte original, tão ilusória, / entre monstros, símbolos e encantações. / O praticante ideal dos movimentos é desprovido de vida. (Magalhães 1987: 87-8)

Destacados os termos “transforma-se” (verso 1), “agressão” (verso 2), “recuso” (verso 8), “muda-se” (versos 12 e 13), “se revê” (verso 14), “atacar” (verso 26), “ilusória” (verso 30), é possível notar, na seleção lexical, o anúncio de uma poética da reescrita. A obra e a palavra que a compõe são passíveis de transformação e agressão. O eu poético recusa-se a participar da produção servil, e ataca conceitos e ilusão de originalidade no metapoema.

O referido poema, em *Consequência do Lugar*, apresenta troca lexical de “espelho” por “bronze”; a alteração semântica da expressão “contra o real” por “com o real” e de “escapando à história” por “na vaga da história”; a eliminação do verso “que me perdoem os que defendem.” (Magalhães 1987: 88). As alterações parecem focadas na contenção da voz

lírica que dialogava com o leitor no verso eliminado e na relativização da condição do autor e de sua relação com o real.

A atitude crítica permanece no poema seguinte que finaliza a série “Logros” de *Alguns Livros Reunidos*. O poema de encerramento, suprimido da obra *Consequência do Lugar* (Magalhães 2001), funciona como um posfácio à obra *Cartucho*, ao criticar a literatura como objeto de consumo produzido em série:

Sendo a ideia de consumo compreensão do fenômeno literário, resta homenagear esse circuito. A série de alterações desde finais do séc. XVIII levou a poesia àquilo a que levou tudo: à mercearia. Não se é, portanto, original (quem seria depois de 1916), apenas consequente. Além do mais, anda o controlo das coisas produzidas por poema ensebado entre a aceitação dos caixeiros viajantes de segunda (os críticos) e o desvelo dos caixeiros viajantes de primeira (os poetas críticos). Laterais de poder persistem a rosar a hegemonia de mercados que não herdado de todos os promotores. Havia em Chios uma estátua de Diana, mostrava uma face que chorava aos que entravam no templo, outra que sorria aos que depois saíam. No mercado de Lisboa, na minúscula moeda portuguesa, não apenas o seu preço foi superior ao seu valor real como o seu preço foi o seu valor real como o seu valor real foi superior ao seu preço. Isto confirma: à mercearia a arte desde a penúltima dominação de classe. Estamos depois dum desastre. Qualquer jogo é uma forma profunda de lembrança, um exorcismo, uma tentativa de agarrar a modificação. Eu ligo este *Cartucho* à guerra colonial, aos seus treze anos, aos meus dezesseis anos a quererem ir-se embora antes de lá chegar. Todo o trabalho da minha imaginação se foi construindo contra os mecanismos que levavam aí: a ideia de família, a alienação de classe, o patriazinha Estado, o seguro de vida. Não são apenas os poemas que me interessam, mas o terem aparecido assim. Amarrotei a forma da produção, do consumo, da troca ordenada, da neutra ida de mão para mão: a ligação da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo. A. de C. haveria de entender a dedicatória de P.a.o.Ob. Um poema de amor faz-se o mesmo da capacidade ou experiência de amar do poeta, ainda que refira ou possa ser um amor de ficção. Leiam à luz um do outro «A.t.e l.m.a. » e o «S.o j.a.o». (Magalhães 1987: 89-90)

O poema aparece, ironicamente, sob a forma de encômio, sendo a ironia “uma forma de compromisso com a realidade, ainda que adquira disfarces, pois ironizar significa dizer algo indiretamente” (Leite 2003: 80). A homenagem ao consumo do fenômeno literário reitera o motivo crítico de *Cartucho*, obra composta de poemas impressos em folhas soltas e amassadas, armazenadas num cartucho de mercearia. A ausência de originalidade, a escrita

de poemas ensebados aceitos por críticos e poetas, o domínio do consumo são elementos causadores de uma produção artística cujo valor de mercado destoa do valor da obra. Sendo assim, após o discurso de denúncia a uma certa forma de arte, o eu poético manifesta a adesão da obra *Cartucho* a um determinado tempo e às suas circunstâncias, sendo ele o da guerra colonial ultramarina.

O combate à poesia mercadoria amplia-se rumo ao combate a uma forma de existência ligada à dominação, à alienação, ao conceito de Pátria fundamentado nesses valores. *Cartucho* é obra de oposição a um *status quo* fundamentado no consumo e na desumanização do leitor. Magalhães finaliza o poema evocando, por meio de abreviaturas, outras vozes, tais como a de Álvaro de Campos e a do leitor que possa vir a perceber o poema e a emoção que o gerou, proposta de humanização de autor e receptor da obra.

Um Toldo Vermelho: reescrita e enumeração

Um Toldo Vermelho apresenta as seguintes partes: “Envelope”, “Consequência do lugar”, “Usufruto”, “Ao lado”, “Da educação”, “Traço” (Primeira Parte e Segunda Parte), “Gaita militar”, “Dobre”, “Segredo, sebe, aluvião” (Segredo, sebe, aluvião), “Alta noite em alta fraga”. Apesar de conter quatro partes que fazem referência a obras publicadas anteriormente, torna-se impossível reconhecê-las nos poemas de *Um Toldo Vermelho*, tanto pela reescrita radical de poemas, quanto pelas supressões e acréscimos de textos. Para ilustrar a afirmação, recorreremos ao segundo poema da seção “Segredo” que dialoga com a obra *Segredos, Sebes e Aluviões*. A reescrita surge desde a transformação do plural em singular, no título da seção “Segredo”: “Um trator de granito. / Na meda teceu a aranha, a gata / pariu uma ninhada, / o verme no veludo / degrau do alpendre. // Assobiam, meigo revólver / súbito, / antecede a mansarda. / Fresa e barranco, / zimbro. O andamento” (Magalhães 2010: 120).

Há, neste poema, a mínima retomada, com variações de versos de mais de um poema da obra *Segredos, Sebes, Aluviões*. Citamos dois poemas que tiveram seus versos ou algumas imagens retomadas ou reescritas no poema acima transcrito:

Tão altas as primeiras árvores. / Vem a primavera destruí-las. / Fulgores fugazes os cabelos / à poeira do céu. // A alma pisada de caminhos, / O meigo revólver do olhar / vêem-te partir. / Por essa cidade,

perdido / na suavidade da chuva. // Rasgam de novo as mãos / o inexpugnável nome / dos amantes, a flor secreta / que dizia a tua boca. // Tanta coisa de ti que nada sei. (Magalhães 1985: 15)

Podei as sardinheiras de seis anos. / A meda dos ramos no telheiro / secou ao vagar de março, / enredou-se nos torcidos nós // aí teceram as aranhas, uma gata / pariu uma ninhada / e as milhاريças negras e / castanhas com os paus de musgo // começaram por buscar insectos, / descobriram lugares aveludados, / tentaram esconder um ninho. // Línguas de ar sanguinolento / correm nos sulcos calcinados. / Nada. Nada quer dizer. (*idem*: 17)

Do primeiro poema foi retomada a imagem do “meigo revólver”. Do soneto, o diálogo pode ser encontrado nos versos: “teceram as aranhas, uma gata / pariu uma ninhada / [...] descobriram lugares aveludados,”.

Nos poemas de *Segredos*, *Sebes*, *Aluviões*, reconhecemos traços narrativos no afastamento do interlocutor quando da chegada da primavera e da descrição de uma meda seca das sardinheiras podadas que recebem aranhas para tramar suas teias, gatas para o abrigo de sua ninhada e milhاريças em busca de insetos e de instalação de ninhos. No poema de *Um Toldo Vermelho* há obscuridade tanto na narratividade, quanto na descrição. Nele as imagens nem sempre estão logicamente ordenadas, como é possível notar na figura de um meigo revólver a anteceder uma mansarda. Outras imagens apresentam coesão, como é o caso de *meda de aranha*, *ninhada de gata*, *verme no veludo* e *degrau do alpendre*, oferecendo ao leitor um primeiríssimo plano desse lugar recôndito buscado por insetos e felino. Por outro lado, o ritmo e a sonoridade parecem interligar as imagens, à maneira da poesia transracional das vanguardas de princípio do século XX. O verso inicial “Um/ tra/**tor**/ de/ gra/**ni**/to.” apresenta acentuação nas 3ª e 6ª sílabas, o que promove a simetria das células ternárias. No verso “Na/ **me**/da/ te/**ceu**/ a a/**ra**/nha, a/ **ga**/ta”, a acentuação nas sílabas 2, 5, 7, 9 anuncia o predomínio de células binárias e assonâncias em /e/ e /a/. O verso “o/ **ver**/me/ no/ ve/**lu**/do”, com acentuação nas sílabas 2 e 6, reitera a consoante /v/ e a vogal /e/. Em outro verso, as células binárias instauram ritmo reiterativo devido aos acentos nas sílabas 2 e 4: “**degrau** do **alpendre**.”. Os versos “Assobiam, **meigo revólver** / **súbito**, / antecede a mansarda.” apresentam predomínio de células ternárias. As aliterações em /s/ reforçam a movimentação e o espelhamento da tonicidade. No dístico final, os termos que abrem os versos possuem tonicidade na 1ª sílaba, seguidos de acentos na 4ª e 5ª

sílabas, respectivamente, embora a sinalefa seja possível no verso final para coincidência tonal na 4ª sílaba métrica: “**Fre**/sa e/ **bar/ran**/co,/ **zim**/bro. O an/da/**men**/to.”. As fricativas de abertura dos dois versos e as nasais presentes nos termos subsequentes reforçam a construção poética e seu foco na imagem e no som.

Leo Spitzer, ao comentar obras de Rabelais, menciona: “El desengaño total despoja a la cosa de su importancia y de sus relaciones, las hace intercambiables, fragmentarias y caóticas, y dispone sus nombres en una ristra de sonidos arbitrarios” (Spitzer 1945: 55). No poema apresentado da obra *Um Toldo Vermelho*, a ausência de conexão lógica entre as imagens e o encerramento com a palavra “andamento” parecem apontar para a importância rítmica do poema, para o curso das imagens que se interligam pelo andamento da voz do eu poético e consequente apreensão de figuras díspares, advindas de poemas distintos, mas intercambiáveis. O olhar do eu poético, ao apresentar tais imagens, assemelha-se a uma câmera fotográfica a focar, espacializar e sonorizar objetos diversos e desconexos.

Esta forma de reescrita pode adquirir feições ainda mais radicais na retomada dos poemas de outras obras. A palinódia de Joaquim Manuel Magalhães parece fundamentar-se numa mudança discursiva, o que será notado na análise de dois poemas de *Um Toldo Vermelho*, originalmente presentes na obra *Cartucho*, reescritos e publicados em *Alguns Livros Reunidos* (1987) e *Consequência do Lugar* (2001).

O primeiro poema dialoga com o segundo de *Cartucho* e o primeiro de *Consequência do Lugar*, transcritos anteriormente. Em *Um Toldo Vermelho*, este poema é recriado da seguinte forma: “Recolhe o júbilo dos invólucros de látex. / Na sujidade / a fita adesiva um afago. // Bolça-os à fornalha / nauseabunda, / doma o clamor bonançoso, / incinera. // Cadinho hermético, / operário do soturno” (Magalhães 2010: 24).

Em lugar da concentração do olhar do eu poético na estética dos sacos de lixo pretos, encontramos agora um interlocutor a quem o eu poético se dirige, por meio da função apelativa, expressa nos verbos imperativos: *recolhe*, *bolça*, *doma*, *incinera*. O termo “júbilo” sintetiza o que na versão anterior do poema eram *esterco*, *lençóis com sangue*, *restos apodrecidos*. A figura dos sacos de lixo dá lugar aos invólucros de látex, o que lhes retira singularidade, podendo tais invólucros, quando em relação com o termo “júbilo”, adquirir mais sentidos que o de sacos de lixo. As primeiras estrofes dirigem-se ao interlocutor que

executa a ação de recolha e incineração dos invólucros. A estrofe final fusiona as duas figuras: a do interlocutor e a do objeto incinerado, na imagem “operário do soturno” que metaforiza tanto o sujeito que bolça a carga no cadinho, quanto o próprio cadinho que a incinera, ambos em seu ofício de eliminação do júbilo e do clamor bonançoso.

O terceiro poema de *Cartucho* e segundo de *Consequência do Lugar* será reformulado em *Um Toldo Vermelho*: “A mansidão magoa, abeira-se / da Régua. Sobranceira galeria. / Abelhas, a vinha, o pulgão parasita. / Laverca, laivo que sugava, / a trova entre Ariz e o Gilberto, / não te pique, menino, uma imprecação” (*idem*: 25).

É evidente a síntese a que foi submetido o poema que na última versão apresentava dezessete versos. A mudança, outrora atribuída ao eu poético: “Em alguma coisa me fui mudando” (Magalhães 2001: 98), agora é transferida para a localidade da Régua a sofrer a mansidão. O eu poético, antes presente, distancia-se e objetiva a sua voz crítica. O único termo que anuncia o seu sentimento é o verbo “magoa”. Para além disso, os versos descrevem o espaço e a ele atribuem a voz, outrora familiar, que enuncia a uma terceira pessoa: “não te pique, menino, uma imprecação.” (Magalhães 2010: 25). A desolação dos poemas anteriores cede lugar à imprecação, à maldição a que foi submetido o espaço com sua atual mansidão.

Nota-se que a reescrita de Magalhães propende à recusa dos procedimentos declarativo-explicativos dos poemas, à eliminação da subjetividade de vozes enunciadas em primeira pessoa e à consequente objetivação do ponto de vista da voz poética, priorizando uma poesia substantiva e figurativa.

Um Toldo Vermelho é obra cuja forma dos versos inclina-se à polifonia. Mário de Andrade, em seu emblemático *Prefácio Interessantíssimo* (1922), informa que a poesia, na virada do século XIX para o XX, ainda se pautava no verso melódico, “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível” (Andrade 1980: 22). A inovação anunciada por Andrade está na poesia harmônica e seus versos compostos por palavras sobrepostas, sem ligação intelectual e gramatical imediata, e na combinação de sons simultâneos. Trata-se de palavras que “não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico” (*idem*: 23). Sendo assim, nos versos harmônicos, “em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia”

(*ibidem*). Uma terceira classe de versos, chamados polifônicos, integra a classificação proposta por Mário de Andrade: “em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética” (*ibidem*).

Com base nisso, leem-se os versos da obra *Um Toldo Vermelho* como melódicos, harmônicos e polifônicos. Muitas vezes, nessa obra, as palavras revelam sua insularidade, à espera de outras palavras ou frases que lhes deem sentido: “Na carótida / a fuselagem a cair. // Vértebra, o betume da torneira. / No patamar o gesso da onda, / o cais, o tornozelo, / projétil felino”. Os dois primeiros versos citados são melódicos e a metáfora não desfaz sua sintaxe completa. A última estrofe apresenta harmonia e polifonia. Os termos *vértebra*, *betume da torneira*, *cais*, *tornozelo*, *projétil felino* não apresentam relação lógico-discursiva, mas traços de verso harmônico. Quando unimos estes termos ao verso “No patamar o gesso da onda”, a polifonia poética faz-se presente, quando a junção de melodia e harmonia realçam a elipse. Em *Um Toldo Vermelho*, enumeração e elipse promovem dissonâncias semânticas. Conforme afirma Mário de Andrade:

Si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeira simultaneidade, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento. (Andrade 1980: 25)

Os poemas sintéticos de *Um Toldo Vermelho* recortam fragmentos, imagens, sonoridades das obras anteriores de Joaquim Manuel Magalhães, reduzindo as referências a poemas anteriores para atingir o que Mário de Andrade conceitua como “mínimo telegráfico”. A obra *Um Toldo Vermelho* apresenta sonoridade vibrante, sobreposição de versos de obras anteriores, aparente ausência de nexos semântico entre versos e imagens de um mesmo poema, aspectos que insinuam seus traços harmônico-polifônicos.

Ainda que Magalhães recuse o conjunto de sua obra anterior a *Um Toldo Vermelho*, a memória de seus versos preenche as elipses e os intervalos da polifonia instaurada na obra,

pois “se é evidente que os poemas de *Um Toldo Vermelho* podem ler-se enquanto textos autónomos – irão fatalmente ser lidos assim por futuros leitores –, boa parte deles só faz realmente sentido “em função” dos poemas originais” (Queirós 2010).

Em seu processo de reescrita, Magalhães apresenta gradativo apagamento de períodos explicativos, de evidências lógico-discursivas e artifícios retóricos. Sua poesia predominantemente substantiva anuncia o real recuperado pela memória, pratica a contenção lírica e o apagamento da narratividade. O desencanto, tão reiteradamente tratado nas obras anteriores ao livro palinódico, nele permanece, mas de forma impessoal, como se as próprias coisas pudessem desencantar-se: “O longe denuncia / [...] A calamidade” (Magalhães 2010: 11).

E o projeto de Magalhães recebe continuidade com o lançamento da obra *Para Comigo* (2018) que

segue o mesmo nexos reorganizador de *Um Toldo Vermelho* (Relógio D’Água, 2010), anterior reunião da poesia preservada de Joaquim Manuel Magalhães. E uma vez mais seguem-se critérios de rasura, deslocamento e obliquidade, em relação a títulos autónomos do autor e, bem assim, a anteriores reuniões da sua obra poética. (Santos 2018)

Magalhães, em *Para Comigo*, reúne poemas e versos de *Um Toldo Vermelho*, à maneira de peças de um *puzzle* de encaixes móveis. A reorganização dos poemas em um novo contexto realça o teor metafórico dos textos e intensifica os jogos sonoros, especialmente aqueles pautados nas aliterações e assonâncias, sendo que a seleção vocabular parece apoiar-se nas reiterações sonoras: “[...] Monótono, / volúvel alvo contuso / no prego do pigmento” (Magalhães 2018).

Algumas considerações

A poética de Joaquim Manuel Magalhães parte de revisões sutis, passa por reescritas e reformulações consideráveis e, gradativamente, atinge a palinódia que pode ser considerada espontânea, uma vez que o autor explica a negação do conjunto de sua obra anterior a *Um Toldo Vermelho* (Magalhães 2010) da seguinte forma:

(...) eu tive que ir mais longe para conseguir recuperar um pouco da minha obra que passara a detestar, por razões não meramente declarativas, mas morfológicas e fonéticas. Pensei muito e quem me ajudou a perceber melhor o caminho por onde me re-encontrar foi uma profunda atenção à obra de Anton Webern,⁴ tanto musical como teórica. É a Anton Webern que devo, de facto, tudo o que me fez re-escrever e ficar feliz com isso. (Magalhães *apud* Santos 2018)

Sua palinódia apresenta retratação da forma de escrita do poema e, por consequência, do estilo do autor. Ao recusar o conjunto de sua obra anterior, Magalhães desestabilizou o projeto poético e perturbou a crítica:

Atónito.

É como me sinto depois de ter terminado a leitura do último livro de Joaquim Manuel Magalhães, "*Um Toldo Vermelho*" (Relógio d'Água, Lisboa, 2010), com o qual o poeta afirma *excluir* e *substituir* toda a sua obra poética anterior. Nesse volume, que passa assim a constituir a verdadeira obra completa do Autor, - a única que a partir de agora reconhece como sua, - são escassas e esparsas as semelhanças com os poemas que conhecíamos de "*Consequência do lugar*" (Relógio d'Água, 2001), "*Os dias, pequenos charcos*" (Presença, 1981), "*Segredos, sebes, aluviões*" (Presença, 1985), "*Uma luz com um toldo vermelho*" (Presença, 1990), "*A poeira levada pelo vento*" (Presença, 1993) ou, mesmo, "*Alta noite em alta fraga*" (Relógio d'Água, 2001). Quando se esperava (??) que o Autor republicasse a sua obra completa num só volume com inevitáveis revisões próprias de uma releitura, ou em alternativa, aproximasse os 4 livros (do meio) publicados pela Presença, eis a surpresa completa. (Guimarães 2010)

Um novo e diverso projeto estético é apresentado na obra *Um Toldo Vermelho*, cuja organização sintagmática dos poemas, marcada pela presença da enumeração em versos harmônicos e polifônicos, conjuga-se com a organização paradigmática e estilística fundada na palinódia. Apesar do assombro da crítica, Magalhães deixou indícios de seu percurso rumo à recusa em todas as obras poéticas revistas e reescritas, em artigos de *Os Dois Crepúsculos*, especialmente aqueles dedicados ao estudo da obra de Carlos de Oliveira e António Osório, sendo a palinódia procedimento coerente com a voz poética de Joaquim Manuel Magalhães.

Elemento também recorrente em sua obra e fortemente utilizado em *Um Toldo Vermelho* é a enumeração. Segundo Spitzer,

La enumeración había sido, hasta Whitman, uno de los procedimientos más eficaces para describir la perfección del mundo creado, en alabanza del Creador. Hacer ver esa misma perfección y unidad en el caótico mundo moderno era digna tarea del panteísta de América. (Spitzer 1945: 31)

No caso de Magalhães, a enumeração revela a consciência material da linguagem, a riqueza vocabular da língua e as potencialidades sonoras do signo.

Entre a expectativa de sucessividade da reedição dos livros anteriores nele reunidos e o descontínuo das reformulações promovidas no estilo e na forma dos poemas, Magalhães instaura a tensão. O lirismo alicerçado na subjetividade e a narratividade são minimizados em prol de uma poética da descrição, da enumeração e do distanciamento lírico.

Ao acumular substantivos e imagens, Magalhães faz da enumeração elemento de inovação do projeto estético que culmina com *Um Toldo Vermelho*, elimina parte das homologias artísticas com as obras anteriores e, apesar da manutenção de algum léxico, realiza expressiva modificação da sintaxe e da semântica.

Em *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*, Leo Spitzer analisa, em obras de vários poetas, os modos de presença da enumeração e os sentidos dela advindos. A enumeração pode adquirir a função de organizar, harmonizar e encontrar a plenitude do universo descrito ou de revelar a fragmentação caótica do objeto. A enumeração de substantivos surge, nos poemas de *Um Toldo Vermelho*, como estilhaços factuais e linguísticos, promove a fratura da sucessão banalizada dos fatos, explicita a incompletude do eu poético e espacializa o poema, aproximando tempo da poesia e espaço da pintura, em cenários díspares e vozes polifônicas.

Os procedimentos de reescrita, empregados na obra *Um Toldo Vermelho*, desestabilizaram os críticos da obra ao negar a produção poética anterior e promover revisão e reconstrução do projeto estético do autor. Entretanto, é preciso ressaltar que o poeta organiza suas paisagens de modo a oferecer uma sucessão de substantivos que parecem encontrar sentido na memória dos versos de obras anteriores, excluídas, substituídas, inclusive negadas pelo recurso da palinódia, mas presentes no inegável diálogo que *Um Toldo Vermelho* estabelece com o conjunto da obra poética de Joaquim Manuel Magalhães e com a tradição da poesia.

NOTAS

¹ O poeta português Joaquim Manuel Magalhães apresenta expressiva produção poética, iniciada em 1974, com *Poemas*, cuja edição foi policopiada num *Envelope*, criado pelo artista plástico António Palolo. No mesmo ano, Magalhães publica ainda o livro de poemas *Consequência do Lugar*. Em 1976, participa de obra coletiva, intitulada *Cartucho*, com a publicação de cinco poemas que serão objeto de estudo deste artigo. No mesmo ano de 1976, lança a obra *Dos Enigmas* e um ano depois, reafirma seu fôlego criativo e publica as obras *Pelos Caminhos da Manhã* e *Vestígios*. Os poemas de *Cartucho* são reunidos em *Vestígios*, na seção “Cinco poemas de Cartucho”, sem qualquer alteração, preservando, inclusive, o título da obra de origem dos textos. Em 1978, Magalhães lança a série de poemas intitulada *António Palolo*, e o ano de 1981 é marcado pelo surgimento de *Ave de Partida* e *Os Dias, Pequenos Charcos*, sendo este último livro marcado pela presença de poemas descritivos e expressiva opção pelas formas soneto e idílio. *Os Dois Crepúsculos*, também de 1981, reúne ensaios sobre poesia portuguesa e alguns textos mais combativos sobre educação, história e política. A produção poética de Magalhães mantém a periodicidade, e em 1985, surge a obra *Segredos, Sebes, Aluviões* que se estrutura em três seções intituladas “Segredos”, “Sebes”, “Aluviões”. Os poemas tornam-se mais curtos, especialmente nas primeira e última seções, e propensos à enumeração, traços presentes também em futuras obras de Magalhães, inclusive na palinódica *Um Toldo Vermelho* (Magalhães 2010), em que estes procedimentos serão intensificados. A sequência de publicações de obras poéticas de Magalhães apresenta os títulos *Alguns Livros Reunidos*, de 1987; *Uma Luz Com Um Toldo Vermelho*, de 1990; *A Poeira Levada pelo Vento*, 1993; *Alta Noite em Alta Fraga*, 2001; *Consequência do Lugar*, em 2002 e *Um Toldo Vermelho*, de 2010. A reescrita é um elemento fundamental da obra de Magalhães, sendo recorrente e intensificada na obra *Alguns Livros Reunidos* e nas subsequentes, sendo que em entrevista a Hugo Pinto Santos, na *Revista Ípsilon* de 26 de outubro de 2018, Magalhães afirma: “eu tive que ir mais longe para conseguir recuperar um pouco da minha obra que passara a detestar, por razões não meramente declarativas, mas morfológicas e fonéticas” (Magalhães 2018). *Um Toldo Vermelho* foi recebido polemicamente por críticos que o avaliaram ora pelo viés da dependência do conjunto da obra anterior, como é exemplo Luís Miguel Queirós; ora pelo prisma da autonomia, conforme Hugo Pinto Santos.

² Em 1981, Magalhães publica *Alguns Livros Reunidos* e promove a reescrita e eliminação de poemas de obras anteriores, ação que costuma ocorrer quando da reunião de obras de um autor.

³ Referimo-nos aos textos críticos de Luís Miguel Queirós, de 10 de março de 2010, intitulado “Dr. Jekyll e Mr. Magalhães”, disponível em <<https://www.publico.pt/2010/03/10/culturaipsilon/critica/dr-jekyll-e-mr-magalhaes-1656071>>, de João Luís Barreto Guimarães, datado de 1 de março de 2010 e disponível em <http://poesiailimitada.blogspot.com/2010/03/joaquim-manuel-magalhaes_01.html>. Há ainda a crítica receptiva de Francisco Vale, em “À sombra de um toldo vermelho”, de 9 de abril de 2010, publicada na página da editora Relógio d'água, responsável pela edição de *Um Toldo Vermelho*, que cita a recepção negativa de

Jorge Reis-Sá, disponível em <<http://relogiodaguaeditores.blogspot.com/2010/04/sombra-de-um-toldo-vermelho.html>>.

⁴ A análise das relações entre Magalhães e Webern é fundamental, motivo por que um estudo deste porte merece um trabalho à parte. É notória a importância do compositor e teórico Anton Webern para a reescrita e organicidade das duas últimas obras de Magalhães. Os novos princípios organizadores dos poemas do autor parecem revelar diálogo com a radicalização das formas lógico-atonais de Webern, marcadas pela tensão entre dispersão e concentração do movimento estrutural da composição. Em pesquisas futuras, pretendo investigar o diálogo das obras posteriores a *Um Toldo Vermelho* com a descontinuidade, o cruzamento de vozes, o microtematismo e as microdirecionalidades weberianas, o que, segundo minhas hipóteses, deve oferecer alguma explicação à adesão do poeta à dispersão do sentido em relação diametralmente oposta à concentração da forma, a uma aparente aleatoriedade da reescrita, preferindo substituir movimentos oscilatórios por multidirecionais.

Bibliografia

Andrade, Mário de (1980), “Prefácio interessantíssimo”, in *Poesias Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editora; Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 13-31.

Calderón, Demetrio Estébanez (1996), *Diccionario de Términos Literários*, Madrid, Alianza Editorial.

Guimarães, João Luís Barreto (2010). “Joaquim Manuel Magalhães”, *Blog Poesia <A*, <http://poesialimitada.blogspot.com.br/2010/03/joaquim-manuel-magalhaes_01.html> (último acesso em 22/08/2018).

Leite, Sebastião Uchoa (2003), “João Cabral e a ironia icônica”, in *Crítica de Ouvido*, São Paulo, Cosac & Naify, 79-88.

Magalhães, Joaquim Manuel (1976), *Cartucho*, Lisboa.

-- (1981), “Duas Cantata de Carlos de Oliveira”, in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 63-75.

-- (1981), “António Osório”, in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 165-181.

-- (1981), “Alguns Aspectos dos últimos anos”, in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 251-268.

-- (1985), *Segredos, Sebes, Aluviões*, Lisboa, Editorial Presença.

-- (1987), *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa, Contexto.

-- (1990), *Uma Luz com Toldo Vermelho*, Lisboa, Editorial Presença.

-- (2001), *Consequência do Lugar*, Lisboa, Relógio D’Água.

-- (2010), *Um Toldo Vermelho*, Lisboa, Relógio D’Água.

-- (2018), *Para Comigo*, Lisboa, Relógio D’Água.

Martelo, Rosa Maria (2010), “Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, in *A Forma Informe: Leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 155-178.

Portolés Lázaro, José (2009), “Censura y pragmática Lingüística”, in *CLAC - Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, n. 38, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 60-82.

-- (2016), “La palinódia o recantación censoria como fenómeno pragmático”, in *Geométrica Explosión, Estudios de Lengua y Literatura en Homenaje a René Lenarduzzi*, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 209-218.

Preminger, Alex / T.V.F. Brogan (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, United States of America, Princeton University Press.

Queirós, Luís Miguel (2010), “Dr. Jekyll e Mr. Magalhães”, *Ípsilon – Cultura*, <<https://www.publico.pt/2010/03/10/culturaipsilon/critica/dr-jekyll-e-mr-magalhaes-1656071>> (último acesso em 22/11/2018).

Santos, Hugo Pinto (2018), “A lava da síntese”, *Ípsilon – Cultura*, <<https://www.publico.pt/2018/10/26/culturaipsilon/critica/lava-sintese-1848454>> (último acesso em 22/11/2018).

Spitzer, Leo (1945), *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*, tradução de Raimundo Lida, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Univesidad de Buenos Aires, Instituto de Filología.

Vale, Francisco (2010), “À sombra de um toldo vermelho”, *Relógio D’água Editores*, <<http://relogiodaguaeditores.blogspot.com/2010/04/sombra-de-um-toldo-vermelho.html>> (último acesso em 22/11/2018).

Fabiane Renata Borsato é docente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Unesp, de Araraquara, onde leciona disciplinas do campo da Teoria da Literatura. Suas atividades de pesquisa concentram-se nas áreas de teoria e crítica do texto poético, poesia brasileira moderna e contemporânea, metalinguagem poética. Atua como professora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras do Porto. Publicou artigos crítico-analíticos em periódicos e livros especializados, especialmente sobre metapoesia e poesia brasileira moderna e contemporânea.