

Índice

INTRODUÇÃO

Restos - O exercício crítico e poético de Joaquim Manuel Magalhães -----3

1. Sobre a ensaística de Joaquim Manuel Magalhães

Os Dois Crepúsculos; Um Pouco De Morte; Rima Pobre

1.1	O exercício crítico -----	7
1.2	A sombra de T.S. Eliot -----	13
1.3	Noção de modernismo e vanguarda – alguns equívocos -----	15
1.4	As poesia(s) e o(s) público(s) -----	19
1.5	A massificação da <i>res</i> literária -----	22

2. Alguns Livros Reunidos

2.1	Uma espécie de mapa biográfico -----	30
2.2	Perspectivas de uma voz que ecoa do fundo de um poço -----	32
2.3	Categorizações do real -----	33
2.4	Quando a luz se torna sombra -----	37
2.5	A isotopia da rusticidade e da urbanidade -----	39
2.6	Uma poética homoerótica sob o signo do desencanto -----	43
2.7	A recusa das leis maioritárias e a praga -----	47
2.8	O <i>rock</i> , o <i>punk</i> e o <i>grunge</i> ou uma poética de violência e contra-cultura -- -----	51

3. Um novo estádio poético, *Os dias, pequenos charcos; Segredos Sebes e Aluviões;*

Uma Luz com toldo vermelho e a Poeira levada pelo vento

3.1	O vincar do negrume -----	55
3.2	Uma epifania ao avesso -----	56
3.3	Uma arquitectura da exclusão -----	61
3.4	Engate como estratégia-----	64
3.5	Espaços, tempos e silêncios -----	66
3.6	Donjuanismo invertido, o Narciso Moderno e o Vazio -----	71

4. Parábolas do despedaçamento

4.1 Recristalização / revisitação temática -----	80
4.2 As inutilidades da poesia -----	81
4.3 <i>Fiat lux</i> ao avesso, ou uma carta ao futuro -----	89
4.4 Degradação, Morte e Restos de Ninguém -----	96
4.5 Ética do fim -----	104

Conclusão -----	112
------------------------	------------

Bibliografia Activa -----	114
----------------------------------	------------

Bibliografia Geral -----	116
---------------------------------	------------

Anexos

Eram quase as seis -----	I
Quando pouso a minha boca -----	II
Não sei diferenciar-----	III
O beijo que tu me deste -----	IV
Orvalho -----	V
Orvalho -----	V
Deixa estar, não digas nada -----	VI
A meio da encosta -----	VI
Era belo e negro -----	VII
São as tuas meias -----	VII
Chão Quebrado -----	VIII
Morfemas de privação (relação nº de versos/nº de negações)-----	IX

Restos

O exercício crítico e poético de Joaquim Manuel Magalhães

Aparentemente, a morte física de um autor é um garante de representabilidade no cânone, apresentando-se o trabalho reflexivo sobre uma obra de um autor contemporâneo vivo como um risco. Felizmente, nos últimos tempos tem surgido alguns textos que contrariam esta lógica desde há muito enraizada, provando que não é apenas o pó do tempo que confere respeitabilidade a um autor. Joaquim Manuel Magalhães tem uma obra que, quer pela dimensão, quer pela projecção, merece uma atenção especial por parte de todos quantos se interessam pela expressão literária do último quartel do séc. XX.

Magalhães, não é um crítico que é poeta, nem tão pouco um poeta que é crítico. Crítico e poeta são formas complementares de pensar o fenómeno literário. E poucos, na segunda metade do século XX, se dedicaram de forma tão atenta à análise da poesia portuguesa contemporânea. Muitas vezes polémico, seguramente controverso, avesso a consensos, fez luz sobre muitos nomes do panorama poético actual e recuperou alguns nomes –justa ou injustamente - ignorados pelo tempo. Como bom eliotiano, sabe que só encontraremos o individual pela comparação sistemática com o passado e com os autores da mesma geração. Assim, procurou criar redes poéticas de epígonos. Afinal, são estes que ajudam à coesão e dinâmica da *res* literária

Na primeira parte do nosso trabalho, abordamos a obra ensaística de Magalhães - *Os Dois Crepúsculos; Um Pouco De Morte e Rima Pobre*. Neste sentido, procuramos mostrar a influência do pensamento de F.R. Leavis e de T.S. Eliot no seu exercício crítico e analisamos as relações, nem sempre pacíficas, de Magalhães com uma esfera pública fragmentária e pouco participativa. Acharmos profícuo distinguir a noção de modernismo da noção de vanguarda, pois estes conceitos são usados de forma pouco precisa por Magalhães. Este tende a confundir a ideia de vanguarda com a urgência do novo, com uma lógica de superação, quando de facto o projecto vanguardista é uma tentativa de reconduzir a arte à *praxis* vital. A arte deve desautonomizar-se.

No centro das preocupações de Magalhães está também o público, ou melhor os públicos. A massificação da *res* literária trouxe públicos que não procuram o caminho da facilidade. Até a poesia, conotada com a *high culture* e com uma sensibilidade maior e minoritária, foi afectada por um público pouco esclarecido, consumidor de emoções alheias e facilmente iludido pelo aparato retórico-discursivo de certa poesia.

Numa segunda fase do nosso trabalho, centramo-nos na obra poética de Magalhães, distinguindo três momentos capitais, a saber, a reescrita de toda a obra publicada até 1985 em *Alguns Livros Reunidos* (mantendo autónomas apenas duas obras); as obras onde o vincar do negrume é por demais evidente (especial relevo para *Uma Luz com toldo vermelho* e a *Poeira levada pelo vento*) e, finalmente, os poemas publicados em *O Independente* e coligidos em *Alta Noite em Alta Fraga*.

A propósito de *Alguns Livros Reunidos* destacamos o cariz deliberadamente biografista de alguns textos e o assumir de uma sensibilidade minoritária. Nesta peculiar antologia, encontramos ainda as isotopias da rusticidade e da urbanidade, sendo o urbano conotado com a fragmentação, com a decomposição, com a impostura. A

oposição ente rural e urbano vai-se esbatendo, de forma que em *Alta Noite Alta Fraga* tudo é arrabalde.

O outro é o quase nada, o vazio. Apenas os prazeres do corpo enganam o oco e disfarçam a solidão. O real é suportado por sensações físicas de cariz homoerótico, mas o sacrifício e a morte são uma sombra que nunca deixa de pairar. A praga - a SIDA – autoriza o regresso de medos irracionais e legitima a segregação das sensibilidades minoritárias. A hipocrisia e as aparências de comportamentos maioritários integradores provocam asco a Magalhães. A ideia do *No future*, cara ao movimento *Punk*, coaduna-se com a violência dos textos de Magalhães. Aí, como na música *Punk*, procura-se regressar ao real - «a esse desencanto / que deixou de cantar» (Magalhães, 1981a:), mas sem utopias, não há futuro, não há saída.

Nos livros posteriores a *Alguns Livros Reunidos - Uma Luz com toldo vermelho* e *A poeira levada pelo vento* – e nos dois que mantiveram a sua autonomia - *Os dias, pequenos charcos* e *Segredos, Sebes, Aluviões* – o apelo trágico é cada vez maior na ânsia de dizer o real. Não existem epifanias, o outro nunca é revelação, o corpo só esconde o vazio. O tempo, pelo recurso à descrição, é desacelerado. Usando a terminologia de Virilio, perde-se a narratividade do trajecto. Precipícios e poços surgem como marcas da exclusão sempre presente. São pontos de fuga que não conduzem a nada.

Os espaços típicos do engate homossexual, e o engate propriamente dito, ganham importância como formas de lutar contra o vazio. O corpo jovem é uma estratégia de aquisição de poder, apesar da certeza de que o outro é a incompletude. O encontro sexual não elimina a sensação de vazio. Bem pelo contrário. Eis uma aporia do Narciso pós-moderno: deseja um alguém que afinal não é ninguém.

Na última parte do nosso trabalho, tomamos de empréstimo um conceito do âmbito da geologia – recristalização - para melhor entendermos a revisitação temática feita nos poemas publicados em *O Independente*, e posteriormente coligidos em *Alta noite Alta Fraga*. A esfera pública, a ausência de uma moral, a pequenez, a degradação física, a velhice, o destruir da paisagem (a última das utopias), a falta de um espaço habitável, a morte, a devastação invadem este textos elegíacos. O desencanto, o negrume é tanto que nem a própria morte é uma certeza de paz. – «Só nos resta esperar então morrer?» (Magalhães, 2001f:80). A poesia de Magalhães é cada vez mais uma ética do fim.

1. Sobre A Ensaística de Joaquim Manuel Magalhães

1.1 O exercício da crítica

O exercício crítico de Magalhães denota influência de F.R. Leavis, famoso crítico inglês que recusava o aparato terminológico da teoria em favor da linguagem concreta e imediata e que sustentava a tese de que a literatura deve estar intimamente ligada à análise da vida¹ (mas não, obviamente, num sentido biografista).

Através da revista literária *Scrutiny*, F.R. Leavis pretendia criar uma esfera pública alargada, ainda que entendendo que apenas uma minoria é verdadeiramente capaz de ajuizar com mérito. Na esfera pública as ideias eram partilhadas e validadas pelo grupo, tendo sempre como sustentáculo a autonomia da cultura². Numa época dominada pela indústria cultural capitalista, o conceito de esfera pública foi radicalmente alterado, sendo substituído pela noção de “massas”. A cultura, que fora

¹ «The important Things is to be as aware as possible of the ways in which life in verse may manifest itself -- life, or that vital organization which makes collections of words poetry. Terms must be made means to the necessary precision by careful use in relation to the concrete; their use is justified in so far as it is shown to favour sensitive perception; and the precision in analysis aimed at is not to be attained by seeking formal definitions as its tools. It is as pointers for use -- in use in the direct discussion of pieces of poetry that our terms and definitions have to be judged; and one thing the analyst has to beware of is the positiveness of expectation (not necessarily, even where fixed in a definition, a matter of full consciousness) that may make him obtuse to the novelties and subtleties of the concrete.» [from "Judgement and Analysis: Notes in the Analysis of Poetry," repr. in *A Selection from Scrutiny* (CUP, 1968), I.234-247] <http://www.wmich.edu/english/tchg/lit/pms/crit/Leavis.imagery.html>

² «(...)só quando a cultura se liberta de suas funções cortesãs e eclesiásticas, e se torna acessível a todos através do mercado, é que ela pode gerar um discurso crítico “universal”, preocupado não apenas com o valor de uso social imediato dos artefactos, mas também com a sua verdade e beleza abstractas.» (Eagleton, 1991:71)

garantida pelo mercado, vai-se tornando mercado. A esfera pública clássica esboroa-se, deixando «em sua esteira uma *intelligentsia* cultural desarraigada» (Eagleton:1991:72). O público fragmenta-se «em minorias de especialistas que não pensam publicamente e uma grande massa de consumidores por meio de comunicação pública de massa» (Habermas, 1984:207). A ausência de uma esfera legitimadora, força a crítica a adoptar um discurso «auto-gerador e auto-sustentado» (Eagleton:1991:73). Progressivamente o poder da cultura cedeu a outros poderes, o público tornou-se mais heterogéneo e o conhecimento mais fragmentário. Neste contexto, o crítico passa a assumir-se como detentor de uma verdade e, ao invés de ser um intermediário entre o objecto e o público, passa a desprezar o público, pois nele não reconhece nenhum valor. Parece ser esse o caso de Magalhães.

Magalhães cultivava um profundo desprezo por um “público” que de facto não é “público”, é apenas uma massa humana que não possui os requisitos mínimos para discernir por si o que é válido, nem tão pouco para discernir o que não é. Será organicamente o discurso crítico que faz a mediação pública desse discernimento. Esta postura que não procura colher o beneplácito de todos, e que sobretudo não nasce do beneplácito de todos, faz com que muitos percam «a compostura em público e em privado» (Mexia, 2001:38).

Recuperando a tradição crítica do séc. XVIII, quando a crítica não era apenas literária, mas também cultural³, Magalhães foi sempre além das questões estritamente literárias, estendendo o seu interesse a várias questões.

Em *A Função da Crítica*, Terry Eagleton, explica que, no séc. XVIII, a crítica era feita sobretudo por dois jornais o *Tatler* e o *Spectator*.

O *Tatler* e o *Spectator* têm a consciência de estar educando um público socialmente heterogêneo, levando-os a assimilar formas de razão, gosto e moralidade universais, embora os juízos de valor que emitem não devam ser absurdamente autoritários, como se fossem imposições de uma casta tecnocrática. Pelo contrário, devem pautar-se exatamente pelo consenso público que procuram fomentar.

(Eagleton, 1991:16)

Magalhães, ainda que revelando preocupação com a natureza pública dos discursos da cultura, envolveu todos os seus ensaios críticos - *Os Dois Crepúsculos, Um Pouco De Morte e Rima Pobre* - num discurso fortemente moralizador e autoritário. A forma como as massas convivem com a cultura e com o meio envolvente vem desde cedo causar-lhe asco. Neste sentido, não é preocupação sua captar a benevolência do leitor, o consenso nunca foi prioridade sua. O público do setecentos e o público actual têm uma atitude completamente diferente face à cultura. O chamado debate de ideias morreu, o que, sendo um facto, faz sintoma no discurso de crítico e de poeta.

Ao contrário da ideia de Alexander Pope em *An essay on Criticism*, - «Men must be taught as if you taught them not; / And Things unknown propos'd as Things forgot»⁴ - Magalhães afasta do seu discurso a ideia de polidez e de subtileza, revelando inúmeras vezes desprezo por um público rendido às normas e *doxas* maioritárias. A esfera pública

³ «A esta altura [séc. XVIII], a crítica não é ainda “literária”, mas sim “cultural”: O exame dos textos literários é um momento relativamente marginal de um empreendimento mais amplo, que explora as atitudes para com os criados e as normas de cortesia, o *status* das mulheres, as afeições familiares, a pureza da língua inglesa, a natureza do amor conjugal, a psicologia dos sentimentos, e as normas relativas à toalete» (Eagleton, 1991:12)

⁴ <http://eserver.org/poetry/essay-on-criticism.html>

burguesa clássica fará, a estes tempos de hegemonia do mercado, a diferença. Diferença essa, a que se estabelece entre uma consenso que é tal porque *é pensado* e os consensos gerados pelo impensado. Como refere António Guerreiro, Magalhães «nunca procurou refugiar-se na distância asséptica do discurso académico e sempre manifestou um enorme desrespeito pelos protocolos de pertença à comunidade literária» (Guerreiro, 2001:), consciente de que a polidez e o consenso são formas de manterem a literatura artificialmente dinâmica. Aqui bate talvez o ponto da perda compostura: no recuo dos valores da esfera pública para a comunidade literária, após a destruição do primeiro pelo mercado e pelas massas. O caso lusitano parece mesmo ser o da chegada à sociedade de massas, sem que alguma vez tivesse existido entre nós uma esfera pública genuína.

De facto, lembra Magalhães, o povo português, depois de anos asfiziado por um regime ditatorial, importou modelos exógenos que ajudaram a criar uma «sociedade de nivelamento massificado» (Magalhães, 1989:201). Magalhães revela repúdio pelo acesso das massas a bens que durante décadas lhe foram vedados e que, por falta de educação, não sabem preservar -«A intimidade com a cultura exercita o espírito, enquanto que o consumo da cultura de massas não deixa rastros: ele transmite uma espécie de experiência que não acumula, mas faz regredir» (Habermas, 1984:197) -. As massas tentam compensar pelo consumo muitas gerações de privação de bens essenciais e de falta de visibilidade. As férias na praia são um bom exemplo. A praia, um símbolo maior da paisagem portuguesa, foi vandalizada pelas massas pouco habituadas a preservar o ambiente. O litoral foi totalmente devassado por autarcas pouco escrupulosos. O momento histórico que foi o 25 de Abril de 1974 não conseguiu criar uma esfera pública participativa, promovendo afinal uma sociedade de massas pouco conscienciosa no que respeita a bens e serviços públicos, e pouco atenta à cultura ou mesmo sem a cultura que assenta naqueles. Podemos então falar de «contradições

fundamentais da abundância» (Baudrillard, 1995:186). A abundância (neste caso o acesso das massas à «M.C.C – menor cultura comum» (idem, ibidem:108) foi vivida como «mito eufórico» (idem, ibidem:186), não inaugurando a desejada «sociedade ideal» (idem, ibidem).

A cultura serve para ministro, secretário de estado, directores-gerais, administradores da burocracia rentável, professores facultadescos que distribuem por estruturas o sofrimento alheio. Pode até servir para dona de casa. Mas aos seus efectivos produtores bastarão os fármacos, o álcool, os narcóticos, o exílio, a cada vez mais extrema e final solidão se não tiverem sabido ou podido, prévia e previdentemente, sujeitar-se aos funcionalismos, às famílias, ao seguro de vida. E, pior' ainda do que pensar que se trata apenas de um caso do sub-desenvolvimento colectivo, começo a acreditar que será quase sempre assim. (Magalhães, 1989:70)

Esta falta de atenção à cultura, não é apanágio da democracia. Note-se que o regime fascista também não tratou bem o campo cultural. O que se esperava é que a mudança política trouxesse uma nova dinâmica cultural. Um feroz desapontamento transparece talvez neste juízo sem “compostura”.

As democracias de massas da Europa ocidental, como outras democracias pós-industriais em alguns pontos do planeta, não podem ter qualquer política cultural - a não ser a das medalhas, dos monumentos e dos túmulos. (idem, ibidem:199)

Assim, a crítica vem a ser filtrada pela literatura e pelas outras artes. Por vezes, a coerência e a solidariedade dos discursos públicos parece transpor-se para a noção eliotiana como sejam a tradição, a ordem sistemática dessa tradição, o poeta menor e a criação de uma rede de epígonos. De facto, Magalhães, como crítico, aprendeu a lição de T.S. Eliot: «a crítica tem sempre que ter um fim em vista, o qual *grosso*, parece ser a elucidação das obras de arte e a correcção do gosto» (Eliot, 1997:37). E mais do que um mero educador das massas, Magalhães alia a vertente do crítico à produção poética. Na óptica eliotiana, a função crítica ganha uma outra relevância quando aliada à criação literária - «a actividade crítica encontra a sua mais elevada e vera finalidade numa espécie de união com a criação no labor do artista» - (idem, *ibidem*:44).

Eduardo Prado Coelho aproxima as posições de Magalhães à *nouvelle critique*, na medida em que se entenda o texto como «o Outro feito discurso, o discurso que é outro, que é tudo o que outro é» (Magalhães, 1982 :48). No entanto, o próprio Magalhães, avesso a escolas, prefere um pensado recuo e defende um discurso crítico

(...)onde o curso de uma voz se pensa e pensa as obras da poesia, numa acção solta, desamparada, mas tentando dizer algumas revelações de sentido, procurando recapturar de outros modos os repetidos mecanismos da escrita que cada geração enuncia a seu modo, tentando fazer da natureza infinita da literatura um universo calculável.

(idem, *ibidem*:16)

Trata-se, a este nível de retracção do alcance público dos discursos que se restringe às obras de poesia às «revelações de sentido», e se compensa, atribuindo à literatura uma «natureza infinita». Ao mesmo tempo, dá-se um sentido «trágico a uma reproposta do crítico como amador (é uma «voz», uma «acção desempenhada» e «solta»).

Talvez como F.R. Leavis, Magalhães rejeita nas letras a especialização que por todo o lado é um facto; o «amadorismo» crítico ou a moralização «amadorística» (cf. Eagleton op. cit. 62) significa proximidade à «vida». O papel do crítico é ainda de vigiar o domínio político em nome do «humano» (Mulherm, apud Eagleton, 69). Mas, ao contrário de F.R. Leavis a razão dialógica, sem a qual não há crítica (mesmo aquela cujo objecto seja «algumas relações de sentido»), prevê a insistência autoritária a respostas «não» (cf. Eagleton, idem:68). A vida é publicamente depredada pelas massas e a poesia é o rasto deste «não».

Coesão e dinâmica sociais, discursos marcados por relações dialógicas, consensos e rupturas de consensos mudam de natureza. Passam da cultura e da sociedade a ditos e poéticas. É o que nos revela Magalhães a revisão por Magalhães de algumas posições eliotianas. O discurso individual continua a ter sentido no horizonte dos discursos sociais, mas a utilidade da relação é agora poética e intrínseca à tradição e ao talento individual; os discursos públicos da razão continuam a não reconhecer a autoridade da *doxa* e do costume, mas apenas enquanto solidariedade de poetas menores que se opõem à banalização e à rotina, etc. Passemos em revista alguns aspectos e influências de Eliot sobre Magalhães.

1.2 A sombra de T.S. Eliot

O fenómeno poético é explicado a partir de uma tensão permanente entre o desvio e reconhecimento da tradição. Filiando assumidamente o seu entendimento da dinâmica do sistema literário em T.S. Eliot, defende a existência de um *mainstream* poético que funciona como garante da tradição. «Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado» (Eliot, 1997:23). Neste contexto, os poetas

secundários são importantes factores de coesão pois criam um ambiente propício à revelação do génio.

Uma grande literatura não tem outra alternativa, para o ser, senão possuir um razoável conjunto de excelentes poetas secundários. Sem esses poetas não existirá um rico solo comparativo donde se podem alçar aqueles que, catalisadores dos modos mais fundos de uma época, encontram as palavras mais altas e os processos mais diferenciados para os enredar em poema” (Magalhães, 1981:37)

Autores obscuros e sem obra feita são validados porque experimentam os mecanismos que permitem que o poeta, dito maior, se afirme. Só pela sistemática comparação com o passado e com os autores da mesma geração, podemos «encontrar o que é individual» (Eliot, 1997:22). Ainda que lhes falte a capacidade, o génio, os epígonos são importantes porque secundam e criam um *habitat* propício ao autor maior. O poeta maior é aquele que, por um lado, enceta um diálogo com o passado, deixando que em si se oiça a força da tradição, da memória e, por outro, sabe desligar-se da convenção da tradição, indo além da cultura nacional. Almada Negreiros e Casais Monteiro são bons exemplos de poetas secundários que cumpriram uma importante tarefa, explorando temáticas específicas do Modernismo e secundando Pessoa.

Na geração de 60 e 70, Herberto Helder foi quem mais epígonos conheceu:

Gente da minha idade, outros mais novos do que eu, devem a si [Herberto Helder] nunca terem conseguido ser melhores. Também se não fossem de você, valha a verdade, seriam pigmeus de outro (...) A poesia portuguesa que se lhe seguiu só era interessante quando não estava colada a si. (Magalhães, 1981:131)

A importância conferida aos poetas menores advém do facto de serem eles os responsáveis pelo esvaziamento das temáticas. Deste modo, enquanto o poeta maior consegue laborar o poema jogando a «sua obra para a enigmática totalidade dos dizeres subtis e permanentes» (idem, *ibidem*:134), o poeta menor é «folclórico» (idem, *ibidem*),

pois urde a sua poesia nas malhas de uma determinada temática, uns evidenciando «o folclore do erotismo, outras da política, outros da magia» (idem, ibidem).

Magalhães em *Um pouco de Morte* (idem, 1989) desenvolve esta sua teoria sobre o epigonismo, distinguindo dois géneros de epígonos, os indivíduos que copiam servilmente o que os poetas maiores fazem, «perseguem banalidades/ para a estratégia interna da mais venda» (idem, ibidem:210), «empastam a novidade nos momentos já finais / em que conhecer se torna o precipício/ do provincianismo» (idem, ibidem) , «não chegaram tarde, chegaram quando podiam chegar» (idem, ibidem). A principal diferença entre uns e outros, é que os primeiros ocultam a fonte, encontrando assim «o ouro falso dos aplausos momentâneos de críticos desgarrados» (idem, ibidem) e os segundos não se dão ao «embuste da ocultação» (idem, ibidem:211), apenas num ou outro passo da sua obra têm grandeza.

Os poetas menores válidos são aqueles que lentamente, cruzam as suas vozes com outras vozes, «partilham um combate comum aos vários / contextos culturais das banalizações» (idem, ibidem:211) e a pouco e pouco, criam mecanismos que modificam a ordem dos discursos. Estes poetas menores são acolhidos por um silêncio inicial que vagarosamente se transforma em reconhecimento. Dentro da tradição surge o novo que posteriormente será incorporado na tradição. A poesia inscreve-se numa «rota de superações internacionais» (idem, ibidem:212).

Este diálogo intertextual é avaliado de dois modos, poetas há que usam a intertextualidade como forma de alardearem conhecimentos que não possuem – «folclores de saber» (idem, ibidem:222) outros fazem dessas referências «um roteiro de similitudes» (idem, ibidem).

Durante a década de noventa, Magalhães dedicou-se à tradução de poesia contemporânea espanhola. A divulgação de inúmeros novos poetas não pretende criar

«modelos directivos» (Magalhães, 2000e:8), mas uma rede de autores para que mais tarde se destrince o trigo do joio. Este projecto de tradução prende-se com a necessidade de criar «um terreno múltiplo» (idem, 2000e:8) que permita que os vindouros, a partir das linhas de força e dos pontos distintivos entre cada poeta, façam uma avaliação acertada desta geração de poetas, afinal a «poesia não pode ser compreendida ou analisada no isolamento de si mesma» (idem, ibidem:7).

Mais uma vez, Magalhães defende a herança de T.S. Eliot. Só pela criação de um conjunto alargado de autores é que será possível «estabelecer os nexos, as similitudes; ou a distanciação de outros tempos anteriores e posteriores (idem, ibidem:9).

1.3 Noção de modernismo e vanguarda – alguns equívocos

Esta necessidade de distinção temporal entre antes e depois entronca nalgumas reflexões de cariz periodológico. Magalhães configura a noção de Modernismo e a noção de Vanguarda segundo o princípio do novo. A vanguarda artística seria, então, um movimento que procura constantemente inovar. Estamos em presença de uma concepção de vanguarda herdeira da metáfora militar.

Esta mistura de conceitos não é apanágio apenas de Magalhães, pois muitos estudiosos da *res* artística enfermam do mesmo erro, confundindo, sistematicamente, os movimentos vanguardistas com o Modernismo e ignorando que manifestações vanguardistas, como o futurismo e o dadaísmo, têm uma estrutura lógica interna radicalmente diferente daquela que orienta o pensamento de um T.S. Eliot ou de um Pessoa ortónimo, estes sim modernistas. Como refere Fernando Guimarães «O modernismo e as Vanguardas confluem entre si, mas – se estivermos atentos – verificamos que as suas poéticas não se confundem» (Guimarães, 1999:9).

O projecto vanguardista procura «uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à *praxis* vital, onde seria transformada e conservada» (Bürger, 1993: 91). É a destruição do conceito de *l'art pour l'art*.

A arte deve ser trazida para a rua, abolindo as fronteiras que a separam da *praxis* vital. A arte modernista, pelo contrário, que é «self-referential, self-conscious, frequently ironic, ambiguous, and rigorously experimental» (Huysens, 1993:53), defende o princípio da autonomia.

Os movimentos vanguardistas não procuram o novo, o moderno, mas «o ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição» (Bürger, 1993: 90) da arte. Neste sentido, existe uma ruptura com os princípios do Modernismo.

O Modernismo fez com que, no séc. XX, a memória passasse a ser entendida como uma categoria elementar no processo de criação artística. A ideia romântica de inspiração e de criação *ex nihilo* é negada -«deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa onde se note que existiu Homero» (Pessoa, s/d:390). A tradição é entronizada.

A Modernidade está consciente do passado, rebelando-se apenas contra «the normalizing functions of tradition» (Habermas:1993,5). A Vanguarda procura superar a tradição. Marinetti, no “Manifesto do Futurismo”, publicado no Jornal *Le Figaro*, em 1909, defendia a destruição sumária dos museus e bibliotecas, símbolos do passado.

O conceito de arte na sociedade burguesa dá guarida a «todas as necessidades cuja satisfação é impossível na existência quotidiana» (Bürger, 1993: 91), relação que em Magalhães pode discernir-se na transposição do formal para o poético. A arte conserva valores sociais e morais, mas faz uma clara cisão entre o real e o artístico. Como diz Adorno «A arte é mais do que a práxis porque, ao desviar-se dela, denuncia ao mesmo tempo a mentira tacanha da essência prática» (Adorno, s/d :270). A divisão entre a *mass culture* e a *high culture* passa justamente por este corte.

Enquanto projecto, a arte burguesa não é interventiva, existindo um distanciamento entre os mecanismos de produção e de recepção. A vanguarda, guiando-se pelo «princípio da superação da arte na *praxis* vital» (Bürger, 1993:92) pretende destruir a categoria de obra de arte e superar a oposição entre produtores e recepção.

A arte na vanguarda é desfuncionalizada. O vanguardista «longe de estar interessado na novidade enquanto tal, ou na novidade em geral, tenta na verdade descobrir ou inventar novas formas, aspectos ou possibilidades de crise» (Calinescu, 1999: 114). Este conceito de Vanguarda, devedor de Peter Bürger, é de aquisição recente por parte da crítica portuguesa. Magalhães entende o projecto das vanguardas como um movimento artístico que pretende fazer uma literatura avançada.

Nos seus ensaios revela um certo enfado face aos mecanismos processuais vanguardistas (entendendo vanguarda como uma literatura avançada). Em *Os dois crepúsculos* (Magalhães,1981) afirma que a poesia actual (refere-se à poesia da década de 70) revela «falta de imaginação para ultrapassar os convencionalismos do que foram as vanguardas» (idem, ibidem:275). A Vanguarda é vista como uma contínua tentativa de superar o que já foi feito.

O esgotamento, de que é acusada uma certa poesia portuguesa defluiu do facto de Magalhães postular que o Modernismo e a Vanguarda têm como traço distintivo o facto, de a última, ser ainda mais promotora do novo do que a primeira (a Vanguarda como versão revista e aumentada do Modernismo). Neste sentido, é óbvio que uma série manifestações vanguardistas foram mal interpretadas, simplesmente porque não tinham como princípio legitimador a inovação.

O conceito de vanguarda interiorizado por Magalhães leva-o a entender uma certa poesia portuguesa como uma «sabotagem esplêndida iniciada com os vários modernismos e pós-modernismos no início do século, que não passam hoje de modelos de costura nas mãos de provincianas costureiras a fingirem que ponteiam com os últimos fios da moda» (idem, *ibidem*:222).

Até à década de 70, os projectos artísticos foram comandados pela urgência de fazer “novo”. Magalhães pretende ficar fora desta lógica da superação, que ele próprio confunde com os programas das Vanguardas. A literatura deve pacificar-se, evitando dramatismos de forma.

vejo o sereno anacronismo que decide
pela Gramática do Mundo. Indiferente
à convulsão estilística, ao buril
da manha vocabular, à tecnocracia
dos bufões herdados do começo do século
(idem, 1989:111)

A poesia seria um discurso que subsiste sem a mediação de outros discursos. A tensão entre crítica e poesia alcança aqui as dimensões de uma ruptura. Esta serenidade de um empréstimo gera, contudo, obsessivamente em torno destas questões. A autonomia da instituição literária adquiriu-se com o afastamento do público. A arte

literária mais longe do público é sem dúvida a poesia, que Magalhães considera a mais alta forma da cultura dos povos e nas nações.

1.4 As poesia(s) e o(s) público(s)

Magalhães lamenta a «perda do público para a poesia» (idem, 1984:65), apontando três causas para esta situação. Primeiro acusa os próprios poetas, depois o consumismo «que tudo teatraliza para o social» (idem, ibidem) e finalmente o aparato teórico - «biombos da verbiagem» (idem, ibidem) – que impedem o leitor de «chegar aos poemas» (Magalhães, 1984:65). O poema, conclui, não necessita de intermediários.

Dado que não existe um modelo poético uno, Magalhães distingue dois modelos de público leitor. Assim, por um lado temos uma «poesia vulgar feita de efeitos / mais ou menos difíceis que todos entendem» (idem, 1989:111) e por outro temos «outra/ mais vulgar, fora desses modos, que ninguém se prontifica já a entender» (idem, ibidem). Distingue-se entre uma forma de laborar a poesia dependente dos artifícios dos «Modernismos e as poses que lhe seguiram» (idem, ibidem) e uma outra poesia, conotada positivamente, que sabe fugir à convenção, aos artificialismos, à lógica da inovação. Cada uma destas formas de entender a poesia tem um público específico. A primeira tem um público capaz de decodificar uma poesia que nada tem para decodificar, apenas se esconde sob subtilezas vãs; a segunda tem um público que participa na «fuga à decifração» (idem, ibidem).

Ao mesmo tempo que pratica a crítica literária, Magalhães não deixa de definir as linhas de força daquilo que ele entende como poesia válida. Os seus ensaios são catecismos explícitos daquilo que ele postula que a poesia deva ser – «o material

interior dos devaneios/ tem é de reerguer-se da banalidade/em que sempre o esperado se quer tornar» (idem, ibidem).

Em suma, ao mesmo tempo que enuncia os princípios que fazem parte do que entende por arte poética, não deixa incólume uma certa crítica literária que surge como moldura de um certo modo de fazer poesia.

Tudo igual, um evangelho de sombras
uma lengalenga de desentendimento
cuidadoso, fechaduras terminológicas,
um cálculo semanalmente promotor,
fardas que mudam ao sabor de importações
(idem, ibidem)

Podemos observar, por parte de Magalhães, algum desdém em relação a esses críticos e constatar a existência de lóbis literários que ora endeusam ora reprovam determinadas correntes poéticas. Magalhães parece esquecer-se que, enquanto crítico acaba por entrar nos esquemas comerciais que renega. Voluntária ou involuntariamente, a partir do momento em que publica os seus ensaios críticos, é absorvido pela lógica comercial.

A posição de Magalhães visa sempre a destruição de valores poéticos que se deixam encandear pelo lucro, pelo reconhecimento fácil e pela excessiva visibilidade social. As críticas que faz aos outros podem também ser-lhe apontadas, pois na sua óptica, a validação de uma obra passa também pela distinção conferida por uma determinada e restrita franja social, na qual ele se insere ou pensa inserir-se. Muitas vezes, mais do que a literariedade dos textos, o que está em causa são as competências e os interesses dos críticos.

Enquanto crítico, nega os princípios ergocêntricos do *new criticism*, e propõem que se leiam os poetas pela sua capacidade de emocionar.

O meu desprezo é sempre pelos poetas que pretendem prescrever por via de abstracções ou de generalidades assentes em estreiteza mental. Daí que, pelo contrário, o meu apreço profundo vá sempre para poetas onde se respira muito amplamente esse «seja o que for» que a poesia pode ser.

(idem, 1999 :154)

Quer a emoção do leitor, quer do autor são resgatadas. Conceitos caros ao *new criticism* como a autonomia do texto, o *close-reading*, a negação da História, da Sociologia, da Psicologia, do horizonte referencial do leitor, da intenção do autor, são infamados pelas posições de Magalhães.

A poesia é sempre uma apropriação material, seja ou não de materialidades, mas também sempre através de instrumentos trans-materiais. A sua compreensão não pode, pois, confinar-se à análise dos meros planos de materialidade. Sem a inquietação do confronto com a enigmática qualidade da mediação não material, com poucos detritos de sentido ficaremos a não ser arestas linguísticas, bolores gramaticais, adivinhas contextuais. Estas fazem sentido, mas não fazem o sentido. O sentido do poema passa pela poesia, tinham nisso razão os românticos, na esteira de Platão.

(Magalhães, 1989:146)

Como se vê, a recusa dos modelos ergonómicos é mais uma função da «moralização» amadorística: o sentido para lá das «adivinhas contextuais» não é do domínio da história, do social ou da psicologia: é do domínio da «vida», da «inquietação» e mesmo da «alma». Para além do artefacto verbal, e sendo todo o sentido que este por si só pode ter ou ser, está o autor que é um enigma e uma excepção social.

Em *Rima Pobre* (idem:1999) faz uma leitura assumidamente biografista da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, enfatizando elementos da vivência pessoal do autor, nomeadamente o seu percurso académico, as suas posições políticas e as suas opções sexuais. Estes dados são apresentados como índices de extrema relevância para a

compreensão da sua obra. O valor da obra não existente *per si*, depende também da vivência, do universo experiencial do seu autor.

Se deixo de saber quem é o autor, deixo de saber quem é o leitor. Uma poesia que queira perder de vista a noção de autor necessariamente perde de vista o leitor. Desaparece o autor, desaparece o leitor” (idem, *ibidem*:26).

1.5 A massificação da res literária

Tendo em conta *Os dois Crepúsculos* (Magalhães, 1981), *Um pouco da morte* (idem, 1989) e *Rima pobre* (idem, 1999), podemos traçar um esquema evolutivo do pensamento de Joaquim Manuel Magalhães. No primeiro destes livros, denuncia-se a “bertrandização” da literatura, apresentando-se o romance como o seu grande beneficiado. Assim, o romance é associado a um público mais vasto e menos esclarecido. Na década de 70 (época a que se reporta este livro), o grande público era consumidor de romances, arditamente promovidos por uma estratégia comercial bem definida. Estes esquemas comerciais, frutificaram e continuaram a ser reproduzidos nas décadas seguintes.

A estratégia publicitária do lançamento deste *best-sellers* saloios – aqui e além apoiados de júris que aos poucos aprendemos a compreender o que são -, desta mesquinhez fragmentária de vários temas que não ultrapassam o lugar-comum de uma pequena burguesia minada de recalques que mal consegue exprimir, da manipulação aos tropeções sintácticos dos “vastos assuntos” já tratados no *Reader’s Digest*, numa conflagrada qualidade estilística da língua (...)

(idem, 1989:184)

A poesia estava reservada a um público restrito e não estava ainda rendida à lógica de mercado, se bem que alguns poetas se vergassem já «aos mercados dos comícios, das adulações, dos prémios» (idem, *ibidem*:186).

Progressivamente, a verifica-se o alastrar da lógica comercial ao restrito mercado poético. A criação artística passa a ser orientada segundo as leis de mercado. De resto, a cultura de massas é isso mesmo, o ajuste «às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de, inversamente formar o público mais amplo numa cultura intacta em sua substância» (Habermas, 1984:185). Escreve Magalhães:

É pena que entre os poetas mais novos e mesmo entre os mais velhos a ânsia de ser lidos por supostas massas os esteja a tornar demasiado receptivos às demandas de casas comerciais de fabrico e difusão de livro semelhantes a cadeias de venda de electrodomésticos.

(Magalhães, 1989:203)

À medida que poesia passa a ser alvo de uma visão mercantilista, quer do ponto de vista da produção, quer do ponto de vista da recepção, Magalhães adopta um discurso cada vez mais moralizante e regulador. Dentro do universo poético distingue os “bons” poetas dos “maus” poetas; os “bons” epígonos dos “maus” epígonos; a “boa” tradição da “má” tradição, o “bom” uso da intertextualidade do “mau” uso, o “bom” público do “mau” público. Há aqui, nesta visceral repulsa pela sociedade de massas, neste *odi prafanum vulgus*, ecos modernistas.

Huysens afirma que o cisma entre as culturas *high brow* e *low brow* se traça a partir do momento em que o público leitor se alarga. Isto é em meados do séc. XVIII, mas é com o advento do modernismo que bipolarização entre *mass culture* e *high art* se clarifica. O modernismo apresenta-se como «progressive, dynamic, and indicative of male superiority in culture» (Huysens, 1993: 58), opondo-se à cultura de

massas que é «monolithic, engulfing, totalitarian, and on the side of regression and femine» (idem, ibidem).

A poesia, enquanto arte aristocrática, ajuda a discernir entre uma cultura superior, bem formada, culta, uma sensibilidade maior e uma cultura inferior, vítima da massificação do gosto. O romance é um produto do gosto das massas. Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena são alguns dos poucos autores dignos de explícita referência elogiosa.

O romance é feminino, promotor da volubilidade. *Emma Bovary* é o mais perfeito exemplo não só dos perigos do romance, mas do carácter frívolo e massificado deste tipo de literatura. A poesia é conotada com aqueles que tem uma sensibilidade maior e simultaneamente minoritária- «Quanto à poesia, continuo a julgá-la como o único espaço onde pode esperar-se uma relativa grandeza em qualquer zona da nossa cultura» (Magalhães, 1989:203). Esta dicotomia opõe o romance enquanto coisa feminina e sentimental, à poesia como coisa racional e masculina.

O obscurecimento das fronteiras entre *high art* e *mass culture* por parte das correntes vanguardistas é impensável sem os avanços tecnológicos do séc. XX.

Mass culture depends on technologies of mass production and mass reproduction and thus on the homogenization of difference. [...] Indeed, technology played a crucial , if not *the* crucial, role in avangarde's attempt to overcome the art/life dichotomy and make art productive in the transformation of everyday life. (Huyssens, 1993:9)

Os artistas vanguardistas deixaram o seu imaginário ser invadido pelo culto da tecnologia – «dynamism, machine cult, beauty of technics, constructivists and productivist attitudes» (idem, ibidem) – aproximando o fabrico do objecto de arte ao próprio processo tecnológico. A transformação das condições de produção e recepção da obra de arte, bem como a inserção do trabalho artístico dentro de uma lógica

consumista é alvo de um profundo desprezo por parte de Joaquim Manuel Magalhães. Na sua obra poética faz o louvor do artesanato, recorre múltiplas vezes à imagem do oleiro e do camponês, como que recuperando uma integridade mitificada, que a obra tecnológica jamais terá. A tecnologia e o romance estão para a cultura de massas, assim como a poesia e o artesanato estão para a *high art*.

A poesia é entendida como uma arte elitista, à maneira de Eliot: «Deve sempre existir uma pequena vanguarda de gente apreciadora da poesia, independentemente e adiantada em relação à sua época, ou pronta a mais rapidamente assimilar a novidade» (Eliot, 1997:63). Nas primeiras décadas do séc. XX, por influência do pensamento de Ortega y Gasset, a questão das gerações e das elites foi uma questão cara à intelectualidade lusa. Manuel Laranjeira, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoais, Leonardo Coimbra debruçaram-se sobre esta problemática, concluindo, apesar de algumas divergências de pormenor entre eles, que as elites são a síntese do povo, propulsoras do progresso graças à sua percepção superior. Enquanto a maioria é medíocre, a minoria tem uma sensibilidade artística mais apurada.

Ortega y Gasset entende o acesso das massas a bens anteriormente reservados a uma minoria como motivo de genuína preocupação. O séc. XX veio quebrar uma dinâmica social estabelecida desde há muito. As massas começaram a reivindicar uma maior visibilidade social, subvertendo a lógica interna do sistema.

A massa é o conjunto de pessoas não especialmente qualificadas. Não se entenda, pois, por massas só, nem principalmente, «as massas operárias». Massas é o «homem médio. Deste modo se converte o que era meramente quantidade – a multidão – numa determinação qualitativa: é a qualidade comum, é o mostrengo social, é o homem na medida em que não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico

(Gasset, 1989:41)

As massas não implicam obrigatoriamente uma aglomeração, uma multidão.

A massa pode definir-se «enquanto facto psicológico» (idem, ibidem: 42), assim diante de uma só pessoa podemos avaliar se ela é ou não massa.

Massa é todo aquele que não se valoriza a si mesmo - como bem ou como mal – por razões especiais, mas que se sente «como toda a gente» e, no entanto, não fica angustiado, sente-se à vontade ao sentir-se igual aos outros.

(idem, ibidem)

As minorias «são indivíduos ou grupos de indivíduos especialmente qualificados» (idem, ibidem:41), que se distinguem não por serem um grupo homogéneo, mas indivíduos com ideias singulares. As minorias coincidem na não coincidência. Com base nestes pressupostos, Ortega y Gasset analisa as massas a partir da sua reacção à “nova arte” (idem,2000:62), o Modernismo. Qualquer obra de arte modernista divide o público numa maioria hostil e numa minoria favorável. A arte é instrumentalizada passando a funcionar como critério de distinção dos diferentes tipos de público. As massas rejeitam a arte moderna porque a não percebem. Se a arte romântica se dirigia a uma maioria, a nova arte dirige-se «a uma minoria especialmente dotada» (idem, ibidem:63). É diferente rejeitar algo porque não percebemos do que rejeitar algo porque, compreendendo, não gostamos. No primeiro caso há lugar para a humilhação, no segundo há lugar para a superioridade. O Modernismo distingue o burguês do nobre: «obriga o bom burguês a sentir-se tal como é: bom burguês» (idem, ibidem). A nova arte, após um século onde as massas reinaram, assume-se como «uma arte de privilégio, de nobreza de nervos, de aristocracia instintiva» (idem, ibidem:64).

Magalhães alicerça as suas convicções nesta visão dual do sistema, recusando tudo aquilo que denote qualquer simpatia com a *mass culture*, com a *low art*, com as massas (em geral, para si mais suburbanas do que urbanas). Este repúdio pelo

popular estende-se a todos os campo do social, desde factores sócio-económicos (como a bertrandização da literatura e mais recentemente a cultura de Centro Comercial), passando por factores sócio-culturais (as idas à praia, as casas clandestinas e burguesas, os passeios domingueiros). Há uma repulsa exacerbada pela homogeneidade.

Numa sociedade de massas só são ouvidos pelas maiorias suas contemporâneas os escritores que exprimirem os consensos maioritários: esses não mudam seja o que for, apenas espelham todos aqueles que vão comprá-los. Cada escritor que surja com uma certa insuportabilidade apenas será lidos por aqueles que se encontram predispostos já a reconhecer-se nele: até ao dia em que também ele se torne consensual de uma maioria qualquer ou possa figurar com resíduo de um sentido social desaparecido ou se limite a ser prato de exibição de um qualquer folclore tolerado.

(idem, ibidem:198)

Magalhães adopta para si mesmo o lema de Nietzsche: « devemos afastar de nós o mau gosto de estar de acordo com muita gente» (Nietzsche:1999,61). O mau gosto é conotado com as maiorias.

Há um mau gosto profundo (dessorado ora neutro), no público maioritário de qualquer arte e, entre todas, da poesia: gosta sobretudo de consumir produtos que enalteçam as próprias emoções sentidas ou supostamente experimentadas, confundindo essa sintonia com a qualidade verbal que, na maior parte das vezes não acompanha os transbordamentos (de alma ou de ideologia) em que se reconhece. (Magalhães, 1989: 18).

Ao público não é reconhecida capacidade suficiente para ajuizar sobre o valor cultural de determinada obra. O público é um consumidor de emoções alheias, que facilmente se deixa enganar pelo aparato retórico-discursivo de certa poesia. Alguns meios de produção, visando a rendibilidade, procuram adequar o produto poético ao gosto do público, transformando um capital cultural em capital material. E, na óptica aqui paternalista de Magalhães, o grande público deixa-se iludir por esta lógica comercial sem dúvida porque visa a ser um todo e a ser um tudo.

A multidão tornou-se visível, instalou-se nos primeiros lugares da plateia da sociedade. Dantes, se existia, passava despercebida, ocupava o fundo do cenário social; agora avançou para a ribalta, é ela a personagem principal. Já não há protagonistas: só há coro.

(Gasset, 1989:222)

Ora, como refere Lipovetsky em *A era do vazio* (Lipovetsky,1989), o consumo de massa está repleto de ambiguidades, pois se por um lado temos «o acesso de todos ao automóvel ou à televisão, ao blue-jean e à coca-cola, as migrações sincronizadas do week-end ou do mês de Agosto» (idem, 1989: 101), por outro temos a «acentuação das singularidades, a personalização sem precedente dos indivíduos» (idem, ibidem). Numa era onde cada vez mais as necessidades são impostas, a arte passa a ser mais um bem de consumo e, neste evidente contexto de pós-modernidade, Magalhães pode ser definido pela sua posição ambígua. Por um lado, auto-percepciona-se como um lídimo representante do “bom gosto”, representando uma franja social muito restrita que tem acesso a um poder simbólico apenas circunscrito a uma elite. Por outro assume um profundo desprezo por todos aqueles que seguem uma linha de opinião diferente da sua. Nem se assume como voz representante de um singular bom gosto, nem afasta, claramente, de si a ideia de ser um mentor da *res* cultural.

Joaquim Manuel Magalhães tem-se caracterizado por uma recusa de qualquer circuito promocional, declinando aparecer em antologias, fazer parte de comitivas e genericamente mantendo-se afastado do chamado “mundo literário”, estando porém atentíssimo ao que vai sendo publicado (são dele as melhores análises da obra dos poetas da impropriamente chamada “geração de 90”).

(Mexia, 2001:38)

Esta atitude de Magalhães revela, de certo modo, uma «estratégia de classe» (Baudrillard, 1995:91), na medida em que negando o fazer parte da lógica consumista, da ostentação típica da classe média, denota «uma síndrome muito “moderna” do anticonsumo que, no fundo, é *metaconsumo* e que actua como expoente cultural de

classe» (idem, ibidem). A resistência de Magalhães a uma identificação com o chamado “mundo literário” deve ser entendida numa lógica de distinção, numa «diferenciação de prestígio» (idem, ibidem:93),

A sua tentativa de legitimar determinados bens culturais parecerá contraproducente, na medida em que no seu discurso revela uma sobrançeria excessiva e, por vezes pretensiosa. As pechas que aponta aos outros críticos, tornam-se ainda mais visíveis nele próprio. Usando ainda, a terminologia de Lipovetsky, para um conteúdo *cool*, escolhe uma terminologia *hard*. Mas esta perda de «compostura» pode ajuizar-se procedente, quando encarada como estratégia de distinção.

É curioso o contrapor dos conteúdos ideológicos da obra de Magalhães, especialmente na ensaística, com a forma como o faz. Se por um lado defende a urgência de uma nova aristocracia da palavra, uma elite, um público conhecedor, altamente especializado, por outro adopta um discurso virulento, demagógico que, houvesse objecto, poderia considerar-se populista. A sua posição é equívoca. É uma espécie de líder nas sombras que quer o poder e, simultaneamente, quer a liberdade da ausência do poder.

O desejado regresso ao real, omnipresente na obra poética de Magalhães, comparece também no ensaísmo. Trata-se da «nostalgia de uma realidade sólida, unitária, estável e “autorizada”» (Vattimo, 1992: 14), quando de facto vivemos numa realidade que é «o resultado do cruzamento, da “contaminação” (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem» (idem, ibidem:13). Mesmo inscrito no universo da pós-modernidade, onde ocorreu «um processo de libertação das diferenças» (idem, ibidem: 15), Magalhães revela, no seu exercício ensaístico, uma vontade de desenhar linhas de força constrangedores daquilo que, em

seu entender, deve ser a poesia. Há, por assim dizer, «a nostalgia dos horizontes fechados, ameaçadores e tranquilizadores ao mesmo tempo» (idem, ibidem: 16).

2. Alguns Livros Reunidos

2.1 Uma espécie de mapa biográfico

Joaquim Manuel Magalhães reúne em *Alguns Livros Reunidos* (Magalhães, 1987) toda a sua obra poética anterior – *Envelope* (idem,1974), *Consequência do Lugar* (idem,1974), *Dos enigmas* (idem,1976), *Vestígios* (idem,1977), *Pelos caminhos da manhã* (1977), *António Palolo* (idem,1978), *Uma exposição* (idem,1980) e *Alguns antecedentes mitológicos* (idem,1985) – exceção feita para *Os dias pequenos charcos* (idem,1981a) e *Segredos, sebes, aluviões* (idem,1985) que permanecem como obras autónomas.

Joaquim Manuel Magalhães recupera o *topos* renascentista da vida fingida e consubstanciada na poesia. Enquanto macroestrutura, *Alguns livros reunidos* funciona como uma tentativa de fixar um percurso de vida, ora ostensivamente assumido,

O terror da gramática leva-me
que ninguém sabe
quem és. Sou eu, esta ilusão
onde começa tudo.

(idem, ibidem: 174)

ora peremptoriamente recusado - «o eu dos pronomes pessoais / não sou eu» (idem, ibidem:207).

O exercício de comparação entre o texto primeiro e o texto fixado revela um exercício de rescrita impressionante pela alteração radical operada: «Reduzem-se versos, estrofes, poemas. Passos há que desaparecem na sua totalidade. Outros são agora interrompidos por novos espaços entre estrofes» (Capinha, 1988:195).

Magalhães não só rasura e reescreve versos e poemas inteiros, como altera a ordem de apresentação dos textos. Neste sentido, *Alguns livros Reunidos*, mais do que um exercício de linguagem, são a reconfiguração de uma vida que não se processa sem analogia com a moralização amorística da sua crítica. A «vida» é o algures da vida. Como refere Lindeza Diogo em *Modernismos, pós-Modernismos, Anacronismos*

Magalhães reescreve a sua primeira obra no sentido da *exclusão*. Onde havia o verso longo, descritivista, o poeta propõe formas quase epigramáticas, que talvez o satisfaçam como realização poética pela presença mais ou menos fantasmática do amputado.

(Diogo: 1993:67)

O silêncio torna-se «cada vez mais uma tentação» (Capinha, 1988:195), o poeta é, cada vez mais, «ausência» (Capinha, 1988:195). Há uma erosão do texto original. O que fica é o resultado de uma depuração violenta.

O poema que inaugura *Alguns Livros Reunidos* (Magalhães,1987) - «Na fase final da cultura grega» (idem, ibidem:13) , foi, nesta compilação, inserido em *Envelope* (idem,1974), apesar de, originalmente, pertencer a *Pelos caminhos da manhã* (idem:,1977). Este é um de inúmeros exemplos. Magalhães desejou não só um olhar novo sobre cada um dos textos, mas ao redistribuí-los configurou uma “biografia”, uma “história de vida”.

Alguns Livros reunidos são um mapa biográfico que sinaliza vivências na aldeia natal, os primeiros amores, as incertezas, as emoções da juventude, o medo, a certeza da diferença, sentimentos de revolta face à guerra colonial e a esses tempos, o assumir de

uma sensibilidade minoritária, a ida para a grande cidade e as recorrentes fugas para cenários marítimos e campestres.

2.2 Perspectivas de uma voz que ecoa do fundo de um poço

Magalhães alterna entre uma escrita na primeira pessoa – «Não leias o que escrevo nunca mais» (Magalhães, 1987:93), «Eu ia pelo alcatrão molhado» (idem, ibidem:96); «Eu tinha deixado de ver as andorinhas» (idem, ibidem:103) - sugerindo uma colagem/identificação do poeta com sujeito lírico, com o distanciamento obtido através da adopção de uma escrita na terceira pessoa – «Ele sentia enquanto o sol descia» (idem, ibidem:109); «Trocaram nomes / podiam ser fingidos» (idem, ibidem:111). Esta opção pelo *telling* afasta o leitor da emoção. No entanto, o registo nunca é, mesmo quando em primeira pessoa, intimista, pois ao mesmo tempo que há uma dor real, há também um sentimento de estranheza que promove a distância entre sujeito/objecto. Sob a aparência de alguém, ninguém se esconde.

Um gato corre no pátio molhado,
Salta, parece ver alguém.
O cadáver das coisas entreabre-se
Até longe aos canaviais de pedra.

(idem, ibidem:144)

Seja por pudor, por desejo de ocultação ou, simplesmente, por vontade de preservar uma certa intimidade, o sujeito lírico recorre deliberadamente à paralipse. Partindo do princípio que a postura que o sujeito lírico adopta regularmente está próxima da focalização interna, esta «deliberada limitação informativa» (Reis, 1996: 312) é uma excepção no macrotexto. A opção pela paralipse surge regularmente associada às sugestões de engates (que surgem como micronarrativas encaixadas no texto lírico). Não se trata propriamente de uma tentativa de despersonalização ou de

desprendimento, mas de uma reserva de intimidade. O uso deste processo parece ser uma tentativa de resguardar o sujeito lírico sob a capa de uma aparente frieza. Como considera Fernando Pinto Amaral

em relação a uma hipotética transparência do *eu*, estes poemas – se bem que frequentemente biográficos – não deixam de exercer uma função de máscara -“As palavras escondem-me” (Magalhães, 1987:15) -, ocultando o que seria uma pretensa verdade ou sentido do sujeito ou do poema, vendo-se este último transformado em objecto críptico, difícil de penetrar por quem quer que seja: “Ninguém entenderá este, nem tu, / desperdício de obscuras palavras” (Magalhães, 1987:38)
(Amaral, 1991:96)

2.3 Categorizações do real

Aos poucos foram sendo conhecidos juntamente
Nos ríspidos círculos da classe a que pertenciam
Aos poucos também, a troco da paga decorativa
De vários livros de verso e alguns de ensaio,
Atenuaram-lhes as consabidas ironias e acusações.

(idem, 1987:125)

São óbvias as referências à relação afectiva entre Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge e à sua progressiva entrada na esfera da res cultural.

Com o tempo vieram as fotografias nos circuitos
De massificação, chegou a haver semanas em que padeciam
Escritos elogios que davam notoriedade sem suspeita.

Nas pistas múltiplas das artes e das noites,
Até antigos desconhecidos, até estáveis malquerentes
Diziam: “os dois poetas”. Antes queriam

Ser tratados pelo nome ou pelo só indicativo
Da profissão que padeciam por a reconhecer
O melhor lenitivo para a obsessiva
E neurotizante dedicação em exclusivo
À chamada profissionalização dos escritores:

(idem, ibidem)

No círculo cultural em que se movem, ganharam visibilidade graças a «antigos desconhecidos» e «estáveis malquerentes», enquanto «os dois poetas», um casal que partilha, também, afinidades profissionais.

«os dois poetas», contudo, semi-servia
para neutralizar outras sevícias.

(idem, ibidem)

A catalogação profissional, evita constrangimentos maiores. Será mais aceitável socialmente rotular estes dois homens pela sua profissão do que pela sua orientação sexual. No entanto, o desejo de “os dois poetas” é serem tratados pelo nome, ou, do mal o menos, serem reconhecidos como dois poetas com especificidades próprias.

Apenas os mecânicos chamavam a “os dois poetas”, «os dois paneleiros». Na esfera do cultural, a questão da orientação sexual, apesar de sempre implícita, é desviada pela referência sócio –profissional mas, ainda assim, os poetas não têm validade *per si*, apenas valem enquanto parelha. Ignorando a etiqueta, o mecânico – símbolo icónico da virilidade – classifica-os, segundo, a sua orientação sexual.

Mas quando os carros exigiam marcações
na empresa dum mecânico vizinho
às vezes no telefone pousado chamavam
com voz abafada pelo patrão: são «os dois paneleiros»
Embora sempre afável atendesse às avarias.

(idem, ibidem)

Perante estas situações caricatas, afinal é a conduta sexual que os define e não o seu ser enquanto pessoas (ser esse representado pelo nome próprio). Os dois poetas/paneleiros, autoconscientes do facto de serem uma minoria, sorriem. Como

entidades sociais diferenciáveis não desejam fundir-se em nenhuma maioria, mas preservar a sua própria identidade. E desdenham quer os intelectuais que os consagram e, numa linha politicamente correcta, não os identificam explicitamente pela sua sexualidade (mas também não os valorizam enquanto seres autónomos), quer os mecânicos que hostilizam a sua conduta sexual. «Os dois poetas» estão cientes que a sociedade procura construir representações do outro, segundo uma taxonomia que deriva de preconceitos, de esquemas mentais, da forma de cada um organizar o seu conhecimento.

No entanto são as palavras que fundam as categorizações (Vignaux,2000:79) e que legitimam a existência destas categorias. Assim, “poetas” e “paneleiros” são dois semas que obscurecem o ser que se esconde por detrás da profissão (poeta) e da orientação sexual (homossexual).

Uma das bandeiras dos movimentos minoritários (referimo-nos não só a minorias sexuais, mas também étnicas) é a discriminação que é feita pela categorização segundo propriedades extrínsecas ao ser. Quando no meio cultural onde circulam e são validados, são reconhecidos como “os dois poetas”, não é só o seu valor profissional que está a ser categorizado, é também, ainda que subliminarmente, a sua orientação sexual (não é [o poeta Joaquim] + [o poeta João], mas os dois enquanto *kit*. O mecânico, sem a elaboração mental dos outros que se movem numa esfera sócio-cultural mais distinta, e porque, provavelmente, o seu interesse pela coisa poética é nulo, categoriza-os, pela sexualidade divergente da norma heterossexual.

Quer em relação ao círculo cultural, quer em relação ao quotidiano, a componente biológica (leia-se orientação sexual) é constringedora, criando mecanismos e significados que controlam os actos individuais. A atitude do sujeito lírico enquanto ser humano é mediada pela sua orientação sexual.

Assim os conheciam por lá, quiçá por outros becos.
E ambas as designações os faziam sorrir.

(Magalhães, 1987:125)

Magalhães conclui que apenas o facto de a poesia não possuir qualquer carácter interventivo socialmente, lhe permite assumir abertamente a sua homossexualidade. Caso fizesse parte de um grupo homossexual suburbano, dependente de um contrato a prazo, se trabalhasse numa repartição ou se vivesse numa pequena cidade não poderia assumir, com tamanha frontalidade, a sua sensibilidade minoritária.

Como a poesia não serve para nada (não tem função social⁵), ele (ou melhor, eles, “os dois poetas /paneleiros”) não põe em causa o sistema sócio-económico do qual dependem. São aceites porque produzem bens culturais que uma determinada franja da sociedade reconhece como válidos.

Mas se fossem de repartição ou a prazo numa firma
Ou até doutra mecânica qualquer? Ou de pequena cidade?

Ou de grupo de jardim com reformados?

Trata-se, é claro, da inútil função social da poesia.

(idem, ibidem)

Um dos traços que nos permite individualizar Joaquim Manuel Magalhães é, segundo Fernando Pinto Amaral, a «narratividade» (Amaral, 1991:95)

uma narratividade que não receia descer a pormenores de índole quotidiana ou biográfica; uma atenção descritiva que se volta para tudo o que rodeia e impressiona o sujeito, mesmo e sobretudo certas realidades menos tradicionalmente “poéticas”; uma vontade confessional que, sem atingir a ênfase umbilicalmente derramada de outros autores não abdica, ainda assim,

⁵ A questão da função social da poesia foi tratada por T.S. Eliot, num ensaio de idêntico nome inserido em *Ensaio de Doutrina Crítica* (Eliot, 1997) - «se a poesia – ou seja, toda a grande poesia, não teve qualquer função social no passado, então também provavelmente a não terá no futuro» (idem, ibidem:54)

de conseguir uma comunicação afectiva de tom intimista com o leitor; enfim, algo a que , numa óptica global, poderíamos chamar um pouco apressadamente [...] um retorno à ânsia de *mimesis* em relação ao real, perdidas as ilusões de fazer da escrita um instrumento radicalmente alterador, o poeta remete-se ao sábio uso de um linguagem por vezes na fronteira da música

(Amaral, 1991:95)

Esta “narratividade” sente-se em toda a textualização de Magalhães. Micronarrativas são inseridas no poema, realidades ficcionadas ou não, pouco importa. O voltar ao real pode também ser ilusão.

2.4 Quando a luz se torna sombra

“Mãos”, “braços”, “casa” , “rosto”, “corpo”, “olhos”, “água” são semas que marcam presença em uma legião de poetas lusos desde há , pelo menos, trinta anos. Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen e Ramos Rosa trabalham estes volumes gnómicos numa esfera aparentemente solar. É uma escrita de luz, de rigor, de justiça, de verticalidade, de contenção. Magalhães e, em parte, Al Berto, fazendo também uso destes volumes gnómicos, distorce estes índices positivos, transformando o universo de luz num mundo de sombras, de abandono, de vazio, de morte, de ausência, de devastação.

Uma multidão de semas, recorrentemente utilizados, é envolto num entendimento disfórico do real, como também se pode verificar pelo recurso sistemático a morfemas de privação e negação como - “não”, “sem”, “nunca”, “nem” . “Não” é utilizado 101 vezes, “sem” , 35 vezes; “nunca” , 12 vezes; “nem”, 10 vezes. Desta forma toda e qualquer possibilidade de iluminar a escrita parece ser anulada.

As mãos acesas para ti.
Canção dentro da casa.
Alguém escuta,
Abre o corpo contra o meu calor.
Todos seguem um esquecimento.

Entre canais minúsculos
Cobertos por um gás de sangue

Respiram o fogo do seu medo.
Algo se decompõe, me decompõe.
No fundo de um poço.

(Magalhães, 1987: 32-33)

Semas positivos como “casa”, “canção”, “corpo” são destruídos por uma visão trágica do real – “esquecimento”, “gás de sangue”, “medo”, “decompõe” revelam um universo denso, amargo, profundamente depressivo – «*o fundo de um poço*» ; «*no poço da voz*» (idem, ibidem: 203).

Graça Capinha fala, a propósito de *Alguns Livros Reunidos*, de «uma linguagem que afirma o corpo, o mundo real e concreto feito da pedra e da água» (Capinha, 1988:195) mas a par desta linguagem encontramos um

sentido de decadência muitas vezes expresso na própria putrefação: seja um mundo de mitos que já não nos servem e que urge substituir [...] seja nos sacos de lixo da cidade, seja na exuberância telúrica, primaveril, ressurreição da morte da natureza.

(Capinha, 1988:195)

Nos mais recentes trabalhos poéticos de Magalhães , o recurso a morfemas de privação e a afixos com valor negativo, é ainda mais notório, como teremos oportunidade de ver num outro momento do nosso trabalho. É uma escrita lunar, nocturna, onde freme uma violência, até ver, contida.

a liberdade é o escuro,
o centro do fogo,
o trovão que traz o abismo

(Magalhães, 1987:159)

O abismo fascina - «O sofrimento / une, atrai, esconde» (idem, ibidem:14). O verdadeiro espaço do ser é uma força, um «trovão» que conduz ao precipício. A distância entre o maravilhoso e o terrível é ínfima.

Sente-se o pulsar de uma raiva imensa, que ainda que reprimida, sabemos que, a qualquer momento, se pode revelar. O verso vive na iminência de se rasgar. Os duelos, os animais feridos, as cenas de caça confirmam isto mesmo. Há o encanto das lágrimas, o terror misturado com o prazer, a espera e o nada. Os momentos significativos passam-se na noite, nas trevas, num espaço onde os mortos e os vivos se confundem.

Os mortos passam nas janelas, vêm
ver-me sou um animal a que fazem festas
debruçados sobre os vidros, sobre a beira da casa
(idem, ibidem: 98)

2.5 A isotopia da rusticidade e da urbanidade

Um aspecto que não pode ser descurado na poética de Magalhães é o seu carácter descritivo. As enumerações sucedem-se e acumulam-se, sugerindo uma vontade de concretizar o abstracto, de segurar o tempo. Estas enumerações consubstanciam-se em duas bem vincadas isotopias - a rusticidade e a urbanidade.

Ilha fumo. Fumo da manhã. Terra branca.
A dor, as janelas. A vegetação ao vento das pedras.
O homem, a casa.
A água nas mãos
Algumas palavras escuras
(idem, ibidem:23)

Nesta quintilha, em quinze substantivos temos apenas dois adjectivos – “branca” e “escuras” e nenhum verbo. Mas, note-se estes adjectivos, aparentemente objectivos, estão sombreados pelo fumo. Se, em vez de poesia, estivemos em presença de um quadro poderíamos falar de *sfumatto*. O valor concreto e definido dos substantivos é desvalorizado pelo fumo, que esbate, cria sombras.

Ao mesmo tempo, os substantivos estão acumulados de forma a criarem uma imagem de turvação. Se a terra é branca (terra aqui como símbolo de um início), o processo de socialização turva as palavras. Desvia-lhes o sentido.

A magoada ilha.
O bolor na cal. A humidade nos retratos.
Os fios da luz de poeira
O verniz gasto dos móveis.
As paredes. O sangue.
O calor do corpo parado.
(idem, ibidem)

Na continuação do poema, há uma tentativa vã de anular o tempo - «corpo parado» – , vã porque temos índices que nos remetem para a implacável passagem do tempo – «o bolor», «a humidade», «o verniz gasto», «a poeira». A nomeação de elementos desta ilha/casa é uma tentativa de concretizar o real, suspendendo o avanço tempo , mas o tempo é cruel. E os elementos mais luminosos – cal, retratos, verniz – são lustrados, convivem com as sombras que o tempo lhes impôs. Esta ideia de lustro, de imperfeição, é reiterada pelas referências às manchas, à ferrugem, à fuligem, à poeira, à poalha.

Há sempre algo que impõe uma distância entre o sujeito e o objecto. Não é por acaso que as janelas são frequentemente referidas – « A dor, as janelas» (idem, ibidem: 23); «os pequenos salões com janela» (idem, ibidem: 37); «O sol faz das janelas/lugares para o encontro e os jardins» (idem, ibidem:76); «A crueldade da janelas» (idem, ibidem:109) . A janela, assim como a poeira, a ferrugem ou mesmo a água, com o seu carácter especular, são elementos que colocam um entrave entre o que se vê e o que não se pode ver.

De entre as isotopias já referidas, a da rusticidade prende-se com os tais volumes gnómicos hauridos em poetas como Eugénio de Andrade e Sophia M. B. Andresen, - a

casa, o rosto, a água, os barcos – aos quais se somam outros, como os juncos, o adobe, os vimes, as videiras. As referências descritivas referentes à urbanidade prendem-se com um universo de decomposição, de monotonia, de impostura - «Nesta luz urbana, coitados de nós dois.» (idem, 1981a:62) -. A natureza, mesmo quando alterada pelo tempo é autêntica, enquanto os elementos urbanos são *a priori* desprovidos de verdade, são símbolos de morte, de doença, de acomodação.

Os lençóis com sangues, os restos apodrecidos,
adesivos negros que parecem afagos.
Os homens ao lançá-los nas fornalhas
(idem, 1987:82)

Os caixotes do lixo na cozinha,
As bisnagas, os pensos, as injeções
(idem, ibidem:95)

os sacos com batatas, os baús de lata,
as pessoas a dormir nos corredores.
(idem, ibidem:103)

(...)traves de cimentos
aos quintais apinhados de bidões
onde começa a cidade às calcadas
com as antenas de televisão
as roupas, ao vento dobre o cheiro de
comidas, bombazinas, sarjas, terilenes,
acrílico, pergamóides, sedas falsas”

(idem, ibidem:104)

os estilhaços das janelas,
o arco dos cabos de tensão, os torreões industriais,
os guindastes parados nos hangares”
(idem, ibidem:104)

Lotes com barracões arruinados,
Lixeiras, matas de clandestinos,
Cercas de tijolo sem reboco,
Os lugares com doces de Domingo
Os inquietantes rapazes dos subúrbios.
(idem, ibidem:105)

O vento levantava jornais podres,
papéis de embrulho com marcas de produtos,
restos ressequidos da cidade tardia.”

(idem, ibidem:108)

A cidade não é nunca sinónimo de liberdade. As enumerações são tensas, denotando repulsa por este espaço (atente-se nos sufixos aumentativos e pejorativos – “barracões”, “torreões”, “pergamóides”). A urbanidade é um espaço de distorção, de fragmentos, de “restos” e “estilhaços”. Enquanto nas referências à rusticidade, os adjectivos são parcos, no contexto citadino a adjectivação dispara – “apodrecidos”, “ressequidos”, “podres”, “arruinados”, “falsas”, “apinhados”, a fim de denunciar a perversão, a ausência de inteireza deste local.

Se no âmbito da ruralidade a desfocagem das imagens é feita por um processo quase geológico, um acumular de vestígios temporais (o pó, a humidade, o bolor ou mesmo o fumo), na cidade o processo tende acentuadamente à distorção e é virulento, agressivo e sujo. O espaço da cidade é feio. Foi eleito para símbolo da agressão, da monotonia, da maioria, da homogeneidade.

Fernando Pinto Amaral aponta três motivos para a irresistível atracção por vestígios e espaços degradados. Primeiro «o desejo de um reencontro com algo seu, o que apenas se torna possível num espaço deserto e por isso ainda habitável» (Amaral, 1991:99); segundo, «a intrínseca beleza do horror, o prazer estético envolvido na dedução pelo repugnante» (idem, ibidem:100), «pelas marcas do perecível» (idem, ibidem). Finalmente, uma terceira razão residiria no «o valor crucial da passagem do tempo em si mesma – um tempo cuja acumulação torna mais densas essas paisagens e a sua desolação» (idem, ibidem).

Esta atracção pelo horror acentuou-se ao longo dos tempos, estando muitíssimo vincada no conjunto de poemas publicados quinzenalmente no Semanário *O Independente* entre Julho de 2000 e Fevereiro de 2001.

2.6 Uma poética homoerótica sob o signo do desencanto

Sombras, vozes do passado e do presente, fantasmas surgem como a presença desconfortável de uma ausência. O outro é anulado, destituído de uma voz ou de um rosto, apenas ficaram traços, vestígios, ecos, marcas, sombras -«Não sei quem escuto quando falo para ti» (Magalhães, 1987: 29)

Magalhães não faz uma poética de um amor solar, nem tão pouco uma celebração do corpo, detendo-se em encontros fugazes, em engates rápidos, onde apenas se fixam detalhes do corpo – o peito, o tronco, as pernas, as costas, a nuca, as mãos. Não há rostos, há olhares, há fragmentos do corpo.

Nas pernas retidas pela ganga azul
a amarga harmonia do sol da tarde
pousa no meu corpo”
(idem, ibidem: 103)

as sapatilhas riscadas de poeira
as mãos calcadas no cabelo
a nuca, o côncavo das costas,
a pele rompida da camisa.

(idem, ibidem: 182)

O sentido de realidade é sustentado por sensações físicas. É o instinto, o desejo e o medo que comandam. No corpo do outro, procura o calor do próprio corpo, sabendo de

antemão que «o corpo fica manchado do escuro, a medo» (idem, ibidem). Mas o corpo não deixa por isso de procurar outros corpos, indo pelas ruas, assobiando baixinho e assim o corpo «encontra e desencontra afectos, ilusões» (idem, ibidem), emoções clandestinas.

Trata-se de poemas de uma sensualidade homoerótica, por vezes, transbordante:

Ardia-lhe na cor da camisola
a ciência sexual dum pequena vila.

(idem, ibidem: 112)

Molhei as mãos em tintas e marquei-as
na camisa colada pelo vento
às veias do teu corpo

(idem, ibidem)

É o assumir da sexualidade homossexual, onde não raramente o espaço da cumplicidade e da ternura é substituído pela satisfação de uma pulsão.

(...) Que diferença há
entre mim e a serpente das palmeiras?
Entre ti e os sons sangrentos
Da flauta de um encantador?

(idem, ibidem: 184)

Mesmo nestas situações de sensualidade latente e patente, está presente um espectro de morte. O sangue, a caça, os animais feridos e sacrificados, os duelos, as garras são metáforas, símbolos não apenas de uma pulsão sexual, orientada pelo princípio do prazer, mas também por uma pulsão de morte.

O que vem dos mortos há-de repousar
Ser adormecido por embustes.
O duelo que lancei no seu rosto
Quebrou os sonhos nos sedativos.
No meio de garras, como, dois convivas,

A cerração.

(idem, ibidem:96)

Passamos a uma poética de dor, seja ela auto-infligida, seja provocada no outro. E é um vazio, um imenso e doloroso vazio , ocupado apenas por momentâneos encontros sexuais. Progressivamente o outro esbate-se - «É assim. Depois de se querer tudo / Queremos só o corpo» (idem, ibidem: 164). A certeza da incompletude inunda estes textos – « mágoas / impossíveis de dizer» (idem, ibidem: 202) . Fica o desejo cansadode «alguém para poder amar» (idem, ibidem: 154).

O corpo rege o engate - o primeiro olhar, o sorriso, a conquista:

Por agora dizia-me o seu nome
entre dentes rasgados pelas cáries
mas sorrindo tanto sob a pele escura
que eu fechava os olhos para perdurar
até tirar-lhe a camisola, as meias
trocar o meu hálito de dentífricos
pelo seu cansado de erva doutras formas
contra os horários as coisas do dinheiro
outros a dizer-lhe o que devia ser.

(idem, ibidem:167)

O prazer sexual substitui a impossibilidade de intimidade - «O corpo satisfeito mas fendido» (idem, ibidem). O medo de amar esta presente desde sempre.- «O amor/ Fazia-me tão mal que mal amava» (idem, ibidem:174).

A primeira experiência homossexual passa-se sem palavras, há certezas que nascem do nada ou melhor, daquilo que, instintivamente, sempre se soube – «Um estímulo pulsional não surge do mundo externo mas do próprio organismo» (Freud: s/d, 207).

No golpe sem saberes dos doze anos
aos olhos que nem me conheciam
logo nesse dia me perdi.

(Magalhães, 1987:174)

Num pacto tácito, tudo acontece - «Na repentina tarde prendeu-se-lhe o cabelo / num botão da minha camisola» (idem, ibidem). Um sabor popular, uma rusticidade que invade estes versos e parece ser a natureza que toma o seu rumo. Uma epifania que vai fazer os amantes entender o que há muito adivinhavam e, como que perpetuando uma verdade tão sagrada, quanto secreta afastam-se dos outros.

Afastámo-nos dos outros num segredo
Numa sala térrea no dia de chuva
Nenhum se despiu nunca.
(idem, ibidem:175)

Os encontros sucedem-se e «sem regresso ouvimo-nos partir» (idem, ibidem). A pouco e pouco, a certeza da diferença face à pseudo-normalidade ganha raízes, já não é possível regressar à inocência. Esta descoberta é inscrita, todavia, no perímetro da rusticidade e não há violência.

O poema seguinte, dá-nos conta de uma situação sexual similar, mas no espaço urbano, já sem a inocência daquela primeira experiência.

E eu que só queria tocar-te os olhos,
os ombros tapados pela camisola,
junto do rio a de chuva
longe das ruas do meu bairro
no prazer perdido, na memória finda.
(idem, ibidem:177)

No espaço urbano, as palavras existem mas para nada dizer, o prazer é violento e pago:

Um riso triste pega no isqueiro.

Acende-o. Queima
O corpo na boca de outro corpo.
Por pequenas horas, por alguns escudos.

(idem, ibidem:176)

Enquanto que no espaço rústico os amores proibidos mantêm algum encanto, não necessitando da violência das palavras, os encontros sexuais urbanos são amargos e hostis. São um combate, onde todos perdem – «O animal morto és tu? / [...] E que me queres? Que te foda de pé? Que me vá embora?» (idem, ibidem).

2.7 A recusa das leis maioritárias e a praga

Dum alto monte saem chamas
são os meus olhos, guiam as crianças rasgadas.
Coberto de almíscar corri pelas aldeias,
Devorei os animais domésticos.
Parti os esteios dos telhados
Cortei os velhos no colmo das cozinhas.
Depois das alegrias e trabalhos,
Missas, baptizados, aventais,
Caía-lhes entre as carícias
Fossava as valas das colheitas,
Aí bailavam, mortas as minhas euforias

(idem, ibidem:150)

O sujeito lírico apresenta-se como um animal selvagem, «coberto de almíscar», um odor afrodisíaco que procura acender o desejo no outro, numa atmosfera onde ritos sagrados - «Missas, baptizados» - se misturam com rituais profanos: «Aí bailavam, mortas as minhas euforias». Este animal destrói e assume a destruição: «devorei», «parti», «cortei». Mas o fim destas devastações aproxima-se:

A mulher cega surgiu no cimo da colina.
São as últimas devastações. Ele virá
Primeiro entre amigos, hão-se dançar,
Beber, matar-se. Há-de vingar em mim
O remorso, há-de subir
Às caves de gelo onde me refugio
O corpo assombrado por corpos idos.
Outrora o vulcão e eu fomos a mesma lava.

(idem, ibidem)

Depois de um período de loucura, de euforia, de «devastações», surge «a mulher cega» – a Justiça, a Morte – profetizando. Num discurso próximo do bíblico, diz que primeiro, folgarão - «beber», «dançar» – e, depois, a matar-se-ão. Mas, pior do que a morte, serão os remorsos, as assombrações de «corpos idos». O animal selvagem irá ser castigado pelos crimes passados, pelas «euforias».

Fugiam, armavam-me veneno,
Eu não queria comer , queria matar.
Queria mostrar-lhes
Como a serenidade é falsa.
Os seus filhos um ultraje
Os seus códigos a abominação

(idem, ibidem:151)

Mas o poeta renega a normalização, a falsa serenidade, o acomodar-se, o reger-se por leis maioritárias. Está latente o desejo de rasgar as normas, «não comer o veneno», não aceitar as regras impostas, mas fazer as suas próprias leis. Ele quer continuar a ser o animal selvagem.

A mulher cega surge no cimo da colina.
Pelo pranto da noite ele vigia,
No crepúsculo da manhã descobre as pistas,
Ao entardecer está aqui.
Não tem fim
A salvação e a perdição.
Ouço as meditações, os monstros,
O ouro dos sacramentos e o outro da miséria.
São as testemunhas.

(idem, ibidem)

A justiça é implacável e maniqueísta: ou a “salvação” ou a “perdição” e o animal escolheu a perdição, ficando encurralado entre o sagrado – “ouro dos sacramentos” e a

“miséria” . Ele (Deus? o Diabo? o Síndrome de Imunodeficiência Adquirida?) não perdoa.

Vou pelos cordões dos homens arrastado.
O que destruí julga rasgar-me.
Do sábio terror voltam à renúncia
Menor da procriação, às leis
Com que se defendem e atacam.
Largam-se a ferver azeite, paus incendiados,
Arrastam-me por farpas e por ninhos.
Ele que me venceu os homens, os que louvam,
Talvez Outrora tenha sido eu
Talvez o voltem ainda ser um dia.
(idem, ibidem)

Mesmo «arrastado» continua, resistindo às normas, ao socialmente aceite. Os outros julgam que, prendendo-o, a ele animal malquisto, destroem o *mal*. Sentem-se bem porque têm alguém a quem culpar, mas mesmo sob tortura ele resiste.

Este longo poema pode ler-se como uma denúncia das humilhações a que os homossexuais foram sujeitos, aquando do surgimento da SIDA. Qual apocalipse, a SIDA surge como o colapso dos sistemas do corpo. Sem medo da procriação, os homossexuais não tinham nenhuma limitação biológica. O uso do corpo parecia ilimitado, mas a «senhora cega», convence os homens que a SIDA é a praga homossexual, o «cancro gay» (Grmek, 1994:36), a «peste gay» (idem, ibidem). O prometido castigo divino chegou e eles são o bode expiatório. Alguns que antes se assumiram, recuam, mas ele, animal ferido e selvagem, mantém a esperança que um dia “voltem”. Mais do que uma doença, a SIDA é uma doença-metáfora (cf. Susan Sontag) da nossa época.

No passado, outras duas doenças tiveram um papel de destaque enquanto doenças-metáfora – a tuberculose e o cancro. A tuberculose, entendida como uma

doença própria de artistas, e usada como metáfora da melancolia, da sensibilidade e da criatividade - «o tuberculoso era um marginal, um vagabundo em permanente busca de um local saudável» (Sontag, 1998: 41) e o cancro que se tornou «metáfora para tudo o que possui uma energia desmesurada» (idem, ibidem: 77). A SIDA, pelos seu «laços com o sexo, o sangue, a droga e pela sofisticação da sua evolução e da sua estratégia, exprime a nossa época» (Grmek, 1994:21).

Ao fim de tantos anos
o gelo dos presságios a cumprir-se.
E o corpo sozinho parte
nas várias direcções
onde o esperam
o hálito da morte,
a inóspita sedução do vinho.

(Magalhães, 1987: 156)

Os “animais” começaram a ser sacrificados não só por este flagelo, mas também por homens e mulheres que, sem nunca terem conhecido o afecto, «vigiam nas ruas a exclusão da praga» (idem, ibidem). O surgimento da SIDA revela medos ancestrais. A SIDA, como todas as tragédias, exerce um enorme fascínio que advém do facto de a sua transmissão estar ligada ao sexo e ao sangue. Deste modo, «esta doença é de facto uma extraordinária válvula de escape dos nossos fantasmas» (Grmek, 1994:81), autorizando o regresso de medos irracionais que pareciam erradicados pelos avanços da medicina.

A agressão é, quer no animal, quer no homem instintiva (cf. Lorenz). A agressividade animal manifesta-se em muitos momentos destas composições poéticas como uma tentativa desesperada de sobrevivência. Há uma energia animal, instintiva, visceral que é mobilizada por um estímulo externo negativo, neste caso a sociedade reprovadora do diferente. O “animal” reage à monotonia, à maioria, à submissão. A agressão é um «instinto ligado à afirmação de si» (Fisher, 1994:26).

No entanto esta revolta animal, vive também na certeza antecipada do fracasso, do vazio, da solidão, do medo. Mas é uma solidão ativa e desdenhosa, um estar “só” que tem asco à «serenidade falsa» (Magalhães, 1987, 151).

Vão para os empregos, lavam as mandíbulas
com bônus, cigarros e sorrisos,
chamam-se pátria, férias na província,
a bica e o bagaço e o jornal,
os vizinhos, os filhos, os funcionários,
a banal violência do dia atrás de dia.
(Magalhães, 1987, 151)

2.8 O *rock*, o *punk* e o *grunge* ou uma poética de violência e contra-cultura

Gilles Lipovetsky mostra em *A era do vazio* (Lipovetsky, 1989) que a “sociedade *cool*”, em que vivemos, é acompanhada pelo estilo “*hard*”. E este processo *hard* é detectável em todas as esferas, desde o sexo, passando pela pornografia, droga, modas e sonoridades. Quanto mais a sociedade civil nega a violência adotando um estilo *cool* «onde cada um vive no seu *bunker* de indiferença, ao abrigo das suas paixões e das dos outros» (idem, *ibidem*: 72), maiores são os índices de representação da violência.

À dissolução gradual dos pontos de referência maiores, ao vazio do hiper-individualismo, corresponde uma radicalidade sem conteúdo dos comportamentos e representações, uma subida aos extremos nos signos e *habitus* do quotidiano; por toda a parte o mesmo processo extremista está em acção, o tempo das significações, dos conteúdos pesados vacila: vivemos a época dos efeitos especiais e da performance pura da exasperação e da amplificação vazias”
(idem, *ibidem*: 191)

O multiculturalismo, em virtude do desenraizamento, da falta de envolvimento social, da indiferença promove o estilo *hard*. Esta contra-cultura de violência encontra

uma âncora no movimento *Punk*. O *Punk* é a negação da revolução *cool* do Maio de 1968 e é, concomitantemente a afirmação do vontade de não ser mais uma ovelha do rebanho⁶. A adoção do estilo *cool* é na verdade o «verdadeiro sentido do aburguesamento da nossa sociedade» (idem, ibidem: 185). Os *hippies* e os que fizeram o Maio de 68 tinham uma utopia, desejavam e acreditavam na mudança, enquanto que o movimento *Punk* quer simplesmente destruir. É o vazio, o desencanto, a certeza do fracasso .

Sou uma ausência. Um erro.
Uma febre onde o futuro pára. Sorrio
(Magalhães, 1987:39)

A sombra daquilo que tu vês
sou eu, uma luz quimérica
perdida
(idem, ibidem:202)

Se os *hippies* apontavam saídas e apostavam na alegria de viver, Magalhães, adota o slogan *punk* do *NO FUTURE*⁷. É a subversão. O *Punk* recusa a melodia, recusa a procura da “paz e do amor”, recusa a visão contemplativa da vida. O *Punk* é consciente do seu poder autodestrutivo, é uma contra cultura de violência:

Atira tu agora este tijolo
Ao verde parado na esquina.
Dá-me a navalha eu lixo
Os detrás daquele Toyota
E depois a capota do Dyane.

Pega na lona do outro lado
Não a largues, eu seguro deste,
Bate agora com a pedra
Deixa os cacos do espelho no chão
De mais este elevador.

⁶ Mesmo agora, que o movimento punk está moribundo, uma banda neo-punk – os Green Day – celebram musicalmente o desejo de ser minoria «I want to be the minority /i don't need your authority / down with the moral majority /Cause i want to be the minority/» (Minority, album : *Warning*).

⁷ «there is no future in england's dreaming no future no future no future for you no future no future no future for me no future no future no future for you no future no future no future for you no future no future for you» in *God Save The Queen*, do álbum *Never mind the bollocks, here's the sex pistols*, dos Sex Pistols

As pedras maiores ficam
Para as montras e janelas
Das escolas. Toma o spray,
Escreve SEM SAÍDA.
(Magalhães, 1979:194)

Este texto, onde a violência se faz estilo (*hard*) é sintomático da “violência *hard*”, é um sinal de falta de projectos, do desespero, da inconsistência. É a expressão da exasperação.

O *rock* sinfónico, progressivo ou *art rock* corresponde, segundo Jorge Lima Barreto, à «idade de ouro do *rock* pela complexidade e pelo rigor da sua composição» (Barreto, 1999: 34)⁸. Nas pautas do *rock* sinfónico «figuram os mais ínfimos pormenores das paisagens sonoras» (Barreto, 1999: 34). É necessário ter uma sólida formação musical de forma a compor uma obra de *rock* sinfónico. O *punk* recupera a visceralidade, sendo possível fazer uma obra *punk* sem possuir uma formação musical consistente. Trata-se, dir-se-ia, da tentativa musical de regressar ao real, a mesma tentativa que Magalhães faz na sua poética. Mas, assim como o *Punk*, falhou nessa sua tentativa, não conseguindo mais que a autêntica inautenticidade (inevitavelmente foi absorvido pelos meios de massificação de cultura, como o *rock* o havia sido⁹), também o desejo de regresso ao real por parte deste poeta é gorado. Transforma-se a raiva, a agressão, a certeza do “*No future*”, do “SEM SAÍDA”, num denso desencanto. Tudo em volta vai fenecendo.

As mutilações, a putrefacção dos corpos, as imagens de morte, a recusa da normalização do corpo são práticas *punk* com os seus equivalentes na obra poética de

⁸ 1999 Barreto, Jorge Lima *Zapp, estética pop rock* Instituto açoriano de cultura

⁹ “Nos meados dos anos 70, o rock, ao ser massmediatizado, sofreu um declínio; politicamente comprometeu-se com os regimes dominantes, foi coisificado pelo quarto poder do jornalismo totalitário multimediático, perdendo rápida e progressivamente o seu carácter subversivo” (Barreto, 1999, 124)

Magalhães, e talvez porque a uma e a outra subjazem disposições convergentes face à sociedade e à cultura.

Se fosse possível transformar *Alguns livros reunidos* numa pauta musical, poderíamos apreciar um conjunto de textos onde se alterna a violência visceral do *punk* com a quietude das descrições de cenas rurais. O ritmo voraz que o espaço de urbanidade exige, as sucessivas enumerações e acumulações violentas de semas, são apaziguadas por mais do que um *requiem*, quando surge o universo da rusticidade. Dois ritmos, duas realidades. Ainda usando a metáfora musical, é como se estivéssemos no domínio do *grunge*, entre as influências do *punk* e o som dolente das guitarras. O *grunge*¹⁰ é um estilo musical que singrou no início dos anos 90, quando o *punk* estava já completamente assimilado pelo *mainstream* e que não pode, nem deve, ser associado a nenhuma causa. Enquanto os *hippies* sonhavam com um mundo de paz e amor e os *punks* gritavam que não há futuro, a cena *grunge*¹¹ limita-se a sobreviver, sem utopias e olhando com desdém aqueles que vivem na felicidade *light* de que nos fala Gilles Lipovetsky (Lipovetsky, 1994) Sons corpulentos repentinamente quebrados por sons murmurados, ritmos fortes que sofrem súbitas síncopes, assim é o *grunge*, assim soa a poesia de Magalhães. O silêncio alterna com o ruído, mas o sentido de tragicidade e desencanto está lá.

¹⁰ Sucintamente, o *grunge* é um estilo musical que ganhou projecção nos alvares dos anos 90 graças a grupos musicais como os Nirvana, os Soundgarden e os Pearl Jam. Kim Thayil dos Soundgarden define o *grunge* como “*duas partes de punk e uma de metal. Talvez uma de punk, uma de metal e a última parte dividido entre o punk e o atrasado mental*” (Ferrão, 1995, 99).

¹¹ “I wish I was like you / Easily amused / Find my nest of salt / Everything is my fault
I'll take all the blame / Aqua seafoam shame / Sunburn with freezburn / Choking on the ashes of
her enemy” (Kurt Cobain, *All apologies*) (trad. Quem me dera ser como tu / facilmente
divertido/Encontrar o meu ninho de sal/ Tudo é culpa minha / assumo todas as culpas / água
espuma do mar, vergonha / Queimadura solar com queimadura de gelo / engasgada nas cinzas
do inimigo)

3. UM NOVO ESTÁDIO POÉTICO,

Os dias, pequenos charcos; Segredos, Sebes, Aluviões; Uma Luz com toldo vermelho e a Poeira levada pelo vento

3.1 O vincar do negrume

Com *Alguns Livros Reunidos*, Joaquim Manuel Magalhães fecha um ciclo poético, deixando como obras autónomas, à data da publicação dessa peculiar compilação, *Os dias, pequenos charcos e Segredos, Sebes, Aluviões*. A propósito da 2ª ed. De *Segredos, Sebes, Aluviões*, António Guerreiro afirma que a obra de Magalhães

tem vindo a ganhar importância à medida que se reconhece nela não só um dos momentos de viragem na poesia portuguesa contemporânea como um certo valor tutelar em relação a outras experiências que surgiram na sua esteira

(Guerreiro, 1986:100)

Apesar destas obras assinalarem já alguma diferença, é *Uma luz com um toldo vermelho e A poeira levado pelo vento*¹² que afirmam Magalhães como poeta maior. Este novo momento não é marcado por uma acentuada mudança de rumo, mas por um apelo cada vez maior do sentido trágico, por um vincar do negrume e pela tentativa sistemática de «afirmação do real» (idem, ibidem). Estas obras são a demonstração de que «tudo falhou» (Baptista, 1995:105) e de que «o único sentido da convalescença é o da morte» (idem, ibidem)

Numa tentativa deliberada de controlar e contrariar o tempo, os momentos descritivos assumem um maior protagonismo, isto a par de uma expressiva expansão vocabular relativamente *Alguns livros reunidos*. Se, numa primeira fase, Magalhães utilizava um acervo lexical relativamente limitado, neste segundo momento da sua

¹² Refira-se que *A poeira levado pelo vento* foi atribuído o Grande Prémio da poesia APE/CTT relativo ao ano de 1993

poética, procede a um renovo do seu léxico, enegrecendo cada vez mais os volumes gnómicos hauridos em Eugénio de Andrade, Ramos Rosa e Sophia de Mello Breyner Andresen e fazendo uso de vocábulos ligados à mineralogia, à botânica e às ciências em geral. Semas ligados a estas áreas do conhecimento são recorrentemente utilizados, seja pelo estranhamento fónico que provocam, seja na tentativa de singularizar uma dada realidade.

3.2 Uma epifania ao avesso

Magalhães instrumentaliza a categoria temporal, tentando suspender o tempo e retardar ao máximo as acções. Esta suspensão temporal raramente significa o prolongamento de um prazer, apesar de , por vezes, surgir associada a uma despedida dos amantes. A tentativa de aprisionar o tempo, através da descrição, nunca corresponde a um epifania. Por detrás destes momentos descritivos está o vazio, o avesso da epifania. Magalhães distende até não mais ser possível um aspecto descritivo cuja importância é nula e, nada nessa descrição precede ou sucede a um momento de revelação. Neste sentido, os momentos de descrição sublinham o desencanto e a frustração do sujeito de enunciação. Nada se esconde por detrás de nada. Mesmo suspendendo o real, não é possível surpreendê-lo

Os momentos descritivos ganham contornos mais vincados, aproximando-se muitas vezes da imagem fotográfica assim como a entende Baudrillard. A fotografia é um modo de operacionalizar a máxima de Wittgenstein - O que não se pode dizer, deve calar-se – «what cannot be said can also be kept silent through a display of images»¹³ (Baudrillard).

To be an image, there has to be a moment of becoming which can only happen when the rowdy proceedings of the world are suspended and dismissed for good. The idea, then, is to replace the triumphant *epiphany* of meaning with a silent *apophany* of objects and their appearances.

(Baudrillard¹³, <http://www.ctheory.com/article/a083.html>)

Esta suspensão temporal não procura testemunhar a realidade, mas é uma tentativa frustrada de surpreendê-la. O acumular de enumerações procura dar a impressão «de que esta poesia se exerce rente às coisas, próximo da realidade» (Guerreiro, 1986:100). É a «afirmação do que *está aí*, coexistente no tempo e no espaço ou recuperável pelo nostálgico exercício da memória» (Guerreiro, 1986:100). No entanto, as longas enumerações e as sucessivas imagens sufocam o real e o que começa por ser uma epifania – um surpreender do real – transforma-se numa apofonia – uma vivência anormal desse mesmo real. A epifania é uma das marcas do Modernismo. Um evento provoca uma descontinuidade, dando lugar à revelação, à desocultação. A epifania provoca o encontro do eu consigo mesmo. Em Magalhães nada há a revelar, não há verdades ocultas. Apenas o vazio, o negrume. Os próprios objectos substituem o corpo, porque apenas existem traços, marcas, vestígios do outro – o outro é o vazio. Temos a camisa, o boné, as calças mas não temos a presença efectiva do outro. A roupa esconde o oco.

A descrição permite desacelerar processos inevitáveis. Assim temos minuciosas descrições de objectos, de ambientes degradados e de paragens nos semáforos a fim de evitar inevitáveis despedidas.

A varonil e doce fonte neutra
dos semáforos detém a despedida.
[...]
Toca no meu braço onde rebate
o relógio, a pressa, a saudade.
E é já tarde para nós os dois.

¹³Baudrillard, Jean, *Photography, Or The Writing Of n Light*, <http://www.ctheory.com/article/a083.html>

(Magalhães, 1990: 20)

Na composição que se segue o tempo também é protagonista. Temos um ambiente mineralógico onde, curiosamente, a recristalização – processo de transformação dos minerais - é acelerada.

Nas caves a cor acidulada
Das olivinas cobre-se
De auréolas verde mar.

Os pegos de argila jorram
Dos magmas mais fundos um fulgor
Com cinzas, a almandina

Um zircão aluído nas pedreiras
Acende luares, candeias
De raios sandicinos.

A esfena incolor, ofuscada
De ferro, desenha
A sombra do regresso.

Sulco de segredos sem centro
Amuletos do fim
(idem, ibidem: 13)

A partir de um espaço simbólico (“as caves”), o poeta recria um universo sinestésico. A cor ácida do mineral ganha forma, a argila jorra cinzas minerais, o zircão resplandesce, a esfena sem cor desenha a sombra. O recurso à imagética mineral – olivina, almandina, zircão, esfena - é significativo. Cada mineral exige sempre um domínio de estabilidade, isto é, o domínio da temperatura, da pressão e de outras condições do seu ambiente. Ora, dado que o poeta transforma estes minerais, procede a uma *recristalização*. Dito de outra forma, fazendo com que os minerais se adaptem a novas condições termodinâmicas, o real é, também ele, reconfigurado. Novas formas de matéria, resultantes não só das condições de temperatura e de pressão, mas também da natureza química da rocha existente, são criadas. Esta perspectiva minerológica

expressa uma perspectiva metamorfista, uma necessidade de adaptação constante ao real, ainda que mantendo vestígios da estrutura primitiva. A transformação dos minerais é algo que exige um espaço temporal muito alongado, a descrição aparentemente célere do processo de recristalização revela um tempo de mudança, um progressivo caminhar para o fim.

Não será abusivo relacionar esta aceleração temporal com a noção de dromologia, esse fenómeno de «poluição da extensão» (Virilio, 2000b:47). O processo de poluição não atinge apenas substâncias naturais - «o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação da sua “profundidade de campo”» (idem, ibidem) , mas também o trajecto temporal. A anulação de intervalos de tempo, leva à «perda da narrativa do trajecto» (idem, ibidem:51). Há uma linha descontínua entre acontecimento e interpretação desse mesmo acontecimento que é irremediavelmente perdida, talvez seja a «sociedade de um directo (*live coverage*) sem futuro e sem passado» (idem, ibidem). Depois da anulação dos volumes, da densidade, surge uma nova percepção do tempo, que anula a vertigem, mas não consegue parar o *tempo* de representação do movimento. É isto que, a todo o custo, Magalhães tenta fazer. O próprio fenómeno de recristalização, marcado por um trajecto temporal extenso, é contraído.

Os minerais, vulgarmente usados como amuletos, apresentam-se como índices daquela cave «sem centro» (Magalhães, 1990: 13) e logo como o derradeiro objecto no qual podemos depositar alguma esperança: a esperança desenganadora de todo o esperar, são «amuletos do fim» (idem, ibidem) . A «sombra do regresso» traz-nos de novo à memória Orfeu e Eurídice, que não conseguem voltar juntos ao Reino dos vivos, caindo num «sulco de segredos sem centro» (idem, ibidem).

A música das palavras é recuperada a fim de criar um ambiente fónico contextualizador da imagem criada. Em Joaquim Manuel Magalhães o recurso à

aliteração é devedor do seu próprio entendimento de poesia. A poesia é também prosódia. Este procedimento é utilizado principalmente nos momentos descritivos.

O lago, o salto
No alvo da água.
Setas de lume
Nas escarpas.
Pequenas vagas
De salgueiros, veios
Inseguros, semeados
De batéis. Fisgas
Em flor, rios,
Abrem o ar.

(idem, ibidem: 19)

A construção assindética e a quase ausência de adjectivos, acentuam o carácter, aparentemente contido da descrição de uma paisagem – um lago, as escarpas, os salgueiros, os rios . É a substância do real que é celebrada. No entanto, esconde-se aqui uma tentativa vã de resistir ao movimento temporal. Podemos, convocar mais uma vez o conceito de dromologia. Magalhães procura uma desaceleração do tempo, fixando o “salto”, as “setas”, num intervalo de tempo substancialmente longo. Contudo apesar de tentar infirmar a obliteração dos intervalos temporais, é um facto que o tempo não pára, escoando-se perpetuamente e cada vez mais tendendo para a inexistência de intervalos – «os objectos percebidos tornam-se nisso [interface] também, e perdem o seu peso, a sua densidade». (Virilio, 2000b:52).

3.3 Uma arquitectura da exclusão

A ideia de profundidade é recorrente, aparentemente sugerindo a existência de uma arqui-verdade que, por estar tão funda, tão longínqua, não poderá ser nunca atingida.

Algas, seixos, limos
Guiam pelas fragas
A água sem fundura
(Magalhães, 1990: 18)

A par das janelas, cortinas, varandas, vidros , que assinalam uma percepção diferente do real, os poços, as caves e os túneis são também importantes presenças na arquitectura poética de Magalhães.

As janelas dominam o imaginário arquitectónico deste poeta, funcionando como um símbolo da defenestração da melancolia - «levava os olhos para a cela da janela (...) a perspectiva assujeitada do lugar / despenhava-se das coisas reais»- (idem: 1981a:69) . A janela é um limite da exclusão, a fronteira que o demarca dos outros - «o desejo é o limite da exclusão, uma janela» (idem, ibidem:42).

Quem vê através da janela não participa activamente no real. Está, opcionalmente ou não, excluído. Mas a janela é também a fuga, a ligação entre o sujeito de enunciação e o mundo, o outro.

Onde apareces chamo eu uma janela,
o que não sou eu, um rosto, essa palavra
com que digo o que despedaças,
uma rouca fachada,
um resto que lembro quando te vais embora,
uma coisa de prisão saindo da penumbra.
(idem, ibidem:63)

O outro, sendo a “janela” – aqui como metáfora da alteridade, é a descontinuidade, é uma tentativa de romper a «rouca fachada» (idem, ibidem). A janela é o símbolo de uma outra perspectiva, mas permanece metáfora e símbolo. Enquanto a

porta autoriza a passagem, a janela apenas autoriza a percepção visual. Não é o corpo que passa através da janela, mas quem o habita. Neste sentido, a janela é a consciência de uma impossibilidade -«levava os olhos para a cela da janela» (idem, ibidem:69), «as mãos remordem / a beira da janela» (idem, 1990:15). A janela é a marca da exclusão. É a certeza de uma impossibilidade.

Poços, minas e caves, além da ideia de distância conferida pelas janelas, dão-nos a noção da profundidade com a de descontinuidade.

Algun intervalo, então, de dinheiro ou temor,
fez de nós dois este visco que tombou
Em distantes poços muito fundos.
(idem, 1993: 32)

O fundo do poço é uma miragem . O “nós” é reduzido a uma substância viscosa que caiu em poços “distantes” (questão da extensão) e “muito fundos” (questão da profundidade). Há uma queda no vácuo, na incerteza. A vida - «esse precipício luzente» (idem, ibidem: 19) – é por si só o descontínuo. Os poços, as caves, as minas são índices físicos de uma realidade descontínua, atormentada. São uma fuga ao individual na forma de abismo que simultaneamente seduz e mata - «As mãos caem no abismo» (idem, 1985:19).

Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que desconhecemos o angustioso desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una. (...) Podemos sofrer por não existirmos neste mundo como onda perdida na multiplicidade das ondas, ignorando os desdobramentos e fusões dos mais simples seres.

(Bataille, 1988:14)

O precipício, mais do que a defenestração da melancolia assinalada pelas janelas, é o excesso, a marca dos limites suportáveis de angústia. O precipício é a fuga ao contingente, ao individual e o enclausuramento na vácuo. Este precipício não se afirma sequer como algo negativo, pois se o fosse, pelo menos era alguma coisa. É um quase-nada, sem princípio, sem espaço, sem centro.

O processo de angústia é sempre o mesmo: o que os homens desejam é a grande angústia, a angústia até à morte, para encontrar no fim, para além da morte e da ruína, o ultrapassar da angústia,

(idem, ibidem:76)

Na poética de Magalhães paira a dúvida, talvez nem nos precipícios que se adivinham em cada ser humano, nem na morte, que em última instância esses precipícios representam, exista a serenidade. Talvez esses precipícios sejam só um enorme e desesperançado vazio: o quase nada.

As portas podem também conduzir ao precipício, ao interdito.

Estou a tentar abrir uma porta.
Não sei para que lado a chave vai quebrar
Nem sei como chegou à minha tentativa
O interdito com que de novo procuro.
Alguma coisa está a ser calcada
No interstício dos gonzos, na dobradiça
Cercada de estrelas mortas a fulgir.

(Magalhães, 1993:17)

Na passagem da porta há sempre uma perda irremediável que impede o absoluto, o que fica é sempre um quase - «the door [indicates] how it separates the uniform, continuous unity of natural being» (Simmel, 1997 :174). Passar para o outro lado, implica uma escolha. É sempre um corte com uma outra realidade. Entre o eu e o outro, sempre presente, abre-se um fosso:

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

Erguem-se em precipício as teias.
(Magalhães, 1981a:20)

3.4 Engate como estratégia

O engate esconde a ausência de cumplicidades partilhadas. Na ânsia de encontrar alguém com quem partilhar a intimidade, o seu vazio, o sujeito de enunciação entrega-se a sucessivas ilusões amorosas, a «quimeras negociadas nos bares» (idem, 1990: 4).

Senhor dos cursos clandestinos,
dos que buscam perigosos prazeres, que vagueiam
nas praias, nos centros comerciais, nos corredores
subterrâneos, nas casas de passe mais secretas,
desce uma vez só, só uma vez,
segreda-lhes ao ouvido o teu nome,
diz-lhes que não temam. Apenas uma tarde,
apenas uma hora, senhor, a ilusão.

Alguém traz na bandeja o chá gelado,
Corre as cortinas de pano cru.
(idem, ibidem: 36)

O engate, o encontro sexual tem um sabor demasiado fugaz, o outro é a ilusão do desejo e logo desilusão, que leva ao esquecimento. O outro é a promessa de intimidade, que após a consumação do acto sexual se torna em desencanto, em frustração, em sombra. O império do vazio parece tudo afectar. O consumo de corpos não traz a desejada felicidade.

É vulgar associar-se o engate homossexual a ligações meramente físicas, fortuitas, circunstanciais, onde o instinto sexual impera¹⁴. Estes «perigosos prazeres» (idem, 1990, 36), estas ilusões têm lugar «nas praias, nos centros comerciais, nos corredores subterrâneos, nas casas de passe» (idem, ibidem) sob o signo do secretismo – «o nome segredado ao ouvido» (idem, ibidem). A ideia de construção de uma relação (ou a tentativa de construção) afectiva significativa não está ligada à homossexualidade. Esta é associada a encontros sexuais fortuitos – «Apenas uma tarde, apenas uma hora» (idem, ibidem).

A novidade da poética de Joaquim Manuel Magalhães tem a ver com a visibilidade concedida à vivência homoerótica dos afectos. Pela primeira vez, este, de quem as canções nunca falam,¹⁵ tem um espaço de representação idêntico ao concedido às relações afectivas heterossexuais. Magalhães não adopta o discurso contestatário, reivindicativo de quem quer dotar as minorias sexuais de maior visibilidade, limita-se, simplesmente, a apresentar situações de cariz explicitamente homossexual. As relações interpessoais apresentadas são fugazes, fisicamente intensas apesar de deixarem o travo amargo da desilusão. Procura mostrar-se que também no engate homossexual existe a demanda do outro. Isto é, mostra-se que a impossibilidade de comunicar afectos, de buscar a completude no outro não deriva da opção sexual de cada um, mas de condicionantes próprias do viver hodierno. Sendo certo que quem assume uma identidade sexual não convergente com a maioria, pode ter maiores dificuldades de inserção, não é menos verdade que a constatação de que o outro é o vazio não depende

¹⁴ Sociologicamente, a volatilidade das relações afectivas homossexuais em comparação com uma maior durabilidade das relações heterossexuais poderá ser explicada pela inexistência de mecanismos institucionais que salvaguardem questões legais.

¹⁵ «Deixa-me ver-te nos focos resinosos / De uma dessas canções que nunca falam de / Mim, dos como eu, talvez / (quem saberá, não é?) dos como nós.» (Magalhães, 1993,15)

da hetero ou homossexualidade de cada um. A vivência da sexualidade, seja ela qual for, é sempre a tentativa de lutar contra a incompletude.

Como já referimos a propósito de *Alguns Livros Reunidos*, Magalhães continua a cuidadosamente cultivar uma certa «distância em relação a qualquer tipo de excessos do lirismo amoroso» (Guimarães, 1986:100). Uma das características fundamentais desta poesia será o modo como «renuncia a quaisquer veleidades de amplificação oratória ou redobramento lírico» (idem, ibidem).

3.5 Espaços, tempos e silêncios

Magalhães traz para a sua poesia espaços e tempos de convivialidade associados à vivência homossexual: o ginásio - « Com os halteres e o outros instrumentos / Que sustêm por alguns anos mais o corpo» (Magalhães, 1985:25), a sauna, o parque - «Olhavam-se (...) uma alegria dolorosa calava-se./Os autocarros voltavam a ouvir-se / para além do parque» (idem, ibidem:31); quartos de pensão, a praia, ruas escusas - «lugares onde ninguém/ouve um motor a parar» (idem, ibidem:32); a cidade.

Estes locais são espaços associados à comportamentos homossexuais, locais ermos propícios à anonímia, ao manter das aparências e locais próprios para a manutenção da juventude.

Com os halteres e o outros instrumentos
Que sustêm por alguns anos mais o corpo
Levo as cordas da áspera sedução
Até aos nossos recontros mais escuros.

Até as mãos pousarem quase alheias
Na cintura dominada,
No ventre atentas flexões pediu
Para ficar liso e duro.
(idem, ibidem:25)

O culto do corpo é, no homossexual, uma mais-valia, tornando-se «parte da organização reflexiva da vida social» (Gameiro, 2000:165). O corpo, como ferramenta nas práticas de sedução, é juvenilizado – «os halteres e o outros instrumentos / Que sustêm por alguns anos mais o corpo» (Magalhães, 1985:25). O envelhecimento e a morte são motivos de horror na imagética homossexual¹⁶. Há uma luta constante pela manutenção dos poderes do corpo. O envelhecimento equivale a perder os poderes do corpo. A degradação física faz com que nada fique. – «À nossa volta quase tudo se desmoronou, até mesmo esse último reduto da alegria possível, a ideia de corpo.» (idem, 1995:107). Com o envelhecer, o corpo que esconde o vazio, morre e o sujeito reduz-se ao quase nada. Morte, doença e velhice são temas recorrentes da poesia mais recente de Magalhães.

Manter uma aparência jovem e atraente¹⁷ é importante, pois o corpo é uma estratégia de agenciamento - «o corpo torna-se então objecto de um trabalho de investimento» (Baudrillard, 1995:139). O trabalho sobre o corpo enfatiza a «função

¹⁶ «(..) só se pode ser homossexual na fronteira exacta que abrange o sexo. Em outras palavras, ser homossexual reduz-se, lamentavelmente, a fazer sexo. Ora, o consumo de sexo passa pela garganta estreita dos padrões vendáveis no mercado da carne, em clima de competição baseada no exibicionismo. Criou-se para tanto um estereótipo, cada vez mais implantado, de superbichas, quer dizer, homens vendendo fantasias exacerbadas, com base no tripé virilidade, beleza e juventude. Tal situação viabilizou um incremento desvairado do narcisismo, com todos os elementos doentios e preconceituosos aí implicados. Basta um passeio em qualquer ambiente gay para se entediar com o desfile de barbies depiladas, exibindo a mesma virilidade teatralizada e músculos artificiais, a partir da ingestão de doses maciças de hormônio masculino e do culto à academia de ginástica, valores tornados superiores e absolutos. Os mesmos corpos, os mesmos músculos, as mesmas poses. E o antigo anseio por uma identidade, tão cioso do direito à diferença, resultou na obsessão generalizada de buscar no outro o mais igual possível a si mesmo. A padronização virou culto à igualdade. Ou seja, instaurou-se uma uniformização do desejo.» (João Silvério Trevisan citado por Eduardo Pitta em <http://www.ciberkiosk.pt/livros/devassos.html>)

¹⁷ Este tipo de comportamento não é específico dos homossexuais, mas é alargado às culturas juvenis e aos celibatárias. No entanto, o conjunto de rituais ligados ao corpo transporta, nos homossexuais «códigos sociais» (Gameiro, 2000:165). A tendência para esticar até ao limite a aparência jovem, prende-se com a importância dos jogos de sedução.

social da permuta» (idem, ibidem). É o olhar para o corpo que desencadeia-a o desejo. É o corpo que permite a identificação entre pares. Dominar o corpo é começar a dominar o outro - «O corpo ajuda a vender. A beleza ajuda a vender. O erotismo promove igualmente o mercado» (idem, ibidem).

De gestos ambíguos mas
Fáceis de integrar pelos atentos.

Como podes suportar esses desejos
Maioritários, injectado de heroína
E com cabelo grego,

Jovem heterossexual sensível
(Magalhães, 1985:43)

Atente-se na ironia destes versos. A comunidade homossexual já se deu conta que este jovem de «cabelo grego» (idem, ibidem) – referência aos mitos de beleza e perfeição física – tem gestos «ambíguos», comportamentos próprios de uma sensibilidade minoritária. Esta sensibilidade denuncia o afastamento da norma, apenas ele – «jovem heterossexual» - ainda não deu conta e procura, a todo o custo, integrar-se na sensibilidade menor das majorias. É o corpo que é, também neste caso, mediador dos silêncios denunciadores da identidade sexual. A sensibilidade é apresentada como um indicador da orientação sexual.

O silêncio guarda estes segredos minoritários, os mais perfeitos momentos são emoldurados pela ausência de palavras - «e dissemos, por memória, adeus» (idem, 1993:19) ; «Calados, afeitos ao silêncio» (idem, 1985: 35); «deitei-me devagar e tu voltaste-te / para a baía da vidraça, sem ruído» (idem, ibidem: 39).

A vivência sexual é insonorizada.

Entro num albergue em pleno dia
Ao passaporte dão-nos uma chave
Entramos e corremos as cortinas
Pousamos a boca contra a boca

As roupas voam até que de manhã
Os dentes por lavar o corpo volta-se
Estende como plantas trepadeiras
As tentantes pontas recomeça.

Sáímos. E de rua em rua
Ensino-te o perigo:
Que cerca quando amo quando
Pago o quarto do hotel quando
Volto pealo sol ao carro.
(idem, 1981a:27)

Aos elementos actuantes na relação erótica são exigidas três atitudes – “entramos”, “pousamos” e “saímos” . O entrar e o sair do albergue é feito à luz do dia. O encontro dos corpos é algo fortemente físico. Nenhum sema nos remete para o domínio dos afectos, apenas para o comércio dos corpos. As bocas unem-se. As roupas desaparecem. Os corpos estendem-se, mas o amor nem sequer é a florado.

Os encontros sexuais dão-se em quartos clandestinos, onde as cortinas corridas simulam a noite - «A luz separa a madrugada da manhã. / A treva dá lugar às tarefas permitidas» (idem, ibidem:44) - . Dois espaços, duas atitudes. No quarto se finge a noite, há o contacto físico; na rua há o cuidado:

A luz do extermínio leva triângulos
Da cor rosa do crepúsculo.
Os que têm pátria os que têm
O terror de estar de fora
Espreitam a morte nas calçadas.
(idem, ibidem:27)

Cá fora há a segregação, a luz do dia é comparada aos triângulos cor-de-rosa¹⁸ utilizados pelos nazis, aquando da 2ª Guerra Mundial, a fim de identificarem os

¹⁸ O triângulo rosa é o símbolo da comunidade homossexual mais reconhecido mundialmente. Na Segunda Guerra Mundial, cada prisioneiro nos campos de concentração tinham um triângulo colorido invertido para indicar a razão de sua prisão. O triângulo vermelho indicava os prisioneiros políticos, o triângulo verde indicava os criminosos comuns, dois triângulos amarelos identificavam os judeus e o triângulo rosa servia para identificar os homossexuais.

homossexuais. Os que «têm pátria» (idem, *ibidem*), ou seja os que se identificam com a maioria heterossexual, procuram, em cada esquina alguém com um comportamento desviante, são o «terror» (idem, *ibidem*).

Enquanto a noite e os ambientes nocturnos permitem camuflar as vivências homossexuais, a luz do dia denuncia-as. A luz e o dia são momentos da «sensibilidade menor das maiorias» (idem, *ibidem*:38), enquanto a noite é o segmento temporal próprio das sensibilidades minoritárias. À semelhança do que acontecia nas albas medievas, é a luz da manhã que separa os amantes.

Desapertavam os atacadores
Abriam os colarinhos. Perdiam-se
No ardente tecido em redor do peito.

Na raiz do sexo o sobressalto
Da primeira claridade nos estores.
A mistura de sorte e de prazer
A que chamamos bem.
(idem, 1985: 31)

3.6 Donjuanismo invertido, o Narciso Moderno e o Vazio

Eu estava à direita dos seus olhos.
Os dedos mulatos, a maré crespa
Do cabelo. O instantâneo desejo
De amar e ser amado.

Nas dunas o cheiro da carcuma.

O seu nome que já não sei.
(idem, 1990:17)

Aos prisioneiros com triângulos rosa eram dadas as piores tarefas e eram o foco de ataque de outros prisioneiros, assim como dos guardas da prisão.

Nos anos 70 os homossexuais elegeram o triângulo rosa como símbolo do movimento pelos seus direitos.

Está presente uma espécie de donjuanismo invertido. O donjuanismo é uma patologia comportamental que visa caracterizar alguém que por falta de escrúpulos e por um narcisismo exagerado, tudo faz para conquistar sexualmente o outro, desaparecendo após a conquista, pois a tônica deste tipo de comportamento é posta no processo de sedução. O que aqui acontece, não é a hipervalorização do processo de sedução e o abandono depois da conquista, mas uma estranha ambiguidade, é a vontade de encontrar alguém com quem partilhar a intimidade/vazio –“desejo / de amar e ser amado” –(idem, ibidem) - e a certeza de que esse alguém não existe. O sexual triunfa sobre a sedução.

Somos a cultura da ejaculação precoce. Cada vez mais, qualquer sedução, qualquer forma de sedução, que é um processo altamente ritualizado apaga-se por trás do imperativo sexual naturalizado, por trás da realização imediata e imperativa de um desejo.

(Baudrillard, 1991:47)

O sexual autonomizou-se, mas nem por isso trouxe a completude. É a cultura da «sedução» (Lipovetsky, 1989:28) em que o indivíduo é remetido para si próprio - «Don Juan está realmente morto; uma nova figura, muito mais inquietante, se ergue agora, Narciso, subjugado por si próprio na sua cápsula de vidro» (idem, ibidem:32)

Quantas vezes ao encontrar um corpo, depois
Das conversas espias que produzem o encantamento,
Descubro que não encontrei ninguém”
(Magalhães, 1993: 9)

O corpo esconde o quase nada - «O corpo que prometia a pessoa através daquele comércio que se vai designando por engate, decepciona» (Diogo, 1997 :100). O desejo

de amor, impele o sujeito de enunciação para sucessivas encontros amorosos que se traduzem apenas na troca de fluidos corporais, daí a sensação de insatisfação, de incompletude «Faltava a esse amor a ilusão / do amor» (Magalhães, 1993:17). O outro, após a momentânea satisfação sexual, perde significado e dá lugar ao quase vazio. Pior do que não amar, é não ter capacidade de resposta, é não conseguir o ódio. O desamor, enquanto sentimento sem a força do amor e a violência do ódio, é mais desgastante, pois trata-se da certeza da incompletude. É a desilusão, o desencanto que percorre esta poética.

Não há nada a fazer, chamo o deserto
E então, mais devagar,
Volto por uma longa avenida para outro hotel
E vou deitar-me.

(idem, ibidem: 16)

A viagem de retorno é dolorosa e lenta –“mais devagar”, “longa avenida” - , depois da frustração de, com o outro, partilhar apenas o corpo, há o regresso ao vazio, à dor, ao estar só.

É muito de manhã. Acorda
A dor humana que me faz companhia.
Estou a sair da tua casa
A caminho de lugar nenhum,
A minha casa, esse vazio
Com a música arrumada,
O cinzeiro, o aspirador , a cortina míope,
A gelatina da cama
Onde não mais queria voltar.

(idem, ibidem: 18)

Momentaneamente, o outro anestesia a dor da incompletude, mas o acordar, o regresso –“a lugar nenhum” - ao vazio da casa vazia mostra ao sujeito de enunciação a dimensão da sua dor. O desejo de estar só, porque o outro nada acrescenta, é gerador de sofrimento. É uma aporia da pós-modernidade. O sentimento de incomunicabilidade deu lugar a um desinvestimento no outro – «o relacional apaga-se sem gritos, sem

razão, num deserto de autonomia e de neutralidade asfixiantes» (Lipovetsky,1989:46) –, mas o estar só leva ao desespero consigo próprio, o indivíduo não se tolera.

Ainda que correndo o risco de ser incoerente, deseja-se do outro nem que seja a sombra: «Alguém podia partir para tão longe/ que ficasse só a sua sombra» (Magalhães: 1993, 19). A vontade de acreditar é um reflexo da necessidade de partilhar: «Alguém podia segurar no seu regaço / Este momento da minha vida.» (idem,ibidem). Contudo, o sujeito de anunciação sabe que do outro nada pode esperar.

Diante dos outros tocava só
na sua chávena, no maço
dos cigarros, era o seu corpo
que eu queria atingir”
(idem, 1990: 14)

Pego num copo
donde te vi beber e esmago-o
como se te apertasse a mão
(idem, ibidem: 40)

Os objectos escondem o vazio, a ausência dos corpos. O copo substitui o corpo, mas é incapaz de preencher o vazio. O outro é a evidência do nada. Dada a falta de um corpo pleno de sentido, a roupa esconde o oco do olhar.

Os objectos não ocultam significações eróticas nem são uma perversão, são antes formas de ocultar o vazio. Ninguém se esconde sob a camisa, sob as calças, sob o boné. Os objectos não são um prolongamento erótico do outro, mas formas de combater a ausência.

Baudrillard, numa reflexão sobre o strip-tease, refere que «por trás dos sucessivos véus, não há nada, nunca houve nada, e o movimento que impele sempre para a frente para o descobrir é justamente o processo de castração – não o reconhecimento da carência, mas a vertigem fascinada desta substância nula»

(Baudrillard, 1996:186). Em I Magalhães, os objectos substitutos do corpo não são «vertigem», mas pudor pelo que não existe. O facto de o corpo nada ocultar, acaba por criar a necessidade de vesti-lo de forma a ocultar esta verdade.

Parece evidente o narcisismo típico da pós-modernidade. O «Eu», alvo de todos os investimentos, « torna-se um espelho vazio à força de “informações”, uma questão sem resposta à força de associações e análises, uma estrutura aberta e indeterminada » (Lipovetsky, 1989:53). O afastamento do outro é, por um lado, a constatação de que o outro é o vazio, por outro lado, e ainda que inconscientemente, é um modo de preservar as suas próprias opções: «Estar sozinho é o preço / duma vida?» (Magalhães: 1990, 21).

O Narciso pós-moderno cultiva o «*flight from feeling*» (Lipovetsky, 1989:72), encontrando-se assim num estado de apatia, indiferença, desencanto, «não só a fim de o indivíduo se proteger contra as decepções amorosas, mas também contra os seus próprios impulsos, que podem sempre ameaçar o seu equilíbrio interior» (idem, *ibidem*). Esta indiferença cultivada acaba também por gerar vulnerabilidades.

(...) De ti
que nem reconhecer-me poderias
não imagino sequer o teu rosto de agora.
Algum intervalo, então, de dinheiro ou de temor,
Fez de nós este visco que tombou
Em distantes poços muito fundos.
(Magalhães, 1993:32)

A relação com o outro é dolorosa, pois falta-lhe a ingenuidade de acreditar na veracidade dos sentimentos. Passando o paradoxo, o eu que habita o outro é ninguém. A este amor falta a esperança, falta a ilusão, falta o encanto, é somente uma entrega desenganada: «O corpo aceita o quase nada do amor.» (idem, *ibidem*:38). É um desamor.

Deixa-me ver-te nos focos resinosos
De uma dessas canções que nunca falam de
Mim, dos como eu, talvez
(quem saberá, não é?) dos como nós.
E no dedo anelar
A catástrofe vai ficar-te mesmo bem
(idem, ibidem:15)

O olhar dos outros é impeditivo da partilha. O elemento social - «os outros» - proíbe, censura, exclui este tipo de amor/desamor. A necessidade de manter aparências perante as maiorias exclui todos os comportamentos minoritários¹⁹. Assim, ainda que sendo um dos excluídos das opções maioritárias, o sujeito de enunciação é coerente consigo próprio e com a sua sensibilidade. O outro elemento significativo desta relação não assume socialmente a sua homossexualidade, optando por um comportamento integrante na maioria, o casamento – “no dedo anelar / a catástrofe” -. Neste sentido, a partilha de intimidade entre os dois está vedada, restando apenas o sexo.

De novo a fonte de lodo do amor finge
Humedecer, Num arquipélago de cidade
A viagem, árida inundação, religa-nos
Aos dois, que mais nos uniria?
(idem, ibidem)

O encontro sexual é permitido porque é escondido dos olhares, enquanto a intimidade exige um tempo que a «pressão clínica da vida» (idem,1990: 26) não autoriza. No entanto, e ainda que hipoteticamente existisse algo mais do que o corpo a partilhar, essa partilha não se daria, pois «a sentimentalidade tornou-se embaraçosa; é

¹⁹ Apesar de nas últimas décadas ser notória a menor censura face a comportamentos homossexuais, ainda hoje existem comportamentos de exclusão. Leia-se, a este propósito Lipovetsky: «A homossexualidade pode ser amplamente debatida nos *media* mas continua a ser dificilmente confessável em numerosos meios sociais e profissionais: apenas 1 em cada 2 franceses vê nos homossexuais “pessoas como as outras”, o mesmo número considera-as doentes ou pervertidos que devemos curar ou combater. Ainda que a tolerância em relação às minorias sexuais tenha aumentado, o estado de permissividade está longe da generalização, nem todos os tabus foram erradicados pelo individualismo hedonista e pela revolução sexual dos anos 1960-70» (Lipovetsky, 1994:71)

preciso ser-se digno em matéria de afecto, quer dizer: discreto» (Lipovetsky, 1989:73). Deu-se uma desumanização do sentimento, que permitiu chegar só ao sexo e, se agora isso não basta, recuperar o sentimento é incómodo. O ser humano apagou (ou procura apagar) as marcas de humanidade, os impulsos internos. O narciso pós-moderno é imperfeito, foi pensado para reflectir sobre si próprio, sem se deixar afectar pelo outro, mas ainda alimenta o desejo de construir, com o outro, um mundo relacional afectivo. Esta imperfeição vivencia-se em Magalhães.

Excluíste a ideia do meu corpo e só quiseste
Que existisse como corpo sem a sua alma,
Sem a tua voz vazia sobre a sua entrega.
A sua alma: o calor dessa voz que não chegou.
(Magalhães: 1990, 45)

O outro é também um Narciso, que exclui todas as “almas” que não a dele, vive para a absorção de si próprio, mas ainda está preso aos valores do corpo. Mas o Outro é também o vazio. O corpo é a moldura de um quadro sem tela.

Tudo nos move, nos separa,
Um comboio nocturno por baldios,
Mastros sem fundo, reperdidos.
(idem, ibidem)

E mais uma vez a ideia de movimento sem objectivo, sem centro. A viagem sobre trilhos à noite, o «céu sem fundo, reperdidos» (idem, ibidem). A dupla perdição: perdidos em si mesmos, e perdidos porque não sabem qual o destino desta viagem, se é que há destino.

Tudo separado
Tudo dividido
Tudo amordaçado
Tudo adormecido
Vela que não há
Singra a ilusão
Duma vida além
Da vida de cá.
(idem, 1993: 29)

O barco que não existe faz vingar o que também, para o poeta, já não existe: a ilusão. É a voz de um Pessoa que ecoa, o seu «Tudo é incerto e derradeiro» (Pessoa, 1994:112). Tudo é fragmento, incoerência, mordança. Nesta atmosfera de vazio, apenas o corpo é (ou parece ser) efectivo - «O teu corpo não tem parcelas» (idem, 1990: 49).

Paremos nas aparências
pareces dizer com os teus olhos
eivados de noite, sedentários.
Falta a esses amor que força
Do amor? E o falcão
Voa muito baixo, sob muros.

Estar sozinho é o preço
duma vida? Um horizonte
de mágoa nas estrelas
O silêncio cruza tão distante
Entre o teu desterro e a minha
Exclusão. As ruas nocturnas
Serão nossas alguma vez?

(idem, ibidem: 21)

O assumir consciente de uma sensibilidade sexual divergente da maioria obriga a atitudes de auto-exclusão. Esta auto-exclusão tem as suas vantagens pois, deste modo, o sujeito afasta de si os pensamentos e comportamentos maioritários, mas por outro lado empurra-o para a solidão. Os que assumem uma identidade sexual não normativa, regem-se por leis secretas, por silêncios cúmplices - «O amor odeia testemunhas» (idem, ibidem: 34) - e estrategicamente pensados.

Tu não ias adivinhar as leis secretas
Que já nos separavam. Tu não podias
Lutar na via de sangue da minha vida.
(idem, 1985: 35)

Os olhares dos outros, o quotidiano, a monotonia são obstáculos a uma realização plena deste amor. A vivência da homossexualidade é uma luta na «via de

sangue», é um trilho cheio de obstáculos e regidos por códigos específicos. O outro, se heterossexual, não tem sensibilidade suficiente para “adivinhar” estas leis.

Depois os toros estalam, abre-se o calor
para dentro da sala, a nossa pele
encontra a tua pele, esquece
a realidade: o teu pequenos emprego, o tempo
que não tens, o dédalo sexual da situação de classe.

(idem, ibidem: 40)

O encontro sexual só pode ser ilusão quando o outro consegue esquecer os dissabores do dia-a-dia. O emprego não satisfatório, a ausência de tempo e a discriminação de que é vítima. Isto é, se ignorar uma série de variáveis, que condicionam irremediavelmente a relação homoerótica. Pois apesar de um dos elementos ter assumido a luta na tal via de sangue, o outro não teve nem a coragem, nem oportunidade de assumir a sua opção. Note-se que, o assumir da homossexualidade no caso do sujeito lírico não teve penalizações profissionais relevantes. No entanto, nem todos quantos desejam viver abertamente a sua sexualidade o podem fazer, sob pena de serem retaliados profissionalmente. Assim, a felicidade ganha um sabor de morte.

Pouso os lábios no teu pulso
para te sentir o coração.
É tão perigoso ser feliz
(idem,.1990: 18)

A solidão ampara a nostalgia de ter alguém com quem partilhar a intimidade, esta impossibilidade é também imposta por convenções sociais, mas não só. A sombra da morte paira sempre.

Sabes o que é o amor? Poder e não poder
Dizer o teu nome sem que me rebente
Dentro do estômago, dos intestinos, dos pulmões
A faca das infecções de que poderei morrer.
(idem, ibidem: 73)

4. Parábolas do despedaçamento

4.1 Recristalização / revisitação temática nos Poemas de *O Independente* e em *Alta Noite em Alta Fraga*

O conceito de recristalização, a lenta transformação geológica dos minerais, haurido na esfera da mineralogia, é útil a propósito da obra de Magalhães. Trata-se de uma metáfora operacional não só no que concerne ao cuidado na manutenção/transformação da obra já publicada (basta pensar na rescrita da sua obra em *Alguns livros reunidos*), mas também na reatualização dos temas e formas de os tratar. O conjunto de poemas publicados em *O Independente*, entre 21 de Julho de 2000 e 24 de Fevereiro de 2001, são, na medida em que constituem uma revisitação de toda a sua obra anterior, prova disto mesmo. Uma selecção destes poemas, cuja regularidade de publicação era quinzenal, foi publicado em livro – *Alta Noite em Alta Fraga* (2001f). Deste livro apenas foram excluídos aqueles poemas onde a influência do lirismo tradicional está mais vincada²⁰.

Em *Alta noite em Alta fraga* o poeta escolheu os seus mais duros textos, aqueles onde a devastação é certeza. Como refere Luís Miguel Queirós estes textos não são uma mera poética do desencanto, são uma «espécie de apocalipse». (Queirós, 2001:5). «Acusação, repulsa, desespero» (idem, ibidem) resumem com propriedade a sensação que está infiltrada nestes poemas. Tudo aquilo que foi matéria de repugnância e preocupação nos seus ensaios - os avanços da tecnologia, a ausência de uma ética, a

²⁰ « Eram quase as seis», (Magalhães,2000a); « Quando pouso a minha boca» (Magalhães,2000b); «Não sei diferenciar», (Magalhães,2000d); «O Beijo que tu me deste», (Magalhães,2000g); «Era belo e negro» (Magalhães,2000z); «Orvalho» (Magalhães,2000u); «Orvalho» (Magalhães,2000v); «Deixa estar não digas nada» (Magalhães, 2001); «A meio da encosta» (Magalhães,2001a); «Chão Quebrado» (Magalhães,2001b); «Chão Quebrado» (Magalhães,2001c).

pequenez, as falsas moralidades, o acesso das massas ao(s) poder(es) - é agora matéria poética.

Nestes textos, não é só o outro que é o “quase” que gera frustração, mas tudo quanto o rodeia é matéria de desamor. O progresso surge como uma violência. A morte, a doença e a velhice são presenças constantes que inspiram mais do que o terror, o nojo. O passado rural, a infância e a tradição vêm a sua importância amplificada, surgindo mitificados.

Apesar de em outros momentos da seu percurso, já ter feito uso da palavra poética enquanto veículo de um discurso ensaístico (ver *Um pouco da morte*), nunca o fez de modo tão sistemático.

4.2 As (in)utilidades da poesia

A revisitação da sua obra anterior ganha contornos mais definidos se tivermos em conta o espaço mediático onde os poemas são difundidos. O facto de preferir, primeiramente, a publicação no espaço de um jornal é, sem dúvida, uma opção estrategicamente pensada. A imprensa, é no entendimento de Habermas, a instituição privilegiada da esfera pública. No passado a esfera privada era orientada para a esfera pública mas assuntos havia que não transitavam de uma para a outra, e se calavam ainda na poesia e no romance. Magalhães, cuja obra sempre se ter pautou por uma relação mais ou menos tensa com a esfera pública, torna operacional a subjectividade publicamente orientada, fazendo com que assuntos “privatizados” – como a questão da homossexualidade, que na obra quase coincidem com a poesia - passem a fazer também parte da esfera pública. Todavia, o movimento acontece num momento histórico marcado quer pela irrelevância social da poesia, quer pela não menor irrelevância das

mediações críticas do discurso público. Que a matéria pública se dê na poesia, e esta ocupa no jornal um lugar equivalente de coluna de opinião, é pelo menos tão paradoxal como a publicação de poesia em *Cartucho*. Como veremos, o acto de “intervenção poética” supõe o jornal como um risco. É um lançar de dados de nova espécie. A poesia apresenta-se como uma “mensagem na garrafa” lançada ao grande mar uniforme dos discursos mediáticos, que alguém desprevenido recolherá ou não. Nenhuma terra de promessa, mas um espaço de permissão apenas. A tensão entre privado e o público maioritário e minoritário desemboca aqui. Regressar ao real é passar pelo jornal.

Um só poema plasmado numa página de jornal tem muito mais impacto mediático do que um conjunto de poemas agrupados num livro. Trazer a poesia para o espaço público parece uma tentativa de aí criar um espaço de ligação racional e afectivo com o leitor e é, simultaneamente, um projecto de coerência consigo mesmo, pois é pela palavra poética que Magalhães pretende que a sua voz seja ouvida. Ainda que sabendo de antemão, que a esfera pública actual é residual e ausente de uma racionalidade crítica genuína.

A experiência da arte, ainda que seja «um egoísmo em estado imaginante» (Magalhães, 1984:64) só faz sentido quando vocacionada para o outro - «Um, como nós, necessitado» (idem, ibidem). Sendo espaço mais abrangente, porque mediático, parecerá mais fácil aí encontrar «um entendimento, um encontro extremo, fora de mim, com um idêntico, embora sem o encontro real» (idem, ibidem).

No semanário *O Independente*, o efémero, que é o quotidiano informativo, dialoga como o poético que se quer intemporal. Um espaço, perfeitamente delimitado numa secção do semanário é usado para visitar determinados temas e para reflectir sobre os caminhos da poesia. O espírito que preside aos ensaios críticos contamina o texto que se apresenta como poético.

Ainda que não haja uma ilusão sobre a função social da poesia, é pela palavra dita poética que se pretende provocar, senão emoção estética, pelo menos algum prazer. A «vida» que se queir em vez das letras e dos hábitos de ler pode ser modesta e pouca.

Melhor seria que não me lessem nunca
Os que por costume lêem poesia.
Muito além deles conseguir falar
Ao que chega a casa e prefere o *álcool*.
A música de acaso, a sombra de alguém
Com o silêncio das situações ajustadas.

Não ser lido por quem lê. Somente
Pelos que procuram qualquer coisa
Rugosa e rápida a caminho de uma revista
Onde fotografaram todo o ludíbrio da felicidade.
Que um poema meu lhes pudesse entregar,
Ademais da morte,
Um alívio igual ao de atirar os sapatos
Que tanto apertam os pés desencaminhados.
(idem, 2001f:21)

O leitor que se procura não é o leitor que está acostumado à palavra poética aquele que, habitual e rotineiramente, tem disponibilidade mental para confortavelmente ler mais um poema. Este leitor, à força de contactar frequentemente com a poesia, tem a sua sensibilidade adormecida. O leitor que se procura é um leitor que seja ainda capaz de se surpreender com as palavras: «Não ser lido por quem lê.» (idem, ibidem) é agora a intenção afirmada. Deseja-se um leitor que não seja um funcionário «destes assuntos da divulgação literária» (idem, 1984:66), que não procure a poesia *per si*, mas que a encontre por necessidade de ler «qualquer coisa / Rugosa e rápida a caminho de uma revista / Onde fotografaram todo o ludíbrio da felicidade.» (idem, 2001f:21). É neste leitor que a poesia pode surtir algum efeito, «um alívio» (idem, ibidem). Quem deve percorrer o maior caminho é o poeta e não o leitor:- «Sou eu que tenho de conseguir vencer todos os obstáculos para chegar a alguém» (idem, 1984:66). O leitor apenas tem de chegar à poesia «sem qualquer transcendência entreposta» (idem, ibidem:65). O

encontro entre o leitor e a palavra poética deve ser «um afago» (idem, ibidem:66), uma partilha: «Gostava de escrever (...) para restos de ninguém» (Magalhães, 2001f:19).

Pode até haver crianças, brinquedos espalhados,
O cheiro da comida, todas essas coisas de que fujo,
Mas que me lessem sem pensar
Na armadilha de palavras s assim.

Alguém que me lesse só
Com o que ficou para trás nesse dia.
Antes de pôr o vídeo com que vai tentar
Esquecer o peso do princípio da noite,
As horas depois do emprego e do jantar,
Antes do sono que tantas vezes é
Um fechamento de desconsolo.
(idem, ibidem:22)

Magalhães reabilita o jargão da autenticidade²¹. Procura-se um leitor não previamente condicionado, um leitor autêntico que entendesse os seus versos como «uma confirmação de vida» (idem,1984:65). O outro normalmente é tido como embuste, simulacro, impostura, vazio - «a blindagem do teu rosto» (idem, 2001f:43). Talvez o os restos sejam o rosto do outro que deveria «permanece[r] absoluto na relação» (Levinas,1988 :174):

A epifania do rosto suscita a possibilidade de medir o infinito da tentação do assassínio, não como uma tentação de destruição total, mas como impossibilidade – puramente ética – dessa tentação e tentativa.
(Levinas, 1988:178)

A revelação do outro através do rosto nunca acontece. É o corpo sexual que mantém a ligação entre o “eu” e o “outro”: «manifestar-se como rosto é *impor-se* para além da forma, manifestada e puramente fenomenal, é apresentar-se de uma maneira

²¹ O jargão da autenticidade está intimamente ligado ao culto da sinceridade, como refere Riesman «A obsessão da sinceridade lembra apenas a pouca confiança que têm em si mesmos e nos outros, na vida quotidiana» (*apud* Baudrillard, 1995:183). O recuperar a ideia de autenticidade é dizer que tudo quanto nos rodeia é falso, inautêntico.

irredutível à manifestação» (Levinas,1988 :178). O outro nunca é apresentado como uma significação.

A sinceridade é «uma rugosa ruína» (Magalhães, 2001:67). Agora procura-se um leitor saído do quotidiano, marginal da intelectualidade, um leitor distante de tudo quanto o sujeito lírico preza — «todas essas coisas de que fujo» (idem, 2001f:35) —, mas próximo da crueza do real, não idealizado nem transcendido.

Trazer a poesia para o jornal / espaço público é, em certa medida, uma provocação que resulta numa aporia. A palavra poética não consegue, ainda assim, deixar as margens. Sendo a poesia entendida como uma arte aristocrática, destinada a *happy few*, a uma sensibilidade maior, porque menor, bem formada e culta, trazê-la para um espaço público é disponibilizá-la a todas as sensibilidades – maioritárias ou não, ainda que não haja a veleidade de crer que todos a compreendam. O leitor típico de poesia

procurá-la-á em secção própria. Por mais pública que seja, está ainda confinada às margens.

Mesmo nesta permissão que nos limita agora
Poema a poema há os que procuram
o poema que não está escrito
nunca e para o qual um parque de ameaçados
caminha.
(idem, ibidem:38)

Magalhães tem perfeita consciência que a inclusão da poesia no jornal é uma “permissão”, e que leitores há a quem o poema não basta, procurarão sempre o que «não está escrito nunca» (idem, ibidem), mas isso não encontrarão pois o poema só “apanha o real”, porque o é. Nesta ordem de ideias, só o leitor que está no real, será um bom leitor.

mas o poema fala, fala de si
apanha o real porque nele está
quem o escreve, que sou eu
que procuro deixar um sinal

de quanto nos esmagam
a todos os que são nós.
(idem, ibidem)

Magalhães assume que a escrita num espaço público é a tentativa de «deixar um sinal» (idem, ibidem de lutar contra a uniformização dos discursos. Mostrar que o real não está apenas no domínio dos textos jornalísticos, estes tantas vezes maculados por uma ética ambígua. O real também pode ser a poesia.

A poesia surge como um reflexo quase mimético do real, não querendo ser um mero projecto linguístico:

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

(idem, ibidem:37)

A poesia vai além da reflexão/construção em torno do signo linguístico, vai até ao imo do real, não ao real estético, mas ao real onde se sofre, onde se sente a transitoriedade da vida onde se sente o apelo trágico.

Magalhães assume-se como um muito estranho educador das massas. A publicação de uma arte sociológica em forma de arte poética é a tradução prática de um desejo latente na obra ensaística, é o desenhar das linhas de força daquilo que deve ser a poesia. A poesia abandona a esfera do privado para fazer parte de um produto de consumo e desgaste rápido: o jornal. Mas mesmo aí, diga-se de novo, não consegue ainda contaminar as outras secções do jornal, é apenas mais uma rubrica com um público bem definido e bem delimitado.

Estes poemas querem desordenar-se, quase nunca
Souberam encontrar quem se condoesse.
Há os que procuram, os que procuraram
Mas eu só queria quem me procurasse.
Não atingi o deslumbramento
Mas se outros o conseguem
O que tenho é de me calar?
Julgo que não. Encho apenas o espaço
Das coisas para serem esquecidas.
(idem,ibidem:63)

Eis, pois, o regresso (ao regresso) ao real. Assim, desta vez:

Voltar ao real. Sim. Como o disse
quando outros se refugiavam
na linguagem da linguagem .
(idem, ibidem:69)

Repete-se o repúdio das poéticas de 60. Genericamente, essa poesia procurava «sentir o “peso das palavras”, isso que Carlos de Oliveira haveria de designar por “micro-rigor”, que seria o suporte da própria construção do poema» (Guimarães, 1999:124). Em Magalhães há um sistemático repúdio por esta forma de entender a *res* poética. Gastão Cruz, um representante legítimo da *Poesia 61*, diz que «Há no poema um sentido violento da forma, que é a marca da imaginação» (Cruz, 1999:337). Esta valorização da forma e a «convocação aparentemente arbitrária de signos» (idem, ibidem) é totalmente contrária ao regresso ao real desejado por Magalhães.

Mas nunca, isso não,
O abstracto da referencialidade
Só a si, como retardados teóricos
Ainda hoje manejam.
(Magalhães, 2001f:70)

Magalhães aproveita o espaço público que é o jornal para expor as suas ideias, para formular juízos de valor, para impor a sua visão do mundo. Ao mesmo tempo procura dotar a poesia de alguma utilidade. No poema «Columbário» (idem, ibidem:55),

Joaquim Manuel Magalhães fala da era pré e pós-SIDA. Traça o percurso do vírus sempre com o pensamento no leitor, pois:

Eu digo para mim que é esta
A utilidade da poesia,
A lembrança.
E que podes ainda, se parecem vãos
todos os meus efeitos,
largá-la de ti e haver proveito
em não seguires comigo todos os caminhos
onde ressoam passos do meu precipício.
(idem, ibidem:60)

A poesia, já que aparentemente não tem nenhuma função, que sirva para lembrar, pois «O erro é o esquecimento» (idem, ibidem:25). Na viragem do século, a procura de uma função para a poesia continua a ser uma das preocupações de Magalhães. Numa sociedade orientada para a tecnologização e para o consumismo, a poesia parece desprovidada de sentido. Daí busca de uma função, que não a comoção estética, para a poesia. É preciso lutar contra o «esvaziamento devorador a que o passado dá lugar» (Coelho, 2001:15).

A escrita no jornal, a par da tradução de poesia contemporânea espanhola, faz parte de um projecto de educação do gosto. Não do gosto daqueles que lêem quase profissionalmente, mas o gosto dos não leitores. A falácia emotiva é reabilitada.

Detesto o esteticismo, os que seguem
a literatura, quero um corpo habitual
adormecido na madrugada. Basta-me
a imperceptível felicidade diária
enquanto por dentro me corroem.
(Magalhães, 2001f:75)

Magalhães invalida o esteticismo - «detesto» -, e traça um caminho – «quero» - de encontro ao desejado real.

E quando ouço falar destes da escrita
Na sua desde sempre esquadria de promoções
Olho para o João e rio-me. Assim,
O que indica e ilumina a poesia?
Se desta palavra posso falar. Se
Ela o quer. Não há-de ser
Nada, dizemo-nos. E
Continuamos a conversar.
(idem, ibidem:76)

Essa poesia voltada para as experiências linguísticas é inválida e é conotada com lóbis literários – «esquadria de promoções» –, dos quais Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge se querem alhear.

A poesia de Magalhães inscreve-se na movimentação pós-modernista. Este “projecto” (se assim podemos dizer),

não persegue uma visão do mundo, mas pretende regressar ao real pela atenção que começa a prestar ao quotidiano, ao naturalmente vivido e experimentado, à sua inevitável banalização. Isto ia ao encontro de alguns ensinamentos que T.S. Eliot propusera e que a poesia portuguesa entretanto acolhera”

(Guimarães, 1999:130)

4.3. Fiat lux ao avesso, ou uma carta ao futuro

Cada próspera cidade tem no seu meio
Uma cidade de subnutrição, crianças mortas,
Desalojadas, desemprego. E em cada cidade
Das mais pobres há, num aro de metralhadoras,
Uma cidade da tecnologia, rara
Costura, sobre finança, e medo.
(Magalhães, 2001f:9)

O *topos* da cidade é enegrecido, a cidade é—nos apresentada num processo de *mise en abyme*, como se, dentro da cidade ironicamente «próspera», pudéssemos ver outras sub-cidades – a «cidade de subnutrição»; das «crianças mortas», dos «desalojados», do

«desemprego». A cidade é um espaço de violência, anonímia, clausura e dissolução. Na cidade é cada vez fácil «preferir o longínquo em vez do próximo» (Virilio, 2000a: 46). É este longínquo facilitado pelo progresso tecnológico que nos permite categorizar a cidade como «próspera». No entanto o próximo, porque incomoda, porque reage, porque provoca, porque está presente, começa a causar repúdio. Trata-se de um “fenómeno de dissolução” política da espécie humana» (idem, ibidem: 50).

Esta cidade, segundo critérios de tecnologização, pode ser classificada positivamente. No entanto, a vertente humana é descurada. O homem é cada vez mais máquina e, na tentativa de otimizar todas as suas valências, descuraria o mais importante: a manutenção da sua humanidade.

A tecnologia é a «costura» dos tempos modernos. O *topos* da costura, normalmente associado à rusticidade é aqui, deturpado. O labor da costureira revela cuidado, brio, empenho, carinho. A tecnologia é o inverso, é a costura do medo. Na cidade a «tormenta nunca acaba de passar» (idem, ibidem: 9). O que se costura é o medo constante, a certeza de que os fios que tecem a tormenta têm origem num nó infundável.

Também o tempo foi costurado pela lógica da tecnologia. Já ninguém «Acerta o relógio por um sino» (Magalhães, 2001f: 10). É o fim do intervalo temporal e o início do fenómeno dromosférico, «o mundo está perdido como distância e reduzido a nada, sente-se um sentimento de encarceramento» (Virilio, 2000a:63).

A tentativa de criar uma sociedade mais avançada técnica e cientificamente, levou o homem à clausura e à incapacidade de solucionar os dramas inerentes à condição humana. É mais fácil recuperar uma máquina ou criar um mecanismo facilitador de algumas tarefas humanas, do que ajudar o outro, o próximo, numa

situação concreta – desemprego, subnutrição, miséria. Pensar o abstracto, o longínquo é hoje mais fácil do que pensar o real e concreto.

A dura redução da diversidade
Dos animais e da ramaria no alvejado
Ambiente de todos os dias,
O aquecimento dos elementos em redor
De cada extensão do mundo,
A multiplicada intransigência das igrejas.
O dano morto da linguagem,
Um temor volátil, uma combustão
Em séculos que principiam a ser desaparecidos
Todo o passado se perturba
na inundação futura.
(Magalhães, 2001f: 10)

Os valores do passado são anulados. A tecnologia sobrepõe-se à biodiversidade; o sobreaquecimento planetário faz perigar a qualidade de vida na Terra; o fanatismo religioso assume contornos preocupantes e a História começou a perder sentido.

A vertigem dos acontecimentos é contraproducente, «os acontecimentos sucedem-se e neutralizam-se na indiferença» (Baudrillard, s/d :11). As massas «neutralizam a história» (idem, ibidem) , mas simultaneamente elas «não têm história, não têm sentido, não têm consciência, não têm desejo» (idem, ibidem)

A memória começa a ser rasurada nesta «selva da rua que parece sorver calor» (Magalhães, 2001f: 10). As palavras perderam a sua importância como guardiãs da *tradio*, ficando o homem cada vez mais enclausurado em si mesmo. Lamenta-se a ausência de uma ética norteadora.

Quando alguém se priva da leitura e da escrita, priva-se da palavra e portanto do outro. A socialização faz-se pela língua, as línguas. A primeira maneira de se amar, é a palavra. Esta necessidade social é fortemente ameaçada pelas tecnologias da informação.

(Virilio, 2000a: 70).

A ausência de tempo para a reflexão, para a leitura, para a escrita deriva da informação que nos é dada por flashes. A necessidade da procura desapareceu, assim como o espaço de tempo necessário à assimilação de informação. Tudo isto contribui para a falsa ideia de auto-suficiência.

A palavra é algo frágil, «Um temor volátil, uma combustão» (Magalhães, 2001f: 10). Se mal alimentada, desaparece. Eduardo Prado Coelho ressalta o cuidado e a preocupação de Magalhães no preservar de «vocábulos rasurados pelo uso corrente. Alguns [são] mesmo promovidos a títulos desconcertantes dos poemas» (Coelho, 2001:15). «Valvulina», «Arandela», «Páramo», «Adiafa», «Passamentos» estes estranhos títulos de *Alta Noite em Alta Fraga*, são uma forma de artesanato da escrita, uma outra forma de resistir à tecnologização. O excesso de tecnologia em redor da arte da palavra criou a falsa ideia de que dela não precisamos. É o último estágio do Narciso pós-moderno. O homem está tão convencido das suas capacidades que esquece o outro, enclausurando-se.

O intervalo temporal – a História - e o intervalo espacial foram relativizados. Vive-se uma época a-referencial. Como refere Virilio em *Cibermundo: A política do pior*, a ausência de espaço geográfico e de tempo, leva ao «grande encerramento» (Virilio, 2000a:61). As pessoas não são fechadas numa prisão, mas «na rapidez e na inanidade de qualquer deslocação» (idem, ibidem).

A História deixa de fazer sentido – «Todo o passado se perturba / na inundação futura.» (Magalhães, 2001f: 10). Há uma sensação de dissolução, de anulação, quer do conhecido, quer do desconhecido. Só o momento presente tem importância.

A história construiu-se através das narrações e através das memórias individuais que testemunhavam ter assistido a acontecimentos. Ora, hoje, os *media* não

trabalham sob forma de narrações mas sob a forma de falsos e de imagens. Há, pois, uma redução à imagem da história.

(Virilio, 2000a:62).

O entendimento do mundo tem obrigatoriamente de ser reformulado, contudo a sensação de desagregação é inevitável. Não há marcos espaciais ou temporais que nos permitam balizar as nossas opções. Tudo é relativizado, tudo é fragmentado, tudo é tecnologia. Há a nostalgia de um tempo ético. O sujeito lírico surge como uma espécie de Velho do Restelo que alerta para as nefastas consequências da tecnologia.

Acordo para o cansaço da manhã.
Com o cheiro da 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 voraz da claridade.

(Magalhães, 2001f: 9)

A luz denuncia violentamente este novo estado, esventrando a temporária ilusão emprestada pela noite. A luz empurra o sujeito para a violência da cidade, esfarelando quem «não queria acordar nunca» (idem, 2000c: 66). Há uma morte lenta, uma trituração, uma monotonia que a cidade obriga e abriga.

Esta visão apocalíptica leva o sujeito lírico a desejar « Que sempre cerrada seja a luz» (idem, 2001f: 10). Num cenário onde a luz só sublinha os aspectos negativos, de nada adianta ver. É o desejo de um *fiat lux* ao avesso. Que a luz seja «cerrada» e que sejam os olhos do poeta os faróis que norteiam os navios. O sujeito lírico assume-se, ou deseja assumir-se, como a dolorosa luz de quem na frente só tem tapumes. É a sua vontade de se afirmar como *leading voice*.

O alastramento do miasma químico
e todas as formas de resíduo e conflagração.

Refulgem as epidemias, outras secretas
E sabemos que para nenhum deus
Valem as preces, que tudo acaba aqui.
(idem, ibidem)

Deus morreu, quando mais precisávamos — a poluição alastra, as epidemias sucedem-se, a mortalidade é uma evidência — ; já nenhuma oração faz sentido: «tudo acaba aqui» (Magalhães, 2001f:11). Apenas há a certeza do fim.

Já em 1977, Fernando Martinho numa recensão a propósito de *Três Poemas* (livro que mais tarde se desautonomizou, sendo inserido em *Alguns Livros Reunidos*) alude ao problema «da angústia perante a iminência de uma catástrofe atômica» (Martinho, 1977:80). Isto revela que estas questões foram sempre caras a Magalhães e, coerentemente, «a denúncia é feita sem altissonância, sem retórica» (Martinho, 1977:80).

Aos governos «voltará a intimidação» (Magalhães, 2001f: 11) e, a pouco e pouco, «muitas das mulheres, algumas/ divergências da vontade sexual/ se tornarão ainda mais desvalidas» (idem, ibidem: 12). Progressivamente caminhamos para a intolerância, para o enclausuramento em nós próprios, para um narcisismo com travo de morte. Este espaço destituído de elos de solidariedade, onde a indiferença se confunde com a tolerância, é propícia o aparecimento de políticas radicais que em virtude do narcisismo próprio da pós-modernidade, não têm dificuldades em singrar.

O paradigma judaico-cristão, que nos guiou culturalmente durante séculos foi substituído por um novo paradigma – o das ciências físicas e biológicas:

(...) A indústria
Física e biológica há-de trazer
Piores morais, outras censuras, esconderijos
Afins da agilidade com que novos estados
De população em subvida acedem
Aos armamentos de destruição total
(idem, ibidem)

Mas a este novo paradigma falta-lhe uma ética e, à falta desta, fará surgir moralidades duvidosas, censuras mais tenebrosas, formas de tortura mais subtis. A tecnologia destroçará o terceiro mundo. Neste cenário, o sujeito apenas tenta desesperadamente convencer um «enegrecido e amarelo» (idem,ibidem) pintassilgo, a partir. Salvar da natureza, do real o que ainda é possível.

Neste mundo, o capital financeiro define os espaços. O capital cultural é completamente aniquilado. Existe o mundo dos condomínios fechados – «para cá dos muros electrificados» (idem,ibidem: 13) onde o guarda, com sua arma automática, simula a segurança, e o mundo dos que «já não tem cor, são / brancos ou negros, são de qualquer lado» (idem,ibidem). O condomínio é uma metáfora dos eleitos do sistema.

O sujeito lírico, que pertence aos que produzem a riqueza de uns e a pobreza de outros, tem a consciência destas duas realidades – a dos eleitos e a dos excluídos —e isto faz com que se sinta «Um desses homens de fronteira / fechado na empena do mundo/ com todo o esquecimento da vida / a esfaqueá-lo por detrás» (idem,ibidem)

Nada mais resta de cada abraço,
Um mensageiro sem recado algum.
A terra corre junto com a terra
Num escuro labirinto por onde regressava
Aquele que não vinha. E eu quase ouvia:
Defende-te da traição da palavra feliz.
(Magalhães, 2001f: 13)

O poema inaugural de *Alta Noite em Alta Fraga*, «Valvulina» (idem,ibidem:9) é exemplar pela própria construção textual. O verso é longo, o poema também, mas nela lateja uma «auto-confiança de uma linguagem que nenhum prosaísmo logra enfraquecer, um amplo e fundo fôlego, que não deriva apenas da considerável extensão

do poema e que pode fazer pensar em Walt Whitman. Mas um Whitman necessariamente amputado da sua positividade messiânica.» (Queirós, 2001:5). A palavra em Magalhães não é redentora; por isso mesmo será «absurdo aproximar este livro de qualquer tipo de novo-neo-realismo, ainda que desviado da luta de classes para causas mais actuais. Toda a poesia de intervenção, mesmo a melhor, pressupõe um qualquer amanhã cantante. E nenhuma utopia suaviza *Alta Noite Em Alta Fraga*.» (idem, ibidem).

4.4 DEGRADAÇÃO, MORTE e RESTOS DE NINGUÉM

A morte está sempre presente. É uma ameaça - «a vida acompanhada por uma aura de morte» (Magalhães, 2001f: 66).

Quando acordo olho primeiro a pele.
Tenho medo das manchas, dos lugares
Dos gânglios, da primeira impotência.
(idem, ibidem:74)

Philippe Ariès diz-nos que a morte foi remetida para o silêncio, e que, em contrapartida, a vida – no seu lado lúdico, exterior – é hipervalorizada. Para tal basta observar o conjunto de palavras e expressões criadas a partir de *life e health – lifestyle, way of life, health care, health club*. Há uma recusa do luto. Magalhães, ao avesso desta lógica (ou talvez não, pois vida e morte são dois pólos de um mesmo fenómeno), convoca para o seu discurso a morte, a velhice, a decrepitude. A morte é um interdito do mundo moderno. Neste contexto de ideias, a SIDA surge como uma contradição.

A juventude e o corpo, esses sim são exaltados. Já na Grécia, os deuses amavam os jovens. É mais fácil assumir a fisiologia do amor e do nascimento do que integrar a

morte na modernidade. Enquanto na Idade Média, o moribundo tinha um estatuto social, na Modernidade a morte é uma falha técnica, um fracasso da sociedade e o moribundo um mero objecto clínico. A morte foi afastada dos discursos²². Ao avesso desta corrente, a morte está cada vez mais presente na poesia de Magalhães. Aqui a vida é «um acorde sem registo» (idem, *ibidem*: 25). Há uma crueza deliberada na descrição da doença. Sob um aparente discurso informativo procura-se mostrar o processo degradante, doloroso da decadência física. Aqui o corpo já perdeu os seus poderes e é o quase nada, é a putrefacção²³.

Nessa prensa de sangue por todo o lado
 Se despedia da carga viral, os excrementos,
 O efeito dos fármacos pousam nos lençóis
 Que os recolhem até nunca mais.
 Com as forças desencontradas
 A cabeça tomba para trás sobre nenhum apoio
 Como se tão-só a coluna conservasse
 Ainda toda a grua de um homem
 E apenas o deixasse tombar

²²A este propósito leia-se Vergílio Ferreira em *Escrever*: «E a própria morte não existe senão como o acidente que se esquece, se atira à força e se passa adiante. Um dia virá em que a morte se ponha à porta de casa com o contentor do lixo para que os serviços municipais o removam antes de o dia romper» (Ferreira, 2001:99)

²³ A tematização da doença, mais propriamente da SIDA permite-nos aproximar Joaquim Manuel Magalhães de Thom Gunn em *The man with night sweats*, apesar de os textos de Joaquim Manuel Magalhães serem mais duros. A título de exemplo, leia-se o poema de Thom Gunn – «I wake up cold» (<http://www.poets.org/poems/poems.cfm?prmID=1341>)

I wake up cold, I who
 Prospered through dreams of heat
 Wake to their residue,
 Sweat, and a clinging sheet.

I cannot but be sorry
 The given shield was cracked,
 My mind reduced to hurry,
 My flesh reduced and wrecked.

I cannot but be sorry
 The given shield was cracked,
 My mind reduced to hurry,
 My flesh reduced and wrecked.

My flesh was its own shield:
 Where it was gashed, it healed.

I have to change the bed,
 But catch myself instead

I have to change the bed,
 But catch myself instead

I grew as I explored
 The body I could trust
 Even while I adored
 The risk that made robust,

Stopped upright where I am
 Hugging my body to me
 As if to shield it from
 The pains that will go through me,

Stopped upright where I am
 Hugging my body to me
 As if to shield it from
 The pains that will go through me,

A world of wonders in
 Each challenge to the skin.

As if hands were enough
 To hold an avalanche off.

As if hands were enough
 To hold an avalanche off.

Quando até as cartilagens parecessem desfeitas.
E sem nenhum valor
A morte vem.

(idem, 2000d:27)

Esta morte, num quarto de hospital, «no quarto de refugio» (idem, 2000i:71) onde se vê « o ventre com a crosta coagulada / E a melodia do peito, um fluxo em chaga, / Donde parecia fugir a massa celular.» (idem,ibidem) tem uma causa, tem uma história. Há «um vírus que nos deixou entregues / ao anjo sem guarda» (idem, 2001f:27).

A SIDA surge como um obstáculo da Modernidade: « a SIDA é em muitos aspectos um espelho das incertezas pós-modernas» (Morris, 2000 :78). É mais um estigma, mais uma propriedade, um sinal identitário, que agrega as sensibilidades minoritárias²⁴.

A SIDA podia ser chamada, em bom estilo pós-moderno, uma metadoença: em vez de atacar um órgão específico, ataca o sistema imunitário responsável pela protecção a múltiplas doenças. Não só se trata de uma nova doença, como reflecte uma forma de pensar a doença desconhecida antes do meio do séc. XX. [...] A transmissão da SIDA pelo sémen e pelo sangue [...] marca uma viragem deprimente na revolução *sex-and-drug* dos anos 60 tão importante para a auto-exploração pós-moderna. (Morris, 2000 :79).

Esta ideia de David B. Morris defendida em *Doença e cultura na era pós-moderna*, é corroborada por Susan Sontag em *A Doença Metáfora como e A Sida e as Suas Metáforas*. Independentemente da vertente física da doença, a SIDA é apresentada como um mal, quase invisível, que corrompe todos os elos da sociedade e instala simultaneamente cumplicidades e medos. Antes do advento da SIDA os contactos físicos eram fáceis, não havia receios. Havia sempre um qualquer corpo à espera.

Nesse tempo o receio era tão pouco
Bastava estar atento ao mover dos olhos,
À qualidade de sorriso, e todos éramos
A grata euforia da entrega,

²⁴ Ainda que seja certo e sabido que a SIDA não tem exclusivamente a ver com orientações sexuais, foi através da questão da homossexualidade que este síndrome ganhou visibilidade.

A ejaculação que parecia nunca mais findar,
Sempre outro corpo mais
Connosco seguiria. Jardins abertos,
Chuveiros com o mais forte abraço,
Um odor diferente em cada alegria.
Talvez nos julgassem clandestinos
Mas não findavam
As viagens súbitas para um novo leito.
(Magalhães, 2001f:56)

O advento da SIDA traz a estigmatização — «Um clarão fulminante / cruzava o céu de cada peito» (idem,ibidem: 58) —; todos estavam marcados.

Depois nem já clandestinos.
A música dos novos bares
Atenuava um pouco
A pretérita euforia das ruas.
Pareciam barcas donde se ouviam
Clamores,
A corrente fulgurava entre a sombra
De cada corpo
E da margem acenavam-nos
Com caminhos felizes
Que podiam ser logo abandonados.
(idem,ibidem)

Mais uma vez “os outros” , os das margens procuravam trazer estas sensibilidades minoritárias para a norma heterossexual, escusando-se sob o pretexto da peste.

Jardins abertos. Ninguém
os atravessa agora. Bares para o aturdimento
de músicas. Tudo passou a história.
Hoje há o cuidado. E se o amor ultrapassa o prazer, restam
os testes e as suas repetições.
Só quis lembrar esta barra de fogo apagada.
A vã duração do tempo.
(idem,ibidem:.59)

Os engates ganharam uma dimensão diversa. Os jardins abertos pertencem a outro tempo. E quando há um descuido, quando há uma fuga às regras, quando «o amor

ultrapassa o prazer», vêm os testes de despistagem do vírus, da praga. Longe vão os tempos em que o outro era só o prazer; depois da SIDA, o corpo do outro pode ser uma promessa de morte.

À semelhança de um António Nobre, por quem Magalhães revela apreço, e que adquiriu o sentido real e metafórico da doença-metáfora do seu tempo – a tuberculose —, também Magalhães apreende o sentido metafórico da doença-metáfora do seu próprio tempo, a SIDA, um síndrome mais do que mortal, desumanizante.

A sida amplifica a força das diferentes mensagens, se bem que complementares, que de modo crescente atingem as pessoas nesta sociedade, acostumadas a serem capazes de encontrar os seus próprios prazeres, sendo um número crescente delas atraído por programas de autogoverno e autodisciplina (dieta, exercício). [...] A catástrofe da sida sugere a *necessidade* imediata de limites, de constrangimentos para o corpo e para a consciência. Mas a resposta à sida é mais que reactiva, mais do que uma resposta ditada pelo medo, e portanto apropriada, a um perigo muito real.
(Sontag, 1998: 172)

A SIDA deixou de ser apenas um mal físico, para passar a encarnar o «sentimento de fim-de-uma-era» (idem, *ibidem*). É o esgotamento de uma série de ideais.

A SIDA traz mortes de entidades físicas, de valores, de crenças, de ideias, de ideais. Estes desaparecimentos, estas mortes confrontam o sujeito lírico com a sua própria finitude, tornam-no insone e amplificam a importância da memória. A memória será a única forma de lutar contra o vazio que a SIDA ajuda a instalar.

Ter de suportar assim o desaparecimento e já
Estar a ver nele inapelável e igual o nosso
Leva-nos para o último quarto.
(Magalhães, 2001f.:26)

Na morte do outro, condoemo-nos com a nossa própria morte: «a morte é muito mais do que o facto que sobrevem em presente. A morte vive-se; e vive-se já, por antecipação.» (Cantista,2001:63). A morte do outro é uma presença estranha, inquietante. Mas a própria morte avizinha-se.

Esta noite dormi com os amantes
Que tinham morrido. Ouvia-os
No espaço onde ondeia o nada.
Nenhum falhou no seu precipício.
(idem,ibidem:45)

Quem passou afectivamente pelo sujeito lírico, morreu, seja de facto, seja simbolicamente. Cada um desses entes significativos que ocupou um espaço afectivo importante, encontrou hoje a sua própria fuga - o «seu precipício». Mas os lutos não estão, ainda, feitos. Estes mortos — «tanto túmulo para visitar» (idem, ibidem:47) — são carregados como um fardo que invade o espaço nocturno.

Visitam-me com a separação
Respiram sem som algum,
Com a alma que já não é peregrina.
Emprestam à minha mão o sexo
Que também eles um dia prenderam.
O obscuro onde a garra deflagra
Para que chegue um resto desse odor
Que deixavam ao partir, num fim de tarde,
Na gabardina colhida depois de toda a roupa
Ter sido o nosso chão.
(idem,ibidem.44)

É a memória que recupera estes amantes. A masturbação procurada não como um prazer *per si*, mas como uma tentativa de presentificar os mortos, recuperar, ao menos uma memória olfactiva. A masturbação é inserida num contexto ritual. Estes amantes passados «Trazem o amor e o pequeno amor» (idem, ibidem), com o seu «toque da morte» (idem, ibidem).

A força, que fez jorrar o meu mais dentro
Em líquidos que nos apagam a fogueira
Logo reacesa, é um cordão sem nó que prenda,
Um gaveto oculto de que são estilhaço,
Um contágio divagante, um aconchego bárbaro
À pouco urgente divindade da vida.

(idem, ibidem:.47)

O desejo apenas é extinto momentaneamente, rapidamente a fogueira se reacende. O desejo, o sémen derramado é incapaz de apagar as fogueiras acesas por tantos amantes convertidos, agora, em espectros. O prazer sexual é talvez a única forma de tocar o real, mas logo que a manhã começa a romper volta o surgir o pavor do contágio,

Paralelamente à presença da morte e «ao doente que se extingue» (idem, ibidem:19), existe a lembrança do contacto físico, sob a luz ténue de um candeeiro.

e tudo pouso, fogo a fogo,
as minhas, nas tuas e na tua pele.
Um poço murmura sobre seiva,
Aconchega-me à sua torre.
Pousa contra as minhas mãos as costas,
Que respirem os dedos um cardume doce
A torrente do tamujo nos arraste.
O pescoço lateja no corte da resina,
Vedação e silêncio de seiva lanífera,
Entreaberta.

(idem, ibidem)

O sexo continua a ser como um mero acto físico. – pele contra a pele – mas subtilmente lateja afecto. O sexo, na certeza da doença, mais que procura de prazer é um «Sangramento», como o título do poema indicia: «O prazer não tem paixão, tem apenas dança / e não sei se fecha os olhos ao bailar/ e nos afasta para confins escorraçados.» (idem, ibidem:31). A sombra da morte paira sempre — « da janela infectada (...) não há-de ouvir-se o revólver quando/ os dedos do passado escolherem disparar» (idem,

ibidem). Não se sabe ao certo quando é que o corpo vai desistir de lutar, quando é que a SIDA vai destruir por completo o sistema imunitário. O sujeito começa a duvidar da sua capacidade de resiliência, sabe que não irá resistir muito mais.

e o passado é um tempo que não passa
em cada uma das dores que me pertence
e me roubaram.

(idem, ibidem:49)

O passado é presentificado. Pedro Mexia refere que com o desaparecimento dos corpos dos amigos e dos amantes «desaparece o passado e desaparece o próprio corpo do sujeito, já palco das devastações e marcas do tempo» (Mexia, 2001:38). Não é o passado que desaparece, é a própria noção de tempo que é ressemantizada. Todos os tempos são convocados. Passado e presente são um só. O tempo não é linear. O sonho e o sono ajudam a anular estas fronteiras. Aliás, muitos dos poemas de *Alta noite em Alta fraga* são perpassados por momentos ligados ao adormecer e ao acordar — «Acordei cansado ,com os sonhos.» (Magalhães, 2001f:50); «Acordo para o cansaço da manhã» (idem, ibidem:9); «A noite ficou branca uma vez mais» (idem, ibidem:15); «acordo já depois. Caí numa hibernação que não norteia/ o desequilíbrio do sentimento» (Magalhães, 2001f:48). A este propósito recuperamos uma vez mais Lyotard,

Acordamos e não estamos felizes. Nem pensamos em refazer uma casa nova e verdadeira. Mas também não queremos abafar a velha infância que resmoneia o nosso acordar. O pensamento acorda no meio de palavras muito velhas, carregadas de mil domesticidades.

(Lyotard, 1997:197)

Em Magalhães não se deseja abafar nada, porque nada se esconde. Quanto mais se aproxima o fim, mais as vozes significativas do passado aparecem, às vezes como uma companhia, às vezes como um fardo.

Não vou vergar-me a este peso que nada consegue
Mas eu procuro. Se a noite acorrentasse
a um muro a minha cabeça, desse partida
a todo o meu escuro no seu negrume,
Num rebentamento me cortasse a pouca vida
De repente como se espalha o estrume,
Ah palhaça de cabra,
Eu seria feliz vasilhame de tara perdida.
(Magalhães,2001f:68)

O fim, a morte, o deixar de pensar é a única via da felicidade. Ser o oco, o vazio total, e não o apenas o quase, é sinónimo de felicidade.

4.5 Ética do fim

Alta noite em Alta fraga é uma prova da coerência temática de Magalhães que escolheu para este livro, de entre todos os textos publicados em *O Independente*, aqueles onde a devastação é uma certeza. Alguns poemas sofreram ligeiras alterações, o que mostra o *labore limae* constante e costumeiro do poeta.

«Laminagem» indo de encontro aos temas e ao estilo dos outros textos poéticos escolhidos, é um olhar profundamente desencantado e profundamente descrente. O país, a casa já não serve. Uma espécie de praga abateu-se sobre ele. Se nos primeiros poemas ainda na ruralidade havia a hipótese da fuga, agora tudo é um «imenso aterro» (idem, *ibidem*:77)

Um país agora este imenso aterro
teve alguma vez colinas e montados
onde o olhar demorava, adormecia
e seguia uma alegria viandante?
Ou gente que chegasse a qualquer mar
de que não quisesse logo fugir?
Só o pastoril decrépito o suspirava.
(idem, *ibidem*)

Nem o mar nem a montanha são já utopias desejáveis. Até este momento, a ideia do litoral foi usada como uma forma de transitar licitamente da esfera privada para a esfera pública. Neste momento, até a paisagem marítima é recusada. Tudo inspira agora o desejo da fuga. O país cobriu-se « de desterro e de ilegais» (idem, ibidem), de um «infortúnio de leis amarrotadas» (idem, ibidem). É «um país de acasos» (idem, ibidem), que faz o poeta suspirar por «outro país, outro lugar» (idem, ibidem).

um parque de campismo selvagem, um cimento apodrecido,
a música de sem abrigos nas estações de metro
enquanto não chegam comboios avariados
às plataformas de arte depredada,
um esboroamento sanguinário.
Até a linguagem que me ergueu
me sabe a sarro e a arrabalde.
(idem, ibidem:78)

Nada há que se aproveite, e o que em *Dois Crepúsculos* era profunda repugnância, violência verbal, aqui é quase apenas uma triste constatação. Todo o país foi convertido num «parque de campismo selvagem» (Magalhães, 2001f:78). Tudo é circunstancial, tudo é sujo, vulgar, sanguinário. As próprias palavras sabem a «sarro e a arrabalde» (Magalhães, 2001f:78).

O poeta assume que a sua própria capacidade de indignação sofreu duros golpes, sente-se preso a obrigações que o impedem de procurar outra «penúria mais serena» (Magalhães, 2001f:78)

Não fossem as obrigações que nos garrotam
nos fazem monstros com a lassidão de herbívoros
talvez pudesse ter o interior abandonado
e chegasse a faca do sol e me cortasse
noutra penúria mais serena.
(Magalhães, 2001f:78)

Magalhães consciencializa-se que ele próprio foi absorvido por este “vírus” que nos torna lassos. Criou vínculos, «obrigações» (idem, ibidem) que o impedem de partir. A sua tragédia é a aporia em que se encontra, o saber-se preso a obrigações que o impedem de se cortar na «faca do sol» (idem, ibidem) e a incapacidade de se entregar a paliativos que enganem o olhar.

Ainda que me digam que não olhe,
eu vejo. Ainda que me digam faz ginástica
e a depressão desaparece, nada me resolve.
Os ruídos sobem de qualquer lugar,
sintetizadores, martelos, desabamentos
uma percussão alheia a qualquer justiça.
Nenhuma janela que não fale
da construção administrativa dos piores instintos.
Todo o lixo do humano feito sebo
em qualquer lugar. Ainda que me digam
que vivemos em democracia eu digo
que não sei. Nem direitos nem deveres.
Um sem remédio ancestral.
(idem, ibidem:78)

A ausência de ética, os ruídos, a injustiça, o «lixo humano» (idem, ibidem) impõe-se ao olhar, nada é capaz contra a depressão - «nada me resolve» (idem, ibidem). É um mal interno cujas origens são ancestrais. A ausência de regras - «Nem direitos nem deveres» (idem, ibidem) desespera o poeta. Isto não é sequer uma democracia. E ainda assim o «pior é não poder partir» (idem, ibidem:79).

Morreu a casa. E o pior
é não poder partir. Os laços
já se juntaram em anestesia. Preso
por outro amor, que não entende,
que não ouve como a casa já morreu.
(idem, ibidem:79)

O amor, os afectos impedem a partida. Alguns olhos ficam anestesiados e não percebem que «a casa já morreu» (idem, *ibidem*:79). Já não há nenhum espaço habitável — «À casa já demoliram. Qualquer casa / que sentido tem» (idem, *ibidem*:25). A casa carece de sentido — «A *domus* permanece, permanece como *impossível*. O meu lugar comum. Mas impossível não é somente o contrário de *possível*, é um dos seus casos, o caso zero» (Lyotard, 1997:197). A *domus*, a casa foi destruída e substituída pela megalópole, que por definição é inabitável. A *domus* preserva o tempo dos silêncios, «a megalópole exhibe-os e torna-os comunicáveis. Chama à melancolia autismo e ao amor sexo» (idem, *ibidem*:200). A casa / pátria foi esvaziada de significações, morreu.

Nem se pode falar de um teor deceptivo, pois o poeta nunca pôs grandes esperanças no futuro. É mais uma triste confirmação do que já havia anunciado em *Os dois Crepúsculos* a sua primeira obra ensaística, onde as críticas ao sistema eram já evidentes.

É isto a sociedade de massas: promover que todos queiram a mesma coisa, até ao ponto de todos exigirem de si que queiram a mesma coisa que todos. Quer se planifique o desejo, quer se faça dele mais-valia, vai tudo dar ao mesmo montão de gente que, neste caso, está à beira-mar.

(idem, 1981:315)

A culpa deste estado de coisas pertence à incapacidade de lutar contra uma certa tendência inata para a «placidez» (idem, 2001f:79), para o cinzentismo, para a uniformidade do dia-a-dia, para as falsas moralidades, para o cultivar das aparências, para a busca de sinais exteriores de pertença a uma maioria.

A alguns vemo-los em qualquer pousio
Depois de fecharem as lojas
e nem se sabe o que vemos.
Aos balcões de cafés de azulejo,
com telemóveis pendurados nos cintos
e os cartões de crédito em dente na carteira.

Riem-se e batem nas costas
uns dos outros, entreolham e vigiam
se alguém diverso se aproxima
para largarem uma troça arcaica, e comem
com essa fome dos que não sofreram ainda
inquietações laborais ou crêem que virá
depressa o primeiro emprego. ..
(idem, ibidem)

O quotidiano é asfíxiante e por si só deprimente, depois do trabalho, os cafés de subúrbio, os telemóveis, os cartões de crédito, as pseudo cumplicidades, a hipocrisia, a intolerância — «a troça arcaica» (idem, ibidem). Mas pior do que este dia-a-dia sem sentido, é o Verão²⁵.

Ao deus dará em todos os lugares,
em tendas velhas, em rouletes,
sabe-se lá onde vão cagar. E as mulheres
com os sinais exteriores da aspereza.
E as asas do inverno marítimo
auguram o aluimento.
(idem, ibidem)

Este horror às massas e ao vazio que elas escondem, vem ao encontro do que já havia expressado sob a forma ensaística²⁶. A grande diferença visível entre este dois

²⁵ A este propósito leia-se João Miguel Fernandes Jorge «Chegam em Julho e Agosto. Vêm do interior do país e das Franças estragar, um pouco mais, o litoral. Não sei que espécie de alegria terão estes homens e mulheres, velhos e crianças que, como os cães, se refugiam do sol de Agosto debaixo de camionetas. (...) Há nisto tudo a reduzida alma de um povo. É seu espelho, é a sua nítida verdade o ser grosseiro e servil. O seu ideal de sociedade traduz-se simplesmente: escarram grosso » (Jorge, 1984:239)

²⁶ «Umaz dezenas justapostas de tendas a maior parte das vezes azuis pode receber o nome inconcebível de parque de campismo. Dirão que todos têm direito [...]mas há «pequenas» coisas a que nenhum sistema político me habituará. Assim: pensar que durante cerca de um mês, a média e pequena-burguesia, que se compunge com a existência de bairros-de-lata, passa noites seguidas misturada com a os filhos mais pequenos, a fornicar às escondidas ou quando pensa que estão a dormir, e vem depois são-vicente-de-paulamente, carpir a promiscuidade das casas imundas que são os evidentes dejectos do pacóvio progresso português. Que durante cerca de um mês, se encharcam de desodorizantes sobre o seco sal do mar e é depois insuportável estar junto dos braços deles quando se mexem para pegar na bica ao mesmo malfadado balcão onde temos de ser servidos em conjunto. Que durante cerca de um mês os seus dejectos atroam de maus cheiros as manhãs, a má-educação das suas crianças nos berra quando nos sentamos numa sombra, os motores dos seus carros encharcam o largo onde, sem

tempos - década de setenta e actualidade - é que no passado ainda se encontrava alguma dignidade na ruralidade. Agora tudo foi uniformizado.

Há gente que nunca saiu dos seus lugarejos rurais, que não tem luz, que não tem água canalizada e que toma banho em grandes celhas de água do poço, faz o pão mais limpo que se possa comer e nos seus pátios nunca voa um papel ou um trapo. Esta gente das praias [...] cheira a laca e a suor, enche de esterco as falésias que só tinham musgo, matam os arbustos com os detergentes.

(Magalhães, 1981:312)

Actualmente, tudo foi absorvido pelo esterco. O país é o tal aterro, vivemos «a derrota do dia a dia» (idem, 2001f:80), em casas que não são mais do que «choças de tijolo com roupas a secar²⁷» (idem, ibidem). A paisagem desapareceu.

Amadeu Baptista, a propósito de *A poeira levada pelo vento* refere que «a catástrofe já não está iminente – a catástrofe é um dado adquirido neste tempo dos tempos, este círculo circuncêntrico a outras formas de praga e de massacre que connosco coabitam» (Baptista, 1995:105). Este sentimento que inundava a poética de Magalhães no início da última década do século passado. Não se atenuou com o alvor do novo milénio, antes pelo contrário, tingiu-se de tons ainda mais sombrios.

Assim armado o país.
As gentes em catástrofe deslocam-se,
deixam por testemunho o abandono e a inépcia.
Uma a uma, uma paisagem é trucidada.
Inchou a autarquias o país.
Atravessam-no a miséria e algum dinheiro
insolentes.
Um assassino
espreita outro assassino.
(Magalhães, 2001f:80).

eles andaríamos de bicicleta ou passearíamos com duas ou três das poucas pessoas silenciosas conhecidas.» (Magalhães, 1981:312)

O país tornou-se um assassino, as massas são a catástrofe que ao futuro legam «o abandono, a inépcia» (idem,ibidem).

Já em *Um pouco da morte* se refere pouco elogiosamente às autarquias que representam as pessoas «sem raça» (idem,1989:188), «gente de profissões intermediárias, gregárias, ávaros por causa de si e do suposto futuro dos filhos» (idem,ibidem) e a «praga de alma destruída, blandiciosamente tratada pelos poderes, a que chamamos os “emigrantes”» (idem,ibidem). Há a nostalgia de um poder efectivo, de uma elite capaz de orientar as massas. Caso contrário:

E muitos hão-de sempre ser as vítimas
Da liberdade que consente a violência,
Da violência que não consente a liberdade.
Um assassino o país. Com as suas leis
Inúteis, a sua ordem por cumprir.
(idem, 2001f:80).

A democracia, ou pelo menos, esta democracia não serve. Há um desejo de um outro poder. Note-se que cada vez mais o que já foi assunto de ensaio, é matéria poética. A poluição estética, o embrutecimento, a bruteza fazem com que Magalhães renegue esta democracia, fazem com que ele afirme que «já não há democracia que resista» (idem, 1981:193). Quando é o próprio poder – aqui simbolizados pelas autarquias – a dar o mote, pouco se pode fazer.

Um povo inteiro perdeu o respeito por si próprio, confunde o ruído e o esterco com repouso. Atasca-se em tendas inverosímeis, recheadas de telenovelas. É uma multidão retrógada, manhosamente autorizada a proceder assim por bandoleiros ideológicos e por oportunistas de autarquia. A base social dos extermínios é precisamente assim. [...] não digam a um povo autorizado a coisas assim que vive em democracia.

(idem, 1989:194)

Recuperamos aqui alguns momentos do Magalhães crítico, de forma a melhor avaliarmos de que forma convive o «crítico que é poeta e o poeta que é crítico» (Mexia, 2001:38) e também a fim de evidenciar o retomar de assuntos já tratados.

O verso final — «Só nos resta esperar então morrer?²⁸» (Magalhães, 2001f:80) traz-nos o desencanto, sob forma de demanda. A casa morreu, portanto ou reconstruímos a casa, ou esperamos a morte. Mas será que é ainda viável construir algo, numa sociedade que toda ela caminha para o fim?

O desencanto, o negrume é tanto que nem a própria morte é uma certeza de paz. O que ainda não se perdeu foi a capacidade de interrogar. É impossível evitar o sofrimento — «é lá possível não chorar» (idem, ibidem:17) A morte também não é solução, é apenas mais um precipício.

²⁸ Atente-se num outro verso de Joaquim Manuel Magalhães - «Só a morte dirá como é?» (Magalhães: 1981a:113), onde também se duvida das respostas da morte.

CONCLUSÃO

Após o estudo da obra de Magalhães, fica-nos o travo elegíaco. A morte, a doença, a velhice, a devastação, a incompletude, o desencanto, a destruição, a poluição, a tacanhez, a miséria, as sombras, o fim, os fragmentos, o precipício, o abismo, as janelas são volumes gnómicos devastadores, que fazem parte do universo referencial de Magalhães. Tudo é matéria de frustração, nem o nada é passível de se atingir. Ficamos sempre no limiar, no quase. Não há utopias possíveis.

O vincar do negrume é uma constante. A partir de um levantamento dos morfemas de privação e negação²⁹ que constam nas obras poéticas de Magalhães observamos um adensar da devastação. Por exemplo, o advérbio de negação “não” aparece em *Os dias, pequenos charcos*, 45 vezes, em *Segredos, Sebes, Aluviões*, 39 vezes, em *Alguns Livros Reunidos*, 101 vezes, em *Uma luz com toldo vermelho*, 63 vezes, em *A poeira levada pelo vento*, 79 vezes e em *Alta Noite em Alta Fraga* 118 vezes. Estimativamente, em cada treze versos de *Alta Noite em Alta Fraga*, surge um “não”. Se tivermos em conta todos os morfemas de privação e palavras com carga semântica negativa – “não”, “sem“, “nada“, “nunca“, “nem“, “nenhum“, “ninguém“, semas relativos a ”destruição” e ”desaparecimento” – verificamos que em cada cinco versos de *Alta Noite em Alta Fraga* surge uma negação. Estes dados só fazem sentido quando correlacionados com os múltiplos «círculos de devastação», da devastação do tempo à do corpo.

A tentativa de voltar ao real fracassou. A paisagem foi destruída pelos meios de massificação. O corpo perdeu os seus poderes. A Sida paira como uma ameaça. Quase

²⁹ Ver anexo

nada esconde o oco. Mais do que poeta ou do que crítico, Magalhães é um espelho da tragédia: consciência da decrepitude e certeza de que a morte não é um alívio.

A poesia e a crítica de Magalhães reflectem um momento de crise das certezas que sustentaram a história moderna, o fim das grandes narrativas. A poeira, os restos, as sombras, a podridão são um retrato cru da desagregação da contemporaneidade.

A luta contra este abismo é inútil, e é neste contexto que se procura, através de muitas denegações, encontrar para a poesia uma função social. É esta ainda e sempre uma das obsessões de Magalhães. Assim, a poesia que sirva ao menos a luta contra o esquecimento, que sirva de indignação face ao conformismo.

A poesia portuguesa, em particular na última década, vem respondendo a mais esta crise de forma muito própria de reacção à aceleração das aquisições técnico-instrumentais da civilização, ou lúdico hedonistas de um quotidiano que não se pensa. Nela se acumulam, subliminarmente, como convém à escrita poética, indícios da perda e da ausência (de mundos ou de patrimónios da memória pessoal ou colectiva), que se configuram em momentos nostálgicos ou melancólicos e em poéticas de teor elegíaco. (Barrento, 1996:86)

Em Magalhães a melancolia tem uma feição muito própria, os tempos foram sempre de horror. Mesmo a infância mitificada era um espaço de sombras, os afectos minoritários não podiam ser abertamente expressos. Tudo foi sempre codificado. A palavra poética é um acumular de vazios, de ausências. A única certeza é que nem o nada trará completude.

Bibliografia Activa

- (1974) *Envelope*, (com António Palolo), Lisboa.
- (1974^a) *Consequências do lugar*, Lisboa, Moraes.
- (1976) *Cartucho*, Lisboa.
- (1977) *Pelos caminhos da manhã*, Lisboa, Arcádia.
- (1977 a) *Vestígios*, Coimbra, Centelha.
- (1978) *António Palolo*, Lisboa, Regra do Jogo.
- (1980) *Uma exposição*, com Jorge Molder e João Miguel Fernandes Jorge, Lisboa, Regra do Jogo.
- (1981) *Os dois crepúsculos*, Lisboa, Regra do Jogo.
- (1981 a) *Os dias, pequenos charcos*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1981 b) *Ave de Partida*, com Ana Marchand.
- (1982) *Dylan Thomas, consequências da literatura e do real na sua poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- (1984) «*Poema acompanhado de prefácio*», *Hífen 8 cadernos de poesia, artes poéticas*, Janeiro.
- (1984 a) *Assina o mar*, com Ana Marchand, Contexto, 1981.
- (1984 b) *Alguns Antecedentes Mitológicos*, com Ilda David', Lisboa, Assírio Alvim.
- (1985) *Segredos, sebes, aluviões*, Lisboa, Editorial Presença, 2^a ed.
- (1987) *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa, Contexto.
- 1989 *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença.
- 1990 *Uma Luz com toldo vermelho*, Lisboa, Editorial Presença.
- 1993 *A Poeira levada pelo vento*, Lisboa, Editorial Presença.
- 1993 a *Do Corvo a Santa Maria*, Lisboa, Relógio d'Água.

- 1994 «Poema acompanhado de Prefácio», *Hífen, Cadernos de Poesia*, nº 8, Janeiro, Porto .
- 1995 «Alguns Agradecimentos», *O escritor*, nº5, Março.
- 1998 *Trípticos Espanhóis*, 1º volume, Lisboa, Relógio d'água.
- 1999 *Rima Pobre*, Lisboa, Editorial Presença.
- 2000 *Trípticos Espanhóis*, 2º volume, Lisboa, Relógio d'água.
- 2000a «*Eram quase as seis*», Lendas, O Independente, 21 de Julho, pg. 32.
- 2000b «*Quando pouso a minha boca*» Lendas O Independente, 21 de Julho, pg. 33.
- 2000c «*Não sei diferenciar*», , O Independente, 8 de Setembro, pg. 69.
- 2000d «*O Beijo que tu me deste*», Duelos, O Independente, 18 de Setembro, pg. 68.
- 2000e *Poesia Espanhola, anos 90, posfácio José Ángel Ciruello*, Lisboa, Relógio d'água.
- 2000f «*Orvalho*» , O Independente, 22 de Dezembro, pg. 63.
- 2000g «*Orvalho*» (cont.) , O Independente, 29 de Dezembro, pg. 63.
- 2001 «*São as tuas meias*», Ameias , O Independente, 2 de Fevereiro, pg. 66.
- 2001a «*Era belo e negro*», Ameias , O Independente, 2 de Fevereiro, pg. 66.
- 2001b «*Deixa estar não digas nada*», Ameias, O Independente, 2 de Fevereiro, pg. 67.
- 2001c «*A meio da encosta*», Ameias , O Independente, 2 de Fevereiro, pg. 67.
- 2001d «*Chão Quebrado*», poesia , O Independente, 16 de Fevereiro, pg. 67.
- 2001e «*Chão Quebrado*» (cont.), poesia , O Independente, 24 de Fevereiro, pg. 67.
- 2001f *Alta noite em alta Fraga*, Lisboa, Relógio de Água.

Bibliografia Geral

Adorno, W. Theodor

(1993) *Teoria Estética* (trad. Artur Morão), Lisboa, edições 70.

Ariès, Philippe

(1989) *Sobre a História as morte no Ocidente desde a Idade Média* (Trad. Pedro Jordão), Lisboa, Teorema, 2ª ed.

Aurélio, Diogo Pires

(1984) *O Próprio Dizer*, Lisboa, IN/CM.

Amaral, Fernando Pinto

(1990) *O mosaico fluido, modernidade e pós modernidade na Poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio e Alvim.

Barreto, Jorge Lima

(1999) *Zapp, estética pop rock*, Instituto Açoriano de Cultura.

Baptista, Amadeu

1995 «A poeira levada pelo vento», *O escritor*, nº5, Março.

Barrento, João

(1996) *A Palavra transversal, literatura e ideias no séc. XX*, Lisboa, Cotovia.

Bataille, Georges

(1980) *O erotismo*, (trad. João Bénard da Costa), Lisboa, Antígona.

Baudrillard, Jean

(1990) *Da Sedução*, (trad. Tânia Pellegrini) Campinas, SP, Papyrus.

(1995) *A sociedade de consumo*, (trad. Artur Morão), Lisboa, edições 70.

(1996) *Troca Simbólica e a Morte I* (trad. João Gama, ver. Artur Morão), Lisboa, Edições 70.

(1997) *Troca Simbólica e a Morte II* (trad. João Gama, ver. Artur Morão), Lisboa, Edições 70.

(s/d) *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos* (trad. Manuela Torres), Lisboa, Terramar.

Bourdieu, Pierre

(1995) *As regras da Arte, génese e estrutura do campo literário*, (trad. Miguel Serras Pereira) Lisboa, ed. Presença.

Breton, David Le

(s/d) *Do Silêncio*, (trad. Luís Couceiro Feio), Lisboa, Instituto Piaget.

Bürger, Peter

(1990) *Teoria da Vanguarda*, (trad. Ernesto Sampaio), Lisboa, Vega.

Calinescu. Matei

(1999) *As Cinco Faces da Modernidade* (trad. Jorge Teles de Menezes), Lisboa, Vega .

Capinha, Graça

(1988) «O Trovão que Traz o Abismo» *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, Coimbra .

Cantista, Maria José

(2001) «O segredo do Sofrimento ou o Sofrer em Segredo», *Dor e Sofrimento, uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras.

Coelho, Eduardo Prado

(1984) *A mecânica dos fluidos, literatura, cinema, teoria*, Lisboa, IN-CM.

(1987) *Universos da Crítica, paradigmas nos estudos Literários*, Lisboa, Edições 70.

(2001) «Essa parte partida da revolta», Publico, 8 de Setembro.

Cinatti, Ruy.

(1986) *Ruy Cinatti*, (org. e posfácio Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, Editorial Presença

Cruz, Gastão.

(1999) *Gastão Cruz – poemas Reunidos*, Publicações Dom Quixote

Eagleton, Terry.

(1991) *A Função da Crítica*, (trad. Jefferson Luís Camargo) São Paulo, Martins Fontes.

Duby, Georges

(1998) *Amor e Sexualidade no Ocidente*, (trad. Ana Paula Faria) Lisboa, Terramar, 2ª ed.

Gameiro, Octávio

(2000) «Espaços e consumos identitários: o “mercado cor de rosa”», in *Ethnologia*- nº9-11, 1999, Antropologia urbana; Lisboa, ed. Cosmos.

Diogo, Américo António Lindeza Diogo

(1997) «O novo livro de Job», in *Companhia dos Poetas, pastoral, cepticismo, museu imaginário*, Cadernos do povo-ensaio.

(1993) *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos, para uma história da poesia contemporânea recente* Lisboa, Ed. Cosmos.

Eliot, T.S

(1990) *Ensaios Escolhidos*, (sel., trad. E notas Maria Adelaide Ramos), Lisboa, Cotovia.

(1997) *Ensaios de Doutrina Crítica* (trad. Fernando de Mello Moser, pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo), Guimarães editores, 2ª ed.

Fernandes da Silveira, Jorge

(1977) *recensão a Dos Enigmas*, *Colóquio-Letras*, nº 39, Setembro.

Ferrão, Ana Cristina

(1995) Nirvana, Kurt Cobain, Assírio Alvim.

Fisher, Gustave-Nicolas

(1994) A dinâmica social, violência, Poder, Mudança (Trad. Fernanda Soares e Paulo Pisco), Lisboa, Planeta Editora/ISPA.

Freud, Sigmund

(s/d) *Textos Essencias da psicanálise, O inconsciente, os sonhos, a vida pulsional*, vol. I, (trad. Inês Busse) Lisboa, Pub. Europa América, 2ª ed.

(2000) *Textos Essencias da psicanálise, A Teoria da sexualidade*, vol. II (trad. Inês Busse) Inês Busse) Lisboa, Pub. Europa América, 2ª ed.

(s/d a) *Textos Essencias da psicanálise, A estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia*. vol. III, (trad. Inês Busse) Lisboa, Pub. Europa América .

Gasset, José Ortega y

(1989) *A rebelião das massas*, (trad. Artur Guerra), Lisboa, Relógio d' Água.

(2000) *A desumanização da arte* (trad. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão; pref. Maria Filomena Molder), Lisboa, Vega, 2ª ed.

Guimarães, António

(1986) recensão a *Segredos, Sebes, Aluviões*, 2ª ed. *Colóquio-Letras*, nº 90, Março/1986

Guimarães, Fernando

(1999) *O modernismo Português e a sua poética*, Porto, Lello editores

Grmek, Mirko

(1994) *História da SIDA*, (trad. Paulo Faria), Lisboa, Relógio d' Água.

Kavafis, Konstantinos

(1994) *Poemas e Prosas*, (trad. Do grego e notas por Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis), Lisboa, Relógio d' Água.

Larkin, Philip

(1989) *Uma Antologia*, (trad. Maria Teresa Guerreiro, posfácio Joaquim Manuel Magalhães), Coimbra, Fora do Texto.

Habermas, Jürgen

(1984) *Mudança estrutural da esfera pública, Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, (trad. De Flávio R. Koth), Rio de Janeiro, ed. Tempo Brasileiro.

(1990) «Modernity – na incomplete project» *The Anti-aesthetic, essays on postmodern culture*, Seattle, Washington, Bay Press.

(2000) *O Discurso filosófico da Modernidade*, (trad. Ana Maria Bernardo). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 3ª ed.

Huysen, Andreas

(1993) *After the great divide, modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London, The Macmillan Press, LTD.

Jorge, João Miguel Fernandes

(1984) *Paisagem com muitas figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Leavis, F.R.

(1976) *New Bearings in English Poetry*, Great Britain, Penguin Books.

Levinas, Emanuel

(1988) *Totalidade e Infinito* (trad. José Pinto Ribeiro), Lisboa, edições 70.

Lipovetsky, Gilles

(1989) *A era do vazio* (trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria), Lisboa, Relógio d'Água.

(1994) *O Crepúsculo do dever*, (Fátima Gaspar e Carlos Gaspar), Pub. Dom Quixote.

Lyotard, Jean-François

(1989) *A condição pós-moderna* (trad. José Bragança de Miranda) Gradiva.

(1997) *O inumano, considerações sobre o tempo*, (trad. Ana Cristina Seabra) Ed. Estampa, 2ª ed.

Machado, Álvaro Manuel

(1979) recensão a *Vestígios e Pelos Caminhos da Manhã*, *Colóquio-Letras*, nº 51, Setembro.

Martinho, Fernando J.B.

(1977) recensão a *Três Poemas*, *Colóquio-Letras*, nº 35, Janeiro.

Mexia, Pedro

(2001) «Ética da devastação», in *DNA*, nº241, 14.7.2001.

Morrel, Brad

(1999) *Nirvana & o Som de Seattle* (trad. Luís Guilherme Mateus), Lisboa, Relógio d'água.

Morin, Edgar

(s/d) *O Homem e a Morte*, (trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos santos Rodrigues), Mem Martins, Pub. Europa América.

Morris, David B.

(2000) *Doença e cultura na época pós-moderna* trad. Maria Fernanda Oliveira), Instituto Piaget.

Nietzsche, Friedrich

(1999) *Para além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma filosofia do futuro)*, (trad. Carlos Morujão), Lisboa, Relógio d'água.

(2001) *Para a genealogia da Moral* (trad. José Justo), Lisboa, Relógio d'água.

Patton, Cindy

(1990) *Inventing AIDS*, New York and London, Routledge.

Pessoa, Fernando

s/d *Páginas íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, ed., Ática.

(1994) *Mensagem*, Braga, Angelus Novus.

Pitta, Eduardo

(2001) «Politicamente incorrecto» URL [doc. WWW] <http://www.ciberkiosk.pt/livros/devassos.html> .

Peto, Danièle et alii

S/d *SIDA, l'amour face à la peur*, Paris, ed. L'Harmattan.

Queirós, Luís Miguel

(2001) «Apocalypse segundo Joaquim», Público, 1 de Setembro.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e

(1991) *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed.

Simmel, Georg

(1997) «Bridge and door» *Simmel on Culture, selected writings*, London, Sage Publications.

Šklovskij, V.

(s/d) «A arte como processo» In *Teoria da Literatura I* (org. Tzevan Todorov) Lisboa, ed.Presença.

Vattimo, Gianni

(1992) *A Sociedade transparente*, (trad. Hossein Shoja e Isabel Santos), Lisboa, Relógio d'Água .

(1998) *Acreditar em Acreditar*, (trad. Elsa Castro Neves), Lisboa, Relógio d'Água .

Vignaux, Georges

(2000) *O Demónio da classificação*, Pensar/Organizar Instituto Piaget.

Virilio, Paul

(2000) *Cibermundo a política do pior*, (trad. Francisco Marques), Lisboa, Teorema.

(2000 a) *A velocidade da libertação*, (trad. Edmundo Cordeiro), Lisboa, Relógio d'água.