



## OS PROCEDIMENTOS DE REESCRITA NA POESIA DE JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES

Juliana Jordão Canella Valentim  
Orientador: Luís Maffei  
Mestranda

### RESUMO

Na poética de Joaquim Manuel Magalhães, o procedimento de reescrita e desfiguração da obra aparecem como uma conclusão sobre a descrença na poesia tratada em outros livros do mesmo autor como *Consequência do Lugar; Vestígios; Sebes, Segredos e Aluviões; Os dias, pequenos charcos; Alta Noite em Alta fraga* entre outros. A obra dita como conclusiva, *Um Toldo Vermelho*, publicada em 2010, revela apenas fragmentos irreconhecíveis deste trabalho poético. Pouco ou quase nada resta ao leitor saber sobre o poema, a menos que antes houvesse lido as antigas obras, resguardadas numa memória distante. O sujeito poético, apagado da poesia, se esconde por detrás de imagens, objetos da descrição incessante do poeta. O empenho em encobrir não só a presença do eu como da imagem descrita é evidenciado através de palavras que remetem a objetos específicos como, por exemplo, partes de plantas. A ruína retratada em outros livros é reconfigurada através das imagens sobrepostas de objetos e cenários despedaçados. O presente estudo pretende apontar o procedimento estético de reescrita que se utiliza de fragmentos de outros poemas para constituir-se, buscando através deles ressaltar a paisagem urbana reconstruída de *Alta noite em Alta fraga* e observar uma descrença e sua relação literária, não só na obra deste autor, mas como procedimento recorrente em outros autores contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desfiguração, Literatura Portuguesa, Reescrita, Ruína.



“O que a antiguidade lhes legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse “novo” era a ruína” (BENJAMIN, 2013, s.p.).

Segundo Benjamin, a historicidade não deve ser mediada pelo símbolo, abstrato e totalitário como o discurso único e autoritário daquele que sobreviveu, mas sim como um conjunto incompleto e despedaçado de vozes que constroem um passado. Ou seja, a historicidade não é linear. Trata-la como um símbolo compreende mantê-la unívoca e intocável. Contudo, ao considerar todos os depoimentos existentes sobre o mesmo fato histórico, a compreensão de historicidade seria modificada, pois consideraria os fragmentos de discursos, ou mesmo, os fragmentos artísticos que levariam a uma nova construção do que foi passado.

Desta forma, é feita a alegoria, constituída de ruínas, de fragmentos retirados de seu contexto e ressignificados dentro de um presente histórico. A intenção de ressignificar é redimir. Nesta medida que Benjamin retoma o discurso barroco para explicar o que ele mais tardiamente nomearia como rastro. Rastro é presença de uma ausência ou ausência de uma presença. Nos dois casos, a ausência se mostra como fator dominante. O rastro é aquilo que permanece, mas, ao mesmo tempo, registro do que não foi transformado em história. A estética barroca une fragmentos redimindo-os de seu passado, seguindo alegoricamente os rastros do que foi ou poderia ter sido.

Para a poesia contemporânea, os fragmentos e a ruína de uma historicidade traumática movem o poeta a retomar símbolos e ressignificá-los dentro de uma lírica pós-moderna. Sugere-se buscar nos destroços o que eles foram ou não foram naquele passado histórico. Com isso, o movimento de retorno à própria obra poética, ou a modos de escrever utilizados anteriormente se torna um procedimento recorrente tanto na poesia portuguesa quanto na brasileira.

Neste sentido que a ruína aparece nas obras poéticas portuguesas, pois não havia como voltar aos versos de Camões após sucessivas repetições para a defesa de um estado salazarista. Dizer em poesia portuguesa se tornou difícil e traumático, principalmente durante o período ditatorial e de guerras coloniais. Neste período, os movimentos PO-EX e o Neo-realismo utilizavam uma linguagem do silêncio,



metafórica e que principalmente possuía um forte engajamento político. Após anos de Neo-Realismo, a poética portuguesa apresenta nomes que divergem de um caráter engajado, e trabalham a forma da linguagem e não apenas o seu conteúdo. Muitos foram julgados e questionados por divergir de uma estética com tanta importância política, mas estes ficaram famosos por dar continuidade à literatura.

Com o fim da ditadura, a escrita de poesia após 1974 revela-se através das ruínas desta poesia do impasse, a paisagem urbana retrata imagens fragmentadas e a linguagem muitas vezes é formada pelos ruídos de discursos anteriores. Neste período, Joaquim Manuel Magalhães, que além de poeta é crítico literário, começa a escrever poesias. Uma das obras mais famosas foi escrita em conjunto com outros poetas em 1976. *Cartucho* tratava-se de uma pequena sacola com papéis amassados em que cada papel constava um poema diferente. A edição do *Cartucho* não foi impressa em grande quantidade, entretanto a própria fragilidade da obra não resistiria à ação do tempo. A peculiaridade da reprodução destes poemas reflete sobre a durabilidade da poesia, porque os papéis amassados são facilmente confundidos com qualquer resíduo, e o fato de estarem soltos faz com que a leitura seja flexível. Não há um início, nem fim.

Ainda assim, em *Consequência do Lugar*, primeiro livro de Joaquim Manuel Magalhães escrito em 1974, já existem versos nos quais o sujeito poético desacredita de um mundo em que fazer poesia ou dizer já não é possível: “Nada virá ao encontro das mãos/ que outras mãos aguardam./ Ver-se-ão perder, no ar suspensas,/ de si mesmas consumidas, detrito.” (MAGALHÃES, 1974, p. 25). A reincidência da imagem da perda sugere uma poética que compreende sua finitude, mas também constrói algo novo a partir da ruína, detrito. A sequência de imagens significa através do signo da ausência, um silenciamento que é remanescente do fragmento do passado que justificam o futuro afirmativo, de que nada virá ao encontro.

Para Benjamin, apenas a partir da antecipação das ruínas é que a história poderá ser feita, pois a historicidade é feita a partir de uma origem que já conhece o seu fim, é um desmembramento dos fatos para que o todo possa ser compreendido. Com isso, num dos principais poemas de Joaquim Manuel Magalhães existe a descrição da arte poética,



sugestiva a um estudo benjaminiano sobre o contemporâneo. O primeiro poema de *Os dias, pequenos charcos*, publicado em 1981 considera o “Princípio” como o início constituído de destroços, mas, ao mesmo tempo, futuro de algo que está por vir:

Princípio

No meio de frases destruídas  
de cortes de sentidos e de falsas  
imagens do mundo organizadas  
por agressão ou por delírio  
como vou saber se a diferença  
não há de ser um pacto novo,  
um regresso às histórias e às  
árduas gramáticas da preservação.  
Depois dos afetos de recusa  
se dissermos não, a que diremos  
não?  
Que cânones são hoje dominantes  
contra que tem de refazer-se  
a triunfante inovação?  
Voltar junto dos outros, voltar  
ao coração, voltar à ordem  
das mágoas por uma linguagem  
limpa, um equilíbrio do que se diz  
ao que se sente, um ímpeto  
ao ritmo da língua e dizer  
a catástrofe pela articulada  
afirmação das palavras comuns,  
o abismo pela sujeição às formas  
directas do murmúrio, o terror  
pela construída sintaxe sem compêndios.  
Voltar ao real, a esse desencanto  
que deixou de cantar, vê-lo  
na figura sem espelho, na perspectiva  
quase de ninguém, de um corpo  
pronto a dizer até as manchas  
a exacta superfície por que vai  
onde se perde. Em perigo (MAGALHÃES, 1981, p. 13).

Em “Princípio”, a poesia está sempre em perigo, próxima ao seu fim e agonizante, pois, desta forma, ela se faz viva, mesmo que esteja costurada por elementos mortos. Desencantar, perder a voz e a repetição em torno da linguagem, além de estar em eterno retorno, tanto ao real quanto ao coração, geram imagens em abismo. Este espelhamento revela a impossibilidade começar um novo sistema sem um compêndio anterior a este. Para o sujeito poético não há como dizer o que nunca foi



dito. No mais, a poesia que prefere dizer a superfície é aquela que prefere a alegoria ao invés do símbolo abstrato e totalizante. Pois na superfície são dadas as imagens descoladas do seu significado, já o símbolo é aquele que possui duas faces, o significado e sua representação. Estas proposições que levam o leitor a crer numa perda, mas a poesia ganha um significado a partir do que é alegórico e fragmentário.

Após esta poesia, as outras obras subsequentes seguem o mesmo raciocínio estético. É importante ressaltar que dentre outros livros publicados pelo mesmo autor, a obra *Alta noite em alta fraga* se destaca por conter poemas que retratam a paisagem urbana em completo desmembramento, como um corpo corroído pela cidade. Este livro, escrito em 2001, traz a tona não somente a ruína, mas também o vestígio. O rastro não é apenas aquilo que foi corrompido ou que passa por um processo de decadência, mas também é o que sobra. O vestígio é o elemento que está em continuidade, desde as imagens do reboco que cai do prédio, até mesmo a cal que demarca os limites territoriais numa cidade em que os prédios seguram o céu.

Mas, numa continuidade a uma poética que está sempre a anunciar seu fim, a última obra publicada, dita como obra completa, não se trata de uma antologia, nem mesmo de um compêndio. Os poemas escritos neste livro são não só diferentes dos antigos, como opostos as características poéticas do autor. Em verdade, a cada novo livro de poemas, Joaquim Manuel Magalhães costumava inserir poemas modificados de edições anteriores. Mas, o que não passava de simples supressão de palavras, ou quebra de versos, em *Um toldo vermelho* se torna um procedimento a parte, que desfigura e substitui toda a obra anterior. Segundo a nota transcrita na última página da edição de 2010: “Este volume constitui a minha obra poética até 2001, a que acrescento um poema publicado em 2005. Exclui e substitui toda a anterior” (MAGALHÃES, 2010, p. 198).

É interessante lembrar que o livro publicado em 2001 foi justamente *Alta noite em Alta fraga*, marcante por sua sequência de imagens em decadência. Sobre os poemas de *Um toldo vermelho*, pouco restou do que era anterior. A essência dos poemas se manteve, mas o léxico, o número de versos, títulos de poemas e capítulos, a ordem



cronológica foram violentamente alterados. Porém, a característica principal é a ausência do sujeito poético. Se nos primeiros livros existia um eu-lírico em primeira pessoa que direcionava os versos a um leitor específico, nada ou quase nada dele restou. São poucos os poemas em que o pronome pessoal ou a desinência número-pessoal aparecem. Em consequência, a descrição de objetos e sua enumeração são recorrentes, principalmente as pequenas engrenagens, objetos metálicos e elementos da botânica.

O mecanismo de alteração, desfiguração e dilaceração dos poemas faz parte de um procedimento de reescrita. Ao reescrever sua obra, houve uma alteração e montagem dos versos o que poderia ser classificado como uma escrita em palimpsesto, ou ainda uma transtextualidade. Genette escreve em *Palimpsestos*, que todo texto é, na verdade, um acúmulo do que já foi escrito. O ato da escrita é nada menos do que escrever novamente:

... a relação genética se reporta constantemente a uma prática de autotransformação, por ampliação, por redução ou por substituição. Por mais inesgotável que seja seu campo de estudo e por mais complexas que sejam suas operações, ela é um caso particular (ainda um oceano em nosso mar) da hipertextualidade conforme aqui definida: toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade (GENETTE, 2010, s.p.).

Genette relata que a escrita retoma o que lhe é anterior, por isso ao reescrever a sua obra poética, não havia como não voltar ao que já havia sido escrito, pois a relação textual é de um palimpsesto. Sobre isso o próprio Joaquim Manuel Magalhães escreve em *Dois Crepúsculos*, obra de ensaios de crítica literária. Num ensaio sobre a Revista M, ao escrever sobre cultura e a falta de produções sobre o assunto, num enxerto entre parênteses segue a seguinte proposição:

...todo o saber é culpado, vive dos mortos, vive de matar um espaço da cultura para vitalizar o outro, vive da putrefação dos textos, das imagens, decompostos em outros textos, outras imagens, numa intensidade como que irrompe na neblina dos pântanos (MAGALHÃES, 1981, p. 319).

A poesia seria uma espécie de adubo para as próximas, esta terra onde crescem as sebes, assim como descrito em *Sebes Segredos e Aluviões* de 1981, plantas que vão se tramando uma sobre as outras. Mas, neste enredar, elas fecham os caminhos e não



permitem a visão sobre o que está além delas. Esta característica hermética parece ter sido, de certa forma, descrita em “Princípio”. O sujeito poético relata o abismo, mas esta queda é também um aprisionamento. Existe uma predileção na obra final por um afastamento do interlocutor e a desapareição do sujeito.

Mais especificamente, levando em conta apenas a relação entre duas obras: *Alta noite em alta fraga* e *Um toldo vermelho*, existia já em 2001 um afastamento de um possível leitor. Em “Sangramento” o sujeito poético seleciona imagens do interior, da casa, dos móveis, da doença que atinge o dentro, mas na passagem para outra estrofe o foco é redirecionado para o trecho:

Melhor seria que não me lessem nunca  
os que por costume lêem poesia.  
Muito além 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,  
uma alívio igual ao de atirar os sapatos  
que tanto apertam os pés desencaminhados.

Mais do que tudo é isso que lhes quero  
na confusão destas palavras atingidas  
pelo contrário do que lhes entrego,  
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 assim (MAGALHÃES, 2001, p. 21).

O fazer poético está intimamente ligado ao ato de leitura e ao bloqueio a esta. O direcionamento ao provável leitor de poesia é intencional, pois a confusão das palavras e a noção de morte dão a entender que o procedimento é fragmentário, e ainda assim, relacionado à finitude. Ao tratar sobre aqueles que leem revistas de fotografias, o eu-lírico questiona a superfície. A palavra precisa ser desencaminhada, ou dissociada de seu significado exato para voltar a ser somente fotografia. Ao reescrever o poema a



palavra fotografia desaparece, em seu lugar o ludíbrico assume o significado principal. Mas, os versos agora são as próprias fotografias da revista. Além disso, quem retira os sapatos é o atacador e quem não deveria ler não é mais o leitor habitual, mas aquele que faz crítica literária. O oposto do habitual seria o leitor ocasional, aquele que, nestes versos, é o que tem a capacidade de largar, mas de quem se pede atenção. Neste caso a poesia não será lida e ela ficará hermeticamente fechada em si mesma.

\*

A rubéola do cadeeiro  
Incapaz afeto,  
Forragem.

Arrebatou acerado  
O ínvio doente  
E emerge o senão,  
O uivo, a torre.

Gruas em cardume.  
Reflúia o regaço, imitava  
O pelourinho cadente.

Melhor não me lesse  
quem por dever.  
Conseguisse a adesão  
do acaso. Lagar,  
um ludíbrico.

Oferta de alívio, o atacador  
solta o sapato desencaminhado.  
E entretém em inferior engenho  
o tédio prévio ao vídeo  
e ao embaraço.

Em herdades arredadas um cão  
Ladra a outro cão (MAGALHÃES, 2010, p. 170).

O procedimento de reescrita em Joaquim Manuel Magalhães é um procedimento de desfiguração, a própria ruína a qual constitui os seus versos. Mas tal ruína não é vista com os olhos da decadência, mas sim com o da historicidade que trata dos fatos como eventos precursores de um futuro ainda por vir e, ao mesmo tempo, um passado de vestígios. O rastro dos grandes poetas das décadas de 1960 e 1970 podem ser analisados na poética contemporânea, principalmente se tratando deste poeta específico, pois



apesar do procedimento de reescrita como uma adubação para a poética, existe uma conexão entre o silenciamento e o objetivismo com o desenvolvimento da obra poética.

Além disso, a reescrita é um processo em palimpsesto, pois entende a linguagem como uma sobreposição, desta forma, num processo de supressão e substituição Joaquim Manuel Magalhães transforma a sua obra num ideal poético já estabelecido décadas antes em um dos seus primeiros livros poéticos, mas a comparação fica mais latente ao trazer a tona o último livro adicionado a obra completa, *Alta noite em alta fraga*. Nele, a degradação e a decomposição das imagens são revertidos na supressão de *Um toldo vermelho*.

Mas, o notável foi o empenho em separar leitor do enunciador, como se um muro fosse construído entre os dois, apagando o sujeito poético da cena da escrita. Há que se lembrar que no processo da reescritura, lacunas e vazios são propositalmente inseridos no poema, levando a crer numa estética da negatividade. O negativo é aquele que toma para si o lugar do vazio, pois o pensamento não é o é dito pela voz, mas sim pelo rumor por detrás dela.



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Versão Kindle)

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. (Versão Kindle)

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Dois crepúsculos*. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

\_\_\_\_\_. *Os dias, pequenos charcos*. Porto: Presença, 1981

\_\_\_\_\_. *Sebes, segredos e aluviões*. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

\_\_\_\_\_. *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

\_\_\_\_\_. *Um toldo vermelho*. Lisboa: Relógio D'água, 2010.