A POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Edgard Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais

A publicação coletiva de *Cartucho* (Lisboa, 1976) é projeto de quatro poetas – Antônio Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. Dentre seus principais paradigmas, a poesia produzida por esses autores aponta, nos textos escritos após *Cartucho*, para um propósito político de opção por um erotismo minoritário, através da nomeação da busca do prazer homoerótico. Poesia e sexualidade são considerados como atividades libertárias, linguagem e corpo transitam juntos no jogo mútuo da sedução. A dupla face da sedução (pelo objeto amado/pela escrita) recobre uma proposta polêmica e lúdica: os poemas *amarrotados* à espera do leitor que os torne legíveis.

O grupo revelado em *Cartucho* (Lisboa, 1976), com o acréscimo de Luís Miguel Nava e Al Berto, compõe uma das mais expressivas gerações de poetas portugueses contemporâneos, voltada para a reabilitação da subjetividade e a expressão do desejo. Ainda que a ausência de um movimento desautorize inventariar traços comuns, o que os aproxima constitui a noção de poesia ligada à experiência e seu relato, bem como a recusa à fragmentação textual e à ocultação do sujeito, marcas da poesia dos anos 60 (*Poesia 61* e *Poesia Experimental*). Esta "poesia da experiência", revelada nos países europeus na década de 70, é uma poesia do crepúsculo e do exercício da sexualidade ocasional. A solidão das metrópoles, as tardes entediadas, o fim da juventude ou de uma relação amorosa; os territórios da infância, com seus rios, praias, acampamentos; as drogas, as viagens, as descobertas do sexo e da cultura, os livros e mapas consultados a dois habitam os poemas então produzidos. Contrariando expectativas, a emocionalidade explícita, a narratividade, o verso discursivo às vezes de fôlego vertiginoso, as tematizações do corpo passam a caracterizar a nova dicção poética:

> Os meus deuses magoam-se
> quando me faço ver no poema, a minha noite maior,
> a descoberta de coisas tão pequenas: esta passagem
> entre os corpos todos que tocaram este corpo.[1]

Esse sujeito não se interpreta isolado, mas em companhia de tudo que não é ele. Joaquim Manuel Magalhães, o poeta crítico revelado nesse contexto, em oportunas reflexões sobre o intercâmbio da atividade poética com a cultura, afirma:

> A poesia é uma inúmera prisão. (...) Sem dúvida que, enquanto homem, o poeta pressupõe a liberdade que é o direito à expressão, mas enquanto formação da escrita nada está mais longe do seu horizonte. A própria poesia funciona como limite de sua escrita. Cada vez que se tenta, há o peso infindável de tudo o que foi escrito a impedir a repetição. Cada vez que se busca, há a resistência das palavras a dizer o que se pretende. Tudo são barreiras. Os modos da época, as convenções, o estado da linguagem, a corrente da sensibilidade, a disponibilidade do ser.[2]

A contigüidade discurso poético/discurso do desejo encena a questão polêmica da *mímesis* do sujeito que escreve e do sujeito que deseja. A impossibilidade da conquista amorosa muitas vezes é metáfora da impossibilidade de se representar o real, – a falência da representação de que fala Barthes: o real não é representável, a literatura só existe porque os

---

[1] PEREIRA, 1990, p. 267.
[2] MAGALHÃES, 1989, p. 176.

homens insistem em representá-lo através de palavras.[3] Categoria produzida na história, não enquanto essência ou pura idealidade, esse sujeito também se constrói como invenção da escrita e na relação com o discurso do outro. Sujeito textualizado, lugar de interlocução.

A idéia de sujeito deixa de se constituir na oposição com o objeto ou na relação com o pensamento (subvertendo a lógica cartesiana do *penso, logo existo*) e começa a se constituir na relação com o outro. A escrita, esse entrelugar do dizer e do amar, caminha para o ponto máximo do processo: adentrar o território do corpo: *estou entre o teu corpo/ e os riscos do mundo*, na expressão de Moura Pereira.

A criação da identidade poética neste século que expira presenciou ultrapassagens radicais, como a enunciada por Rimbaud: eu sou um outro. Pessoa enuncia a dispersão extrema: eu sou vários outros (e construiu as escritas de todos esses outros inventados). Máscaras da impossibilidade do Um. Sá-Carneiro divide a identidade em eu e mim e enuncia: eu sou o intervalo entre o outro e mim. Hélder Moura Pereira enuncia: o outro me antecipa.

> Um que morrer matará o outro.[4]

Na concepção de Benveniste (o eu só existe no discurso), as marcas do sujeito estão asseguradas no uso de certas expressões. São os lugares de sentido do sujeito, sua inscrição numa cadeia significante. O pronome eu (como o pronome tu) não remete nem a um conceito nem a um indivíduo, mas a uma instância do discurso.

A linguagem é uma instância (entre muitas outras) onde a determinação histórica se materializa na forma de práticas discursivas específicas. O sujeito não emerge fora de condições históricas. A rasura da noção de identidade do autor é a primeira etapa para a emancipação do discurso positivista (psicológico, a vaguidade mítica, o mito do autor). Uma determinada conjuntura ideológica (modos de produção, de relação trabalho/capital, de organização social e cultural) determina o que pode e deve ser dito.

Nesse enfoque, quando certa expressão se revela comum a vários autores numa determinada condição histórica (é o caso de *pensões* e encontros em *vãos de escadas* na poesia portuguesa das últimas três décadas), observa-se uma cristalização do sentido. Articulada à pulsão erótica, a escrita poética deixa de ser a expressão de um sujeito concreto e coerente para ser o lugar da circulação da sintaxe da pele, território da intensidade e multiplicidade de fluxos desejantes, entre a instantaneidade e o acaso.

Referindo-se "aos dos anos 70", afirma Joaquim M. Magalhães: "Nunca, em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década."[5]

Qual o contributo dessa poesia para a cultura portuguesa atual? Que fatores determinam a passagem de uma poesia de composição rigorosa, de extrema atenção ao lugar da palavra no poema, de imagens entrosadas[6] (*Poesia 61*), para uma poesia discursiva (*Cartucho*)?

A circulação de *Cartucho* (1976) inviabiliza passar ao largo da questão periodológica. O contexto português vive período de grandes transformações. Salazar morre em 1970, após exercer uma ditadura de várias décadas, fortemente desgastada pelo protesto internacional após a violenta repressão às lutas de libertação nas colônias africanas, quando aldeias inteiras foram chacinadas (Angola, 1961). Em 1971, os sindicatos reivindicam o direito de greve, depois de quarenta anos de ditadura. Em 1974, com a Revolução dos Cravos verifica-se a queda do regime totalitário. Em 1976, o partido socialista ascende ao poder.

---

[3] BARTHES, 1980.
[4] PEREIRA, 1990, p.132.
[5] MAGALHÃES, 1981, p. 260.
[6] SILVEIRA, 1986, p. 16.

Inúmeras têm sido as interpretações desses fatos históricos. Joaquim Manuel Magalhães afirma:

> Não me parece que na data referida se tenha dado uma revolução de qualquer tipo. Começaram a ajustar Portugal a modelos políticos, sociais e econômicos já existentes há muito na maioria das sociedades da Europa ocidental. Esse ajustamento implicou a coragem militar de abolir a polícia política e a hierarquia interessada em continuar os conflitos africanos; corrigiu imposições de décadas às quais a acomodatícia sociedade portuguesa se conformara; e teve de enfrentar períodos curtos de alguma convulsão. Mas procedeu mais a uma Identificação com o existente no mundo a que já pertencia do que a qualquer Revolução nesse mesmo mundo.[7]

Num *Balanço de l978*, o mesmo Joaquim Manuel Magalhães já chamava a atenção, com veemência, para o que denomina a *toiotização do país* (alusão provável ao processo de globalização que, em muitos países, se fez acompanhar de desenvolvimento industrial selvagem, com salários baixos, exclusão e desemprego):

> ...temos de novo entre nós tudo aquilo que há anos se chamava fascismo. Não ao nível imediato do aparelho de Estado, não numa prática política declarada.(...). Mas, (...) essa renuncia à diferença que mais profundamente o fascismo é como organização da vida, como sociedade de repressão dos excessos, como misto de sociedade de consumo e planificação das produções, espaço ambíguo entre o totalitarismo burocrático e o capitalismo selvagem, entre as tentativas de criação de um espaço concentraccionário e a transformação de cada núcleo familiar, de bairro ou de outro agregado humano em polícia de costumes e acções.[8]

Eduardo Lourenço percebe algumas contradições da Revolução dos Cravos, ao reconhecer nela a ambígua permanência da *ilusão da clássica mitologia colonialista, tal como o regime de Salazar a promovera*:

> *Exemplar* como revolução metropolitana que derruba quatro décadas de poder autoritário e semitotalitário com flores no cano das espingardas, a Revolução de Abril não eclode com o propósito consciente de pôr *um termo absoluto à imagem de Portugal colonizador exemplar* mas para dentro dela encontrar uma *solução à portuguesa*, igualmente exemplar, de Descolonização.[9]

A sociedade portuguesa atravessa uma crise de identidade sem precedentes. O país que durante décadas descobriu (e acumulou) colônias além-mar, realidade responsável pelo componente imperialista de sua imagem, em sua longa tradição de passividade cívica, perde a referência do governo legal, considerado pelos intelectuais e Forças Armadas como um governo fascista. (Irônicamente, um dos livros de Hélder Moura Pereira intitula-se *As Forças Amadas*). Conveter a imagem de um povo colonizador por excelência em povo descolonizador exemplar foi a primeira etapa de um processo que muitos ainda consideram em desenvolvimento. Articular a imagem de bom povo, explorada por Salazar, aos paradigmas de povo descolonizador torna-se objetivo de parte da intelectualidade. As inovações por que passa a sociedade encaixam-se nessa virada, à proporção que se neutralizam as inquietações existenciais. Superada a fase de contestação e resistência ao fascismo, os poetas vivem a ilusão inicial de pertencerem a uma sociedade desprovida dos traços selvagens comuns à civilização contemporânea, com um novo contrato social a ser construído. Nela, a poesia teria uma função fundadora de trincheiras de esperança e solidariedade. A economia de mercado, de base liberal e globalizante, se encarrega, num período em que as ideologias se pulverizam, de promover, entre outros, o esgotamento dos valores humanos e a redução da mão-de-obra, acarretando o empobrecimento de grande parte da população. A dissidência cultural com os aparelhos

---

[7] MAGALHÃES, 1989, p. 197.
[8] MAGALHÃES, 1981, p. 363.
[9] LOURENÇO, 1988, p. 44.

institucionais do novo poder começa a dar sinais de vitalidade.

Num texto crítico sobre uma década de poesia portuguesa (1974-1984), em que algumas conclusões apressadas são passíveis de debate, o ensaísta Manuel Frias Martins elabora algumas reflexões estimulantes, como esta, em que fala da representação da sexualidade, "recalcada pelo aparelho censório do fascismo":

> Ainda mais obsessiva parece ser a fixação sexual e a recolha de interditos. (...) De facto, o contrapoder reside agora na construção de uma retórica do corpo, do desejo e da relação sexual como filtro de esquecimento de um real pervertido nos seus fundamentos existenciais.[10]

Conjunto de poemas amassados, *Cartucho* pode sinalizar: correspondência coletiva (cartucho); interlocução; conversação escrita; depósito de balas de revólver; explosivo; dessacralização, perda da aura do literário; ludismo, circulação, festa (cartucho de fogos artificiais); consumo, moeda, mercadoria, etc. Algumas dessas idéias estão presentes num texto de Joaquim Manuel Magalhães:

> Isto confirma: à mercearia a arte desde a penúltima dominação de classe. Estamos depois dum desastre. Qualquer jogo é uma forma profunda de lembrança, um exorcismo, uma tentativa de agarrar a modificação. Eu ligo este *Cartucho* à guerra colonial, aos seus treze anos, aos meus dezasseis anos a quererem ir-se embora antes de lá chegar. Todo o trabalho da minha imaginação se foi construindo contra os mecanismos que levavam aí: a iteia de família, a aliencanção de classe, o patriazinha Estado, o seguro de vida. Não são apenas os poemas que me interessam, mas o terem aparecido assim. Amarrotei a forma da produção, do consumo, da troca ordenada, da neutra ida de mão para mão: a ligação da mão que estende um cartucho numa mercearia a outra mão é igual a um corpo que dispara uma bala a outro corpo.[11]

O poeta, conjugando ironicamente cancioneiro popular e marxismo, refere-se obviamente em *aliencanção de classe* à alienação de classe. Além da multiplicidade de sentidos, no contexto da poesia portuguesa contemporânea, *Cartucho* constitui um acontecimento, um significante cultural. Nesse aspecto, deixa de ser ingênuo passatempo, como a ele se referem dois poetas que dele participaram. Joaquim Manuel Magalhães faz uma breve referência num ensaio:

> Num *Cartucho* com mais três autores, espécie de jogo divertido lançado num fim de semana, Hélder Moura Pereira publicou os seus primeiros cinco poemas. Manualmente ajudou pouco.[12]

O comentário de João Miguel Fernandes Jorge, outro signatário dos poemas amassados, é mais rico de detalhes e desfaz a ambigüidade do *manualmente ajudou pouco*:

> (...) foi um cartucho mesmo e onde me acompanhavam o Joaquim Manuel Magalhães – a quem se deve a idéia –, o António Franco Alexandre e o Hélder Moura Pereira.
>
> O meu pai deu-nos os cartuchos, o cordel e os chumbos que os fechavam. Lá dentro ficavam os poemas bem amarrotados.(...) Não esquecer que corriam os gloriosos dias de 76! De resto, quando eu e o Joaquim vínhamos da Consolação, com a mala do carro cheia de cartuchos acabados de fazer, fomos interceptados por uma operação *stop* das vigilâncias populares, à entrada da calçada do Carriche. Ao mandarem abrir a mala do carro e ao verem os cartuchos perguntaram: – 'O que é isto?' O Joaquim respondeu-lhes: – 'São livros!' Como se de rosas se tratasse! Acharam coisa acertada para a revolução em curso. Seria este o motivo para seu poema '28 de setembro', de *Os dias, pequenos charcos*.[13]

O lance vanguardístico de *Cartucho*, causador de estranheza, foi o artefato em que os poemas vinham amassados: o saco de papel (não esquecer a semelhança com o aparelho genital

---

[10] MARTINS, 1986, p. 159.
[11] MAGALHÃES, 1987, p. 89-90.
[12] MAGALHÃES, 1981, p.268.
[13] JORGE, 1988, p.145-146.

masculino), fechado a lacre e chumbo. Inusitada forma de transportar poemas, aquilo não era um livro. *Aquilo*, por sinal, foi a expressão usada por Fiama na resenha que lhe dedicou na *Colóquio-Letras,* entre a perplexidade e a ironia:

> Não deve ser a dignidade *do* livro que se pretende atingir, porque os Autores saberão, decerto, que ela já está muito atingida na história das agressões deste século à idéia de livro e à de lombada literária.
>
> (...)
>
> Talvez não seja o estafado abjeccionismo da literariedade do verso, da especialidade da literatura, porque os *autores* apresentam-se e o *poema* surge. Este apenas sofre a suspensão de um desembrulhar e desamarrotar a *página*. Dá-se, até, com a possibilidade simbólica do *seu* lacre, o seu documentalismo encerrado e virgem, exacerbado visivelmente.
>
> A especificidade *daquilo* (designação importante) é manter a ambiguidade entre uma série de sinais críveis do poema *figé* e outras séries de sinais, neste sentido incríveis, mas críveis na área de variados semantismos alheios: droga, alimento, sementes, etc. E, assim, quanta simbologia (de leitores videntes) tentará resgatar aquela engenhosa proposta neutralizada e definir poesia desde sêmeas para animais a flor da flor dos campos? (...)
>
> O que deixou perplexo o crítico foi, apenas, o transporte e o manuseamento dos poemas; depois, pôde ler.[14]

No contexto literário português, *Cartucho* surge após o polêmico grupo de *poesia 61* (Faro, / S. Edit./, 1961), integrado por Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito, com uma proposta clara de textualização e apagamento da subjetividade.

O grupo de *poesia 61* – amplamente estudado por Jorge Fernandes da Silveira[15] – elabora um discurso poético duplamente contextualizado (assente em forças geradas pelo contexto histórico e textual). A partir de 1979 (ano em que são lançados três importantes títulos poéticos – *Películas*, de Luís Miguel Nava, *Os objectos principais*, de Antônio Franco Alexandre e *Entre o deserto e a vertigem*, de Hélder Moura Pereira), observa-se um discurso poético de nomeação do corpo (já visível em *poesia 61*, só que agora de forma ostensiva) e do erotismo, aliado a uma busca de inovação sintática que amplie os sentidos e não os oculte. Luís Miguel Nava esclarece que os poetas surgidos na década de 70 teriam herdado da geração anterior "uma linguagem depurada e apta a suportar a declaração sentimental e quotidiana sem que tal signifique um retrocesso."[16]

Fernando J. B. Martinho, concluindo capítulo dedicado à moderna poesia portuguesa, em meio a sumária citação de nomes, afirma:

> Se as gerações mais novas têm alguma coisa em comum, é um desprezo mais ou menos generalizado pela idéia de vanguarda, que tanto preocupou os autores formados na tradição modernista. Sentem-se como fazendo parte de uma tradição, e tradição é uma palavra que já não receiam.[17]

O leitor da poesia dos anos 80 percebe que ela não se intimida em usar palavras interditadas em poéticas contemporâneas, tais como *alma, destino, corações, enganos, perjúrios.*

Signo poético na literatura portuguesa contemporânea, *Cartucho* atua no esgarçamento das noções de coerência, unidade, sacralização, completude, plenitude atribuídas à arte. Objeto não-livro, as folhas amassadas fazem circular as idéias de multiplicidade, fluidez, fragmentação, descentramento, diferença, escrita em companhia, escrita do prazer (o prazer de

---

[14] BRANDÃO, set. 1976, p. 91-92.
[15] SILVEIRA, 1986.
[16] NAVA, 1988, p. 157.
[17] MARTINHO, 1991, p. 288.

escrever, o prazer de ler), aliadas à não cumplicidade com a produção cultural capitalista. Ao distanciar-se do valor de culto, pela adesão ambígua às leis de mercado (exposição, concorrência), constitui um desafio a essas leis (*poemas amarrotados)*. O leitor é desafiado ao se posicionar diante de poemas que se apresentam amassados, na seqüência de uma tradição inscrita na modernidade por Baudelaire (a alusão ao *leitor hipócrita).* Recupera, ainda, dando-lhe um estatuto estético, o discurso da conversação, degustado/emitido pela boca (bombons/palavras).

Poemas de *Cartucho*:

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

Joaquim Manuel Magalhães

as suas unhas, essas suas unhas incomodam-me, o seu
rumor no meu papel, e a pálpebra que escondem.
rasgaram o cartão, sei-o seguramente. estas
flechas, o sangue, o pavor doentio da eternidade,
nasceram desse bico de cobre,
da sua unha de ouro, do remédio
vulgar das suas chagas.
irrita-me transportar estas palavras, a elas
me obriga a sua mão coberta de alicates.
esta é a nossa ignorância. decerto colhemos
o efeito de outras horas, em que pela janela
embaciada se vigia o rastro que deixaram
as pequenas gavetas.
acredite na minha inocência. estar próximo do fim
incita a uma maior
autonomia.

Antônio Franco Alexandre

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Colóquio-Letras* 33. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,

setembro de 1976, p. 91-92.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Obra completa***.** v. III, 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987.

MARTINHO, Fernando J. B. *Panorama da Literatura Universal. II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986.

NAVA, Luís Miguel. *A Phala: Um século de poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

PEREIRA, Hélder Moura. *De novo as sombras e as calmas*. Lisboa: Contexto, 1990.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal – maio de poesia 61*. Lisboa: INCM, 1986.

Resumo

O grupo *Cartucho*, a narratividade e a sedução, articuladas à expressão do desejo: o corpo e a escritura enquanto práticas libertárias.

Résumé

Le groupe **Cartucho,** les processus narratifs et la séduction, articulé à l'expression du désir: le corps et l'écriture en tant que pratiques libertaires.