

Cristina Isabel Rodrigues Néry Monteiro

A “Palavra Larga”

mulheres nas revistas portuguesas de poesia contemporânea

:três estudos de caso na “*outra tradição*”

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos,
sob orientação
da Professora Doutora Graça Capinha,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Coimbra, 2010



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ficha técnica

Autora: Cristina Isabel Rodrigues Néry Monteiro

Título: A “Palavra Larga” – mulheres nas revistas portuguesas de poesia contemporânea
:três estudos de caso na “*outra tradição*”

Composição gráfica: Bruno Santos, Cristina Néry, Rita Grácio

Capa: bruno santos a partir de imagem de Hugo Colares Pinto.

Impressão e reprodução gráfica: Nuno Nina

© Cristina Néry Monteiro

Esta investigação decorreu no âmbito do projecto “Novas Poéticas de Resistência: o século XXI em Portugal”, um projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com a referência FCOMP-01-0124-FEDER-007264, coordenado por Graça Capinha e acolhido pelo Centro de Estudos Sociais – Laboratório Associado (CES).

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

.a minha “palavra (a)larga”

:
a graça capinha, minha orientadora

:
a rita grácio (esta tese-poem-acto)
a bruno santos (poeta-ministro)

:
shahd wadi
(a minha ignorância *atravessada*)

:
adriana bebianio
(a.braços)

:
às/aos cesarian@s
maria josé canelo
maria josé
acácio
d.fernanda

:
às/aos que estiveram ao meu lado
diana
(
teresa
liliana
bárbara
jorge

:
mãe, pai, mana,
avó e avô
(o meu amor.cheio. de ausências-presença)

:
evaristo
(o olfacto arredondado na eternidade das mãos)

:
(três) poetas voz(es)-e-aram esta investigação.

Índice

Resumo	vii
Abstract.....	viii
Introdução.....	- 1 -
I. A “outra tradição”	- 4 -
II. Revistas de poesia portuguesa contemporânea.....	- 21 -
III. Três revistas na “outra tradição”	- 43 -
IV. voz-e-ar das poetas	- 71 -
Conclusão	- 99 -
Referências Bibliográficas.....	- 102 -
Anexos	

Resumo

Esta dissertação toma por objecto de estudo a produção poética portuguesa no contexto das revistas de poesia, entendidas na linha de Charles Bernstein, como “instituições alternativas à cultura oficial”. Apresenta-se, como estudo de caso, a análise de três revistas de poesia portuguesa contemporâneas e de três mulheres poetas portuguesas que nelas publicam.

Recorro a vários contributos e problematizações teóricas, apoiando-me no conceito de poesia da “outra tradição”, enunciado pela teórica norte-americana Marjorie Perloff, nos contributos da *L=A=N=G=U=A=G=E School*, no modelo agonista de linguagem proposto por Jean Jacques Lecercle e no conceito de “literatura menor” de Deleuze e Guattari. As questões literárias, políticas e epistemológicas que estas propostas teóricas nos apresentam são trabalhadas, empiricamente, a partir das revistas de poesia portuguesa contemporâneas e da poesia escrita por mulheres.

Verifica-se o predomínio de revistas que se mantêm numa poética “ventríloqua”, que repete formas usadas – num discurso que é, simultaneamente, lírico, confessional e discursivo. No entanto, mostro como algumas revistas de poesia da “outra tradição” resistem, tal como as poéticas de mulheres resistem, nas suas constelações identitárias, políticas e sociais – nesse espaço de “inquirição” (Hejinian, 2000) que interrompe o discurso da “cultura oficial”.

Palavras-chave: revistas de poesia portuguesas; a “outra tradição”; *L=A=N=G=U=A=G=E school*; “literatura menor”; poesia escrita por mulheres; políticas de linguagem e políticas literárias.

Abstract

The present dissertation takes as study object portuguese poetic production in the context of poetry magazines, understood in the line of Charles Bernstein as “alternative institutions to the official culture”. The analysis of three Portuguese contemporary poetry magazines and three Portuguese women poets who publish in them is presented as the underlying case study.

I resort to various contributions and theoretical problematizations, grounding myself in the context of poetry from the “other tradition”, enunciated by the north-American theorist Marjorie Perloff in the contribution of the L=A=N=G=U=A=G=E School, in the agonist language model proposed by Jean Jacques Lecercle, and in the concept of “minor literature” of Deleuze and Guattari.

The literary, political and epistemological issues presented by said theoretical proposals are empirically operated, from contemporary Portuguese poetry magazines and poetry written by Portuguese women.

Despite the predominance of magazines which maintain a “ventriloquial” poetry, repeating used forms – in a discourse that is simultaneously lyrical, confessional and discursive –, I demonstrate how Portuguese poetry magazines and women’s poetics from the “other tradition” resist, in their social, political and identity constellations, within the “inquiring” space that interrupts the discourse of the “official culture”.

Key-words: portuguese literary magazines; the “other tradition”; *L=A=N=G=U=A=G=E school*; “minor literature”; poetry written by women; politics of language; literary politics.

Introdução

Esta dissertação toma por objecto de estudo a produção poética portuguesa no contexto das revistas de poesia contemporâneas e apresenta, como estudo de caso, três revistas e três mulheres poetas portuguesas.

Para compreender a produção poética portuguesa contemporânea, mais especificamente, a poesia de mulheres e “a(s) sua(s) linguagen(s) larga(s)” (metáfora que tomo de uma das poetas em estudo, Regina), recorri a vários contributos e problematizações teóricas, que apresento no primeiro capítulo.

Não posso falar da poesia contemporânea sem falar do modernismo do início do século XIX, que despedaçou o paradigma ocidental, interrompendo-o com questões políticas, sociais e estéticas que ainda hoje não foram respondidas. Esta é uma das “duas Modernidades”, de que fala Calinescu (1999). Duas Modernidades que, sendo hostis, se permitem e se estimulam: uma Modernidade, enquanto uma fase da história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, das radicais mudanças sociais e económicas produzidas pelo capitalismo; e outra Modernidade, enquanto um conceito estético, que se define pela sua liminar rejeição da Modernidade burguesa (Calinescu, 1999: 49). Dentro da tradição modernista, há, de acordo com a teórica norte-americana Marjorie Perloff, uma “outra tradição”, que implode o modelo de linguagem sequencial e linear que vinha do realismo e, também, do epigonismo romântico (2000). Herdeira de todas estas teorias e questões é a *L=A=N=G=U=A=G=E School*, um movimento teórico e poético norte-americano da actualidade. Um movimento que assenta num modelo agonista de linguagem, tal como o propõe Jean-Jacques Lecercle em *The Violence of Language* (1990). É também desta violência da linguagem, deste modelo agonista, que nos falamos

Deleuze e Guattari (1986), analisando a obra de Kafka enquanto “literatura menor”. Finalmente, apresento ainda alguns contributos da teoria feminista para esta discussão, contributos referidos também quer por Lecercle, quer pela própria *L=A=N=G=U=A=G=E School*.

Estas problemáticas teóricas são trabalhadas empiricamente no segundo capítulo, onde abordo as revistas de poesia portuguesa contemporânea. Entendendo as revistas literárias/de poesia na senda de Charles Bernstein (1997), como instituições alternativas ao que denomina como “poesia da cultura oficial”, discuto o que podem ser os centros e as margens da publicação poética portuguesa. Identificando em Portugal uma ausência de estudos académicos sobre revistas de poesia, contrasto-o com o prolixo panorama das revistas literárias fora de Lisboa e do Porto, grandes centros que deixo, propositadamente, de fora, considerando que o excesso da sua centralidade lhes permite ser objecto de várias formas de atenção.

Tomo, ainda, como estudo de caso a produção poética de mulheres portuguesas nestas revistas e, através de uma “ecologia dos saberes” (Santos, 2002) que olhe para esses saberes “desperdiçados” pela monocultura do saber, pretendo analisar, simultânea e comparativamente, os silenciamentos e a resistência das mulheres, explorando configurações identitárias e representações sexuais, literárias e sociais.

Dentro destas revistas, selecciono três, que tomo como estudos de caso, nomeadamente, as revistas: *Plágio*, uma revista de Viseu; a *Sulscrito*, uma revista de Faro; e a *folhas – letras & outros ofícios*, uma revista de Aveiro. Irei, no terceiro capítulo, proceder à observação das três revistas que seleccionei para o meu estudo, fazendo uma análise descritiva e comparativa destas revistas. Para compreender representações da poesia, políticas editoriais, políticas de linguagem, métodos de distribuição, relação com a comunidade e o público, relação com o poder local, uso três

discursos: o poético, o dos editoriais, o das entrevistas em profundidade (às três poetisas e aos editores em causa, sobretudo mas também considerando o espectro maior de todo o projecto de investigação em que esta tese encontra espaço).

Por último, no quarto capítulo, selecciono três poetisas mulheres, cujos poemas analiso através do método de “*close reading*” e tomando em conta o enquadramento teórico.

I. A “outra tradição”

*Les grands artistes ne sont pas les transcrits du monde,
ils sont les rivaux.*

André Malraux, *Les voix du silence*

Rivalizar com o mundo é uma tarefa de desafiar a linguagem que este nos serve, como se nela pudéssemos experimentar um átrio, onde a escuta desse, mas sempre outro, mundo fosse possibilitada. Malraux convida-nos a escutar as palavras e o manifesto que enuncia, na epígrafe que dá início a este capítulo, nomeia a missão comum às/aos poetisas que fazem objecto desta investigação e à sua investigadora: trabalho sobre a linguagem, para intervir na sociedade.

Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, a crítica norte-americana Marjorie Perloff resgata um período, no seu dizer, atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes, e se desafiam as barreiras nacionalistas (Perloff, 1986). Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e poetisas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que as/os rodeava. O movimento, a velocidade, a vida moderna, a violência, as máquinas e a quebra com a arte do passado tornavam-se temas centrais para as/os artistas; era uma preocupação representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial. Marinetti escrevia no manifesto futurista:

Up to now literature has exalted a pensive immobility, ecstasy, and sleep.
We intend to exalt aggressive action, a feverish insomnia, the racer’s stride,

The mortal leap, the punch and the slap.

We affirm that the world’s magnificence has been enriched by a new beauty:
The beauty of speed.

Marinetti, 1909¹

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que surgia como necessária para dar conta das recentes transformações na sociedade, dessa combustão do “real” (uma construção na linguagem) que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer o movimento, a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontadas/os. Apenas através dessa procura na linguagem essas/es poetas e artistas poderiam acompanhar o paradigma de um mapa sempre em construção e desconstrução e levar a cabo essa errância num “momento futurante”, como afirma Perloff. Esse momento é o tempo-espaço de transição, de busca e de arbitrariedade; é um espaço híbrido e poroso porque nele se vão encontrando novas e velhas hierarquias, agonisticamente, criando assim um espaço de fronteira. Tomo este conceito da poeta e activista chicana Gloria Anzaldúa:

a vague and undetermined space created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here (...)
(Anzaldúa, 1987: 3)

A fronteira é, então, um território *in-between*, onde somos confrontadas/os com a fragmentação, com a inexistência da imagem como um todo porque é um espaço de correntes, de transição, que permite a passagem(s) de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, que Perloff enuncia em *The Futurist Moment* (1986).

¹ O Manifesto Futurista foi publicado pela primeira vez no jornal italiano *Fígaro*, em Fevereiro de 1909 e está disponível, na íntegra, no *site* do projecto Gutenberg.
Cf. <http://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>

Nesta obra, a teórica Marjorie Perloff descreve a “outra tradição” como um projecto que traz para a cena artística e social a exigência de novas escalas de olhar, escalas avessas ao que eram a linguagem e a literatura da época. Perloff resgata um período que inaugura um experimentalismo com a linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. O modernismo mostrou de forma radical como esses modelos de linguagem não são possíveis, já que não há significados intrínsecos ou naturais a nenhuma forma e tudo não passa de artifícios forjados num processo social, histórico, político e económico (Bernstein, 1999: 4), passando a linguagem a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga. É neste sentido que Malraux se refere às/aos artistas como rivais do mundo, já que, pelo seu trabalho, não são apenas espelhos reflectores, mas antes constroem outros mundos possíveis. Perloff regista este “momento futurante” como:

the climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object – painting, poem, drama – is politicized (Perloff, 1986: 38)

É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa e, assim, assumem uma dimensão política. Este é também um momento de crise epistemológica em que as hierarquias dos discursos são abaladas porque as/os poetas, que aqui inauguram a “outra tradição”, estavam interessadas/os em reformular as que tinham através de uma que mais incluísse, nomeadamente, as mudanças do período que estavam a viver. Esta linguagem poética “que inclui mais do que exclui” é

enunciada pelo poeta e teórico norte-americano Charles Bernstein (1997:103), um dos principais mentores da escola norte-americana *L=A=N=G=U=A=G=E*, de que falarei mais à frente neste capítulo. Ainda de acordo com Perloff, é neste contexto de crise epistemológica que o *ethos* futurista se funda, nessa necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem que, penso, não era mais do que um voltar ao que é a natureza primeira e arcaica do ofício da/o poeta: a demanda, a procura – para restituir uma linguagem que melhor sirva e que melhor dê voz à comunidade a que esta/e pertence.

Este é também um período de ruptura com os géneros artísticos estabelecidos, em que se dá o deslizamento das auto-representações, a erosão dos contornos pré-existentes – como parte do processo em que se despedaça a consciência social, política, científica, tecnológica, filosófica e não só artística. Em termos de modelo de linguagem e/ou modelo de pensamento, estamos perante um processo pautado pela fragmentação, pelo descentramento, pelo *agon*. Este cenário de *pathos*, afirma Perloff, acolhe “o momento futurista”, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, como no poema de Blaise Cendrars – “*Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards*” (*apud* Perloff, 1986: xvii). Este é o verso que o poeta usaria para epígrafe de um dos seus longos e desdobráveis poemas, *La Prose Transsibérien*, escrito em colaboração com a pintora Sonia Delaunay, e que serviria como um dos emblemas a este projecto futurista (*apud* Perloff, 1986: 11). Tratava-se de um programa que reclamava a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar. A questão que se enunciava aqui respirava uma atmosfera de incertezas e surgia da consciência de que não haveria mais a possibilidade para um/uma sujeito totalizado/a e totalizador/a, em controlo.

De cartografia insubmissa, o modernismo era feito nas principais capitais europeias, que eram também as principais fronteiras culturais e os circuitos de artistas que viviam exílios. O filósofo norte-americano George Steiner chamou-lhe, por isso mesmo, “an art of the extra-territorial”, sustentando a convicção de que a arte é um pacto quebrado entre palavra e mundo (Steiner, *apud* Perloff, 1986: 13), um lugar de fronteira (para voltar a Anzaldúa). E nessa quebra fronteiriça, surge a capacidade de inundar a memória dominante – incompleta e redutora – surge o desafio ao centro histórico, social, político, religioso, literário e identitário. Este centro que, ao negar espaço a detalhes, reduz aquilo que é um desenho maior e mais complexo da realidade a uma ordem única (Mottram, 1997: 40). Muitas destas complexidades tratadas pelos movimentos modernistas da “outra tradição” continuam hoje a confrontar-nos. Se, para Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, as/os poetas $L=A=N=G=U=A=G=E$ são as/os suas/seus actuais representantes, herdeiros do projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. Olhemos então para as propostas deste movimento poético e teórico.

Nos Estados Unidos da América, em 1978, surge o primeiro número da revista $L=A=N=G=U=A=G=E$ ², publicada por dois jovens poetas, Charles Bernstein e Bruce Andrews. Assim começava o movimento $L=A=N=G=U=A=G=E$. Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista na literatura (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams), com influências várias, decerto não a menor delas a da filosofia

² A revista deixou de ser publicada em 1981 e, em 1984, Bernstein e Andrews publicam o livro *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, uma selecção de ensaios e poemas da extinta revista. Os índices facsimilados da revista $L=A=N=G=U=A=G=E$ podem ser consultados no *site Eclipse*, um arquivo on-line gratuito que contém digitalizações da mais radical “pequena imprensa” (small-press), do último quartel do século XX. Cf. <http://english.utah.edu/eclipse/projects/LANGUAGE/language.html>

pós-estruturalista (com nomes como Foucault ou Deleuze e Guattari) e incluindo, ainda, aportes da crítica feminista (como Judith Butler e bell hooks). A escola define-se pela abordagem social e política das questões poéticas. Como diz Bernstein:

For every aspect of writing reflects its society's politics and aesthetics;
indeed, the aesthetics and the political make an inseparable *poetics*
(Bernstein, 1992: 227)

Andrews e Bernstein pretendiam associar a poesia com o pensamento crítico, filosófico e político contemporâneo, numa ligação visceral com o movimento dos direitos civis, o feminismo e o pacifismo (Andrews e Bernstein, 1984). Para estes poetas, a poesia é pesquisa epistemológica quando procura novas formas:

Poetry is aversion of conformity in the pursuit of new forms (...) By form I mean ways of putting things together, or stripping them apart, I mean ways of accounting for what weighs upon any one of us, or that poetry tosses up into an imaginary air. (...) By form I mean how any one of us interprets what's swirling so often incomprehensibly about us (Bernstein, 1992:1)

Ou seja, para o movimento $L=A=N=G=U=A=G=E$, uma/um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma. Como Bernstein e Andrews explicam, na introdução a *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, significativamente intitulada “Repossessing the Word”, o trabalho dos poetas $L=A=N=G=U=A=G=E$ tem como objectivo:

exploring the numerous ways that meanings and values can be (& are)
realized – revealed – produced in writing
(Bernstein & Andrews, 1984: 9).

A forma enforma o conteúdo e *vice-versa*:

Formal Dynamics in a poem creates content through the shapes,
feelings, attitudes, and structures that compose the poem
(Bernstein, 1992: 8)

O enraizamento social da poesia não se pode explicar só pela ideia da materialidade da linguagem tal como ela tem sido apresentada pela teoria estruturalista mais redutora – porque, ainda no dizer de Bernstein, a materialidade da linguagem é uma materialidade social, não de espíritos, mas de corpos: a corporalidade da linguagem e do texto, defende também Bernstein. Por isso, a materialidade é responsabilidade (Bernstein, 1999: 9). A forma “enforma-se” *para* um e *num* destinatário social. O experienciar da dificuldade de um poema para o/a leitor/a, diz Bernstein, é semelhante à experiência que esta/este têm do quotidiano. Por isso é que, em “Artifice and Absorption”, o teórico defende que a poesia deve ser difícil e resistir à linguagem dominante, aos sentidos dominantes, às convenções dominantes, ou seja, ao que é facilmente assimilável. É nesta linguagem impermeável que a poesia se faz acto de cidadania e questiona as entidades e convenções dominantes, mostrando como são provisórias e artificialmente construídas:

The poetic authority to challenge dominant societal values, including conventional manners of communication, is a model for the individual political participation of each citizen (Bernstein, 1992:219)

A poesia faz-se “aversão à conformidade” quando se constitui como arena de questionamento da “autoridade” e da constituição de significados e de valores, do “eu”: das filiações de grupo nacionais, estatais, linguísticas, étnicas, estéticas. Ou seja, a poesia interpela a linguagem, a poesia é política quando rasga as formas dominantes:

If I speak of a ‘politics of language’, it is to address the politics of poetic form not the efficacy of poetic content. Poetry can interrogate how language constitutes, rather than simply reflects, social meaning and values. You can’t fully critique the dominant language if you are

confined to the forms through which it reproduces itself (...)
(Bernstein, 1999: 4).

A teoria literária tem de entender as/os poetas como artesãos de uma estética que coloca em movimento o pensamento *na e através da* linguagem. Para Bernstein, os poetas não são entendidos como entidades “neutras” em relação ao social, mas participam nele através de uma constante guerrilha contra “the official images of the world that are being shoved down our throats like so many tablespoons of Pepto Bismol” (Bernstein, 1992: 3). A “guerrilha” de que nos fala passa por criar um espaço aberto à negociação entre as configurações que temos e as imagens alternativas a esse padrão comum. Cria-se assim um espaço de participação na *doxa*, no espaço político e social que esta significa, no espaço das hierarquias e da distribuição de poderes, no tecido das construções sociais da comunidade em que estamos inseridos.

A aversão à conformidade constitui-se como “contraconvenções colectivas”, já que “in its counter conventional investigations, poetry engages public language at its roots, in that it tests the limits of conventionality while forging alternate conventions” (Bernstein, 1992: 219). Trata-se de um trabalho que implica esse movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones. Esta coesão não prevê os fluxos de energias de capacidade infinita e livre, mas antes se concentra num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas que faz parecer mínimas, mas que se mostram como disrupções importantes para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos, como universais. Ecoando o conceito de “momento futurante” de Perloff, diz:

When poetry averts conformity it enters into the contemporary:
speaking to the pressures and conflicts of the moment with the means
just then at hand. By which I mean I care most about poetry that

disrupts business as usual, including literary business: I care most for poetry as dissent, including formal dissent; poetry that makes sounds possible to be heard that are not otherwise articulated (Bernstein, 1992:2)

A poesia que dá voz a discursos que não são contemplados pelas convenções é uma das propostas enunciadas pela *L=A=N=G=U=A=G=E School*. Para dar conta destes novos sentidos poéticos – sociais – políticos – históricos, Bernstein propõe que nos “escutemos”, em vez de pensarmos que podemos falar uns com os outros, num ilusório modelo comunicativo de linguagem: “we have to get over, as in getting over a disease, the idea that we can ‘all’ speak to one another in the universal voice of poetry” (Bernstein, 1992: 5). Bernstein critica assim a pretensão de universalidade de uma voz poética, na sua “sinceridade romântica”, como se o poema pudesse transcender a parcialidade da sua origem (Bernstein, 1992: 221).

Também Perloff critica este modelo de linguagem autêntica: “the ‘true voice of feeling’ or ‘natural speech paradigm’ – so dominant in the 1960s and 1970s” (Perloff, 2002: 4).

A grafia *L=A=N=G=U=A=G=E*, explica Bernstein em entrevista a Graça Capinha, significa que:

ainda que a matéria seja a mesma, feita do todo das partes que permanecem ao longo da história, ao poeta cabe repetir (dai o sinal «=»), mas nessa repetição abrir a fenda onde outro sentido se poderá produzir – um sentido que o próprio poeta não pode sequer ainda antever. (Bernstein *apud* Capinha, 2001:120).

Se a linguagem é a mesma, a inovação só pode acontecer pela forma, pela busca de formas outras, que fendam sentidos dominantes. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura dominante, a cultura

oficial, e é-se um mero ventríloquo, como diz Rae Armantrout, no poema “Attention”:
“Ventriloquy/is the mother tongue.” (Armantrout, 2001: 56). Também Bernstein trabalha esta ideia da ventriloquia:

For I am a ventriloquist, happy as a raven to preach with blinding
fervor of the corruptions of public life in a voice of pained honesty
that is as much as conceit as the most formal legal brief for which my
early education would seem to have prepared me
(Bernstein, 1992: 223)

É este o risco de ficarmos pela repetição das formas da linguagem: transformamo-nos em ventríloquos dos discursos e da ideologia dominantes. Esta posição está presente na poesia que Bernstein entende do seguinte modo: “poetry that runs the risk of being too cautious will find itself well ousted by the events (even)” (Bernstein, 1992: 3). Trata-se de uma poesia que não se põe em risco – por preferir uma posição de consensualidade, mais confortável, que encaixa nos parâmetros e tons exigidos; uma poesia de acordo com a verdade falocrática dominante e que funciona “transformando-nos em marionetas controladas/faladas pela voz ventriloquizante do discurso que domina – também presente em muita poesia, que assim se faz e assim se deseja facilmente ‘canonizável’ ” (Capinha, 2001:124). A resistência ao facilmente canonizável, ao facilmente assimilável, a resistência à ventriloquia, começa no gaguejo, uma das estratégias que permitem implodir as convenções dominantes (Bernstein, 1997: 114).

O gaguejo e o coxeio, considerados duas formas de diferença em relação ao paradigma da saúde e da forma perfeita, são resignificados, a partir de Deleuze & Guattari, por Nathaniel Mackey, em “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”:

“Lame” or “limping”, that is, like “phantom” cuts with a
relativizing edge to unveil impairment’s power, as though the
syncopated accent were an unsuspected blessing offering

anomalous, unpredictable support. Impairment taken to higher ground, remediated, translates damage and disarray into a dance.”
(Mackey, 1990: 100)

(...)

The stutter thus becomes the most appropriate self reflexive feature of an articulation which would appear to be blocked in advance (Mackey, 1990: 104)

A anomalia deixa de ser deficiência e passa a ser potencialmente criativa: o coxeio transforma-se numa dança. O gaguejo que é considerado perturbação/bloqueio da fluência do discurso, torna-se uma das possibilidades de desbloquear essa aparente fluência – pelas repetições, prolongamentos, hesitações. A partir deste gaguejo e deste coxeio abre-se o espaço para articular novas possibilidades de linguagem. Essas possibilidades movem-se numa linguagem do indeterminismo, como a propõe Susan Howe, outra das poetas $L=A=N=G=U=A=G=E$:

The terra incognita of the not
proven that stretches between
the firm ground of the proved
and the void of the disproved.

(Howe, 1999: 62)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemónicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres/senhores. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga à regra, fuga à regra dos senhores/mestres na literatura, na linguagem, criando fracturas, possibilidades outras de dizer a realidade e a nós próprias/os. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque, quando as/poetas abrem uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade

que fala essa língua e, esse momento de revelação, todas/os as/os que falam a língua vão acompanhar a/o poeta.

Seja em Malraux, Marinetti, Armantrout, Anzaldúa, Cendrars, Steiner, Howe, Perloff, Bernstein ou Deleuze e Guattari, trata-se sempre de um modelo agonista de linguagem. Trata-se de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. É neste sentido que o linguista e filósofo francês Jean-Jacques Lecercle se refere a uma linguagem do excesso: há um excesso de sentidos na sua aparente falta. Está sempre um sentido a fazer-se, em processo, no confronto entre as diferentes racionalidades que emergem do movimento de vectores múltiplos de significado, de fagulhas que se revelam e que revelam ordens outras no seu acontecer arcaico partilhado pela comunidade:

Language is so devastatingly violent because it bears the traces of an
archaic truth, because it is the locus of its compulsive reconstruction.
(Lecercle, 1990: 260)

Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. Aí reside a violência deste processo, no dizer de Lecercle, a violência da linguagem.

A “literatura maior” assenta naquilo que Lecercle (1990: 224) designa como o modelo de linguagem colaborativa (“eu comunico, tenho uma mensagem”). Por oposição, a “literatura menor” assenta num modelo de linguagem agonista, uma linguagem atravessada pelo *agon* – e é aí que, no meu entender, se move a “outra tradição” de que fala Perloff. Uma poesia “menor” ou uma poesia da “outra tradição” é, sobretudo, uma poesia que mergulha no espaço da violência do que ainda não foi articulado, do que ainda não foi dito – ou porque não se pode dizer, ou porque não se

consegue, ou porque é proibido. Esse é o espaço do excesso: uma poesia da “escuta” desses espaços-tempos ainda por dizer.

A ideia de um modelo agonista de linguagem subjaz a várias teorias feministas. O próprio Lecercle chama a atenção para a importância dos aportes dos estudos feministas para a teoria literária e para a filosofia da linguagem, distinguindo as teorias feministas que continuam num modelo colaborativo e aquelas que adoptam um modelo agonista de linguagem.

Começo, assim, por trazer a esta minha reflexão o nome de uma poeta, também teórica, Adrienne Rich, que toma como lugar de enunciação o seu corpo, o corpo feminino, como uma estrutura de resistência, trespassada por *agon*. No seu texto “Notas para uma Política de Localização”, afirma ser a localização do corpo um processo revolucionário e agonista para abordar o silêncio “que tem sido aconselhado ou imposto sobre a nossa presença activa e sobre a nossa prática como mulheres” (Rich, 2002: 17). Rich recupera, no corpo da mulher, os pormenores e detalhes desperdiçados pelas hierarquias do saber, dizendo mesmo que a mulher funciona como uma espécie de “cunha” em todo o pensamento radical pois pode minar estruturas conservadoras, soltar a imaginação e estabelecer, de novo, ligações que têm estado perigosamente cortadas (Rich, 2002: 21). Tudo isto é feito num espaço de diferenças, um espaço de simultaneidade de opressões – o espaço das práticas e discursos do corpo – onde tudo se choca como placas tectónicas. De facto, o corpo é o local de resistência, é o local da guerrilha de que também Bernstein fala: a guerrilha contra o discurso abstracto, “maçadoramente abstracto”, que funciona como “igualdade mortal da abstracção” (Smith *apud* Rich, 2002: 25). Rich chama a atenção para gramáticas sociais que foram esvaziadas:

palavras que deviam possuir uma profundidade e liberdade de alusões – palavras como *socialismo*, *comunismo*, *democracia*, *colectivismo* – são despidas das suas raízes históricas, das faces múltiplas das lutas pela justiça social e pela independência, ficando reduzidas a uma ambição de dominar o mundo. (Rich, 2002: 25)

A liberdade de alusões que Rich pretende vai ao encontro de uma arbitrariedade que se potencia como uma estratégia para ameaçar o discurso do centro, um espaço de abertura para inaugurar “linhas de fuga” ao discurso dominante. O nomadismo da resistência faz-se também, por isso, por essa via do arbitrário, da escolha, da subjectividade, de que fala Rosi Braidotti:

a condição nómada que defendo é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica. (Braidotti, 2002: 143)

Esta condição nómada, a ecoar novamente Deleuze e Guattari, mas também Anzaldúa e Mackey, faz-se por entre os modelos que ainda funcionam em sistemas binários, que criam sub-categorias de “Outro” ou “Diferente de”, que implicam “ser menos que”, “valer menos que”. Esta diferença reproduz sempre inferioridade, uma inferioridade que é fatalmente ainda mais inferior, uma diferença:

que adquiriu conotações essencialistas e letais, tornando ‘elimináveis’ categorias inteiras de seres, isto é, humanos mas ligeiramente mais mortais. (Braidotti, 2002: 144)

Também Cameron refere essa tendência do modelo ideológico em que assenta o pensamento patriarcal (Cameron, 2002: 125). A ideia de que existe um sistema de classificação e nomeação a dois termos direcciona-se para um raciocínio que é estéril, que fica submetido a um sistema de pensamento cristalizado. A teórica explora esta problemática no contexto da gramática, ou melhor, trata o sexismo na gramática, ou “a *língua* do sexismo projectado sobre a língua” (Cameron, 2002: 142). Nas ideias

feministas encontramos pois muitos contributos importantes para exigir a necessária e urgente reforma linguística. A este propósito, *Sister Outsider*, originalmente publicado em 1984, discute a necessidade de transformação do silêncio e a necessidade da linguagem em acção. A sua autora, Audre Lorde, diz-nos:

I have come to believe over and over again that what is most important to me must be spoken, made verbal and shared, even at the risk of having it bruised or misunderstood. That the speaking profits me, beyond any other effect (Lorde, 2007: 40)

Nesta enunciação, a constatação de que o silêncio nos confina a um campo invisível e a um acto de auto-rasura. A partir do momento em que medo e silêncio – realidades em que nós, mulheres, crescemos, e fomos habituadas a acreditar – são formas de experiência, a autora assume-os como forma de conhecimento, transformando-os em energia, em forma de acção, em forma de extensão da consciência. Conclui com a frase-manifesto:

I’m not a casualty, I’m a warrior. (Lorde, 2007: 41)

A poeta propõe a participação poética na comunidade onde vive, fazendo uso da linguagem como função que permite um espaço para o encontro e a fricção das várias vozes – um processo que, embora sempre agónico, permite pôr o silêncio em movimento, constituindo-se este(s) movimento(s) como pesquisa epistemológica. Este processo é, para Audre Lorde, uma responsabilidade colectiva (“and there are so many silences to be broken”). Para Lorde (tal como para Perloff, Bernstein ou Lecercle), o poder de quebrar estes silêncios está na poesia – esta é a sua responsabilidade.

Em “Poetry Is Not a Luxury”³, o poder da poesia é entendido pela autora como o poder de dar nome às ideias que ainda não têm nome nem forma, às ideias do porvir a

³ Publicada originalmente em 1977, no número 3 da revista *Chrysalis: a Magazine of Female Culture*.

ser. A isto Lorde chama “a revelatory distillation of experience” (Lorde, 2007: 36). Só a poesia pode dar forma a esta linguagem – na linha da “outra tradição”. Esta enunciação do silêncio, a dizer novos e outros nomes, entra no contemporâneo, é a possibilidade de “fazer-se acto de presença na língua”, como diz a poeta canadiana Nicole Brossard (1997: 152). Este acto tem um valor de enunciação colectivo, permitindo a sobrevivência desta comunidade. Como diz Lorde: “women have survived. As poets.” (Lorde, 2007: 39). Uma proposta que, de certo modo, vem ao encontro do que Maria Irene Ramalho afirma quando mostra “como o texto poético se antecipa muitas vezes às perspectivas feministas da investigação científica actual” (Ramalho, 2001: 107).

A proposta que trago para esta dissertação parte desta concepção de trabalhar a linguagem de maneira a que se olhe para os “desperdícios” poéticos através de uma linguagem que pergunta. Partindo do que é proposto pelos modernistas, movendo-me nessa “outra tradição” cujas implicações literárias e/ou também linguísticas, filosóficas, epistemológicas e políticas que aqui brevemente discuti. Procurei observar no contexto português, nas revistas de poesia contemporâneas, um espaço de “inquirição” como a poeta e teórica norte-americana $L=A=N=G=U=A=G=E$, Lyn Hejinian o formula:

The language of poetry is a language of inquiry, not a language of a genre.
(...) Poetry, therefore, takes as its premise that language is a medium for
experiencing experience.(...) But the emphasis in poetry is on the moving
rather than on the places – poetry follows pathways of thinking (...)

(Hejinian, 2000: 3)

Hejinian considera que mais do que um género literário, a poesia é um campo epistemológico que se move no experienciar da experiência, movendo o conhecimento humano, inquirindo-o. No entanto, este espaço de “inquirição” não se revela em todas as revistas encontradas. Se há algumas revistas onde encontramos uma poesia que parece

partilhar estas preocupações, há uma maior quantidade de revistas que se mantêm numa poética ventríloqua, que repete formas usadas e no discurso que é, simultaneamente, lírico, confessional e discursivo. As três revistas que seleccionei como objecto de estudo inscrevem-se na “outra tradição” e delas me ocuparei no terceiro capítulo desta dissertação, não sem antes me deter, no segundo capítulo, no panorama mais amplo deste tipo de publicações em Portugal. De uma forma ou de outra, estarei sempre a lidar com políticas de linguagem e com políticas literárias.

II. Revistas de poesia portuguesa contemporânea

Estado de arte

Na sua obra *The Marginalization of Poetry*, o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que, na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea, o discurso poético é um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros géneros literários e à própria crítica literária (Perelman, 1996: 4). A estas, acrescento, neste estudo, outras marginalizações: a da poesia que circula em pequenas revistas e a da poesia de mulheres publicada nessas revistas.

Se a poesia é um espaço de “inquirição”, para voltar a Hejinian, esse espaço está a ser cartografado pelos mecanismos de consagração da reprodução literária, com prémios e associações de escritores que, ao seleccionarem, excluem e marginalizam. Estes mecanismos reguladores das instituições da “cultura dominante” são vistos como causadores do que Bernstein refere como “asfixia cultural”:

Too often, the works selected to represent cultural diversity are those that accept the model of representation assumed by the dominant culture in the first place. (...) Works that challenge these models of representation run the risk of becoming more inaudible than ever within mainstream culture. (...) Within the emerging official cultural space of diversity, figures of difference are often selected because they narrate in a way that can be readily assimilated – not to say absorbed – into the conventional forms of the dominant culture. (Bernstein, 1992: 6)

A “asfixia cultural” é, então, uma situação criada a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas outras de estar e olhar o mundo. Todas/os as/os que ousam e decompõem os critérios forjados por esse centro

aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, corre o risco de ser asfixiada/o por esse mesmo centro, que invalida e ignora que, nessa decomposição, reside a génese criativa do existir humano, em movimento. Nessa impossibilidade de intersecção de imagens outras, a cultura oficial neutraliza constelações que poderiam participar no desafio à aproximação de uma gramática mais justa de dizer o paradigma que vivemos, do qual o espectro do saber convencional está tão longe. Contudo, e, paralelamente ao espectro redutor das hierarquias de poder, Bernstein identifica também instituições que podem servir como alternativas a essas instituições literárias dominantes. Essas instituições são a imprensa de poesia alternativa e “independente”, fora do mercado dominante e dos grandes apoios governamentais: revistas, jornais, folhas, boletins, etc. e as colectâneas de poesia a estes associadas (Bernstein, 1999: 147).

Foi esse espaço marginalizado – no sentido de Perelman e de Bernstein – que procurei observar no contexto português. Escolhi olhar para as revistas de poesia portuguesa contemporâneas, porque as considerei um local privilegiado para encontrar poéticas da “outra tradição”. Entendo que as revistas de poesia se podem considerar como um espaço para “literaturas menores” (no sentido em que Deleuze e Guattari falam), já que apresentam outras lógicas de produção, circulação e distribuição no contexto da “literatura maior”. Interessam-me as revistas de poesia enquanto instituições alternativas uma vez que, de acordo com Bernstein, funcionam à pequena escala, permitindo assim a experimentação de linguagens desconhecidas, impermeáveis e não sujeitas a lógicas do mercado editorial:

The power of our alternative institutions of poetry is their commitment to scales that allow for the flourishing of the art form, not to maximizing the audience; to production and presentation, not publicity; to exploring the unknown, not manufacturing renown. (Bernstein, 1999: 153-154).

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, tal como eu o entendo, fala-nos também da cultura oficial enquanto “monocultura do saber”. Esta consiste, no contexto da modernidade, na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente:

A cumplicidade que une “as duas culturas” reside no facto de ambas se arrogarem a ser, cada uma do seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de produção artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura (Santos, 2002: 247).

Santos propõe, contra a monocultura do saber, uma “ecologia dos saberes” que consiste na “identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não existentes pela razão metonímica” (Santos, 2002:250), *i.e.*, para expandir o presente, há que olhar para as práticas literárias existentes; rever as poéticas disponíveis, que são encobertas pela tradição e pelo cânone, para as tornar contemporâneas, para as visibilizar. Assim sendo, na senda de Santos e Bernstein, considereirei algumas pequenas revistas de poesia como uma das instituições alternativas à “cultura oficial” literária (Bernstein, 1999), alternativas ao cânone literário e, também, à monocultura do saber (Santos, 2002). No entanto, deste *corpus* de revistas encontradas, nem todas representam “linhas de fuga” à literatura dos mestres/senhores em Portugal, nem todas surgem como espaço de “inquirição”.

O cânone da poesia portuguesa é feito de poéticas que seguem o modelo colaborativo de linguagem e as/os poetas do cânone escrevem-se como sujeitos em controlo, numa linguagem pretensamente comunicativa, fazendo quase sempre tábua rasa das poéticas da ruptura modernista e de todas as questões que essa ruptura

implicou. Em Portugal, essas formas convencionais da literatura dominante têm os seus principais fazedores, os *fazedores do cânone* – aqueles que controlam os usos correctos da língua (Ramalho 1994:17), sobretudo, em Lisboa. Esta centralidade não é apenas uma questão geográfica, mas é também uma questão cultural, política e histórica, que se prende com o regime ditatorial, que governou Portugal de 1926 a 1974. Este período foi um período de silenciamentos continuados, onde todas as diferenças e possibilidades de experimentação foram invisibilizadas. Como diz Boaventura de Sousa Santos:

todos os mapas têm um centro. Cada período histórico ou tradição cultural selecciona um ponto fixo que funciona como centro dos mapas em uso (Santos, 2000: 189).

O carácter de fixidez desse ponto, ou melhor, desse centro, prenuncia algumas contrariedades para os tais “mapas em uso”. É assim que o movimento de poesia experimental portuguesa, “PO.EX”, representante da poesia da “outra tradição” em Portugal, nasceu na década de 60 no século XX. No entanto, este movimento cuja continuação actual é ignorada pela crítica, desenvolveu-se no sentido de uma “ortodoxia poetocrática”, como explica o poeta e também cientista social português Feliciano de Mira, com os fundadores da PO.EX a reivindicarem o monopólio da produção da poesia experimental, repetindo a invisibilização das novas vozes:

A PO.EX foi o corpo central do experimentalismo português do século XX, mas não se esgota apenas nos seus membros fundadores. Uma contraditória ortodoxia poetocrática parece que se apossou de alguns, que os impede de observar a renovação e reinvenção poética neste campo. Essa atitude estratégica tem *facilitado* a sobrevalorização duma lógica unívoca de interpretação da escrita experimental e dos seus autores, resultado da ausência de trabalho de campo fora de informantes convencionais, o que alimenta facilitismos lusitanos, propícios a enaltecer

os feitos do passado para esquecer o presente e adiar o futuro. (Mira, 2006: 60)

A canonização implica que o saber é legislável e é legislado pela inclusão e exclusão – o que entra ou não nos programas de ensino, o que é ou não aceite para publicação, quem é ou não promovido (Ramalho, 1994:19). E, em Portugal, uma breve consulta aos programas dos vários níveis de ensino mostra que os/as poetas incluídos nos *curricula* têm sido quase sempre os/as mesmos/as. O que Bernstein identifica no contexto norte-americano como “asfixia cultural”, para se referir às instituições literárias dominantes, pode pensar-se no contexto português. A forte participação dos detentores da cultura académica hegemónica (de Lisboa, sobretudo) nos *media* é disso mais um exemplo. Por isso, neste cânone português, acontece também o que Ron Silliman identifica no contexto norte-americano, quase ecoando Lecercle:

Public canons disempower readers and make disappear poets. They are conscious acts of violence. (Silliman, 1990: 153)

Parece-me, assim, que olhar/escutar os/as poetas das revistas de poesia portuguesa contemporâneas, fora de Lisboa e do Porto, assume uma importância académica, cultural, literária e, sobretudo, política.

Os estudos académicos sobre revistas de poesia portuguesa escasseiam, indicando também a falta de atenção que tem sido dada a esta produção poética. Em Portugal, destaco os dois trabalhos de referência sobre revistas literárias: o estudo de Clara Rocha, no âmbito de uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; e o trabalho de Daniel Pires, um levantamento de revistas literárias, condensado na forma de dicionário. Ambos são estudos realizados na década de 80 do século XX, em 1985 e em 1986, respectivamente.

Na obra *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Clara Rocha⁴ (1985) traça uma história da literatura portuguesa, desde o início do século XX até à década de 80, a partir das principais revistas e jornais literários portugueses. Rocha aborda estas publicações a partir de uma perspectiva socioliterária, que entende as revistas como lugares de afirmação colectiva, e também, de uma perspectiva intertextual dessas publicações periódicas, entendendo-as como palimpsestos, como “acumulação, sucessão, sobreposição e diálogo (...) de propostas estético-literárias” (Rocha, 1985: 21). Este trabalho é sem dúvida um importante contributo para a História da Literatura Portuguesa, porque faz um levantamento exaustivo das publicações – a nível nacional, incluindo as ilhas da Madeira e dos Açores – que considera “marcantes em termos geracionais e em termos literários” (Rocha, 1985: 24). Baseando-se numa análise documental e criando uma tipologia para as publicações, Rocha trata as condições de recepção das revistas (pelo público, referindo a indiferença deste público), as condições de circulação das revistas no mercado do consumo (questões como o financiamento e a censura, que são vistas pela teórica como obstáculos), as linhas de vanguarda e tradição (analisando continuidades e rupturas), as linhas de nacionalidade e abertura ao estrangeiro (desde a afirmação das identidades cultural e literária nacionais até à procura de literaturas alheias).

O outro trabalho de referência é o *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, de autoria de Daniel Pires⁵. Este dicionário faz o elenco das publicações periódicas portuguesas do Romantismo ao Surrealismo, entendendo as revistas literárias como:

⁴ Clara Rocha é professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa (aposentada desde 2009).

⁵ Daniel Pires é, actualmente, director do Centro de Estudos Bocageanos de Setúbal.

um testemunho elucidativo de uma época, do pulsar do tecido social, das suas contradições, das ambições e limitações que a rodeiam, dos mecenas, da cultura, em sentido lato, de uma determinada ordem social (Pires, 1986: 19)

Este dicionário, embora deva constar como referência para o trabalho desta dissertação, não se revelou tão minucioso quanto o trabalho académico realizado por Clara Rocha.

Ambos estes trabalhos estão teórica e temporalmente distantes do estudo que pretendo realizar nesta dissertação. De resto, na pesquisa por mim realizada não encontrei estudos actualizados sobre revistas literárias contemporâneas e/ou do século XX em Portugal⁶. A actual reflexão sobre revistas literárias contemporâneas parece ocorrer, parca e esporadicamente, em pequenos ensaios (publicados em blogues ou nas próprias revistas literárias) e nalguns artigos em jornais. É o caso de dois artigos publicados, um no *Ípsilon*⁷ (suplemento cultural do *Jornal Público*) intitulado “Há uma nova geração de poesia portuguesa?” onde, sob a temática da nova geração de poetas, se fala de revistas de poesia. O outro, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias (JL)*⁸, intitulado “Novíssimos” (tema de capa), apresenta nomes de jovens criadores e artistas em várias áreas e discute caminhos do futuro nas artes, entre elas a Literatura. Neste, de 2009, Pedro Eiras⁹ reúne, em torno da revista *Criatura*¹⁰, os nomes de Diogo Vaz Pinto

⁶ A pesquisa bibliográfica foi efectuada na base de dados integrados <http://cc.doc.ua.pt/>, que abrange o catálogo bibliográfico de todas as Universidades nacionais.

⁷ Artigo publicado no *Ípsilon*, a 12 de Setembro de 2008.

⁸ Artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, nº 1001, de 11 a 24 de Fevereiro de 2009.

⁹ Pedro Eiras, investigador da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, publica regularmente textos ensaísticos ou de crítica literária em publicações nacionais e estrangeiras (destacando-se *Relâmpago*, *Jornal de Letras*, *Ciberkiosk*, *Quadrant*, *Tinta*, *Latitudes*).

¹⁰ A revista *Criatura* é publicada pelo núcleo autónomo *Caliope* da Faculdade de Direito de Lisboa, desde Fevereiro de 2008, tendo editado cinco números até ao momento. Esta revista é dirigida por Diogo Vaz Pinto, David Telles Pereira e Ana M.P. Antunes e foi apresentada, pela primeira vez, por Nuno Júdice, seguindo-se-lhe nomes como Isabel Lopes, Fernando Pinto do Amaral e Rosa Maria Martelo.

(n. 1985, Lisboa), Hugo Roque (n. 1978) e Pedro Jordão (n. 1977, Aveiro). A estes juntam-se os nomes de Miguel Manso (Almeirim) cujo primeiro livro, *Contra a Manhã Burra*, teve primeiramente uma edição de autor, esgotada, sendo a segunda edição publicada pela Mariposa Azul, em 2008; de Joel Henriques (n. 1979, Caldas da Rainha), autor de dois livros de poesia, *Fio da Voz*, em 2007 e *A Claridade*, publicado pela editora Licorne (Évora) em 2008, que teve logo na estreia o elogio de Joaquim Manuel Magalhães, escritor e poeta, tendo-se referido a ele como “um dos mais sólidos poetas da geração mais nova” (JL, 2009: 9); por último, Andreia C. Faria (n. 1984), que publicou *Fadas e Assassinos* pela Corpus Editora (Porto), em 2004 e *De Haver Relento*, em 2008, pela Cosmorama (Porto).

A revista *Criatura* é também motivo de atenção no *Ípsilon*, no artigo “Há uma nova geração de poesia portuguesa?”, em que lhe é dedicada uma secção autónoma. O jornalista que assina este artigo, Luís Miguel Queirós, fala do “entusiasmo crítico com que foi acolhida”, referindo-se mesmo à revista *Criatura* como espaço de divulgação de alguns dos “novíssimos poetas portugueses”. O jornalista afirma que a segunda metade da década de 90 “foi um período fértil no que respeita à poesia portuguesa. Estrearam-se vários poetas significativos, editaram-se antologias de “novíssimos”, jornais e revistas também lhes dedicaram ‘dossiers’” (Queirós, 2008: 6). Na secção com o subtítulo de “Alguns ‘novíssimos’”, refere os nomes de Alexandre Nave (n.1969, Lisboa), com dois livros publicados, *Columbários & Sangradouros* (Quasi, 2003), seguindo-se-lhe *Vão Cães Acesos pela Noite* (Quetzal, 2006); Rui Pedro Gonçalves (n.1973, Pontevél) publicou *Noites na Granja* (edição de autor, 2006) e *Diques* (Teatro de Vila Real, 2007); António Gregório (n.1970, Leiria), que publicou *American Scientist* (Quasi, 2007); Rui Lage (n.1975, Porto), que publicou três livros entre 2002 e 2006; repete-se o nome de Miguel Manso; Renata Correia Botelho (n.1977, S. Miguel, Açores), que

publicou na Galeria 111, num pequeno livro, a meias com o artista plástico Urbano e, ainda, *Avulsos*; Margarida Vale de Gato (n.1973, Vendas Novas), que publicou o livro *Mulher ao Mar*, esgotado, e que tem publicado poemas dispersos por revistas como a *Águas Furtadas* ou a *Sulscrito*.

Pela leitura destes artigos, percebemos que as revistas referidas, tal como as editoras, são de Lisboa e do Porto, bem como a maioria das/os suas/seus autoras/es. Podemos percebê-lo no discurso de Luís Miguel Queirós:

O leitor que hoje queira seguir o que vai saindo tem de se centrar sobretudo em editoras recentes, como a Quasi [Famalicão], que possui de longe o mais vasto catálogo de revelações, a mais artesanal Averno [Lisboa], ou pequenas chancelas que têm apostado nos últimos anos em poesia – a Cosmorama [Porto], a Deriva [Porto] ou a Sombra do Amor [Lisboa]. Terá também de ir à procura de revistas como a Telhados de Vidro [Lisboa], a Magma [Açores], a Callema [Lisboa], a Sulscrito [Faro], a Big-Ode [Almada] ou, mais recentemente, a Criatura [Lisboa].

O jornalista problematiza ainda o facto de a poesia vender pouco e a questão da distribuição, e enuncia algumas livrarias de Lisboa, Porto e Braga que resistem como alternativas ao mercado dominante das livrarias e que continuam a apostar na venda de livros de poesia.

Ainda, de referir o dossier “Revistas Literárias”, publicado no número cinco da revista *Callema* (Lisboa), por Emília Pinto de Almeida, em que a docente da Faculdade de Letras de Lisboa, após uma pequena introdução sobre revistas literárias, publica pequenas entrevistas aos responsáveis das revistas: *Big-Ode* (Almada); *diVersos* (Porto); *entre o vivo, o não-vivo e o morto* (Évora); *Intervalo* (Lisboa); *Relâmpago* (Lisboa) e *Sítio* (Torres Vedras).

A reflexão sobre revistas ocorre também em Encontros de Poesia (como no II Encontro de Escritores de Torres de Vedras, em 2008, na mesa redonda “Revistas

Literárias Hoje”) ou em Encontros de Revistas, como foi o caso do “Poezine”, um encontro e exposição de revistas de poesia organizado no âmbito do evento “Coimbra – Capital da Cultura 2003”; ou ainda o Encontro Luso-Espanhol de Revistas de Poesia, organizado pelo Grupo Poético de Aveiro, em 1999, com o apoio da Câmara Municipal. Do “Poezine” apenas existe um programa de apresentação, contendo a apresentação das revistas que foram: *Aquilo* (Guarda), *Bumerangue* (Guimarães), *diVersos* (Porto), *Hifen* (Porto), *Inimigo Rumor* (Coimbra/Lisboa), *Número* (Lisboa), *Oficina de Poesia* (Coimbra), *Ópio* (Almada), *Palavra em Mutação* (Porto), *Plágio* (Viseu) e *Relâmpago* (Lisboa). De resto, dos outros encontros não existem actas publicadas.

Num outro contexto, destaco o trabalho de Maria José Canelo, *A Construção Poética da Nação*, um estudo de carácter comparativo entre as revistas de poesia norte-americanas *Poetry* e *The Little Review* e as revistas portuguesas *Orpheu* e *Portugal Futurista*. Este estudo chama a atenção para o papel importante que as pequenas revistas literárias tiveram no mapa do modernismo europeu que, exibindo um carácter de livre circulação e acesso fácil e, ainda, pela sua estrutura e natureza propícias ao imaginar de comunidades, contribuíram para a invenção, para a discussão e a disseminação de uma consciência nacional e a dinamização de uma cultura (Canelo, 1997: 3). O que as páginas destas revistas acabam por acompanhar é o percurso de invenção das identidades, de percepção muito mais difícil em obras literárias acabadas. As revistas literárias modernistas, segundo Canelo, forçam o caminho dentro das representações centrais de nacionalidade com as quais os seus intelectuais não se identificavam, demonstrando, nesse gesto, toda a artificialidade da identidade nacional como construção cultural, bem como alguns dos meios de legitimação de que essa tarefa de construção se socorre. À semelhança de Clara Rocha, Canelo pretende, mais do que entender estas publicações como reflexo do período em que existiram, desvendá-las

como comunidades em si, que nascem deliberadamente da necessidade de afirmação de outras formas de entender a realidade, constituindo-se pois como um lugar de afirmação colectiva (Canelo, 1997: 5).

Malcom Bradbury e James McFarlane falam-nos também desta importância das revistas literárias para os movimentos modernistas. A afirmação de uma identidade colectiva foi uma das preocupações dos movimentos modernistas, que ganhou forma na publicação de revistas, manifestos e panfletos. Estas publicações eram entendidas, não como meros meios para divulgar os trabalhos artísticos entre os pares, mas como intervenção na comunidade, pretendendo que o projecto de ruptura que se estava a levar a cabo circulasse entre o público em geral (Bradbury e McFarlane, 1991: 203). De ressaltar que nem todas as revistas estavam ligadas apenas a um só movimento: muitas acolhiam várias estéticas, funcionando como espaços de debate estético, ideológico, político e social (Bradbury e McFarlane, 1991: 204), um espaço de debates inter-artes e transnacionais. Ainda no dizer de Bradbury e MacFarlane, no final do século XIX, estas pequenas publicações começaram a funcionar como formas de contra-cultura, numa época em que os grandes investimentos eram canalizados para publicações de grande escala. Estas pequenas publicações funcionaram como montra das experimentações do que se estava a fazer a nível nacional e foram progressivamente sendo reconhecidas pelo circuito comercial e pela crítica literária (Bradbury e McFarlane, 1991: 204). Foi sobretudo esta “outra tradição” de contra-cultura e de experimentação que me interessou observar no meu objecto de estudo – fora dos centros.

O panorama das revistas de poesia portuguesa contemporânea fora de Lisboa e do Porto

Olhando para as revistas de poesia portuguesa contemporâneas fora de Lisboa e do Porto como representantes da “outra tradição”, partiu-se das seguintes hipóteses de trabalho:

1. As poéticas destas revistas seguem um modelo agonista de linguagem (por oposição ao modelo colaborativo da grande tradição do cânone português) – procuram e experimentam outras formas de *poiesis*;
2. Estas revistas, como se situam fora dos grandes centros de difusão cultural, contribuem para a descentralização cultural;
3. As mulheres poetas têm, nas revistas de poesia portuguesa, um espaço público onde se podem fazer representar;
4. Os/As responsáveis destas revistas de poesia têm um posicionamento crítico em relação às suas escolhas poéticas e estratégias literárias (à semelhança dos/das poetas que inauguraram a poesia da “outra tradição”).

A recolha de revistas de poesia, cuja publicação seja posterior a 1990, foi realizada em 16 distritos portugueses (Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Leiria, Portalegre, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu), a partir de contactos institucionais com Câmaras e Bibliotecas Municipais e a partir de alguns dos contactos pessoais, meus e de outras/os poetas envolvidas/os (que funcionaram muitas vezes em circuito de “bola de neve”, com poetas a darem conhecimento de outros poetas). Usou-se, ainda, a Internet como fonte

privilegiada de pesquisa, tendo sido encontrada bastante informação em *sites* e blogues. Fizeram-se entrevistas em profundidade e foram recolhidas 44 revistas¹¹.

O que podemos imediatamente constatar é que este número de publicações, recolhidas fora de Lisboa e do Porto, é inferior ao número de publicações encontradas apenas em Lisboa e no Porto, a partir de 1990. Este dado evidencia a forte concentração da produção cultural (e dos agentes e equipamentos culturais) nos dois pólos urbanos do país, com as implicações que isso tem, isto é, a tendência para um monopólio exclusivo do financiamento, da atenção mediática e simbólica nestes dois centros urbanos.

Outro dado relevante é que nem todas as 44 publicações contêm somente poemas, sendo que, efectivamente, a quase totalidade das publicações contêm também ensaios, recensões, prosa, ficção, conto, divulgação de novidades e/ou eventos literários. Há ainda revistas que têm contributos de outras artes, como as artes plásticas, a fotografia, o teatro, a música, a dança ou as ciências. Uma minoria das revistas tem ainda conteúdos de entretenimento, moda e *design* – ainda assim decidiu-se incluí-las, pois parece relevante que conteúdos poéticos circulem ao lado de outros discursos considerados não-literários; a justaposição de diferentes discursos produz novas possibilidades de sentidos ao des-hierarquizar poderes e ordens de discursos dominantes.

A publicação destas revistas, fora de Lisboa e Porto, é da responsabilidade de vários tipos de entidades, desde câmaras e bibliotecas até grupos e associações culturais, passando por pequenos núcleos de amigos que se juntam para publicar. De facto, estes projectos são muito individualizados e/ou restritos a pequenos núcleos de pessoas: com excepção das revistas publicadas por associações culturais ou instituições, são duas ou

¹¹ Foram recolhidos também outros tipos de publicações periódicas literárias, como fanzines (11), jornais e suplementos literários (9) e boletins (3). A inclusão destes tipos de publicação periódica não foi possível no âmbito desta dissertação, devido a limitação de recursos humanos e temporais.

três pessoas que tratam de todo o processo de publicação da revista, havendo mesmo casos em que uma única pessoa leva a cabo todo esse processo. Assim, as histórias das revistas são atravessadas por tensões internas e por mudanças, e uma zanga entre amigos ou uma mudança na carreira profissional de uma pessoa podem pôr em causa um projecto literário. Todos estes projectos decorrem localmente, ou seja, os/as responsáveis por estas publicações residem nas cidades onde estes são concretizados (mesmo que haja colaboradores/as a residir fora do local onde as revistas são produzidas). A maior parte dos/as responsáveis por revistas têm elevados níveis de capital escolar – a maioria tem uma licenciatura – que se traduz nas suas profissões (desde médicos a jornalistas, passando por engenheiros, editores, livreiros) mas, sobretudo, os/as responsáveis são, na sua maioria, professores/as do ensino secundário e funcionários/as das câmaras municipais/autarquias locais, havendo também alguns/as universitários/as.

A maioria dos responsáveis pelas revistas é do sexo masculino. Há oito revistas que têm mulheres na sua coordenação. São elas: *Big-Ode* (Setúbal), *Boca de Incêndio* (Guarda), *Bumerangue* (Braga), *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro), *Litterarius* (Silves), *Mealibra* (Viana do Castelo), *Oficina de Poesia* (Coimbra) e *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças* (Braga). Destas, apenas três revistas têm mulheres como directoras (*Litterarius*, *Oficina de Poesia*, *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças*). Note-se que esta presença das mulheres acontece quando as revistas estão ligadas a cidades universitárias ou quando estão mais próximas do centro de maior difusão cultural (é o caso da *Big-Ode*, de Almada); o mesmo acontece ainda quando as responsáveis pelas revistas estão ligadas a instituições culturais locais, como é o caso da directora da revista *Litterarius*, também directora da Casa Museu de São Bartolomeu de Messines. Estes dados revelam uma sub-representação das mulheres na direcção das

revistas, facto também verificado nas revistas publicadas em Lisboa e no Porto, o que indica que, no actual contexto português, não há grandes mudanças em relação ao que se passava no início do século XX, tal como descrito por Maria José Canelo (1997). No seu trabalho, *A construção poética da nação: modernismo e nacionalismo nas revistas literárias do início do século XX – Poetry e The Little Review [E.U.A.] Orpheu e Portugal Futurista [Portugal]*, Canelo aborda comparativamente, as políticas sexuais dos vários projectos de construção da identidade nacional nos contextos português e norte-americano. No caso americano, as duas directoras são mulheres. Mas, no caso português, há uma ausência significativa de figuras femininas, o que é “significativo da invisibilidade a que a mulher é votada em todo o projecto de Pessoa e Almada” (Canelo, 1997: 11).

Esta sub-representação das mulheres nas direcções das revistas contrasta com os dados sobre leitura, que nos dizem que as mulheres lêem mais que os homens¹². Este paradoxo reflecte a desigualdade sexual e também uma ausência de reflexão pública sobre esta questão que caracteriza a sociedade portuguesa e que tem consequências em todos os campos culturais, particularmente no campo literário.

Das revistas em estudo, treze são publicadas por associações culturais/literárias que, não sendo editoras, assumem também funções editoriais. Apenas em quatro casos a associação que funciona como editora é também a responsável pela revista: a revista *folhas - letras & outros ofícios* é dirigida e editada pelo Grupo Poético de Aveiro; as extintas *Íbis: revista jornalística literária da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Alto Minho*, é dirigida e publicada pela Associação de Jornalistas e Homens

¹² O estudo “A leitura em Portugal” coordenado pela socióloga Maria de Lurdes Lima dos Santos de 2007 aponta para um perfil de leitores acentuadamente feminizado que é também escolarizado e juvenilizado (Santos, 2007:53). Esta é uma tendência que se mantém desde 1997, nos dados da socióloga Idalina Conde (Conde, 1997:140).

de Letras do Alto Minho; a *Quantos os Ledores Tantas as Sentenças*, é dirigida e publicada pela Associação de Autores de Braga (AB); e a *Perfil*, é dirigida e publicada pelo Núcleo de Artes e Letras de Fafe (NALF). Destaque ainda para a revista *Mealibra*, cuja direcção e edição está a cargo do Centro Cultural do Alto Minho (CCAM), uma instituição cultural sem fins lucrativos, não estando esta constituída formalmente como associação cultural.

Todos os outros projectos de publicação não partem das associações que os publicam (Arca, Palha de Abrantes, Liga dos Amigos de Alpedrinha, Cépia, Sociedade Recreativa e Artística Fareense, Associação Cultural Amigos de Cacula, Académico de Torres Vedras e Grupo Desportivo e Cultural de Vilarelho); partem, sim, de pessoas interessadas na poesia e/ou poetas, que, depois, recorrem aos agentes e instituições culturais locais para a concretização desses seus projectos, desde a chancela editorial ao apoio burocrático ou financeiro, passando pelo uso das suas sedes. A relação das revistas com essas associações locais assume vários contornos, desde a indiferença até ao conflito, passando pelo benefício mútuo. Estas complexas relações decorrem também dos financiamentos das revistas pelas instituições do poder local.

Os financiamentos são determinantes para a sobrevivência destas revistas de poesia, que não entram na lógica de mercado cultural e editorial hegemónico e globalizado – algumas, porque se recusam ideologicamente a fazê-lo; outras, porque não o conseguem. De facto, os apoios locais (juntas de freguesias, autarquias, câmaras municipais, governos civis) assumem um papel de extrema importância na manutenção destas publicações. Saliente-se ainda o facto de as Câmaras e Bibliotecas Municipais funcionarem também como editoras de revistas – são doze as revistas culturais, em que também se publica poesia, que são dirigidas e editadas por Câmaras e Bibliotecas. Os apoios estatais (como os IPLB/MC – Instituto Português do Livro e da

Biblioteca/Ministério da Cultura e os do IPJ - Instituto Português da Juventude) são simbolicamente considerados importantes, mas são minoritários no apoio efectivo, já que os apoios estatais são canalizados, sobretudo, para as publicações periódicas de Lisboa e do Porto. Mas a maioria das/os entrevistadas/os reivindica o direito aos apoios públicos, estatais ou locais. Por exemplo, o editorial do número oito da revista *Entre Letras*, de Tomar, consiste sobretudo na denúncia e na queixa acerca da quebra, para eles injustificada, do financiamento do IPLB/MC.

Também minoritários são os apoios do sector privado¹³, como é exemplo o apoio concedido por uma Óptica ao último número publicado da revista *Sulscrito*. Fulcrais no funcionamento destas revistas são os apoios informais, desde o investimento financeiro e de tempo dos/as próprios responsáveis das revistas, ao apoio de colaboradores/as e amigos/as na execução das revistas (desde a angariação de poetas para a revista, passando pela ajuda na obtenção de subsídios), na sua distribuição e na sua divulgação.

O financiamento de projectos de edição está muito dependente dos contactos que os/as proponentes destes projectos têm com o poder local – quanto mais bem posicionados/as na rede social e cultural local, mais fácil é pedir um apoio. Mas há a acrescentar que este está dependente das políticas culturais locais (determinadas por partidos e político, homens e mulheres) e da oferta cultural existente (é o caso da *Entre Letras*, que chegou a funcionar como agenda cultural da própria Câmara, devido à inexistência de uma).

Assim, os financiamentos (formais e informais) explicam também a irregularidade que caracteriza as tiragens das revistas, mas a sua periodicidade (podem ser mensais, trimensais, semestrais, anuais ou mesmo passarem um ou dois anos sem

¹³ Para isto poderá contribuir o desconhecimento da Lei do Mecenato Cultural (Decreto-Lei 74/99, com as alterações das Lei 160/99, Lei 176-A/99, Lei 3-B/2000, Lei 30-C/2000, Lei 30-G/2000 Lei 109-B/2001, Lei 107-B/2003, Lei 26/2004).

serem publicadas) – muitos números de revistas ficam prontos, mas por publicar, à espera de subsídios.

Charles Bernstein discute, no contexto norte-americano, a questão do financiamento destas publicações. O autor diz que a poesia é uma “economia negativa”, ou melhor, uma “economia poética”: estas publicações são apoiadas por escritores e leitores, mas também por instituições, desde o governo, a fundações (Bernstein, 1999: 150). E o trabalho de campo revela que é isto que sucede também em Portugal. Porém, Bernstein alerta para o facto de que este financiamento pode, simultaneamente, minar a independência da pequena imprensa (Bernstein, 1999: 154). E é neste sentido que vai a posição dos responsáveis por três revistas, que se afasta da dos restantes: a revista *Bumerangue* teve apoio local, mas, sentindo-se “usada” pelo poder local resolveu deixar de recorrer a esse apoio; a revista *Plágio* e a revista *Coisa* recusam simbolicamente a ideia do apoio.

As/os responsáveis destas revistas, devido ao seu capital cultural, inscrevem-se em percursos pessoais e profissionais de mobilidade social e geográfica que se converte em capital social, simbólico, literário e económico para estas revistas. Assim, a maioria tem ligações “extra-locais”, ou seja, não estão confinados à sua “sede” local e/ou regional; tem ligações com zonas próximas geograficamente, mas também com outras zonas do país; há também ligações extra-nacionais, sobretudo com Espanha e com o Brasil, pela proximidade geográfica e linguística; há ainda ligações com a América do Sul e França.

Este cosmopolitismo é uma das características da “cultura de fronteira” que Boaventura de Sousa Santos (1993) enuncia para falar da sociedade Portuguesa, uma sociedade semiperiférica. De acordo com o sociólogo, o estado português não cumpriu o seu papel na diferenciação da cultura do território nacional face ao exterior e na

promoção da homogeneidade cultural, resultando num défice de diferenciação e de identificação (Santos, 1993: 32), que dá à cultura portuguesa uma forma muito específica – a fronteira:

A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado.

(Santos, 1993: 33)

Este é o acentrismo da cultura de fronteira, que se revela na capacidade de nos movermos entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional – sendo que os diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que esta diz sobre eles (Santos, 1993: 33). Um dos localismos portugueses é a hegemonia cultural de Lisboa e do Porto que evidencia uma tendência para se expandir e se tornar um localismo nacionalizado. É por isso que ocorre também um outro processo, o do canibalismo do centro, bem patente na *Mealibra* que, sendo publicada em Viana do Castelo, oferece autores do centro, autores da cultura oficial, autores de Lisboa e do Porto, como Fernando Pinto do Amaral ou Nuno Júdice, entre outros.

Analisando os índices das revistas, percebe-se assim que a hipótese de trabalho sobre a descentralização cultural é mais complexa do que inicialmente se previa e tem de ser problematizada. Efectivamente, a descentralização acontece porque a revista é publicada fora de Lisboa e Porto, chegando a outros públicos mas, por outro lado, esta descentralização é também centralizadora, porque se reafirma a presença do centro e a sua importância simbólica.

As motivações para publicar as revistas vão desde motivações pessoais a reivindicações políticas e culturais – é caso do grupo Autores de Braga, que se constituiu, como afirmaram em entrevista, não apenas para publicar uma revista e uma

colecção de poesia, mas também numa tentativa de preencher o “vazio cultural” e fazer intervenção na comunidade.

Das 44 revistas encontradas, nem todas apresentam poéticas experimentais, de procura. Pelo contrário, a maioria situa-se na linha poética lírica-discursiva-confessional, num epigonismo, muitas vezes assumido, de Camões e Fernando Pessoa. Apresento o poema “Cantar de Fonte”, de Maria Adelina Vieira, publicado na revista *Quantos os ledores, tantas as sentenças – cadernos de poesia 1*, como exemplo dessa poesia da tradição pessoana. Este poema inicia-se com uma epígrafe de uma poeta dessa tradição, Sophia de Mello Breyner, retirada do livro *O Nu da Antiguidade Clássica*:

A claridade [grega] é a daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro.

Sophia de Mello Breyner Andresen

“Cantar de Fonte”

Na fonte
onde o cervo bebe e sacia o peito
lavo os meus cabelos
e os ato ledos com fios de ouro

na fonte
onde passo a passo visiono e oiço
de Dédalo o rito na água corrente
marco eterno encontro

na fonte
meu corpo ausculta esses sons primeiros
dum orbe tangente que na fonte ecoa
e ali desagua
em afluentes ínvios de um labirinto
um ser novelar que ali jaz faminto
de cores irreais
em vidas reais

na fonte
lavo meus cabelos naturais e ledos
como naturais são estes espelhos
que em crespos novelos
em mim desenredo.

(*Quantos os ledores, tantas as sentenças*. Cadernos de poesia 1, 1997: 36)

Este poema é dominado por um ambiente bucólico em que a natureza é o espaço primordial com o qual a poeta se harmoniza, encontrando a pureza da água, o equilíbrio e a ordem na figura do “cervo que bebe e sacia o peito”. A imagem da “fonte” como símbolo de pureza, no início de todas as estrofes, funciona como elo para a construção gradual de um cenário estival, sereno e tranquilo, sendo o motivo da donzela na fonte um dos mais recorrentes na poesia neo-clássica. A erudição semântico-lexical predomina no poema através de uma linguagem culta, precisa, alatinada e com um carácter exortativo. Mas, também, a nível da estrutura, estamos perante um poema completo, lógico, sem falha, forma tão cara ao estilo neoclássico.

Neste poema ecoa o classicismo do heterónimo pessoano, Ricardo Reis, em diálogo com Sophia, evidenciado a herança da tradição lírica dominante.

Diferindo desta tradição e no âmbito da recolha das publicações efectuadas, existem dezassete revistas, ou seja, menos de 40%, que me interessam enquanto representantes da “outra tradição”, no sentido em que apresentam linguagens poéticas que procuram “linhas de fuga”, que procuram a exploração do espaço do silêncio, do excesso e de violência dos sentidos ainda por articular. São elas:

REVISTA	DISTRITO
<i>Big-Ode</i>	Setúbal
<i>Boca de Incêndio</i>	Guarda
<i>Bumerangue</i>	Braga
<i>Cadernos de Poesia -II série</i>	Guarda
<i>Coisa</i>	Viseu
<i>Eito Fora</i>	Vila Real
<i>Em Cena</i>	Faro
<i>entre o vivo, o não vivo e o morto</i>	Évora
<i>Entre Letras</i>	Santarém
<i>folhas – letras & outros ofícios</i>	Aveiro
<i>Inimigo Rumor</i>	Coimbra/Lisboa/Brasil
<i>Litterarius</i>	Faro
<i>Oficina de Poesia</i>	Coimbra
<i>Periférica</i>	Vila Real
<i>Plágio</i>	Viseu
<i>Sítio</i>	Leiria
<i>Sulscrito</i>	Faro

Destas 17 revistas encontradas, seleccionei três que penso serem as mais representativas. As três revistas seleccionadas para este estudo são a *Plágio* (Viseu), a *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro) e a *Sulscrito* (Faro). São aquelas que publicam maioritariamente poesia, sendo que apenas a *Plágio* publica exclusivamente poemas. Também, e na tendência de efemeridade que mostram ter as revistas de poesia recolhidas, a *Plágio* e a *folhas – letras & outros ofícios* se destacam pela longevidade: a *folhas letras & outros ofícios* é publicada desde 1997 (com 12 números editados), à semelhança da *Plágio*. Esta última, embora tenha acabado em 2003, teve continuidade num outro projecto-revista, a *Coisa*, em 2008. A *Sulscrito*, iniciada em 2007, apresenta ainda só três números, tendo publicado o último, recentemente, em Junho de 2010. Estas três revistas serão objecto de análise no capítulo seguinte.

III. Três revistas na “outra tradição”

As três revistas seleccionadas para este estudo são: a *folhas – letras & outros ofícios* (Aveiro), a *Plágio* (Viseu) e a *Sulscrito* (Faro).

A *folhas - letras & outros ofícios* é uma revista da responsabilidade do Grupo Poético de Aveiro (GPA), um grupo que surgiu em 1993, tendo a publicação da revista tido início mais tarde, em Maio de 1997, e contando actualmente com doze números publicados. O GPA é uma associação cultural sem fins lucrativos, formalizada nos seus estatutos, empenhada no desenvolvimento, promoção e divulgação da poesia e da cultura de expressão portuguesa cujo responsável é Orlando Jorge Figueiredo. As suas primeiras actividades revelaram as motivações dos seus fundadores: um “Encontro Poético Luso-Espanhol” em Valladolid e, meses depois, em Aveiro, “Recital de Poesia Africana de Expressão Portuguesa”. Organizaram, ainda, o evento “*Carpe Diem*”, um encontro de jovens poetas, na Biblioteca Municipal de Aveiro. Pretendia-se então, tal como agora, a divulgação de poetas desconhecidos e/ou jovens. No número 8 da revista, uma “Nota Explicativa” faz a historiografia do grupo, revelando essas mesmas preocupações:

Em Maio de 1997, com o lançamento do primeiro número da revista *folhas – letras & outros ofícios*, a Associação criou um espaço livre para a publicação de jovens autores, continuando, no entanto, o anterior trabalho de divulgação oral da poesia. Em 2002, o Grupo Poético de Aveiro, em parceria com o IPJ, decidiu mesmo editar um número especial inteiramente dedicado aos trabalhos de jovens escritores. (*folhas – letras & outros ofícios*, #8, 2002: 4)

A *Plágio* teve início em Viseu, em 1993, e acabou em 2003, com quinze números publicados¹⁴. Embora tenha acabado em 2003, teve continuidade num outro projecto-revista, a *Coisa*, em 2008. Os responsáveis pelos primeiros números da *Plágio* eram Hélio T, Ricardo Bordalo e João Garcia. Mais tarde, César Zembla passou a integrar este pequeno núcleo de editores.

A *Sulscrito* teve início em 2007, criada pelo grupo “Sulscrito” (um grupo não constituído formalmente), cujos mentores eram Fernando Esteves Pinto, João Bentes e Pedro Afonso (estes estiveram nos dois primeiros números). Actualmente, apenas Fernando Esteves Pinto está à frente da revista, tendo editado o seu último número, o número três, em Junho de 2010 – mas esta revista esteve um ano sem ter nenhum número publicado.

Do panorama de revistas literárias recolhidas pelo projecto “Novas Poéticas de Resistência: o século XXI em Portugal”, estas três revistas são aquelas que publicam maioritariamente poesia, sendo que apenas a *Plágio* publica exclusivamente poemas.

Dizer ainda, perante uma tendência de efemeridade verificada nas revistas em estudo (umas deixaram de ser publicadas, outras apresentam poucos números publicados), a *Plágio* e a *folhas – letras & outros ofícios* destacam-se pela longevidade que atingiram. Une-as também a apresentação de propostas de poéticas contra-hegemónicas, actínicas, como diria Mottram (1997: 42). A atitude que estas linhas poéticas assumem assenta na descrença na unicidade e na totalização de configurações do mundo – uma posição sempre agonista, para voltar a Lecercle; sempre em fronteira, para voltar a Anzaldúa; sempre em transição, para voltar a Boaventura de Sousa Santos:

¹⁴ Embora o último número seja o número 16, foram publicados apenas quinze exemplares. O que acontece, como nos explicaram na entrevista os responsáveis da revista, é que, por engano, saltou-se um número (não existe o número 14 da revista *Plágio*).

porque esta [fronteira] se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. (...) É uma porta de vai-vem, e como tal num nunca está escancarada, nem nunca está fechada (Santos, 1993:36).

Neste território fronteiriço encontram-se os novos e os velhos fluxos, isto é, tradição e renovação, o que eu gostaria de chamar “tradinovação”. Assim, nas três revistas em estudo, embora persistam poemas na linha das poéticas da cultura oficial, resistem, também, poemas que têm sempre algo de experimentação. Esse *in-between* interfere no senso-comum da tribo (Capinha, 2001), da *polis* e, mais importante, significa, para estas/estes poetas a possibilidade de sobrevivência no paradigma dominante. É sobre esta fronteira entre a tradição e a experimentação que fala o poema de Maria Virgínia Monteiro, publicado na revista *folhas – letras e outros ofícios*:

(...) *uma ave selvagem elevou-se nos ares* (...)
Último parágrafo de *Orlando* de Virgínia Woolf

tua
a procura

mas não haverá palavra nova
nem futura

só repetido
o eco que já foi
de outro alguém

essa palavra assim
trememente e nua

a querer dizer tudo
e a dizer nada
de ninguém

assim tal como amor
tal como dor
tal como lua

e flor e pó e triste
e só e nós
assim de longe vinda
ela persiste

(...)

(*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 29-30)

A poeta questiona a possibilidade de uma linguagem totalmente nova sendo que nos resta repetir o que é da comunidade, o que é de “outro alguém”. É nesse repetir, de forma diferentes, pelo silêncio introduzido nos espaços entre as palavras, que a palavra “trememente” “persiste”, a criar outras energias.

“Tradinovação”: práticas poéticas nas três revistas

A *folhas – letras & outros ofícios* é a revista que apresenta práticas literárias – actividades, leituras – que mais interferem na comunidade, mais experimentais. Por outro lado, é a que publica maior quantidade de poemas na linha da tradição. Porém, nesses mesmos poemas, há momentos de experimentação. Esses momentos de experimentação acontecem (1) na exploração do espaço da página, (2) no trabalho de rima e ritmo e (3) no trabalho com imagens que interrompem outras mais reconhecíveis.

A primeira estratégia enunciada, a da exploração do espaço da página, está bem patente no poema de Aseiçaneves, escrito em espelho, que inverte a ordem de leitura convencional:

ESPELHO

da imagem no espelho poder-se-ia escrever acerca da imagem no espelho

interrogação

algumas passagens em hélice pelas conturas da cidade
outros pelos elevadores de várias direcções cêrbero
acima cêrbero abaixo

(*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 14-15)

Também, no poema de Jorge Pedro Ferreira, encontro inovação gráfica. O poeta usa os verbos “subir” e “descer” na forma do gerúndio, acentuando a ideia da continuidade temporal por oposição à finitude e a descontinuidade humana, ideia com que termina o último verso do poema. Os verbos “subir” e “descer” têm um sentido de movimento que é reforçado pela sua disposição topográfica na página – como degraus de uma escada – metáfora da existência humana, na sua forma mais material. Vejamos o poema:

Nada mais a dizer dos dias em que vou existindo

descendo	subindo	para
descendo	subindo	voltar a
descendo	subindo	descer

até que se fica sem descer sem subir sem viver.

(folhas – letras & outros ofícios #2, 1997:13)

A segunda estratégia poética, o trabalho de rima e ritmo, é visível neste excerto do poema de Andrea Henriques que, em tom de lenga-lenga, a ecoar a métrica da poesia popular de tradição oral, produz um efeito encantatório:

No dia mais longo da minha tristeza
Fui à janela e enfeitei a cabeça.
Tinha uma lupa de prata na mão
Para enfeitar o coração.
Sentia na fronte uma grande dor
Fechei os olhos para me recompor

(folhas – letras & outros ofícios #11, 2005: 12)

A terceira estratégia enunciada pode ser lida nesta imagem de Ana Carla Amaro – “punho-baú de medos insólitos” (*folhas – letras & outros ofícios #11, 2005: 9*); e também, na prosa poética de Carlos Barata – “Quem me vou enlouquecer? / Subo

eternidades de sóis /ardentes. Cometas transviados em brutais / corridas” (*folhas – letras & outros ofícios* #11, 2005: 18) que interrompem convenções semânticas e sintáticas com associações inesperadas de palavras. Através desta mesma estratégia, a poeta Rosa Maria Oliveira desassocia esferas semânticas e, nesta disrupção de significados surge uma estranheza/descompreensão repleta de excesso de sentidos:

Estás empenhada
na rebentação da luz,
(...)
onde é a geografia do corpo?

Pergunto para queimar
o tempo na garganta.

(*folhas – letras & outros ofícios* #10, 2004: 21)

Na revista *Sulscrito*, a mistura e a variação protagonizadas por poéticas que apresentam alternativas a poéticas hegemónicas está também patente. Devo salientar que na *Sulscrito* são publicadas/os muitas/os poetas que são residentes em Lisboa e no Porto. No entanto, tal como as revistas de poesia portuguesas da “outra tradição” não se definem por critérios meramente geográficos, também o facto de as/os poetas serem de Lisboa e do Porto, não as/os define automaticamente como representantes da “cultura oficial”. Um exemplo emblemático desta situação é o caso do poeta Manuel de Almeida e Sousa publicado na *Sulscrito* #3, que, residindo em Cascais (Lisboa) e aí coordenando o grupo Mandrágora e a revista *Bicicleta*, apresenta poéticas na linha experimental – “poema-cavalo branco que galopa as minhas veias? que ensaia estupendos saltos-precipícios?” (*Sulscrito*, 2010: 62). Ainda de acrescentar que este poeta tem apresentado trabalho fora de Lisboa¹⁵.

¹⁵ Nomeadamente, no Festival ArtSeries, um festival que decorre em Tavira organizado pela AAPAAA – Associação de Artistas Plásticos do Algarve e dos Amigos da Arte (<http://aapaaa.blogspot.com/>) em colaboração com a Mandrágora e Incomunidade

O poeta algarvio dinis h.g. nunes, no registo aparentemente discursivo de um monólogo, constata que “o real” é uma construção *na e através* da linguagem, uma “ficção”, a ecoar a *Supreme Fiction* do poeta norte-americano Wallace Stevens:

“Deus não é fantoche... senão existia”

não conheço maior ficção que a vida
e mesmo quando ela acaba, continuamos a ficcionar:
ficciónamos tanto desde a invenção da escrita, que criámos
inúmeros deuses à medida das posses de cada um.

adoro sobretudo o elefante: garante-me paz e protecção e
memória de cemitério.

Um deus só, sabe-me a pouco e torna-se
demasiado monótono, monogâmico, monocórdico, chato pronto
– daí dizer-se religião monoteísta, além do *Money* envolvido,
claro, acresce essa carga fascista.

(*Sulscrito* #3, 2010: 12)

O que não serve a este poeta é o deus único, isto é, as ficções hegemónicas e totalizadoras que rasuram multiplicidades (como o elefante que o poeta reclama para si). Por isso, o poeta vai desarticulando os vários discursos dominantes do real: o quotidiano, o religioso, o literário, a esfera sexual/relacional, a esfera pública – acentuando o prefixo “mono”, que remete para o significado de unidade – repetindo-o, continuamente, até desaguar no som da língua inglesa com “*Money*”, o som do mais hegemónico dos discursos dominantes, a par do político, “fascista”, que o poeta faz rimar com “monoteísta” de modo a que a rima final impluda o poema.

O poeta João Bentes traz para a poesia a experimentação mais desafiante, pela deformação sintáctica e semântica. É difícil encontrar em Bentes uma imagem reconhecível, um verso que não perturbe a ordem com que estamos habituados a

“obser-ver”¹⁶ o mundo. A sinestesia heterodoxa surge intrincada com um ritmo que tem a mesma cadência das ondas electromagnéticas, a produzir constantemente, violentamente, novos sentidos. Este poema inclui uma larga amplitude de discursos e vocabulários – como o da medicina e da meteorologia, da náutica, da física, da astronomia – que, justapostos, fragmentam a aspiração totalizadora que cada um deles representa. Este poema move-se, no seu poder re-conceptualizante, para a utopia, para o regresso ao arcaico – “os céus do neolítico”:

Quando a higiene me calça as luvas do silêncio
só acedo à funda veia de sangue vacinado
e adormeço com a força propulsora dos transatlânticos
que levam os grandes casinos para o outro lado do mundo

A previsão é um alerta vermelho de agoraíνας
para toda a espécie de hipocondria traficante de inocência
na utopia as estrelas são televisão sobre os céus do neolítico

(*Sulscrito* #3, 2010:41)

A revista *Plágio* é, das três revistas seleccionadas para este estudo, a publicação que apresenta as poéticas mais experimentais. É ainda aquela que apresenta um número especial editado por e publicando apenas mulheres, intitulado de *Anti-plágio* e, um outro, intitulado *plágio – plagiat*, uma antologia bilingue com poemas dos colaboradoras/es habituais da revista traduzidos para francês. Estes dois números não foram referenciados pelo responsável da revista, hélio t, aquando da entrevista. O acesso a eles foi conseguido através de uma das poetas publicadas na *Plágio*, seleccionada para estudo nesta dissertação, que explicou que a *Anti-Plágio* tinha sido editada apenas para angariar fundos para uma nova edição da *Plágio*, numa altura em que o projecto estava com dificuldades financeiras. Acrescentar ainda que os poemas que constituem a *Anti-*

¹⁶ Feliciano de Mira usa o termo no seu artigo sobre escritas experimentais em Portugal (Mira, 2006)

A “Palavra Larga”

FALTA A PROMESSA QUE DE CORPO AS IMAGENS

III

Já passou muito te _____ mpo
para que palavras lavradas em terras á ri d as
possam germinar
E não tenho TEMPO e PACIÊNCIA para repetir tudo de novo

IV

Empilhar os silêncios na herança dos séculos
pode ser a solução

Mas falta t-e-m-p-o não é?

(...um vento forte destroça as folhas na sua mudez...)

V

“De que falas tu aprendiz de homem
com essas estranhas formas de questionar risos e olhares?”

Não respondo porque sinto a culpa
desde o desiderato da consciência até à
vontade de passar lesto por mais um dia

(...e para mim

uma folha morta

c
a
i
n
d
o
da árvore
jamaiz será uma imagem e dar...)
para r

VI

Ficam como res _____ tos do dia, o sal e as sombras:
assim, como se tudo fosse por acaso,
como se nada estivesse a ser construído,
apenas aproveitado.

VII

...

(Plágio #4, 1998: 8-9)

Outra estratégia experimentada é a do *non sense*. Neste poema de Fernanda Mendes, a lembrar o *haiku* japonês, a poeta consegue, pelo minimalismo e pelo absurdo, construir um cenário que é, simultaneamente, quotidiano e pitoresco, mas que é uma

reflexão sobre a linguagem nómada enquanto processo (viagem) e sobre a impossibilidade de dizer tudo:

Cem poemas sentados
No banco de trás
Em viagem

(Plágio #8, 1999: 19)

Outras estratégias de ruptura são usadas pelo poeta que usa, provocatoriamente, o pseudónimo Dr. Decadência, no poema cujo título, em vez de palavras, é uma equação matemática:

«F = 1,8 (+ °C) + 32»

COMOÉQUEASVI
RGULASREAGIRI
AMAUMACENAD
EPORFIAENTREU
MCOMPRESSORF
AHRENHEITEUM
EMISSORDECÓDI
GOSANULADOS?

(Plágio #10, 2000: 23)

Interrompendo a sequencialidade da frase-pergunta pela quebra do verso, subvertendo a convenção da grafia (uso de maiúsculas) e elidindo o espaço entre as palavras, numa justaposição de discursos (o da matemática, da química, da física, da poesia), na aparência de uma pergunta logicamente feita, este poema implode, pelo *non sense*, o que é um “compressor Fahrenheit” e o que é um “emissor de códigos anulados” e por que é que dois objectos – que não sabemos para que servem e que, na verdade (ainda) não existem, mas, com um nome tão “tecnológico”, acreditamos na sua veracidade e cientificidade – entrariam em disputa? Perguntando-se como reagiria uma vírgula, este poeta está assim a interrogar-se sobre o papel da linguagem perante o discurso hegemónico da ciência e da tecnologia, ao mesmo tempo que lhe responde – com a radicalidade deste poema enquanto artefacto, desnaturalizando o poder desse discurso hegemónico.

O fazer de uma revista

O fazer destas revistas é mais do que a produção de uma publicação vendável que entra no circuito comercial. O fazer destas revistas é um processo complexo, com as suas idiossincrasias, que inclui várias dimensões impossíveis de ser contabilizadas pelas lógicas do mercado editorial. É sobre este universo particular de interações e protagonistas/actores, que as formam e as conduzem, que falarei.

Como se forma uma revista: do “vazio” à comunidade

Estas três revistas têm em comum a importância dada à comunidade de pares – como a comunidade dos amigos poetas, do café, dos poetas de outras revistas e grupos – que são as comunidades com quem fazem trocas e permutas, com quem lêem, para quem lêem e para quem escrevem. É o manifesto tronco comum a todas estas revistas – não uma rede de amizades produtora de elites, mas uma rede de amizades que garante a sobrevivência da revista. Diz o responsável da revista *Plágio*, Hélio T, em entrevista:

eu escrevo para estar com os meus amigos.

Um dos responsáveis do grupo-revista *Sulscrito*, Fernando Esteves Pinto, também em entrevista, diz:

O [grupo] *Sulscrito* não é um espaço. O *Sulscrito* são 3 pessoas. Demos o nome de *Sulscrito*. *Sulscrito* é o Fernando, é o Pedro e o João.

Também Orlando Jorge Figueiredo, responsável pela revista *folhas – letras & outros ofícios*, explica em entrevista:

A nossa história começa num encontro de amigos, como... é sempre assim. Eu e o meu amigo, no final de noventa e dois... E eu proponho-lhe, por ler umas coisas numa revista espanhola das Astúrias, que era uma coisa muito simples que era feita a preto e branco, uma coisa muito barata

e muito simples. (...) Mas aquele bichinho da poesia estava lá dentro, mesmo muitos anos depois – estamos a falar de 1992 – aquilo estava ali. Mantínhamos contacto e então propus-lhe isso e ele disse ‘e por que não?’. Então falámos, para aí em Dezembro de 1992, com pessoas que nós conhecíamos. Era uma tertúlia, era como outros grupos que há por aí, que não se chamava absolutamente nada. Foi um princípio, um embrião de qualquer coisa: não se sabia o que é que iria acontecer a seguir.

A entrevista do responsável da revista *folhas – letras & outros ofícios* evidencia, revela ainda, não só a importância da comunidade de pares mas, também, uma característica comum aos responsáveis destas três revistas, nomeadamente, a experiência anterior em projectos poéticos colectivos – seja publicação noutras revistas ou participação em leituras de poesia. Estas experiências anteriores ramificam-se em novas experiências. No caso da *Plágio*, é extremamente importante a relação com uma *fanzine* da Nazaré, a *non nova sed nove*, como se pode perceber no discurso de Hélio T:

se calhar é por ela [*non nova sed nove*] ter existido que, depois, a *Plágio* se formou. Porque esta revista *non nova sed nova*, que já era publicada num formato fixo (saíram poucos números, teve uns 5, 6 números), não era como a *Plágio*, mas a ideia era precisamente servir de ponto de encontro a amigos, a pessoas que escreviam, que se conheciam e que não tinham sítio onde editar; e, olha, para ser veículo de transmissão para estes poetas deste círculo que eu te falei, de Lisboa e da Nazaré e de outros sítios! (...) E depois nós, aqui, numa ideia completamente outra, uma ideia completamente outra de revista, que era a nossa ideia de revista: não era mimetizarmos rigorosamente nada, mas, provavelmente, a *Plágio* surgiu a partir da constatação desse vazio e da necessidade de continuar esse canal de comunicação – estando nós disponíveis para actuar nesse canal: que era a *Plágio*.

Percebemos, então, que o papel destas revistas de poesia da “outra tradição” é servir como “veículo” para as/os poetas que não têm “sítio onde editar”, que não têm

visibilidade noutros espaços públicos/de publicação, terem voz; e, também, porque existe um “vazio”, isto é, não há “nada” a acontecer, em termos de actividades e publicações poéticas (pelo menos, que interesse a estas/es poetas). Assim, as revistas servem como *atrium*-de-fazer-poetas. São espaços de construção identitária autoral para muitos das/os poetas que publicam – alguns pela primeira vez e só aí. Constroem-se autoras/es porque se tornam visíveis num espaço alternativo, que constroem para si, já que os espaços da cultura oficial estão sobrelotados. Este não reconhecimento pela Crítica/Academia e pelo Mercado/Público traduz-se no silenciamento e na invisibilização como descreve hélio t em entrevista:

Eu sou um poeta que não existe porque tenho poucos discursos críticos a propósito da minha poesia, porque tenho poucos leitores.

A publicação nestas revistas é o primeiro momento de reconhecimento autoral (pois passam a estar representados/as numa das instituições literárias, o mercado editorial, neste caso, o mercado editorial alternativo). Isto pode ser reforçado à medida que as/os poetas vão participando em leituras públicas. A publicação em revistas significa tornar-se público, no sentido em que passam a ser lidos ou a fazer-se ler através das leituras públicas ou lançamentos; são integradas/os numa comunidade de pares pela publicação num projecto colectivo/conjunto, contactam com pares e leitores e com o meio literário, há trocas entre poetas, colaboradoras/es e responsáveis por outras revistas. Essa troca resulta em retorno simbólico para as/os poetas, que assim se constroem como autoras/es, reconhecidas/os, ainda que, por uma comunidade que se dedica a uma “literatura menor” (no sentido de Deleuze e Guattari).

Das/os colaboradores/as à selecção dos poemas

Estas três revistas não publicam apenas os poemas dos seus responsáveis. Têm uma preocupação de divulgar o trabalho de outras/os poetas. No entanto, os primeiros números destas revistas são os que têm menor participação, já que neles se conta apenas com as/os poetas relacionadas/os com o grupo, isto é, com a primeira comunidade de pares. Diz-nos um dos responsáveis da *Plágio*:

hélío t: Porque, no primeiro número, só havia cinco poetas. Era eu, o João – o João também publicou um poema, o único que ele publicou, naquela de participar, e depois viu que aquilo era ridículo, que não era a vida dele, (riso) (...) – e depois era o [Nuno] Rebocho, o [Fernando] Grade, e o m. parissy [responsável pela *non nova sed nove*]. Éramos 5 poetas.

De número para número aparecem novas colaborações, o que significa que a recepção da revista se vai estendendo a outras pessoas, alargando-se até novos leitores e poetas. Há um trabalho de angariação de colaboradores, que pode passar por convites formais (como no caso do Grupo Poético de Aveiro, que enviam cartas aos sócios), mas que se faz sobretudo informalmente, por contactos pessoais e profissionais dos responsáveis das revistas. Nas palavras do responsável da revista *folhas – letras & outros ofícios*, Orlando Figueiredo, que ilustram tão bem este processo de angariação de poetas e de material para as revistas:

É como uma teia, como uma rede. Tu conheces estas pessoas que estão aqui, estes conhecem outros que, por sua vez, conhecem outros... e, na altura em que se pensava fazer uma revista, fazia-se uma carta aos sócios (...) e depois digo que podem participar ou os sócios, ou amigos dos sócios, ou amigos dos amigos... não é obrigatório que sejam sócios. E então isto funciona assim um pouco. Estes poetas conhecem outras pessoas, têm ligações a outras pessoas, e depois... “olha, uma pessoa tem uns textos muito interessantes”.

Quer dizer, para nós não é interessante que seja um autor muito consagrado. O objectivo não é esse, porque esses já têm as editoras para tratar da vida deles. Isto, aqui, as pessoas não pagam nada por nós publicarmos as coisas deles, e têm o prazer de ver as suas coisas impressas; e lidas pelas outras pessoas; e podem mostrar; e levar para os amigos, oferecerem, irem à apresentação...

Na *folhas – letras & outros ofícios*, não há uma preocupação em angariar autores consagrados (isto é, reconhecidos pelas instituições da cultura dominante – como a Academia, o mercado editorial, os *media*), havendo, sim, uma preocupação em publicar jovens autores¹⁷. Na revista *Sulscrito*, a ênfase é na relação pessoal dos responsáveis da revista para angariarem colaboradores/as: a ênfase é no “conhecimento” desses colaboradoras/es. Diz-nos um dos responsáveis da revista *Sulscrito*, Pedro Afonso:

Nós vamos conhecendo pessoas que escrevem, que têm qualidade, que andam aí a trabalhar no mesmo que nós e, havendo uma relação, é também isso que pretendemos. Não é só “ai aquele vive lá noutra sítio e escreve bem, vamos convidá-lo”. Se calhar preferimos alguém que já conhecemos, com quem temos uma ligação.

A angariação das/os colaboradoras/es é um processo que contribui também para alargar a comunidade de pares, como demonstra o discurso dos responsáveis da *Sulscrito*; estas/es novas/os colaboradoras/es trazem os seus contactos pessoais para a rede das revistas, contribuindo também para o alargamento da comunidade de leitores das revistas.

Após a recolha de poemas e textos, chega a fase da selecção para a revista. Este é o momento em que as “justiças poéticas” se exercem, isto é, o momento em que são

¹⁷ O que, no caso da *folhas – letras & outros ofícios*, a par com o trabalho de leituras públicas, também contribuiu para a obtenção de financiamentos por parte do IPJ (como nos explicou o responsável do GPA, Orlando Figueiredo em entrevista).

activados os critérios de leitura que se situam entre o que reconhecemos (porque é repetido) e entre o que desconhecemos (a variação em relação à tradição literária, e não só) – que se fazem a partir do conhecimento da poesia da tradição e dos canais que interrompem esta poesia da tradição (através da experimentação com a palavra, com o objectivo de criar novas visões do mundo).

No caso da revista *folhas – letras & outros ofícios*, há um grupo coordenador, constituído por elementos do Grupo Poético de Aveiro, elementos que vão mudando e que seleccionam o material recebido da seguinte forma:

Orlando Figueiredo: Depois, dentro daquilo que recebemos, nós temos esta tal equipa, este tal núcleo de pessoas da coordenação, que serve um pouco como um júri, que se reúne. Algumas pessoas enviam-nos um poema ou dois, ou três; outros, que nos enviam livros. Mas não é directamente proporcional a qualidade à quantidade. E então aí, o que é que acontece? Por exemplo, para incentivar uma pessoa, um novo autor que nunca publicou mas que tem muito gosto em publicar, nós publicamos um poema. Como um incentivo para a pessoa continuar a trabalhar, e sentir-se bem...

Este discurso revela a consciência de responsabilidade para com os pares: há uma preocupação em dar reconhecimento a outros que escrevem, para que esses outros voltem à poesia e àquela comunidade – o que pode significar a entrada na revista de poéticas muito diferentes, em conflito umas com as outras. Este discurso revela assim uma concepção abrangente de “justiça poética”, no sentido em que se procura incluir, mais do que excluir e, assim, dá-se o reconhecimento da impossibilidade de julgamentos *meramente* literários usando critérios, ditos, “universais” – como se o estético não fosse também político (Bernstein, 1992), como se fosse possível ignorar que a produção (literária e não só) tem sexo, etnia, raiz, cultura, não podendo ser lida a-histórica e imparcialmente.

No caso da revista *Sulscrito*, a selecção dos poemas é equivalente à selecção dos poetas, isto é, a partir do momento em que as/os poetas são convidada/os para colaborar num número (e, como já vimos, a *Sulscrito* opta por uma relação pessoal com os seus colaboradoras/es), os seus poemas são sempre seleccionadas/os.

Em entrevista, a propósito da sua política editorial, a *Plágio* refere-se a esta atitude como “amiguismo”, considerando-o como um problema que compromete a qualidade das revistas. Na *Plágio*, a selecção do material é feita pelos três principais responsáveis da revista, estando em causa diferentes concepções de poesia e de publicação – a ser negociadas:

hélio t: E nós éramos três! Cada um pensa de maneira diferente. Eu disse isto no início e é importante! Eu estou de uma maneira, o Ricardo está doutra maneira, o João está de outra maneira... e, depois, há pontos.

Embora os responsáveis desta revista afirmem que publicam poetas e poemas considerados “menos bons, ou maus, ou menos interessantes”, à semelhança do que acontece na revista *folhas – letras & outros ofícios*, considerando que esta atitude “às tantas, acaba por compensar”, consideram-na também como um “ruído” – e têm um discurso de problematização sobre este fenómeno. Paradoxalmente, se o “amiguismo” acaba por ser um critério na selecção dos poemas (não aceite pacificamente), a liberdade rege as escolhas, como diz hélio t:

Outra palavra de ordem para a *Plágio*, na execução, na edição: liberdade! liberdade! Eu podia ter 7 poemas, o César ter 1. No outro número, o César podia ter 6 poemas, e eu não. (...) Nós recusámos, para a *Plágio*, nomes consagradíssimos. E isto é verdade! (...) mas recusámos nomes consagradíssimos das letras portuguesas de hoje, que vendem como cerejas; e a crítica baba-se com pessoas que nós recusamos!

É uma procura por poéticas de espanto que os move e essa é também a função primordial da poesia: pôr em movimento/pensamento. Uso o conceito no sentido aristotélico, como consequência do trabalho sobre a linguagem. Isto é, aqueles que “agem e obram directamente” tornam-se estetas (Aristóteles, 2000: 106). Esta acção põe em movimento poetas e a comunidade local, o que se faz através da publicação de revistas mas também, através das actividades em torno desta.

Financiamento

O financiamento e a relação com as entidades financiadoras são outras questões recorrentes e no discurso dos responsáveis pelas revistas. Estes assumem posições diferentes quanto às fontes de financiamento: desde a hostilidade demonstrada pela *Plágio* (em relação ao poder local) até à militância na sua reivindicação pela *Sulscrito*, passando pela relação institucional e próxima que a *folhas – letras & outros ofícios* demonstra ter desenvolvido com as entidades financiadoras. No caso destas três revistas, os apoios vão desde apoio monetário até à compra de exemplares da revista.

As entidades financiadoras são sobretudo as Câmaras. No caso das *folhas – letras & outros ofícios*, a Câmara de Aveiro é a única entidade pública financiadora. No caso da revista *Sulscrito*, são várias as Câmaras algarvias financiadoras (sendo que a Câmara de Vila Real de Santo António é a que apoia mais, mas Tavira, Silves e Faro também se incluem na lista) e, ainda, uma instituição sem fins lucrativos (Fundação Pedro Ruivo). Também as associações culturais apoiam estas revistas (no caso da

Plágio, a ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela; no caso da *Sulscrito*, a ARCA – Associação Recreativa e Cultural do Algarve¹⁸).

Neste contexto, a *Plágio* é a única revista que não tem o intuito de conseguir um financiamento institucional, porque o considera um meio de aproveitamento político. Em seu entender, a arte só é livre quando não é financiada. Diz hélio t:

Nós só tivemos subsídios da Câmara Municipal de Beja e da ACERT, num [número]. De resto, pagámos. Atenção, porque nós também não somos pessoas de mendigar nada. E na nossa revistazinha, que isto é importante, tu não vês publicidades. E diz ali, de forma não destacada, “com o apoio de”. Mais nada. Não tem simbolozinhos, nem publicidades, nem *louvanhices* a rigorosamente ninguém. Porque se fosse critério para nos darem dinheiro, não havia apoio nenhum, preferíamos ser nós a pagar. (...) e não apareceu nenhum funcionário político da Câmara! Eu não conheci ninguém da Câmara Municipal de Beja! Isto é pura verdade. Eu nunca fui à Câmara Municipal de Beja. Havia uma amiga minha, que era arquitecta na Câmara Municipal de Beja, e foi ela que arranjou as coisas. Por vontade dela. Eu nunca me lá dirigi e nunca fui apresentado a ninguém, vereador da cultura ou essas coisas. E, na ACERT, pagaram-nos porque havia lá um programa que era “Conversas Com” e, naquele caso, era conversas com os poetas editores da *Plágio*. E pagaram-nos um número para conversar, o que é muito digno! Se queres conversar, paga (risos)! Estou a brincar. Mas foi assim, neste programa, neste âmbito, que nos pagaram.

Este discurso evidencia a complexidade desta posição. Se, por um lado, há uma recusa incisiva de ideia de pedido de financiamentos, por outro, esse financiamento é conseguido através de uma relação pessoal com uma funcionária do poder local. Indirectamente, o poder local acaba por ter intervenção, embora não tenha um rosto “institucional” e, assim, o potencial de “usurpação” política tende a ser neutralizado. Há que dizer ainda que os responsáveis da *Plágio* não consideram que é um dever das

¹⁸ A ARCA, dirigida por Mauro Amaral, tem sede em Faro e é uma “associação sem fins lucrativos, que se assume como espaço de intervenção social e cívica, que procura potenciar o espírito crítico e a actuação criativa, na comunidade circundante”. Cf. <http://www.arca.web.pt/>

instituições do poder local financiar a cultura e, assim, enquanto produtores culturais, não reivindicam esse direito a ser financiados. E, deste modo, não chegam a dar-se conta de que foram beneficiados através do que chamam de “amiguismo”. A revista *Plágio* tem sido, assim, financiada pelos próprios responsáveis da revista, que fazem um investimento pessoal nesta publicação (a revista nem sequer era vendida).

A revista *Sulscrito* partilha a ideia de que há aproveitamento político do financiamento. No entanto, mesmo assim, enquanto produtores culturais, reivindicam o direito a esse financiamento. Podemos observar, no discurso dos responsáveis, a defesa da cultura como área de investimento público. Defendem que os produtores culturais realizam um trabalho que deve ser pago como qualquer outra profissão que trabalha para a participação cívica. Como explicam os responsáveis da revista *Sulscrito*:

Pedro Afonso: A minha visão é: a cultura, para quem está no poder, é um meio de promoção. Mesmo aqueles que chegam lá e que são pessoas interessadas, quando estão lá, não têm outro meio de lidar com isso: ou aquilo os promove, ou abandonam aquilo e não querem saber. Em Faro, que é a cidade mais burocrática do Algarve, é onde há menos coisas, em comparação com as instituições que há. É: quando sabem que já chamaram a atenção, aproximam-se...

Fernando Esteves Pinto: E é isso que nós queremos.

Pedro Afonso: Temos de pensar se queremos...

Fernando Esteves Pinto: Por quererem produtos, é X. Eles sabem que temos capacidade para fazer coisas.

Pedro Afonso: O apoio é aprovado. As associações e grupos informais não têm um fundo com dinheiro. O apoio é aprovado, o livro vai para a gráfica. Na altura em que tem de se pagar a gráfica, a dívida devia ir automaticamente para o Estado. Mas não! Isso acaba com um projecto! Depois há outra coisa: na cultura, há mão-de-obra barata. Sobre a Feira do Livro: estamos a trabalhar quinze dias naquilo, levamos mais autores que a Câmara, fazemos eventos... Para eles, pagar a uma produtora de eventos para isso, gastavam mais que na feira toda. E não há essa consideração. Sabem que fazemos porque gostamos de

fazer. E aproveitam-se dessa situação para terem mão-de-obra barata. Achamos que é melhor as coisas acontecerem do que não acontecerem!

Há que acrescentar que a *Sulscrito* levanta o problema da morosidade e da burocracia que envolvem os pedidos de financiamento, mas também existe uma questão ideológica: não é um problema meramente económico, mas trata-se sobretudo de um problema de ausência de reconhecimento dos produtores culturais locais, que se reflecte negativamente na criação de públicos (já que acusam a população de não participar, desresponsabilizando-se da sua função política como promotores de oferta cultural).

No caso da *folhas — letras & outros ofícios*, a revista surgiu depois de o Grupo Poético de Aveiro se ter formado e também depois de se terem constituído formalmente como uma associação cultural – o que não acontece com os grupos responsáveis pelas outras duas revistas. Foi esta condição que lhes permitiu uma maior proximidade com o poder local (que não é entendida como aproveitamento ou usurpação), acedendo a financiamento e à possibilidade de terem uma sede (na Casa Municipal da Cultura) para desenvolverem as suas actividades, entre elas, a própria publicação da revista.

Divulgação e distribuição

A divulgação e a distribuição são duas etapas-processos ligados. Por exemplo, todas as revistas fazem lançamentos quando produzem um novo número e estes lançamentos são considerados importantes: não só como forma de distribuição (e venda), mas também como forma de estar entre a comunidade de pares e a comunidade local (a relação com a comunidade local será tratada mais à frente nesta dissertação). Quase todos os lançamentos são feitos localmente: a *folhas – letras e outros ofícios* escolhe preferencialmente o espaço da Biblioteca Municipal de Aveiro; a *Plágio* opta por bares e cafés em Viseu; tal como a *Sulscrito*, que faz lançamentos no café Aliança

em Faro, também fazendo lançamentos em feiras do livro. Contudo, com menor regularidade, também se fazem lançamentos pelo resto país (a *Plágio*, por exemplo, fez lançamentos em Beja, em Sintra, em Lisboa e Tondela) e, no caso da *Sulscrito*, fora do país (em Huelva e Punta Umbría). Mas também a *folhas – letras e outros ofícios* distribui a revista em Espanha, tal como a *Plágio*¹⁹. O discurso de Orlando Figueiredo ilustra a forma como são distribuídas as revistas:

Depois as nossas revistas andam por aí. Uns levam-nas para Lisboa, outros para Castelo Branco... outros para Espanha, por exemplo, para associações amigas... Por exemplo, nós vamos ali a Oliveira de Azeméis, lá à Fundação de Ferreira de Castro, e levamos a revista; vamos por exemplo a Valladolid e levamos uma dúzia de revistas.

Todos os responsáveis pelas revistas consideram muito importante esta forma de distribuição informal das revistas, a distribuição pelas/os próprias/os autoras/es, que fazem circular as revistas entre amigas/os e conhecidas/os, alargando e criando públicos leitores.

Os blogues e os *sites* também desempenham um papel fundamental na divulgação e distribuição das revistas, isto é, as revistas vendem-se também através da *Internet* e esta possibilita o alargamento do conhecimento sobre a revista, havendo, por vezes, excertos de poemas ou editoriais. A *Internet* constitui-se como mais um espaço público para a existência destas revistas, suprimindo a pouca atenção que lhes é dada nesse outro espaço público que são os *media*. No entanto, no caso da revista *Plágio*, os

¹⁹ Um dos elementos da *Plágio* era estudante universitário e fez “Erasmus” em Espanha (Salamanca), levando a revista. Aí, em Salamanca, estudantes universitários chilenos, também a fazer intercâmbios em Salamanca, tiveram contacto com a revista e levaram-na para o Chile, tendo iniciado uma versão chilena da *Plágio*.

responsáveis destacam a maior recepção dos *media* nacionais (sobretudo “recensões de apresentação”²⁰) por oposição à recepção dos *media* locais:

hélío t: havia um canal de divulgação, que era a crítica, ou a recensão, no jornal. Seleccionámos os jornais que nos interessavam. *Público*, *Jornal de Letras*, *DN*, porque tinham o suplemento *DNA*, dirigido pelo Pedro Sena-Lino, olha, que colaborou connosco. E o *Expresso*. (...)

No entanto, referem que a receptividade à revista *Coisa*, por eles editada em 2008, mostrada no número de vendas, não teve tanta atenção dos *media* nacionais.

No caso da *Sulscrito* e da *folhas – letras e outros ofícios* verifica-se o inverso, isto é, há uma recepção por parte dos jornais locais, mas não, dos jornais nacionais. Os responsáveis da revista *Sulscrito* apresentam uma explicação para esta situação:

Pedro Afonso: Localmente foi referenciada no *postal do Algarve*. Teve uma pessoa com quem contactamos normalmente é jornalista da parte cultural, então é fácil que as nossas coisas saiam ali. Mas a informação foi enviada para quase todos os jornais que têm suplementos literários, e todos os jornais culturais... mas nada foi referido.

Fernando Esteves Pinto: Os jornais culturais não pegam nessas informações. A gente também não conhece lá ninguém!... (risos)

A *Sulscrito* levanta aqui a questão do centralismo cultural, que caracteriza a produção, circulação e recepção da cultura em Portugal, como se todas acontecessem apenas nas duas cidades principais. O financiamento e a crítica concentram-se em Lisboa e no Porto. Mas também levanta a questão do acesso pouco democrático a estes meios de comunicação: é preciso ter um contacto privilegiado, “conhecer alguém”, para ser falado nos *media* nacionais, algo de que também dependem os financiamentos.

²⁰ Os responsáveis da *Plágio* enviavam cada número da revista para os jornais nacionais por eles seleccionados (referidos no excerto da entrevista transcrito). Embora alguns elementos da *Plágio* estivessem ligados ao mundo jornalístico, hélío t sublinhou que nunca foram mobilizados contactos pessoais.

Mesmo não tendo atenção mediática, tanto a *Sulscrito* como a *folhas – letras & outros ofícios* como a *Plágio* privilegiam o trabalho com a comunidade. Nas palavras de um dos responsáveis, Hélio T:

A palavra também é dita. Eu sou da opinião que alguns poemas não devem ser ditos, devem ser lidos apenas. Mas há outros que se prestam à leitura. E, como sabes, começam a aparecer desde cedo, mesmo desde a década de 50, gravações em vinil, de poetas que dizem os seus poemas. Porque a poesia tem, historicamente, enquanto género, uma componente oral fortíssima. Porque, antes de o poema ser fixado por escrito, o poema era dito pelos bardos. (...)

A poesia sempre teve esta componente oral da sonoridade da palavra. Estamos a falar da palavra, do signo, e há uma sonoridade associada à palavra escrita, ao poema, e depois, o convívio à volta da palavra.

Do local ao transnacional: comunidades

A procura de pares para a formação de comunidades e projectos é a engrenagem que move a existência destes projectos poéticos. Assim, a comunidade local é importante para o contacto entre pares, como é o caso da *Sulscrito*. Dois dos responsáveis, Pedro Afonso e João Bentes, dinamizaram, em Faro, um projecto de leituras públicas, o projecto “Ler Alto”²¹, em parceria com a ARCA – Associação Recreativa e Cultural do Algarve – e com os “Artistas”. Foi no início do projecto “Ler Alto” que Fernando Esteves Pinto conheceu Pedro Afonso e João Bentes, quando

²¹ O projecto “Ler Alto” foi um evento mensal que se realizou durante três anos (2005 a 2007, sendo que, a partir de 2006, passou a ser dinamizado pelo “Sulscrito”). Acontecia no Café-Bar “Artistas” (que está ligado à Sociedade Recreativa Artística Farenses), nas primeiras sextas-feiras de cada mês. O mote era: “Escreves? Vem ler. Não escreves, vem ouvir” e, em 2006, as sessões tornaram-se temáticas. Em 2006 e 2007, o formato “Ler Alto” foi parte integrante de outros eventos, eventos da ARCA e do “Sulscrito”. Este evento incluía *stand-up poetry* e Pedro Afonso refere, em entrevista, que teve adesão por parte de jovens adolescentes.

procurava poetas para um projecto de publicação (uma antologia bilingue de poetas a publicar em Espanha²²).

Este projecto, “Ler Alto”, foi desenvolvido também noutras cidades algarvias (como Loulé, Olhão, Ria Formosa) e foi também realizado nas feiras do livro, onde o grupo “Sulscrito” sempre participou. Com intenções de intervenção a nível local (visível nas leituras em cafés e bares e no “Ler Alto”), o grupo “Sulscrito” pretende fazer do Algarve um “palco literário”, sendo que é sobretudo em parceria com Espanha que desenvolve projectos. Pedro Afonso resume as intenções do grupo:

A nossa acção incide mais em criar e em divulgar os autores através de publicações, que é o caso da revista [*Sulscrito*] e o caso da colecção “Palavra Ibérica”. E também do Encontro [de Escritores “Palavra Ibérica”]: chamar autores de fora, emergentes, a participar cá no Algarve. Queremos fazer do Algarve uma grande montra, ou grande palco literário, e estamos a trabalhar para isso.

Por contraste, o Grupo Poético de Aveiro auto-representa-se e define-se como uma “associação local”, sendo o grupo que mais actividades desenvolve com e na sua comunidade local – desde leituras de poemas nos moliceiros²³ da Ria de Aveiro a debates/tertúlias, passando por participação em exposições. Como pudemos perceber nas palavras de Orlando Figueiredo, que ilustram a prolixidade de actividades que este grupo realiza:

Somos uma associação local, de pessoas, aqui da zona da Aveiro, que gosta de poesia e pronto. Que faz essas coisas. A intenção não é fazer nada de complicado, nem ter protagonismo, nem fazer uma edição a nível nacional para aparecer na televisão... não é nada disso. O interesse é

²² A antologia, publicada em 2006, intitula-se *Antologia de Poesia Portuguesa Actual - Poema Poema* (pela editora Aullido, em Huelva). As/os poetas aí incluídas/os são: Ana de Sousa, Fernando Cabrita, Fernando Dinis, Fernando Esteves Pinto, Henrique Manuel Bento Fialho, Francisco José Viegas, João Bentes, José Agostinho Baptista, José Carlos Barros, José Félix, José Mário Silva, Luís Ene, Pedro Afonso, Rui Costa, Sandra Costa, Sara Monteiro, Teresa Rita Lopes.

²³ Moliceiros são embarcações tradicionais da Ria de Aveiro.

mantermos sempre a actividade, não deixar isto morrer, até porque temos um pequeno espaço semanal na rádio, há muitos anos, que mantemos sempre. Todas as segundas-feiras está ali o GPA! As pessoas vão ler os poemas e lemos poesia de autores consagrados e de outros que ninguém conhece! Uns são daqui de Aveiro e há alguns que nem eu próprio conheço. Mas as coisas acontecem assim, falando. Pessoas que vão fazendo as suas publicações e que, depois, no contacto... nós não temos só estas iniciativas nossas. Nós participamos em muitas coisas ao longo do ano, em muitas actividades. Por exemplo, todos os anos vamos sempre a escolas. Não é muito, mas vamos sempre a duas ou três escolas.

Não há uma reflexão teórica sobre este trabalho de intervenção, que vem sendo realizado desde 1993; há, sim, sobretudo, a demonstração de uma forte vontade para o fazer, que é explicada como uma “paixão”, e também a consciência de que “vivemos e interagimos com o Mundo que nos rodeia, não estamos isolados nem queremos estar”, como diz Orlando Figueiredo, em entrevista. Ainda, a par desta vocação pelo trabalho a nível local, o GPA organiza Encontros de Escritores Luso-Espanhóis, na cidade de Aveiro, encontros estes que resultam da ligação de poetas do grupo com poetas espanhóis.

O grupo de poetas em torno da revista *Plágio* é o que apresenta uma relação mais distante para com a sua comunidade local (Viseu), sendo o grupo que menos actividades literárias desenvolveram – as únicas leituras públicas que realizaram foram por ocasião dos lançamentos das revistas.

Resumindo, olhando para as actividades desenvolvidas e para as publicações, percebemos que há três dimensões (o regional, o nacional e o transnacional) na relação com a comunidade local (público) e com as comunidades de pares. A *Plágio* não tem uma relação próxima com o público (pessoas e leitores da cidades) e é, sobretudo, na sua comunidade de pares (que é local e nacional, Viseu e Lisboa, respectivamente) que

procura o reconhecimento e a interação. Não é também invisível para o público, a nível nacional, já que teve uma (tímida) existência nos *media* nacionais. Também tem laços com a comunidade de pares transnacional (a partir do número 7, 1998, são publicados vários poetas de língua castelhana na revista). O Grupo Poético de Aveiro é o que tem o maior enraizamento na comunidade local, desenvolvendo ainda algum trabalho noutras cidades próximas; e a sua comunidade de pares é local (sócios e colaboradoras/es), mas também transnacional (tendo fortes laços com autoras/es espanhóis). O grupo Sulscrito é o que atravessa as três esferas: o local/regional (Algarve), o nacional (pela forte presença de autores de Lisboa e Porto e pelas suas aspirações a “palco”) e o transnacional (as parcerias com Espanha nos vários projectos “ibéricos”).

Os projectos literários destes grupos movem-se entre o local e o transnacional, sendo que o espaço nacional é usado diferenciadamente, oscilando entre a indiferença e a “absorção” (Bernstein), observando-se, nestas estratégias, o cosmopolitismo característico da “cultura de fronteira” de que fala Boaventura de Sousa Santos (1993).

Nestas revistas, a publicação de autoras/es de Lisboa e do Porto, mais próximas/os da cultura oficial, é muitas vezes usada estrategicamente para ampliar o reconhecimento e visibilidade das revistas, mas também tem que ver com as redes de contactos dos próprios responsáveis das revistas.

IV. voz-e-ar das poetas

*Why – do they shut Me out of Heaven?
Did I sing – too loud?
But – I can sing a little ‘Minor’
Timid as a Bird!*

(Dickinson, 1960:113)

Transgredindo o silêncio que se espera, surgem as vozes das três poetas, que selecionei publicadas nas três revistas analisadas no capítulo anterior: Regina, publicada na *folhas – letras & outros ofícios*; Ana de Santa Cruz, publicada na *Plágio*; e Gabriela Rocha Martins, publicada na *Sulscrito*.

Embora atravessando (e atravessadas por) diferentes lógicas de se fazerem como poetas, a de práticas de escrita contextos sociais distintos, todas elas apresentam poéticas que me provocam aquilo a que Maria Irene Ramalho designa por “espanto”. São poéticas que se vão dizendo fora do juízo estético tido como “universal”, não susceptíveis de serem percebidas e controladas pela cultura oficial, “interrompendo” o mapa restritivo e totalizante da linguagem da tradição poética contemporânea. Os seus poemas escrevem-se na incompletude e na complexidade que não só “fende” a linguagem hegemónica, como também vai para elas construindo, discursivamente, uma posição de sujeito.

A consciência do carácter totalmente inclusivo e de justaposição da realidade é comum às três poetas e faz delas nómadas – pelos espaços desses inaudíveis ecos, pelos espaços fronteiros da realidade, pelos espaços que trabalham os nome-não-ditos e não-reclamados, que a estrutura normalizada não contempla e não declara. Essa jornada exige um investimento constante no trabalho sobre a linguagem, um trabalho de desconstrução das formas que temos para articular “o real”, das fórmulas que nos têm cativas/os dentro da norma dominante que nos hiperabsorve (diria Bernstein, 1992) e

que nos nega – nessa hiperabsorção – os vectores desordenados da realidade. Como diz a poeta *L=A=N=G=U=A=G=E*, Susan Howe:

There are realities
Independent of thought
Evidence commentary scholia
Ransack though-signs a
Thousandth silhouette

(Howe, 1999: 59)

As poetas que seleccionei para meu objecto de estudo invadem esse espaço da maquinaria autómatas das frases formuladas, das linhas rectilíneas e reguladoras da norma que nos define o “humano” e o “universal”, (en)cobrando “thousandth silhouette” de que fala Howe (1999: 59). O seu voz-e-ar disruptivo, embora “Timid as a Bird” (como diz Dickinson, no poema que serve de epígrafe a este capítulo), interrompe a toada maior, totalizante e de afinação temperada²⁴. O fazer-se voz-e-ar é o momento em que entram na comunidade, em que se fazem sujeitos livres: a escrita é um processo material, corpóreo, e um respir-ar – função orgânica base, que permite a sobrevivência e a voz humanas. É também uma prática da poesia como um lugar de “inquirição”, para voltar a Hejinián (2000), a que estas poetas assumem: sempre partindo para os interstícios-fendas da tradição, em jornada, à procura dos lugares de possibilidade(s), em que reconhecido e desconhecido se encontram. Estas poetas re-situam-se, re-situando este nosso tão situado tempo. Elas são, na sua imaginação interruptiva, um gesto de lírica radical e política, o que as torna, também herdeiras do projecto modernista do início do século XX: da “outra tradição”.

²⁴ O sistema de afinação temperado, que divide a oitava em doze intervalos de meio-tom iguais entre si, é utilizado na música ocidental erudita desde o final do século XVI, tendo-se imposto como sistema único desde meados do século XIX, espalhando-se igualmente a todo o género de produção musical. Para maior detalhe, cf. Grout e Palisca (2007, 5.ª ed.), *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

De seguida, farei uma leitura, das muitas possíveis, dos seus poemas.

O fazer dos poemas

Apesar de escreverem poemas, as minhas três entrevistadas, quando abordadas acerca da sua identidade poética, apresentaram resistência e negaram a condição de “poetas”:

Considero-me poeta na medida exacta em que não me considero.

(Regina)

Não. Gosto de escrever, mas não o faço continuamente, nem essa actividade se constitui como pedra de toque do meu bem-estar e da minha realização. Sinto a falta quando não escrevo; acho idiota quando deixo passar momentos e não os registo, mas não me parece que estas circunstâncias sejam suficientes para me definir como escritora.

(Ana de Santa Cruz)

Considero-me, como sempre me defini, e defino, como uma ‘vagamunda’ das palavras (...) e ser poeta é o artífice (...). Mas eu não me considero poeta (...) careço de brincar com as palavras (...) escrever é respirar, transpirar e ousar.

(Gabriela Rocha Martins).

Confrontando-se com identidades socialmente dominantes e dominadoras, com hierarquias sociais, com discursos socialmente sustentados sobre o que é ser poeta, estas mulheres distanciam-se e constroem para si uma posição de poetas fora da versão profissional e do estatuto social prestigiante.

A questão *autor/ia-autor/idade* e a consciência de poderem ser uma voz poética entre outras vozes não se coloca, se se tiver em conta as vozes de toda a tradição literária de que fazem parte: consideram-se insignificantes, ignorando o que esta posição

tem de tão significativo – que à pequena escala, fazendo-se insignificância, se fazem actínicas (como diria Eric Mottram). Há assim um regresso ao arcaico do lírico – nómada e peregrino, seguindo a palavra como sustento de sobrevivência.

O *corpus* que é objecto de estudo desta dissertação afasta-se da poesia lírica como exaltação do “eu”. Escolhi três poetas cujo projecto poético propõe um regresso à lírica arcaica, não de expressão exacerbada do sujeito lírico, mas que apresenta uma poética de abandono à lírica no sentido em que Maria Irene Ramalho o enuncia:

Lyric poetry is freedom and power, hence remembrance (or construction) of ordinary priority, and forgetfulness of any ideas of order. (Ramalho, 2007: 180)

É neste sentido que podemos ler as palavras de Regina:

Escrevo porque não sei nem posso fazer mais nada (Regina)

Estas são poéticas da ignorância e da inutilidade, porque servem “o que não é” como ousava dizer Dante e, para tal, têm de esquecer “as ideias de ordem” e encarar a linguagem como um jogo lúdico (o brincar das palavras, de que fala Gabriela). É neste jogo, aparentemente fácil, que se joga o prazer e o “esforço” (diz Regina), a “transpiração” (diz Gabriela Rocha Martins) e a busca da “expressão certa de um determinado sentimento, de alguma vivência, de uma percepção diferente” (diz Ana de Santa Cruz, em entrevista, parecendo glosar Ezra Pound e a sua busca por “*le mot juste*”). É por a poesia “ser mais breve e incisiva” do que a prosa, que Ana de Santa Cruz a prefere, em detrimento da prosa.

Regina diz, em entrevista, que prefere a poesia porque a considera “mais fácil, mais aberta, mais lúdica até”, a ideia da poesia como um jogo, como “open field”, para usar aqui a terminologia de Olson.

Estas poetas têm em comum a procura pela comunidade e a necessidade de participação. É nessa participação que entendem a ideia do reconhecimento, isto é, o reconhecimento pelas instituições (a Academia, as Editoras, os *Media*) não é uma prioridade, não lhes interessa muito. Interessa-lhes, sim, a sua comunidade de leitoras/es que, por vezes, são apenas os seus pares, como podemos depreender pelas entrevistas:

Participo com a minha escrita (Regina)

Não tenho o hábito de partilhar. Cada vez mais, no entanto, me apetece escrever e esperar por reacções (Ana de Santa Cruz)

Partilhá-lo, primeiro, com os meus pares, depois e indiscriminadamente, com toda a gente e sem quaisquer preocupações (Gabriela Rocha Martins)

Estas poetas são críticas das instituições da cultura oficial, mais especificamente, do mercado editorial literário (bem como dos Prémios Literários). No entanto, nenhuma destas poetas encara a ausência de representação das mulheres nesta instituição da cultura oficial como um problema de política sexual – nem mesmo Ana de Santa Cruz, a poeta com maior formação académica na área da Literatura, que sobre estas questões, responde:

No panorama actual é difícil publicar o que quer que seja. Aliás, a maior parte das vezes é preciso pagar para ser publicado. Não tem a ver com o sexo do autor, com certeza.

Nenhuma destas poetas apresenta uma consciência feminista no seu discurso, isto é, não são colocadas questões feministas do ponto de vista teórico, no discurso das entrevistas. Mas o interessante é que estas questões aparecem problematizadas no discurso poético que é, nestas poetas como noutras/os, o seu modo de se dizerem. E é neste sentido que estas três poetas apresentam uma poética de aversão à conformidade, uma poética agonista, numa poesia que me confronta. Digo, com Armantrout:

The work I like best sees itself and sees the world. It is ambi-centric, if you will. The writers I like are surprising, revelatory. They bring the underlying structures of Language/thought into consciousness. They spurn the facile. Though they generally don't believe in the Truth, they are scrupulously honest about the way word relates to word, sentence to sentence. Some of them are men and some are women.

(Armantrout, 2007:15)

“Some are women” – é sobre estas, “algumas”, que falarei de seguida²⁵.

²⁵ As poetas serão apresentadas por ordem geográfica: Aveiro, Viseu e Faro.

Regina
:anatomia do movimento

Regina, poeta publicada em cinco números da revista *folhas – letras & outros ofícios*, nasceu em 1964, em Barrô, Águeda, e, em entrevista, quando abordada em relação à escrita, afirma que:

não começou! escrevo como sempre o fiz – à força!, alinhando e desalinhando letras, numa tentativa de ocupar o tempo, de diminuir a inutilidade de nada fazer.

Para a poeta, a escrita é útil para preencher “a ‘realidade’ [que] é uma pedra vazia”, para fazer e refazer o sentido do que é o tempo, do que é útil, do que é o mundo. Se, como dizia Dante, em *Vita Nuova*, “a escrita serve o que não é”, esta é uma escrita que é lugar e caminho, e que se impõe à poeta como o “campo de forças” (de que falava Olson), onde, “alinhando e desalinhando letras”, vai desconstruindo sentidos feitos para procurar além do que é meramente reconhecível. Nesse alinhar e desalinhar, no que Susan Howe chamaria essa “terra incognita of the not/proven that stretches between/ the firm ground of the proved/and the void of the disproved” (Howe, 1999: 62), a poeta experimenta o processo que atravessa todos os poemas, um fascínio por esse acto de fazer, em toda a sua materialidade – um trabalho sobre a matéria que leva à expansão da consciência, num duplo movimento de ascensão e queda:

Todas as letras são pesadas como chumbo
Quando escrevo ganho asas e vou ao fundo

Sou capaz de melhores sonhos
Do que este silêncio
Submerso na latitude das páginas
(...)

(*folhas – letras & outros ofícios* #1, 1997: 32)

A latitude das páginas é uma coordenada que não lhe basta – a poeta exige o poema contínuo, a desdobrar-se, em processo nómada, multi-topicamente. Nesse jogo, entre o alinhado e o desalinhado, nasce a magia, a magia das palavras que tem o poder de transformar o real: a magia que altera a ordem do mundo²⁶. O tumulto que Regina levanta em cada poema, perante o “silêncio/submerso na latitude das páginas”, pode, em meu entender, ser interpretado como uma reacção aos anos, que ainda não acabaram, em que a poeta, ela como todas as mulheres, se habituou ao medo pois, como diz Audre Lorde:

For we have been socialized to respect fear more than our own needs
for language and definition, and while we wait in silence for that
final luxury of fearlessness, the weight of that silence will choke us
(Lorde, 2007:44).

Regina chama a atenção para esta falta de linguagem e de definição em “Gente igualmente triste e aborrecida” (*Folhas – Letras & Outros Ofícios* #9, Junho 2003: 13). Neste poema, encontramos a comédia, tal como foi definida por Bernstein. A poeta cria de forma surrealista uma alegoria política ao fazer uso de terminologia burocrática típica do gabinete ministerial:

no ministério da alegria há suspeitas de corrupção
tudo porque um pombo poisa com muita insistência
na janela embaciada do secretário adjunto

as suspeitas são de tal maneira fortes
que já se pensou em investigar as ligações do pombo
para ver se ele não estará envolvido
no branqueamento de nuvens

²⁶ A ideia da literatura como magia é discutida pelo poeta português Alberto Pimenta, no seu livro *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia.

tudo é possível desde que se descobriu
uma formiga que apesar de já ter catarro
cantava o fado do alto de um cinzeiro prateado
e era aplaudida com entusiasmo
tanto pelo adjunto como pelo próprio ministro”
(...)

(*folhas – letras & outros ofícios #9, Junho 2003: 13*)

De novo a poeta repete a estratégia do paródico, do *nonsense*, se que desdobra em todos os poemas. Implode-se uma esfera importante do social e do poder político, metamorfoseando-o – cruzando o contexto animal com o contexto do reino natural (animais e natureza), assim produzindo o grotesco e escaqueirando as convenções do discurso político e do discurso sobre a política, para terminar a lembrar que são estas as instâncias a quem estamos entregues, “que têm como acção primordial/ a distribuição da alegria”. Note-se que o elemento transformador é a formiga e que esta é no feminino.

É esta poeta que exige à linguagem a “palavra larga”, porque as que tem não lhe servem para (se) dizer:

Quero uma palavra larga

Não há tempo para as mãos
É urgente viver com o rosto sobre o espelho
Nada se pode apagar

É urgente juntar todos os fragmentos
Deste corpo disperso sobre as águas

Em Maio as pedras tornam-se camaleões
E saltam sobre as mãos mais envergonhadas

Quero uma palavra aberta

(*folhas – letras & outros ofícios # 1, 1997: 33*)

Tudo em Regina se faz movimento, procura e demanda por sentidos e lugares outros. É no espelho, “no rosto sobre o espelho”, e nos seus fragmentos que ela encontra maneira para renomear o descentramento, estilhaçamento, e para combater e o desencanto. A poeta tem a inquietude da Alice de Carroll, em “The Garden of Living Flowers”, da emblemática obra do autor inglês do século XIX, *Through the looking glass* (1967) em “À Sombra das Glicínias”:

Com um sorriso cumprimento as mesas e os insectos
Que passeiam nos bordos das chávenas de chá,
Preciso de companhia para os olhos
E de repente tudo é doce
Como um céu tirado do fundo da alma

A toalha branca faz-me bem às ideias
E um pêsego redondo
É quanto basta para conhecer o universo”
(...)

(*folhas – letras & outros ofícios* #1, 1997: 34)

Em Regina, tudo parece estar vivo e adquirir proporções superlativas, resultado desse arriscar viver no reflexo do espelho que devolve as imagens de várias formas, numa trajectória angular que nos dá a impressão de que há algo mais atrás do espelho, mentalmente prolongando os raios em refração, em sentido contrário, para lá do espelho, ou melhor, neste caso, da toalha branca – espaço de excesso e da infinita possibilidade de articulação, uma metáfora quase perfeita para o excesso de que fala Lecercle. É assim que esta poeta faz a sua passagem, que é sempre desterritorializada, feita de várias passagens, que lhe permitem o explorar e chegar a ordens e a sentidos outros, ainda impossíveis de conceber. A poética de Regina contém em si uma riqueza de plasticidade e imagem que transporta ecos do surrealismo e até do realismo mágico. A poeta cria representações que interagem entre o mundo “real” e a imaginação de um

“outro real”, transportando o leitor para mundos múltiplos, encontrados no excesso da “originary priority”, esquecendo todas as “ideas of order”, como diria Maria Irene Ramalho (2007: 180). Neste sentido, a poeta cumpre o propósito primeiro da poesia – pôr em movimento o pensamento do/a leitor/a:

Gosto de andar ao verde
pelos caminhos molhados de Sol.
de me pendurar na ponta de um arco-íris
para me virar de coração ao contrário
como um trapezista à solta
na vertigem profunda do céu.

Sou leve
e descubro a doce ternura das pedras,
sei que basta um fósforo
para que todo o universo aconteça.

(...)
Vou abrir as entranhas às árvores
até à luz!

(folhas – letras & outros ofícios #1, 1997: 32)

“Jardim das Delícias Terrenas” poderia ser uma ilustração da poética de Regina porque transcreve um “real” que mais se aproxima do surreal. Ela é também a poeta que diz “sigo descalça o pensamento/ e sinto as húmidas raízes das casas” – porque só assim entende poder encontrar a “intimidade da voz”: como se apenas despojada e em contacto directo com a natureza se reencontrasse com a inteireza de dizer melhor. Por vezes faz lembrar Caeiro, o poeta que dizia que não era poeta, que “via”, e para quem trincar a terra era sentir-lhe o paladar (Pessoa, 1994: 71)²⁷. De facto, em todos os

²⁷ Se eu pudesse trincar a terra toda/ E sentir-lhe um paladar”, Poema XXI do *Guardador de Rebanhos*. Cf. Pessoa, Fernando (1994). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Editorial Presença.

poemas de Regina há um respeito pelos elementos da natureza e uma ligação intrínseca com estes.

O primeiro poema que publicou tem o título “Cansados de infinito” (*folhas – letras & outros ofícios #2*, 1997: 20) e é atravessado por um tom de desilusão em relação ao tempo que se vive. Este primeiro poema é ainda marcado por algum confessionalismo e alguma discursividade:

vivemos numa era de estrelas fragmentadas,
Trazemos nos olhos um débil espanto...
Tudo é perdido neste encontro
Tudo é ganho nesta destruição

(*folhas – letras & outros ofícios #2*, 1997: 20)

Porém, este último verso é de viragem. Na destruição e nos resquícios que dela sobram, “tudo é ganho”, há a possibilidade de renascer. Para que todo o universo aconteça há que ir em busca pelo lado indirecto das coisas, aquele que, curiosamente, é muitas vezes o mais presente, mesmo que menos visível, na vida humana. Esta poesia aparece como campo de existência de uma cosmovisão expressa na errância das imagens, no espaço do excesso das pausas, nas contradições que asseguram a busca pela autenticidade. Nela há uma decomposição dos elementos, que, assim, após tal facto, adquirem uma autonomia complexa, ou melhor, uma complexidade de pequenos fragmentos, todos eles ascendendo ao todo temático, à expressão das suas consequências. Se há uma raiz lírica é aquela que Maria Irene Ramalho anunciar, no passo anteriormente citado.

Mas esta poeta traz-me os ambientes de Gertrude Stein também: há uma anatomia do movimento, de fora para dentro e *vice-versa*, interferindo-se no mundo

através de uma relação orgânica com o corpo, com a natureza: a poeta invade esse espaço e esse espaço invade a casa, o espaço do doméstico.

Regina coloca-nos, sem dúvida, perante um projecto de poética que convida ao esforço de assunção da absoluta fragmentação, do sempre incompleto, em processo, inacabado: um processo nómada de carácter transformador, o que é inerente à própria natureza da linguagem. A poeta reivindica uma poética não governável por oposição a uma poética normativa na medida em que, nos versos dos seus poemas, se enuncia um projecto emancipatório e político, ou seja, a procura de sentidos, que é a função mais antiga do poeta, a participação, a responsabilidade do poeta perante a vida e a comunidade. Trata-se de uma poesia que possui uma inquietante densidade e um cariz re-conceptualizante: na des-criação e na des-compreensão, e na constância da efemeridade das imagens que produz.

Ana de Santa Cruz
: o excesso do mínimo

Ana de Santa Cruz, poeta publicada unicamente na revista *Plágio*, nasceu em 1969, em Viseu. É a poeta que apresenta maior formação académica, desempenhando as funções de professora e investigadora universitária. É a única poeta que usa um pseudónimo²⁸.

A poeta Ana de Santa Cruz talvez seja a menos discursiva das poetisas em estudo. Apresenta poemas curtos em que o trabalho sobre o verso e sobre a sintaxe é levado ao limite. Santa Cruz é uma voz que se faz na procura, no trabalho, na escolha das palavras

²⁸ A poeta referiu, em entrevista, que adoptou este pseudónimo a partir do nome de uma religiosa católica, poeta e dramaturga mexicana, Soror Juana Inês de la Cruz – considerada a última dos grandes escritores do “século de ouro” espanhol.

e do verso justo. A linguagem de Santa Cruz é cadenciada, concisa e breve, produzindo, na justaposição dos versos, um efeito de metamorfose:

Morri,
Hoje, quando anoiteceu.

Murcharam
Três brincos-de-rainha
Nos vasos da varanda,
E um vento de Outono
Derrubou a trepadeira.

Enterrei-me no jardim
E semeei a terra...

Para o ano,
Hei-de dar rosas.

(Plágio #2, 1998: 24)

Neste poema, a Morte e a Noite são dois elementos que acompanham essa metamorfose da poeta. Ao morrer, a poeta faz-se semente enterrada no jardim. Nessa metamorfose em semente, a poeta assume as suas possibilidades geradoras que resultam no processo de fertilizar/fecundar a terra. Mas, é ela própria que se enterra e assume todo o processo de fecundação, resignificando, assim, o paradigma heteropatriarcal reprodutivo. A poeta fecunda a terra, extraindo dela alimento para renascer, para retornar em rosa. A terra traz de novo a origem, a possibilidade de renascimento – um novo início. Esta origem é também um ciclo em que a linguagem participa, um ciclo que é o do Verbo, o da criação, o da vida. Esse ciclo que – como diria Gertrude Stein, se repete sem nunca se repetir – “a rose is a rose is a rose”.

Santa Cruz trabalha, na exiguidade de vocábulos, os sentidos que se multiplicam nos poemas e, o final destes abre sempre a possibilidade de um novo começo:

Enrosquei-me nas telhas,
Rubras e quietas
Como gato ao sol.

Reduzi o meu mundo
Ao canto da rua.
E adormeci feliz.

(*Plágio #5*, 1998: 26)

“As telhas” escolhidas por Santa Cruz, que são rubras e quietas, corresponderão, metonimicamente, ao telhado, um dos territórios preferidos pelos gatos, animal no qual Santa Cruz se metamorfoseia. A imagem do gato ao sol remete para a simplificação existencial, um apaziguamento do estar que culmina no verso final: “adormeci feliz”. Na redução do “meu mundo” ao “canto da rua” é instaurado o paradoxo. A rua representa o espaço público por excelência, um lugar de todas/os, um espaço de passagem e, simultaneamente, de encontros; a rua represente o colectivo, a comunidade. No enquanto o “meu mundo” é o espaço do sujeito, do indivíduo. No entanto, fala-nos uma poeta já transfigurada em gato, desta forma a questionar também o que é o sujeito, o indivíduo, o humano. Assim, nesta correspondência de “o meu mundo” com o “canto da rua”, a poeta está a mostrar-nos como a construção dos sentidos só pode fazer-se na comunidade – a redução é afinal uma expansão, mas feita localmente, num canto.

Vejo aqui uma outra influência importante nesta escrita, a da poeta norte-americana Emily Dickinson que, a certa altura da sua vida, se recusou sair de casa e até do próprio quarto. O acto de circunscrever-se a um universo limitado, praticado por Dickinson, vejo-o agora em Santa Cruz, até na própria página, através da escrita de poemas curtos:

Patético.
Eu, tu, nós, eles.
Como conjugar um verbo
até ao infinito
sem mover os lábios,
sem incomodar o espírito.

(Plágio #6, 1998: 23)

Os três primeiros versos jogam com o centro do poema até ao infinito. No fundo, trata-se da dificuldade de se construir uma identidade individual ou colectiva. De novo a lembrar Dickinson, fica o esforço, patético, que é o esforço do excesso que leva ao *pathos* – porque não temos linguagem para nos dizermos – para nos dizermos infinito. Fica o esforço: “Eu, tu, nós, eles”, até ao infinito. Assim, para voltar a Bernstein e a Lecercle, entramos com Santa Cruz no espaço da procura do inarticulado, do excessivo, do por articular. Por isso, articular “até ao infinito” e, ainda, “sem mover os lábios” e, ainda, “sem incomodar o espírito” – acentuando-se aqui a materialidade, a corporeidade, deste processo. O duplo sentido da palavra *pathos* (no sentido aristotélico) é realçado nos poemas de Santa Cruz: tem que haver um momento excessivo, que é o momento da catarse – é quando, de repente, se vê uma outra possibilidade de sentido. Para voltar a Maria Irene Ramalho, é o “esquecer” as formas que temos e encontrar uma forma nova, mais perfeita, mais adequada e, portanto, é nesse momento de *pathos* que é possível a extensão da consciência.

Santa Cruz escreve-se em lugares mínimos, numa linguagem mínima. Todavia o que está aqui oculto é a tendência desses lugares circunscritos para serem lugares privilegiados para o encontro com o excesso de sentido:

A tua alma é violeta, minha amada.
Vive nela a noite que nasce,

O perfume da terra molhada.

A tua alma não existe,

Minha amada.

(Plágio #2, Janeiro 1998: 25)

Neste poema encontramos a sinestesia: a cor e a visão. É para o corpo que tudo se vira. Assim, se desconstrói a tradição, não só Camões, mas a grande tradição da lírica da figura da amada. Uma amada que aqui é só corpo – que só se faz pelos sentidos. É a visão, é o cheiro. Violeta é a cor das mulheres e vive nela a noite: a alma da amada é o lugar da escuridão, o lugar de “inquirição” como diria Hejinian. Esse espaço de escuridão, esse espaço de “inquirição”, nasce, é lugar de nascimento. E amor é exactamente isso: vive nela a noite que nasce o perfume da terra molhada e que é só corpo. Tudo: de uma mulher. A alma da amada é o espaço de perdição, o espaço de “inquirição”, o espaço de agonismo, e a poeta transforma tudo isso em pura materialidade: o perfume da terra molhada. É aliás por isso que a justaposição funciona muito bem: a construção sintáctica é metonímica, é sempre uma coisa ao lado da outra, ao lado da outra, ao lado da outra. Só se acrescenta. Parece que assistimos ao construir de um totem e é muito ritualístico nesse sentido e também uma forma dos imagistas. No fundo é isso que também está a fazer.

Com Ana de Santa Cruz, estaremos sempre perante uma poética que assenta num aparente fechamento do texto sobre si mesmo; contudo, este é um fechamento que é, em si, uma abertura – quase sempre no verso com que o poema termina:

Já sei o que é
o lirismo romântico e bem comportado.
Abateu-se hoje sobre mim
e sufoquei.

Se a poesia é sentimento?
Pode ser o inferno.

(*Plágio #6, 1998: 22*)

Neste poema, temos uma clara e explícita reacção ao “lirismo romântico e bem comportado” que a poeta diz agora conhecer e tê-la sufocado. Estamos perante um lirismo anti-lírico.

Os poemas de Santa Cruz demonstram um trabalho de contenção de uso de palavras. É a poeta do excesso do mínimo. Estamos perante essa magnificência do mínimo e, nesse confronto, surge o “magnífico relâmpago”, diria Luiza Neto Jorge (1993:137), aquele que encerra em si o ruído ensurdecedor do excesso. Há poemas em que Santa Cruz parece nada dizer além do movimento do corpo na escrita:

A minha mão detém-se
em círculos e espirais
rodando, apática.

Não há outra perfeição.
Cada palavra é um crime,
uma violência,
uma tentação.

(*Plágio #6, 1998: 21*)

Este poema, ao contrário da maior parte dos poemas, abre à “tentação”. É a questão de que a poesia serve o nada de que Cage fala (“I’ve nothing to say and I’m saying it. And that is poetry”). É nesse mesmo limite e na inexistência dele que este poema trabalha – pela mão da poeta, “em círculos e espirais/rodando apática”, nesse silêncio significativo abandonado à força das palavras, lugar onde se dá a respiração tão importante ao longo de todos os poemas. Os “círculos” e “espirais”, curvas que giram

em torno de um ponto central, constituem movimento e, por isso, pensamento, espaço de criação. Mas este movimento circular está repleto de violência porque se desenvolve na hipnose da espiral; trata-se de uma arte que se faz na luta. A leitura de um poema de Ana de Santa Cruz dá precisamente essa sensação de ter sido escrito em *enjambement*, sem levantar a caneta, nesse sentido circular e proliferador que é a mão perante o movimento-tentativa-repetição-variação-fuga a um centro aglutinador. Dizia Dickinson:

“My Business is Circumference”

(Dickinson, *Carta* 268, 1958)

O poeta norte-americano Wallace Stevens considerava o poeta o mestre da repetição e dizia que também nessa repetição, nesse prazer de meramente circular, havia a existência de presenças incorpóreas que se faziam pensamento no corpo. Talvez essa condição, de que falam Stevens e Dickinson, de tentarmos mas voltarmos sempre ao mesmo sítio – que não é nunca o mesmo – seja a violência suprema que subjaz à poética de Ana de Santa Cruz: a consciência de que estamos apenas fatalmente condenados a tentar, a experimentar a palavra eternamente.

Contudo, não vemos nunca a poeta aparecer como vítima ou imagem da redenção. Assume sempre um lugar vigilante, como uma gárgula, que durante a noite se movimenta e vai parando, sempre em lugares recolhidos, que são simultaneamente locais de vigia: telhados, jardins, os cantos das ruas, “rente à areia e à água do mar”. Essa imagem da gárgula tão cara à literatura gótica, foi cunhada do Latim *gurgulio*, *gula*, e tem o significado de gargalo ou garganta. Não é por acaso que faço esta associação aqui, mas porque há uma sugestão frequente nos poemas de Santa Cruz, do grotesco do corpo, do gótico:

Bebe primeiro o meu sangue,
ferido e desmaiado.

Que nem uma só gota
fecunde a terra.

Depois, então depois
deixar-te-ei partir.

Plágio #3, Fevereiro 1998: 25

Vamos considerar que este “tu” é a linguagem e/ou a poesia, na garganta. Todo o poema é ditado, uma vez mais, pela quase ausência da poeta (a poeta está a entregar-se à morte, a desfalecer, “o meu sangue/ferido e desmaiado”). Mas nem na morte a poeta desiste pois o sangue está associado ao fogo, ao calor da vida. A poeta recusa que este seja veículo da vida, no sentido de fecundidade: recusa que seja misturado com a terra para dar a vida aos seres. A renúncia a esse lugar pré-destinado para o feminino é estridente. Pelo contrário, este é um poema paradigmático da prática do excesso do mínimo tão recorrente na poeta Ana de Santa Cruz. Esta é a total e derradeira elipse do corpo da (na metonímia do sangue) poeta em favor da linguagem: só isso deve ficar. Nos sacrifícios antigos, havia um cuidado extremo para que o sangue de um grande chefe não fosse derramado no chão pois encontrava aqui a comunhão pelo sangue. De facto, estes rituais de sacrifício e fecundidade estão sempre associados a figuras femininas, a deusas-pagãs. Neste poema, a poeta ganha o poder de ordenar a um “tu” que beba o seu sangue. Quem fala tem o poder sobre quem ouve, tem o poder de reter, e o de deixar partir, a fonte de vida e de força. No entanto, essa força e essa vida já não podem fecundar a terra. O resto da vida que possui pode servir para dar outra vida. É o conceito da passagem, da eternidade do corpo da palavra: a possibilidade de uma existência sem fim – ainda que, simultaneamente, perante o reconhecimento da finitude do tempo do corpo próprio. Ficaré apenas o corpo da poesia, o corpo da linguagem.

Os poemas de Ana de Santa Cruz poderiam ser lidos como um só: um poema em que a sua própria violência sobre a linguagem (en)cobre a realidade. Em todos os poemas, o trabalho de verso desta poeta nos faz pensar em metamorfose, lidando sempre com um léxico de enorme simplicidade, quase sem recurso a abstrações. A poeta consegue, assim, uma estrutura em que usa o processo de contiguidade: esta traduz-se num excesso que “estua” (Mottram, 1997) no último verso do poema, que faz lembrar a “chave-de-ouro” dos sonetos barrocos, na medida em que se constitui como decodificadora do significado global do poema. E a poeta reconhece essa intencionalidade em entrevista:

Só publiquei poemas acabados – posso voltar aos textos e, mais do que acrescentar, elimino; quanto menos ruído, melhor. Depurando. Corro o risco de ser vaga. A poesia não é uma acumulação de lugares: é uma selecção; cada um destes poemas tem uma intenção: do mínimo – aumenta a leitura.

Gabriela Rocha Martins
: “*uma vagamunda das palavras*”

Gabriela Rocha Martins é a única poeta com um livro publicado, em 2008, com o título *.delete.me*. É também uma das poucas mulheres que ocupam cargos de coordenação e direcção de revistas, nomeadamente a revista *Litterarius*²⁹, de Silves, cidade onde organiza, de dois em dois anos, a Bienal de Poesia. Desempenha

²⁹ A revista *Litterarius*, de Silves, teve apenas um número, em 2007. Nesta revista foram também publicados os textos (poesia e prosa) vencedores das edições do prémio *Litterarius* (prémio atribuído a autoras/es de Língua Portuguesa, que existe desde 2003). Tanto a revista como o prémio *Litterarius* são duas componentes de um projecto mais vasto sob a chancela do Racal Clube – uma associação sem fins lucrativos dedicada à promoção de actividades culturais e de animação e fundada em 1970. Em 1980, foi declarada como Instituição de Utilidade Pública. Como é descrito no site do Racal Clube, o projecto “*Litterarius*” é multifacetado. Tendo uma componente editorial (a publicação da Revista de Língua e Cultura – LITTERARIUS), pretende também realizar exposições (de BD, jornais e artes plásticas “ligadas à lusofonia”), fomentar encontros sobre “a Língua Portuguesa Mígrante, sobre Letras e Artes e sobre Literatura (regional, nacional e, à posteriori, do universo das sensibilidades lusófonas”. Cf. http://www.racal-clube.pt/Pages/Litterarius_Introducao.htm

profissionalmente funções de directora de uma instituição ligada à arte e à cultura, a Casa Museu Bartolomeu de Messines. Faz ainda parte da equipa que organiza e decide o prémio literário Racal Clube do Algarve. Neste contexto, Gabriela Rocha Martins é a poeta que apresenta uma rede de contactos e de relações diversificada e vasta: com escritores e editoras, com instituições e poderes locais.

No seu primeiro e único livro, *.delete.me*, a poeta manifesta o desejo de apagar-se, ao mesmo tempo que enuncia o seu lugar de enunciação secundário: “eu/um vagabundo que brinca com as palavras”. A parte lúdica em relação a esta poeta far-se-á muito presente e fundamental na sua prática de escrita:

delete me

delete

dele

de

e

me

enter

(Martins, 2008: 46)

Neste seu desejo pelo aparente apagamento, a poeta remete a sua escrita para um ambiente *zen*, mas todo esse ambiente, por princípio, é sempre um acontecimento-problema-enigma. Esse enigma é processado e trabalhado tecnicamente aqui, neste poema, por meio do computador, num jogo lúdico com a linguagem em que a própria poeta vai apagando as letras da palavra *delete*, assim reforçando a imagem do apagamento, materialmente, esta técnica é o desenho de uma indeterminação tautológica. E o que decorre também de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da questão da autor/ia-autor/idade. Rocha Martins rejeita o individualismo “inspirado” e

“genial”, em entrevista e troca-o pelo combate na página e nas palavras. A consciência de que usamos as palavras da tribo como material e de que a poesia é um acto comunitário é um dos temas eleitos pela poeta:

faço parte de um todo
que não escreve em vão
talvez seja a única certeza que tenho

(*Sulscrito* #3, Junho 2010: 28)

As vozes da história e da cultura em que nos incluímos, na comunidade em que nos fazemos e nos reconhecemos e em cujo movimento participamo, e também as vozes também da tradição literária de que fazemos parte surgem como a grande questão que pontua esta poética. E é nela e por ela que a poeta se torna nómada e peregrina, trabalhando a linguagem de forma experimental.

A exploração de uma lógica espacial (além da sequencial e causal) que resulta na exploração de uma imagética através da justaposição e do *enjambement*; em termos sintácticos; o trabalho com a repetição e a variação ao serviço do ritmo; a acumulação sucessiva da parcialidade metafórica a produzir efeitos de metamorfose e/ou totalização metonímica; o trabalho com a sílaba; e, ainda, o uso de grafias diferentes a permitir uma multiplicidade de leituras (poemas dentro de poemas) – são marcas do inconformismo que vamos encontrar nesta poética:

– **nota prévia**

deixaste sobre a minha secretária uma nota
não assinada –

des necessária

– não responderei à chuva (que limpa mas que Gabriela rejeita)

... sim!
há uma chuva irritante que cai dentro das palavras
fá.las escorrer e a folha
inicial
mente
colorida com caracteres uniformes
re toma a virgindade inicial
a fim de se desnudar aos vagamundos
– limpou do que estava mal
aos dissidentes
às prostitutas e
aos marginais in tolerados
*(sabes que os prefiro aos seres perfeitos
re vestidos de tristes memórias e palavras idênticas)*

transgressores dos ritos escrevem
com os corpos textos proibidos
e sangram cidades
bairros e subúrbios

há uma sintonia perfeita entre eles e
os ponteiros do relógio

são demiurgos

(Sulscrito#3, Junho 2010: 27)

Toda a acção – e estes são poemas/acto – é despoletada por uma nota “não assinada”. Uma vez mais temos o apagamento de um sujeito, a sua ausência. O carácter fragmentário do início do poema, marcado pela pontuação, a fragmentação silábica e a desproporção do tamanho dos versos provocam uma suspensão permanente, mas é esta, ao mesmo tempo, o seu principal suporte. É essa “nota” da ausência “des necessária” que perturba a poeta e a levará a reagir de seguida, porque é precisamente no desnecessário que este poema se concentra e passa a incluir mais do que excluir”: “os

dissidentes”, “as prostitutas” e “os marginais in tolerados” – são estes que agora se vão escrever na “folha” “inicial/mente/colorida com caracteres uniformes”. É a folha que se faz tábua rasa, “re toma a virgindade inicial”, para assim dar espaço às/aos que não tiveram voz – para agora se dizerem.

Repare-se na importância dos prefixos de negação/oposição que conduzem a acção de descrição no poema: “des”, que nega o sentido original da palavra; e “re”, que indica um retrocesso na acção do poema, logo quando este começa, obrigando-o a voltar ao início, ao ponto de partida, a apagar-se. É precisamente o objectivo da poeta, voltar ao início pela “chuva/que cai dentro das palavras” – que as abre a um excesso de sentido que transborda; e “fá-las escorrer”, lavando-as, apagando-as (“limpou do que estava mal”), para que outras possam ser escritas, desta vez, “aos vagamundos”.

A des-criação e a des-compreensão permitem trazer visões desperdiçadas para uma nova linguagem e um novo mundo mais justo. A questão da justiça é fundamental para esta poeta que procura o contexto dos grupos marginalizados, silenciados, para fazer desse silenciamento, a voz dos seus poemas. A violência da linguagem, como Lecercle no-la teoriza, surge aqui no “reprovado”, no “desaprovado” e no “por provar” da linguagem dos corpos dos “transgressores dos ritos”. Esta violência reside nesse silêncio que se procura destruir: um silêncio imposto, que afecta também a poeta, e, por isso, também um silêncio imposto à voz da mulher – ainda que ela nunca fale disso especificamente. Quando os “transgressores dos ritos escrevem/com os corpos textos proibidos” estarão a repor a ordem do cosmos: através das fracturas, que antes ficaram ilegíveis e que agora são recuperadas. Estamos perante o recuperar do centro, que sabemos sempre descentrado, da nossa humanidade – que é também a nossa capacidade da criação ameaçada pela língua do adquirido, do senso-comum. Este é o processo catalisador para”fornecer um lugar para a construção de configurações e factos sociais e

imaginativos que, em tudo o resto, são evitados ou ignorados” (Bernstein, 1997:104). Pelas vozes que fazem a insignificância tão significativa do nosso quotidiano se transgride, se interrompe, se deforma, se sangra, se inter-age: num processo semelhante ao de um parto protagonizado, segundo a poeta, pelas mãos dos “demiurgos” – aqueles que, na antiguidade clássica, seriam os grandes artífices, os que possuíam a sabedoria ilimitada e perfeita, eu diria, a do Verbo, a da linguagem enquanto grande arquitecta do Universo.

Neste contexto final do poema, que fecha em sintonia perfeita com “os ponteiros do relógio”, a presença do sagrado marca a sua presença e, assim, como que encena o ritual, em sintonia perfeita com os ponteiros do relógio, em tempo único entre a des-realização social e as verdades dos detalhes e constelações que foram ignorados. É que o poema fecha mas, na verdade, nesse fechamento há a abertura, o parto, a passagem. Este é o espaço complexo onde todos os elementos se encontram e, desse limiar – desse espaço “entre” – o poema emerge como um ofício.

A poética de Rocha Martins é sempre um encontro com uma entidade que nos leva pela mão, tal como no Eliot de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, “through certain half-deserted streets” (Eliot, 1993:18), porque ela é também “uma aventureira de palavras” (Martins, 2008:16). Numa sociedade com distribuições de poder duvidosas e padrões de leitura provincianos, esta poética “fende” este tecido coercitivo, “escaqueira” o contexto da cultura dominante porque, diz a poeta num outro poema, “não aguento/tanto unguento/deixem-me só ser poesia” (Martins, 2008: 17).

Embora não sejam representativos, vamos também encontrar na poética de Rocha Martins alguns resquícios de uma poesia militante e *engajada* (no sentido de “Real Politik”) mas iremos esbarrar também na reescrita dessa forte tradição da poesia portuguesa, que se faz menos discursiva e mais fragmentada:

I-

Em Abril
fizemos
do medo
“Revolução”

hoje
quiseram
na
“Evolução”
Portugal

... ..
Povo/menino sem ideal

(Martins, 2008: 41)

Para uma poeta que viveu de perto a experiência da revolução de 1974, o combate nas ruas, contra a censura e pela liberdade de expressão, encontramos esse combate, “esse medo” feito “Revolução”, desperdiçado pelo país em que combateu, que se apresenta agora, tragicamente para ela, “Povo/menino sem ideal”. Os poetas que gritaram os ecos desta revolução fazem-se presença constante no processo e no universo de escrita da poeta e esta chega a nomeá-los, assim como a outros que foram importantes na sua formação – Natália Correia, Pablo Neruda, Maria Azenha, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa – dedicando-lhes, através de epígrafes, alguns poemas do seu livro *delete.me* (Martins, 2008). Contudo, Rocha Martins não se detém nunca nessa desilusão e combate-a. Uma das formas eleitas para este combate é através do *nonsense*. Nas divisões do livro, a poeta dá títulos que exploram uma lógica outra (que vai ao encontro do campo do *nonsense*). O inconformismo é a responsabilidade de sair dos sentidos feitos – para falar outramente, para ser voz outra e, assim, participar do todo da comunidade. Esse gesto é renovador da tribo e de si própria porque provoca o confronto, tão caro à poeta, e mergulha na união da arte com a vida:

Sou
o cinzel

da igual valia
a imprudência
prudente
do vosso sono
sou
a abcissa
do consciente
o epílogo
selado
da vossa palavra

serei
a jogada
do inverosímil
a sílaba
liberta
do vosso poema.

(Martins, 2008:37)

Este “vosso” poema é metonímia da linguagem hegemónica, de uma racionalidade que subjaz ao senso-comum, no seu utilitarismo e no seu falocentrismo, mas trata-se sobretudo de uma metonímia para a própria tradição literária portuguesa que não foge a essas marcas do discurso dominante.

Conclusão

Esta dissertação é um voz-e-ar de discursos “menores” (no sentido de Deleuze & Guattari) dentro da literatura maior: a dos centros geográficos e culturais (Lisboa e Porto), a dos livros e do mercado da edição e a da literatura patriarcal. Este voz-e-ar faz-se neste trabalho, nas revistas consideradas, na senda de Bernstein (1999), como instituições alternativas à cultura dominante; e nas vozes das três poetisas. Neste voz-e-ar se vai alargando o arquivo (no sentido foucaultiano de formação e transformação de enunciados) da poesia portuguesa contemporânea.

Este trabalho detectou que a produção poética está a fazer-se, também, fora dos de Lisboa e do Porto. Nas revistas encontradas comprova-se a existência de uma diversidade de poetisas que se podem pensar como “literaturas menores” (Deleuze & Guattari, 1986), no sentido em que são políticas, na sua enunciação colectiva e desterritorializada. No entanto, a localização geográfica da produção das revistas não é garante da sua identidade literária alternativa. De facto, é verdade que elas revelam algumas das características da cultura de fronteira de que fala Anzaldúa, mas também Boaventura de Sousa Santos. Por outro lado, paradoxalmente, há uma canibalização destas revistas fora de Lisboa e Porto, por estes dois centros difusores da cultura oficial e dos modelos culturais literários. O que seria uma possibilidade de desterritorialização da linguagem em busca de “linhas de fuga” (Deleuze e Guattari, 1986) torna-se, por vezes, uma reterritorialização no centro, um centro que continua a parecer querer ignorar, entre outras/os, Joyce, Mallarmé, Marinetti, Stein e Pound.

O que noto é que na maioria dos casos a procura de “linhas de fuga” não se faz radicalmente, no sentido em que Perloff chamou de a “outra tradição”. Uma possível explicação poderá ser encontrada no facto do Modernismo português também não se ter

constituído tão experimental e se ter manifestado timidamente se o compararmos com outros contextos europeus e poetas que participaram nesse movimento – ressalva seja feita, porém, ao movimento da poesia experimental portuguesa, embora este tenha aparecido tardiamente nos anos 60. Outra explicação que pode ser invocada é o cenário político português: os quarenta e oito anos de ditadura que Portugal viveu significaram a ausência de debate e de liberdade de expressão (mesmo nos centros Lisboa e Porto) e têm, ainda, implicações nas práticas culturais portuguesas.

Assim, a maioria da produção poética encontrada fora de Lisboa e Porto é herdeira da tradição literária lírico discursiva confessional. No entanto, há que dizer que os responsáveis destas revistas têm por vezes práticas de intervenção na comunidade que são vanguardistas, tornando ainda mais complexa esta relação entre centros e margens – a análise depende sempre da “escala” que se escolhe para olhar o fenómeno da dominação.

Nas três revistas de poesia seleccionadas que considero representantes da “outra tradição”, destaca-se a importância da comunidade de pares para a sobrevivência das revistas e dos grupos a que estão associadas. Os discursos dos responsáveis destas três revistas são permeados por representações democráticas sobre o público.

Neste contexto, o das revistas da “outra tradição”, esperava encontrar um espaço para as poetas mulheres terem voz. No entanto, a ausência das mulheres destas publicações, quer como responsáveis por revistas, quer como autoras, é uma ausência que se faz sentir em todas as publicações de poesia encontradas – um dado importante e significativo para os objectivos iniciais desta dissertação. Embora as três poetas seleccionadas evidenciem linhas de experimentação, estas são ainda tímidas, sobretudo se as compararmos com a poesia escrita por mulheres noutros contextos, nomeadamente com o contexto anglo-americano dos séculos XX e XXI. Contudo, embora não possam

ser representantes fiéis da “outra tradição” e não mostrem nas suas práticas de escrita uma experimentação radical, não deixa de ser importante dar-lhes voz. É importante dizer que estas/es poetas também existem e que a sua invisibilização e invisibilidade significa que estamos perante um problema também de políticas de representação (sexual).

Uma dissertação que tem como objecto de estudo publicações literárias, poetas e poetas mulheres fora das instituições literárias dominantes pretende ser um acto “inquirição” menor”, em diálogo com uma *literatura menor*; que assenta no risco da escolha de poetas que como Regina, Ana de Santa Cruz e Gabriela Rocha Martins. Estas poetas recusam a totalidade discursiva, a territorialização, a sistematização – ainda que de forma não intencional e/ou radicalmente experimental. Trata-se de voz-e-ar linguagens de poetas cuja obra explora a incompletude e a desterritorialização das palavras: o interesse por uma poética disruptiva da tradição poético lírico-discursiva portuguesa contemporânea. Constitui-se, deste modo, como o que entendo por uma lírica-anti-lírica.

Esta dissertação permite “escutar” (diria Bernstein) discursos que procuram linhas de fuga em discursos minoritários mas, que, também ancoram no discurso central, olhando para as várias formas de tradinovação. Nesse espaço de fronteira, de tradinovação, constroem os mapas outros, diferentes daquele(s) cartografado(s) pela cultura oficial.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ALMEIDA, Emília. (2008). “Dossier Revistas Literárias”, *Callema*, 5, pp. 53-70.
- ARMANTROUT, Rae. (2007). *Collected Prose*. Singing Horse Press.
- ARMANTROUT, Rae (2001). *Veil: New and Selected Poems*. Middletown: Wesleyan University Press.
- BERNSTEIN, Charles (1999). *My Way: speeches and poems*. Chicago: University of Chicago Press.
- BERNSTEIN, Charles (1997). “A-poética”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 101- 122.
- BERNSTEIN, Charles (1992). *A poetics*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- BERNSTEIN, Charles (org) (1990). *The Politics of Poetic Form*. Nova Iorque: Roof.
- BERNSTEIN, Charles & ANDREWS, Bruce (ed.) (1984). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Southern Illinois University Press.
- BLOOM, Harold (1994). *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e debates.
- BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James (1991). *Modernism. A Guide To European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). “A diferença sexual como um projecto político nómada”, in Macedo, Gabriela (org), pp. 141- 160.
- BROSSARD, Nicole (1997). “eclipse e rendez-vous”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp.141-152.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces Da Modernidade*. Lisboa: Vega Edições.
- CAMERON, Deborah (2007). *The Myth Of Mars And Venus: Do Men and Women Really Speak Different Languages?*
- CANELO, Maria José (1997). *A construção poética da Nação: modernismo e nacionalismo nas revistas literárias do início do século XX: Poetry e The Little Review [E.U.A.], Orpheu e Portugal Futurista [Portugal]*. Coimbra: FLUC.

CAPINHA, Graça (2002). *O acto e o arco em Robert Duncan: primeiras passagens para uma re-escrita da paixão*. Coimbra: FLUC.

CAPINHA, Graça (2001). “A magia da tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: a desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses”, in Ramalho, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (orgs), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, pp. 115-144.

CONDE, Idalina (1997). “Cenários de Práticas Culturais em Portugal (1975- 1995), *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, pp.117-188.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1986). “What is a minor literature?”, in *ibidem Towards a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota; pp.16- 27.

DICKINSON, Emily (1958). *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. (Thomas Johnson (ed)/Theodora Ward (ass. ed)).

EIRAS, Pedro (2009). “Literatura”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 11 a 24 de Fevereiro, pp. 8-10.

FOUCAULT, Michel (2005). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.

FOUCAULT, Michel (2001). “O que é um Autor? in Motta, Manoel Barros de (org), *Estética:Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264- 298; colecção ditos & escritos, vol. III.

FOUCAULT, Michel (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d’Água.

HEJINIAN, Lyn (2000). *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press.

HOWE, Susan (1999). *Pierce-arrow*. New York: New Directions Book.

LECERCLE, Jean-Jacques (1990). *The violence of language*. London: Routledge.

LORDE, Audre (2007). *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press.

MACEDO, Ana Gabriela (org.) (2002). *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.

MIRA, Feliciano (2006). “A ‘Oficina de Poesia’ e as Escritas Experimentais”, *Latitudes*, 26, pp.57-60.

MOTTRAM, Eric. (1997). “Meios ao dispor da poética”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, pp. 39-54.

OLSON, Charles (1966). “Projective Verse” in *idem, Selected Writings*. New York: New Directions Book, pp. 15-30.

PERELMAN, Bob (1996). *The marginalization of poetry: language writing and literary history*. Princeton: Princeton University Press.

PERLOFF, Marjorie (2002). *21st-Century Modernism: the “new” poetics*. Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers.

PERLOFF, Marjorie (1990). *Poetic License. Essays on Modernism and Postmodernism Lyric*. Illinois: Northwestern University Press.

PERLOFF, Marjorie (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago : University of Chicago Press.

PIRES, Daniel (1986). *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Contexto Editora, Lda.

QUEIRÓS, Luís (2008). “Há uma nova geração de poetas portuguesa”, *Ípsilon*, 12 de Setembro, pp. 6-9.

RAMALHO, Maria Irene (2007). “Remembering forgetfulness: women poets and the lyrical tradition”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 16, pp. 179-199.

RAMALHO, Maria Irene (2007). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento.

RAMALHO, Maria Irene (2001). “Os estudos sobre as mulheres e o saber – onde se conclui que o poético é feminista”, *Ex-aequo*, #5, pp. 107-122.

RAMALHO, Maria Irene (1994). “Introdução: O Cânone nos Estudos Anglo-americanos”, in Caldeira, Isabel (org), *O cânone nos estudos anglo-americanos*. Coimbra: Minerva, pp. 10-43.

RICH, Adrienne (2002). “Notas para uma Política da Localização”, in Macedo, Ana Gabriela (org.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 15-35.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, pp. 237-280.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1997). “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, pp. 11- 32.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1993). “Modernidade, Identidade e Cultura de Fronteira”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, pp. 11-39.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (org.), (2007). *A Leitura em Portugal*, Lisboa: GEPE - Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação. Disponível em: http://www.oac.pt/pdfs/OAC_A%20Leitura%20em%20Portugal.pdf

SILLIMAN, Ron (1990). “Canons and Institutions: new hope for the disappeared” in Bernstein, Charles (org). *The politics of poetic form*. Nova iorque: Roof, pp. 149- 174.

STEVENS, Wallace (1991). *Ficção Suprema*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ANEXOS

Anexo 1 **Poemas de Regina**

Anexo 2 **Poemas de Ana de Santa Cruz**

Anexo 3 **Poemas de Gabriela Rocha Martins**

Anexo 1 **Poemas de Regina**

Jardim de Abismos

Gosto de andar ao verde
pelos caminhos molhados de Sol.
de me pendurar na ponta de um arco-íris
para me virar de coração ao contrário
como um trapezista á solta
na vertigem profunda do céu.

Sou leve
e descubro a doce ternura das pedras,
sei que basta um fósforo
para que todo o universo aconteça.

Sigo o ondular dos vapores silvestres
Para encontrar a intimidade da minha voz,
descalço o pensamento
e sinto as húmidas raízes das casas.

Conheço o sabor árduo dos telhados...
não invento a alma
mas a minha boca é de sal.

Vou abrir as entranhas das árvores
até à luz!

Sou capaz de melhores sonhos
do que este silêncio
submerso na latitude das páginas,
sou capaz de melhores remédios
do que esta fome
devorada pela necessidade dos dias.

Gosto de andar ao verde
como um pássaro sem nuvens
caindo dentro de cada sorriso iluminado.

Lagos em noites estreladas

Em Maio não há mãos verdes
A lua é branca
E o olhar está maduro

Quero um abraço doce

Em Maio as mãos ficam transparentes
E os pássaros caem em desespero

Quero uma palavra larga

Não há tempo para as mãos
É urgente viver com o rosto sobre o espelho
Nada se pode apagar

É urgente juntar todos os fragmentos
Deste corpo disperso sobre as águas

Em Maio as pedras tornam-se camaleões
E saltam sobre as mãos mais envergonhadas

Quero uma palavra aberta

Não sei quando
uma necessidade de mel
um sentido táctil
uma ternura desesperada

Isso
Em tempos de caminhos marítimos
e outros sonhos
Em tempo de abrir a alma
e respirar fundo

À Sombra das Glicínias

Com um sorriso cumprimento as mesas e os insectos
Que passeiam nos bordos das chávenas de chá,
preciso de companhia para os olhos
e de repente tudo é doce
como um céu tirado do fundo da alma.

A toalha branca faz-me bem às ideias
e um pêssego redondo
é quanto basta para conhecer o universo

Nada abdica do seu silêncio mais íntimo,
mesmo as moscas quando esfregam as asas
preparando-se talvez para um voo de futuro

À minha mesa senta-se o Sol mais triangular,
acende um cigarro e num acto de magia
queima um lenço azul de seda.

E de repente tudo é grande
como um grão de açúcar!

Tenho as mãos longas e brancas
e com elas ofereço comida às nuvens
que passam sobre o meu corpo aberto,
há um castelo desenhado sobre o meu rosto
e não sei de que reino são os pensamentos

Talvez devesse convidar a vida
para lanchar comigo,
mas não tenho mais chá
e o açucareiro já está vazio.

Cansados de Infinito

Vivemos numa era de estrelas fragmentadas,
Trazemos nos olhos um débil espanto...
Tudo é perdido neste encontro
Tudo é ganho nesta destruição.

Vivemos distantes mas com ardor,
Somos uns ilusionistas cortados ao meio
Uns sonâmbulos sem causa nem verdade.

Vivemos pobres e com receio
De sermos enganados nas contas,
Trazemos nos ombros um tempo inteiro
Que não perdoa erros nem derrotas.

Vivemos Livres mas com limites,
Nada é ao acaso
Nem mesmo a dúvida,
Tudo traz consigo o molde certo
Só devemos evitar outras medidas.

Vivemos práticos e com seguros,
Nada fica fora da nossa responsabilidade...
Somos rigorosos e bem lúcidos
Mal damos espaço ao coração.

Vivemos vivos e com lucros,
Nada nos afasta desta realidade...
Na melhor luz cai a sombra
Mas nunca nos falte mãos para repor
As palavras, o corpo e a razão.

Gente igualmente triste e aborrecida

no ministério da alegria há suspeitas de corrupção
tudo porque um pombo poisa com muita insistência
na janela embaciada do secretário adjunto

as suspeitas são de tal maneira fortes
que já se pensou em investigar as ligações do pombo
para ver se ele não estará envolvido
no branqueamento de nuvens

tudo é possível desde que se descobriu
uma formiga que apesar de já ter catarro
cantava o fado do alto de um cinzeiro prateado
e era aplaudida com entusiasmo
tanto pelo adjunto como pelo próprio ministro

porém o caso mais flagrante
deu-se com um sorriso aberto
que andava de gabinete em gabinete
sem autorização nem respectivo alvará

passeava-se impunemente
sem respeitar as normas cívicas
e pondo em perigo o funcionamento da instituição
que tem como acção primordial
a distribuição democrática da alegria

é que o seu açambarcamento é estritamente proibido

Jogar às Escondidas

Os meus intempestivos gatos cor de laranja
Correm pelas sombras dos muros
Como se fossem passos mal acordados

Não sei outra cor para os meus gatos
Mesmo para os meus gatos grisalhos
Que encham os fios do meu cabelo

Já tive imensas árvores azuis
Mas secaram todas pelo pé e pela cabeça
Secaram porque tinham folhas a mais

Nunca se deve ter nuvens a mais
Ter nuvens a mais é ficar com os olhos tapados
E não saber as horas que batem dentro dos ouvidos

Os gatos não me fazem o ninho atrás da orelha
Nem sequer os deixo fugir do céu verde
Que está assente em cima de todos os telhados

Os telhados quando ficam maduros
Inclinam-se até se encherem de estrelas

Os meus gatos cor de laranja
Caçam os pensamentos que mais me cansam

Todas as letras são pesadas como chumbo
Quando escrevo ganho asas e vou ao fundo

Só os meus gatos sabem onde me encontrar

Anexo 2 **Poemas de Ana de Santa Cruz**

Morri,

Hoje, quando anoiteceu.

Murcharam

Três brincos-de-rainha

Nos vasos da varanda,

E um vento de outono

Derrubou a trepadeira.

Enterrei-me no jardim

E semeei a terra...

Para o ano,

Hei-de dar rosas.

A tua alma é violeta, minha amada.

Vive nela a noite que nasce,

O perfume da terra molhada.

A tua alma não existe,

Minha amada.

Plágio #2, 1998: 25

Bebe primeiro o meu sangue,
ferido e desmaiado.

Que nem uma só gota
fecunde a terra.

Depois, então depois
deixar-te-ei partir.

Enrosquei-me nas telhas,
Rubras e quietas,
Como gato ao sol.

Reduzi o meu mundo
Ao canto da rua.
E adormeci feliz.

A minha mão detém-se
em círculos e espirais
rodando, apática.

Não há outra perfeição.
Cada palavra é um crime,
uma violência,
uma tentação.

Já sei o que é
o lirismo romântico e bem comportado.
Abateu-se hoje sobre mim
e sufoquei.

Se a poesia é sentimento?
Pode ser o inferno.

Plágio #6, 1998: 22

Patético.

Eu, tu, nós, eles.

Como conjugar um verbo

até ao infinito

sem mover os lábios,

sem incomodar o espírito.

Plágio #6, 1998: 23

Anexo 3 **Poemas de Gabriela Rocha Martins**

– nota prévia

deixaste sobre a minha secretária uma nota

não assinada –

des necessária

– não responderei à chuva

... sim!

há uma chuva irritante que cai dentro das palavras

fã.las escorrer e a folha

inicial

mente

colorida com caracteres uniformes

re toma a virgindade inicial

a fim de se desnudar aos vagamundos

aos dissidentes

às prostitutas e

aos marginais in tolerados

(sabes que os prefiro aos seres perfeitos

re vestidos de tristes memórias e palavras idênticas)

transgressores dos ritos escrevem

com os corpos textos proibidos

e sangram cidades

bairros e subúrbios

há uma sintonia perfeita entre eles e
os ponteiros do relógio

são demiurgos

Sulscrito #3, 2010: 27

– trinta dinheiros

faço parte de um todo
que não escreve em vão
talvez seja a única certeza que tenho
sou o verso de um poema convocado
pela tentação dos deuses
e um encontro final
a outra parte submerge
algures no universo das folhas caducas
onde cada um de nós é a pata de uma aranha secular
fazendo da palavra a teia
onde se inserem as constelações/poemas
as páginas/sonhos
as armas/revoluções
os cães democratas e
o riso aberto das noites
capazes de passar incólumes
à memória absurda dos especialistas
de portas escancaradas à compra

trinta dinheiros – é comprar!

vomito

somos

- os alquimistas que se ousam

em pontos finais e vírgulas

em lombadas de livros
em palavras e páginas azuis e

cujas gargalhadas não constam de acordos

- crianças velhas que
exigem palavras novas ou
loucos insurrectos prenhes de poemas virgens

Sulscrito #3, 2010: 28

delete me

delete

dele

de

e

me

enter

Martins, 2008: 46

I-

em Abril

fizemos

do medo

“Revolução”

hoje

quiseram

na

“Evolução”

Portugal

... ..

Povo/menino sem ideal

Sou
o cinzel
da igual valia
a imprudência
prudente
do vosso sono
sou
a abcissa
do consciente
o epílogo
selado
da vossa palavra

serei
a jogada
do inverosímil
a sílaba
liberta
do vosso poema.

