

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Graciele Batista Gonzaga

**O pensar poético:  
Alexandre O'Neill em diálogo com João Cabral**

Belo Horizonte  
2015

Graciele Batista Gonzaga

**O pensar poético:  
Alexandre O'Neill em diálogo com João Cabral**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Maria Ester Maciel de Oliveira  
Borges

Belo Horizonte  
2015

## AGRADECIMENTOS

À professora Maria Esther Maciel, pela orientação cuidadosa, pelas indicações de leitura e pela confiança.

À minha mãe, pelo incentivo, apoio, cuidado e tolerância.

À avó Bela, pelo apoio fraterno e incondicional.

Ao meu avô Júlio, por representar uma inspiração constante em minha vida.

Aos meus irmãos Milena, Wiver e Tatiane, pelo apoio e carinho.

Aos meus cunhados, Alcimar, Emílio e Luana, pelo incentivo.

Ao meu sobrinho Breno, pela amizade e companheirismo.

Às minhas amigas Raquel, Elci, Jussara e Juliana, obrigada de coração pelo incentivo, generosidade e amizade.

À Patrícia Chanely, pela amizade singular e pelo incentivo em terminar o mestrado.

À professora Silvana Pessoa, que impulsionou a escrita do projeto do mestrado.

Aos professores Georg, Marcelino e Maria Elisa, pelo conhecimento e ajuda nas disciplinas do mestrado.

Aos colegas e alunos da Escola Municipal Randolfo José da Rocha, pelos incentivos.

Aos colegas e alunos do Colégio Santa Maria de Betim, pela atenção e apoio.

À Fernanda, pelas ajudas inesperadas e pela ótima companhia de viagem.

Aos colegas de Grupo de Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea portuguesa, o meu agradecimento especial pela paciência, apoio e conhecimento.

*Estou sozinho diante da página em branco  
Cedo à inspiração  
Dedico-me ao suor?  
Alexandre O'Neill*

*O poeta é como o toureiro. Precisa viver  
medindo forças com a morte ou não vive.  
João Cabral de Melo Neto*

## RESUMO

Este trabalho, dividido em três capítulos, tem como objetivo analisar poemas de Alexandre O'Neill retomando a poética cabralina para mostrar um processo de teorização do poeta português sobre a poesia. Em um primeiro momento, parte-se de uma discussão sobre a poesia moderna para em seguida apresentar a poética oneilliana e sua relação com a poesia brasileira. Por fim, faz-se uma interlocução entre as poéticas de Alexandre O'Neill e de João Cabral de Melo Neto, a partir da ideia de reflexão sobre o fazer poético. Pretende-se, assim, evidenciar a consciência do fazer poesia via o pensar poético, de modo a promover uma discussão sobre esse processo a partir da própria recusa da poesia e da libertação da palavra.

**Palavras-chave:** Poesia. Pensar. Liberdade.

## **ABSTRACT**

This research is divided into three chapters and aims to analyze Alexandre O'Neill's poems tacking back the poetic of João Cabral de Melo Neto to show a process of theorizing by the Portuguese poet about poetry. At first, begin with a discussion about modern poetry and then to show the poetic of Alexandre O'Neill and its relationship with the Brazilian poetry. Finally, makes up a dialogue between the poetics of Alexandre O'Neill and João Cabral de Melo Neto, from the concept of reflection about making poetry. It is intended, therefore, to show clearly the awareness of making poetry on the way to the poetic thinking, so to promote a discussion about this process from the very refusal of poetry and the word liberation.

**Keywords:** Poetry. To think. Freedom.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alexandre O’Neill - O caixadóclos .....	33
Figura 2 – Lançamento de Poesias Completas .....	59

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 POESIA MODERNA: NOTAS SOBRE O FAZER POÉTICO</b> .....	14
<b>1.1 A poesia moderna: paradoxos</b> .....	14
<b>1.2 A lírica moderna em Hugo Friedrich</b> .....	20
<b>1.3 As obscuridades da poesia moderna</b> .....	24
<b>1.4 O poema-crítico</b> .....	26
<b>2 A POESIA EM PONTE: O PENSAR POÉTICO CABRALINO E ONEILLIANO</b> .....	33
<b>2.1 Alexandre O’Neill: o caixadóclos</b> .....	34
<i>2.1.1 O diálogo surrealista português em O’Neill: Tempo de fantasmas</i> .....	39
<i>2.1.2 O’Neill em No reino da Dinamarca e Abandono vigiado</i> .....	47
<b>2.2 A biblioteca de Alexandre O’Neill: a poesia brasileira</b> .....	50
<b>2.3 O pensar poético: João Cabral em Alexandre O’Neill</b> .....	54
<b>3 CABRAL E O’NEILL: POESIAS EM DIÁLOGOS</b> .....	59
<b>3.1 “Saudações a João Cabral de Melo Neto”</b> .....	60
<b>3.2 Catar feijão, de João Cabral de Melo Neto</b> .....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71
<b>ANEXOS</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como proposta a leitura dos poemas de Alexandre O'Neill à luz da poesia cabralina, promovendo uma interlocução entre as poéticas desses dois autores de língua portuguesa: o português Alexandre O'Neill e o brasileiro João Cabral de Melo Neto. Ambos os autores voltam-se para um pensar crítico dentro da própria poesia. Tomando como referência a ideia moderna de poesia como espaço de reflexão e de discussão sobre si mesma, propõe-se aqui um estudo da poética de O'Neill por meio da recuperação de ideias presentes em textos teóricos e poéticos de João Cabral, a partir da análise de poemas selecionados dos livros *Tempo de fantasmas* (1951), *Abandono vigiado* (1960) e *Saca de Orelhas* (1979), de Alexandre O'Neill, e *Psicologia da composição* (1947), *Quaderna* (1960), *Cão sem plumas* (1950) e *Educação pela Pedra* (1966), de João Cabral de Melo Neto.

Sabe-se que há muitas discussões acerca das conjunções modernas entre poesia e crítica, sobretudo ao longo do século XX. Por isso, foi necessário retomar esses debates sobre a criação e a reflexão poéticas com o intuito de analisar os poemas selecionados como *corpus*. Optou-se, ainda, pela expressão “pensar poético” para referir-se ao fazer poético desses escritores, pelo fato de a reflexão sobre a poesia se dar via consciência poética, num trabalho lúcido do poeta com a linguagem e pelo exercício constante de um pensamento crítico.

Para a pesquisa, foram sondadas algumas confluências entre a poesia de O'Neill e a poesia brasileira, com ênfase na forma pela qual o poeta português incorporou, em sua produção, alguns procedimentos da obra cabralina, uma vez que consideramos que a descoberta da poesia moderna brasileira pelo autor português foi de grande importância para seu trabalho poético. Além do diálogo literário explícito entre O'Neill e Cabral, para constituir a base teórica dessa abordagem, tomamos como referenciais os estudos sobre poesia, crítica e modernidade realizados por autores como Hugo Friedrich, Octavio Paz e Haroldo de Campos, bem como trabalhos mais recentes sobre o tema realizados nos meios acadêmicos brasileiros.

Dentre os principais estudiosos da obra oneilliana, destacamos Maria Antónia Oliveira, que em *Alexandre O'Neill: uma biografia literária* traça um percurso histórico e literário a respeito do poeta português, revelando fatos que marcaram sua carreira, abrangendo o período que vai desde a fundação do grupo surrealista português até a publicação da última obra do escritor. Relevante também na fortuna crítica oneilliana é Eduardo Prado Coelho: em “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill”, o pesquisador evidencia

características marcantes da obra do poeta português, como o humor negro, a ironia, o divertimento e o gosto pelo prosaico.

O texto resultante de nossa pesquisa foi organizado em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Poesia moderna: notas sobre o fazer poético”, trata de questões acerca da poesia moderna, como o lirismo e a recusa da própria poesia, assim como sobre o pensar poético no processo de composição da poesia, considerando as reflexões de Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli, T. S. Eliot e Octavio Paz, entre outros.

O segundo capítulo, “A poesia em ponte: o pensar poético cabralino e oneilliano”, discorre sobre o fazer poético nas obras dos poetas em estudo, e para isso toma como base tanto o arcabouço teórico do primeiro capítulo quanto os poemas de O’Neill e Cabral pertencentes às obras citadas, apontando pontos de confluência entre os dois autores no que diz respeito à própria poesia. Nesse capítulo faz-se, ainda, uma contextualização da obra de Alexandre O’Neill, autor que não só escreveu diversos livros de poesia como também organizou várias antologias – dentre as quais ressaltamos *Poemas escolhidos*, de João Cabral de Melo Neto – e realizou algumas traduções – é o caso de *Romeu, Julieta e as Trevas*, de Jan Otchenachek.

Alexandre O’Neill é um leitor atento de poesia brasileira moderna, de Manuel Bandeira a João Cabral de Melo Neto, retomando em sua obra a geração modernista da década anterior à sua estreia como poeta, a qual ocorre em 1958, com o lançamento de *Tempo de fantasmas*. Na biografia do escritor português, Maria Antónia Oliveira (2007) ressalta o gosto de O’Neill pela poesia brasileira, citando autores como: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e João Cabral de Melo Neto. Nesse sentido, é relevante pensar sobre a predileção do poeta português pela poesia do pernambucano, a qual se manifesta seja no aprofundamento da ideia de rejeição das formas pré-estabelecidas de construção poética e da concepção da poesia pelo equilíbrio, racionalidade e rigor da linguagem, seja pela presença da tradição lírica em ambos os autores.

Na obra *Poesias Completas: 1951-1981*, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, percebe-se pela leitura dos poemas a existência de uma intensa influência, na poética oneilliana, de outros estilos poéticos e de outros autores, como aponta Clara Rocha em seu prefácio à publicação. Nota-se uma referência às sátiras medievais por meio da linguagem incisiva e às vezes obscena, bem como pela finura da crítica social e moral das cantigas de escárnio e de maldizer. O poeta português também recupera em suas poesias presenças emblemáticas de poetas barrocos, especialmente pelo uso das antíteses, centradas nos polos da

aparência e da profundidade e nos da frivolidade e da seriedade, como é o caso de Bocage (pela referência do modelo de seu “autorretrato”) e de Cesário Verde (relativo à poesia deambulatória pela cidade).

Destaque-se também que o poeta português busca a liberdade da expressão, através de um experimento poético e estético levado a cabo a partir de imagens com associações absurdas, da técnica de colagem e dos inventários. Essa proposta de rejeição da lírica tradicional e de invenção da poesia também está presente em Cabral, por exemplo em *Psicologia da composição*, livro publicado em 1947 que constitui-se como o tríptico da poética da negatividade pela aversão da própria poesia. Nesse livro, o poeta rejeita a ideia de que o poema é construído apenas pelo processo de inspiração, tendo a objetividade como um dos princípios para sua escrita poética.

Daí deriva nossa proposta de leitura do poema “Quatro lugares comuns sobre várias artes poéticas”, de Alexandre O’Neill, inserido em *A saca de orelhas*, no qual o sujeito poético faz uma reflexão sobre a criação poética de modo a remeter-nos à poesia cabralina. O’Neill retoma, assim, o pensamento expresso em *Psicologia da composição*, bem como o ensaio teórico de Cabral sobre a inspiração e o trabalho poético no processo de composição. Destaca-se ainda na análise do poema a retomada da imagem da página ou da folha branca, a qual é recorrente na poética cabralina, pela indicação do início do processo poético e do lugar onde o poeta se encontra para escrever, assim como pela possibilidade de evidenciar um processo de esgotamento provocado pelo desgaste da própria palavra: “onde foi a palavra [...] resta a severa forma do vazio” (MELO NETO, 1997a, p. 64).

O terceiro capítulo, “Cabral e O’Neill: poesias em diálogos”, apresenta a análise dos poemas com base nos referenciais teóricos até então discutidos, com o objetivo de explicitar como se constrói o intertexto da poética cabralina na obra de O’Neill. Nesse diálogo poético, o poeta português faz uma espécie de reflexão sobre a poesia prosaica de Cabral, o qual, por sua vez, faz uma analogia com o processo de composição poética.

São necessárias, ainda, algumas palavras a respeito de João Cabral de Melo Neto, poeta e diplomata brasileiro que se dedicou também à escrita de alguns ensaios teóricos e recebeu vários prêmios importantes, como o *Camões*. Como diplomata, residiu em vários países, dentre eles a Espanha, nas cidades de Sevilha e Barcelona, lugares que são temas frequentes em sua poesia. No Brasil, é considerado um dos expoentes da “Geração de 45”, que tem como desejo a renovação da forma poética, razão pela qual uma de suas principais características é a preocupação com a linguagem poética, comum a muitos poetas brasileiros

modernos, como se pode perceber em um de seus ensaios teóricos, intitulado “Da função moderna da poesia”, o qual foi proferido em São Paulo, no Congresso de Poesia de 1954.

Seu projeto de poesia faz um percurso do “surrealismo inicial ao encontro de uma preocupação social” (OLIVEIRA, 1997, p. 9). Em um primeiro momento, tende mais para a expressão do onírico e da vigília, mesclando as emoções e a consciência do fazer poético (o primeiro livro do poeta pernambucano, *Pedra do sono*, data de 1942 e reúne poemas escritos nos dois anos anteriores). Depois volta-se para o social, que se apresenta perceptível no poema “O cão sem plumas”, de 1950, e atinge seu ápice com “Morte e vida Severina”, em 1956.

Como poeta-crítico, escreveu alguns ensaios sobre a inspiração e o trabalho poético, textos nos quais reflete sobre a própria poesia, e que foram fundamentais para a análise dos poemas e para a discussão acerca do pensar poético na obra dos autores estudados. É o caso de textos como o já citado “Da função moderna da poesia” e também de “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”.

Cabral é um escritor muito revisitado pela crítica literária, contando com uma rica fortuna crítica, da qual destacamos algumas obras fundamentais. Uma dessas é de autoria de Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos* (SECCHIN, 1999), livro que procura interpretar a poética de Cabral a partir da ideia de que o poeta cria suas imagens pela perspectiva do menos. Outro crítico relevante é Benedito Nunes, que em *A máquina do poema* reúne ensaios de reflexão sobre o universo de Cabral (NUNES, 1976). João Alexandre Barbosa, por seu turno, publicou *João Cabral de Melo Neto*, obra em que traça a trajetória da poesia cabralina, desde a publicação da primeira obra até a da última (BARBOSA, 2008). Merecem destaque, ainda, o Caderno de Literatura Brasileira dedicado ao poeta, publicado em 1996 pelo Instituto Moreira Sales, revista na qual se reúnem poemas, cartas de João Cabral para Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes, além de entrevistas do escritor e de depoimentos sobre ele (CADERNOS..., 1996), e o livro *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Felix de Athayde (1998), que reúne entrevistas do escritor organizadas sob a forma de verbetes.

Na última parte desta dissertação, são apresentadas algumas considerações finais acerca do percurso literário de Alexandre O’Neill em relação ao constante diálogo com a obra de João Cabral de Melo Neto, destacando-se a sua relação com a poesia portuguesa e brasileira moderna. A partir de leituras da poética de O’Neill, foi possível perceber a existência de uma correspondência entre a poesia do português e a do brasileiro, o que

possibilitou uma aproximação dialógica da produção dos dois autores pela via do pensar poético, da poesia voltada para o questionamento de si mesma.

É, pois, isto o que se pretende apresentar nas páginas seguintes desta dissertação: os resultados de uma investigação aprofundada sobre a consciência poética do autor português mediante a retomada da obra cabralina, a partir da ideia de reflexão sobre a própria composição poética, assim como sobre o antilirismo e a libertação da palavra, questões que permitiram o estabelecimento de uma interlocução entre as obras de Alexandre O'Neill e João Cabral de Melo Neto.

# 1 POESIA MODERNA: NOTAS SOBRE O FAZER POÉTICO

## 1.1 A poesia moderna: paradoxos

Na primeira metade do século XX, vários movimentos de vanguarda, que ocorreram na arte e na cultura ocidental, procuravam inovar a estética tradicional, revelando o moderno como negação da tradição em um processo de tentativa de desconstrução de ideias anteriores: “A modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” (PAZ, 2012, p. 17).

Entretanto, essa ruptura torna-se um paradoxo da modernidade, pois ela afirma e nega a tradição ao mesmo tempo, buscando o novo, a repulsão e a atração pela razão crítica: “O novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora” (PAZ, 2012, p. 17). Essa união dos contrários mostra o moderno pela tradição da negação e negação da tradição:

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. (PAZ, 2012, p. 15).

Ao romper a cada vez consigo, a modernidade fundou outra tradição, não pela continuidade do mesmo, mas pelo processo constante de descontinuidade. É, portanto, construída pela conjunção entre o antigo e o moderno: “O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente” (PAZ, 2012, p. 17).

Desse modo, na modernidade percebe-se uma mudança na concepção da obra de arte, bem como da literatura, em seus vários gêneros textuais. Além disso, a tradição do moderno

[...] contém um paradoxo maior que o paradoxo que a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional, permite vislumbrar. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, porque o tempo transcorre com tal celebridade que as distinções entre os diferentes tempos – passado, presente, futuro – se apagam ou, ao menos, se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes (PAZ, 2012, p. 18).

É importante, além de retomar as considerações de Octavio Paz sobre poesia moderna, evocar também outros poetas-críticos, como T. S. Eliot e Paul Valéry, cujas posições mencionaremos em breve, para dialogarem com o escritor mexicano. Paz (2012) define a idade moderna como o tempo da crítica, proveniente da negação, que abarca a arte e a literatura. E foi dessa forma que a literatura conseguiu sua autonomia, ou seja, foi nesse contexto que o poético, o artístico e o belo passaram a ser valores em si, sem referir-se a outros.

Vê-se, então, que a literatura na “modernidade se expressou como culto ao ‘objeto’ literário: poema, romance, drama” (PAZ, 2012, p. 17), em uma tendência que se inicia no Renascimento e acentua-se no século XVII. É nessa perspectiva que Octavio Paz questiona: “A literatura moderna é moderna? Sua modernidade é ambígua: existe um conflito entre poesia e modernidade que começa com os pré-românticos e se prolonga até os dias atuais” (PAZ, 2012, p. 41). Todavia, foi só a partir da idade moderna que os poetas perceberam que

[...] escrever um poema é construir uma realidade à parte e autossuficiente. É assim que se introduz a noção da crítica “dentro” da criação poética. Nada mais natural, aparentemente: a literatura moderna, como corresponde a uma idade crítica, é uma literatura crítica. (PAZ, 2012, p. 41).

Octavio Paz ressalta, ainda, que a poesia moderna é fruto da crítica, que critica até a própria modernidade. O passado se torna então uma fonte para a poesia, que recupera a tradição. Para completar essa reflexão acerca do moderno e da tradição, retomamos T. S. Eliot, em seu já clássico ensaio “Tradição e talento individual”, no qual o escritor define os limites da modernidade considerando o passado como uma presença necessária, numa perspectiva de poética sincrônica. O poeta inglês defende, ainda, que é necessário retomar a tradição: “Ela não pode ser herdada e, se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço [...] percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença” (ELIOT, 1989, p. 38). Para Eliot, o significado e a apreciação do poeta “constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39), isto é, de sua relação com o passado, com a tradição.

Essa relação entre o moderno e a tradição pode ser observada também nas reflexões de Paul Valéry, que afirma que a poesia moderna retoma características dos séculos XVI, XVII e XVIII:

A riqueza e fragilidade das combinações, a instabilidade dos gostos e das transmutações rápidas de valores; finalmente, a crença nos extremos e o desaparecimento do durável são traços dessa época, que seriam ainda bem mais sensíveis se não respondessem com muita exatidão à nossa própria sensibilidade, que se torna cada vez mais obtusa.

Nesta última metade do século, uma sucessão de fórmulas ou modelos poéticos se pronunciavam, desde o tipo escrito e facilmente definível do Parnaso até as produções mais corrompidas e as tentativas realmente mais livres. É conveniente, e importante, juntar a esse conjunto de invenções certas retomadas frequentemente muito felizes: empréstimos feitos aos séculos XVI, XVII e XVIII de formas puras ou eruditas, cuja elegância é talvez, imprescritível. (VALÉRY, 2011, p. 183)

Tem-se, assim, na modernidade, uma procura pela multiplicidade de leituras de autores clássicos, com a intenção de se criar um grupo que se alimente não só de sua obra, nem apenas da tradição do New Criticism, mas do próprio diálogo que envolve o entendimento de que não há obra particular e, sim, um conjunto de relações literárias:

Para o poeta moderno, a tradição que interessa é aquela que, traduzida, implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia. [...] O poeta moderno traduz na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho. (BARBOSA, 2009, p. 29).

Desse modo, pode-se afirmar que na modernidade o poema passa por uma crise da ideia de representação, visto que os poetas veem a poesia como espaço de reflexão e de debate sobre si mesma. João Alexandre Barbosa, em *Ilusões da modernidade*, define a poesia moderna como

[...] aquela que a busca pelo começo se explicita através da consciência de leitura: a linguagem do poeta é, de certo modo, a tradução/traição desta consciência. Neste sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que – indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem. (BARBOSA, 2009, p.14).

A poesia moderna é tomada, assim, como um exercício de consciência crítica resultante do pensar poético, conforme Alfonso Berardinelli:

A violação das regras tradicionais do poetar é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento de uma nova ordem. A recusa da tradição funda uma nova tradição. (BERARDINELLI, 2007, p. 22).

Neste caso, é interessante retomar, ainda, a afirmação do próprio poeta-crítico João Cabral de Melo Neto, que baliza nossas reflexões, em seu ensaio sobre “Poesia e composição”:

No tempo em que se reconheciam normas definidas para o verso, a situação era diferente. Estas regras estavam objetivamente fixadas e sua aplicação podia ser objetivamente verificada. A consciência poética era o conhecimento delas, seu domínio e a vigilância ao aplicá-las. O artista tinha onde apoiar-se. Sabia como limitar seu trabalho. Hoje em dia é impossível determinar até onde deve ir a elaboração do poema. Onde interrompê-la. É possível fazê-la prolongar-se indefinidamente. (MELO NETO, 1998, p. 66-67)

Assim, o espaço poético passa a dar lugar ao pensamento reflexivo e crítico sobre si mesmo, o qual se estende a textos teóricos, ensaios e cartas, conforme Maria Esther Maciel:

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado (MACIEL, 1999, p. 19).

Esse modelo poético de autorreflexão inicia-se com os românticos alemães Novalis e August e Friedrich Schlegel, autores que foram decisivos em relação à arte e a vida moderna no sentido de inventar novas formas de sentir e de pensar. Entretanto, o Romantismo não foi apenas um movimento literário, podendo também ser considerado como uma moral, ou como um modo de se apaixonar, de combater, de viajar, de viver e de morrer. O sonho da arte moderna era, desse modo, unir a vida e a arte, difundindo a poesia por meio da imaginação e da ironia.

Maurice Blanchot (*apud* MACIEL, 1999) afirma que os primeiros românticos foram contagiados pela febre intelectual, conduzindo, assim, a poesia para o território da lucidez crítica<sup>1</sup>. De acordo com Alfonso Berardinelli, em “As fronteiras da poesia”, “[...] por

---

<sup>1</sup> Maria Esther Maciel de Oliveira Borges, em “Poéticas da lucidez” (1999), usa essa expressão para se referir à questão da crítica na poesia, bem como da consciência poética.

volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários” (2007, p. 15). Mas foi a partir de Baudelaire que a junção entre poesia e crítica se consumou na poesia moderna, valorizando-se a palavra. Desse modo, a ideia da literatura como representação da realidade se rompe, revolucionando o conceito de criação literária, que passa a considerar o próprio texto literário como espaço de crítica: “Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna, desde os pré-românticos, busca se assentar num princípio anterior à modernidade e antagônica a ela”. (PAZ, 2012, p. 45).

É relevante, neste ponto, apontar alguns aspectos relativos ao poeta moderno, figura essencial para dar suporte à análise aqui proposta, qual seja, a leitura dos poemas de O’Neill à luz da poética de João Cabral. Para Heidegger,

O poeta aprendeu a renunciar. Ele fez uma experiência. Com o quê? Com a coisa e seu relacionamento com a palavra [...]. O poeta fez a experiência propriamente dita com a palavra e, na verdade, com a palavra à medida que esta abriu mão de um relacionamento com a coisa. Pensando-se com maior clareza: o poeta fez a experiência de que é a palavra que deixa aparecer e vigorar uma coisa como a coisa que ela é. Para o poeta, a palavra se diz como aquilo a que uma coisa se atém e contém em seu ser. O poeta faz a experiência de um poder, de uma dignidade da palavra, que não consegue ser pensada de maneira mais vasta e elevada. A palavra é, ao mesmo tempo, aquele bem a que o poeta se confia e entrega, como poeta, de modo extraordinário. O poeta faz a experiência do ofício do poeta como uma vocação para a palavra, assumida como fonte e borda do ser. A renúncia que o poeta aprende é do tipo de uma abnegação plena, à qual somente se prenuncia o que há muito se vela e propriamente já sempre se consente. (HEIDEGGER, 1999, p. 129)

O poeta na modernidade pode ser visto, então, como um meio que busca uma consciência dos artifícios artísticos que são usados no fazer poético. Trata-se, assim, de um processo fundado na consciência crítica e reflexiva do poeta. Neste sentido, é importante retomar uma vez mais as críticas de João Cabral de Melo Neto em relação ao trabalho do poeta:

O poeta de hoje não poderia tentar todas as experiências. Sua técnica não é o domínio de uma ampla ciência mas o domínio dos tiques particulares que constituem seu estilo. Uma vista ligeira sobre a corrente da produção literária de hoje confirma essa afirmação. A grande maioria dos livros de poesia são coleções de pequenos poemas, cristalizações de momentos especiais, em que o trabalho formal se limita ao exercício do bom gosto. Raramente se vê o esforço continuado, nem o gosto para os infinitos problemas que implica o poema que o poeta se impõe, com seu tema e sua

estrutura, e que outrora levou à criação da poesia épica, do teatro em versão, dos poemas de “arte mayor” dos espanhóis. (MELO NETO, 1998, p. 64)

Para o poeta-crítico, o ato de construção da palavra poética deveria se dar por meio de suas raízes, que conduzem ao sentido do retorno do silêncio do ser pela linguagem, o silêncio poético, como pode ser percebido na obra de João Cabral quando o poeta retoma a metáfora do papel em branco. Desse modo, exige-se do leitor a mesma consciência crítica-reflexiva própria aos poetas no processo de construção do poema:

Desta forma, o leitor moderno, deverá ser iniciado na nova linguagem, um processo de obscurantismo que desemboca no absurdo e no silêncio. O primeiro decorrente da impossibilidade de conjunção do homem com o mundo moderno e o segundo da tentativa de compreensão da mesma impossibilidade. O silêncio passa ser o modo eloquente de revelar o sentimento trágico da vida. (MENEGAZZO, 1991, p. 47).

É interessante mencionar, ainda, uma das formulações relevantes de João Cabral sobre poesia, a qual pode ser encontrada no ensaio “Da função moderna da poesia”. Nesse trabalho, Cabral chama a atenção para o fato de cada tipo de poema antigo ter nascido para uma função determinada, enquanto o poema moderno caracteriza-se justamente por não ser funcional, isto é, o poema moderno exige do leitor, que não tem uma “ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica [...] defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação” (MELO NETO, 1998, p. 99).

Logo, pode-se entender que esse afastamento do leitor e da poesia é fruto de uma nova linguagem, inventada pelos poetas, para que pudessem expressar a sua época. Entende-se, assim, que escrever não é mais uma “atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinada classe de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva” (MELO NETO, 1998, p. 99).

## 1.2 A lírica moderna em Hugo Friedrich

Antes de aprofundar a questão das obscuridades em Berardinelli, é relevante retomar o pensamento de Hugo Friedrich. É a partir de seu livro, *Estrutura da lírica moderna*, que Alfonso Berardinelli discute o papel das vanguardas na mudança de percepção da literatura, enfatizando a relação da poesia com o leitor, mostrando, ainda, via obscuridade, o distanciamento das pretensões do poeta acerca da realidade. Para Friedrich (1978), a lírica europeia do século XX é vista como enigmática e obscura:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1991, p. 15).

Para o estudioso, é própria do artista moderno a retomada de sua consciência frente ao seu trabalho, isto é, em relação ao seu instrumento de criação, a linguagem. Para crítico, os fundamentos teóricos sobre a poesia moderna têm uma relação com o conceito de “desrealização da realidade”, um isolamento do sujeito poético dentro da própria poesia para pensar o seu objeto de criação. De acordo com esse autor,

A proposta de um novo enfoque da criação artística começa a se definir mais fortemente com Baudelaire que introduz no fazer poético o processo de desrealização. Atribuindo à fantasia um papel primordial, tomando-a como um processo que decompõe o objeto de criação para, em seguida, rearticulá-lo, criando uma nova realidade (FRIEDRICH, 1978, p. 38).

É interessante notar que a discussão promovida por Friedrich na obra citada foca suas explicações, assim como os seus desapontamentos, sobre as tendências da modernidade na poesia, a partir das obras dos poetas franceses: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Esse trio transmitiu características negativas à lírica, as quais se consolidaram em uma estrutura estilística da qual é não possível escapar. Para os críticos literários, a metaliteratura e o afastamento da realidade constituem os efeitos evidentes herdados desses poetas.

O sujeito poético cria, então, uma espécie de antimundo, isto é, um território não idealizado, mas próprio, como o livro hipotético de Mallarmé, a metáfora do mundo. Essa obra, que contém infinitas possibilidades de leitura, é uma idealização, uma espécie de multilivro para o qual Arlindo Machado chama a atenção ao afirmar:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo, que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações (MACHADO, 1996, p. 165).

Logo, a intenção da obra de Mallarmé é percorrer o universo da linguagem através de diferentes lugares e culturas, buscando, então, criar múltiplas ordens de leitura dos

fragmentos. Há, ainda, desdobramentos e sobreposições das palavras, em que imagens são construídas de forma dispersa e sem nexos, um processo de experimento poético. Desse modo, em cada fragmento tem-se um movimento contínuo e circular, mas ao mesmo tempo disperso. Todavia, a obra de Mallarmé não se desprende de tendências tradicionais, como pode ser percebido na seguinte afirmação de Hugo Friedrich:

A elaboração poética de Mallarmé consiste também em trabalhar na precisão formal do verso. Sua lírica observa as convenções das leis métricas, da técnica da rima e da estrofe. Mas este rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios. (FRIEDRICH, 1978, p. 38).

Nesse sentido, verifica-se a possibilidade do enraizamento-desenraizamento da voz lírica na modernidade. Isso evidencia, assim, que no discurso lírico moderno o sujeito poético consegue o desenraizamento, partindo de uma consciência reflexiva frente ao fazer poético a partir da ideia de poesia como base plena da linguagem, não deixando totalmente de lado os elementos da lírica tradicional.

Pode-se citar, também, Baudelaire, o poeta da modernidade, que traz a oposição do antigo ao moderno por meio da afirmação do presente. Friedrich aponta como características do poeta francês a disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística. O conceito de modernidade de Baudelaire mostra um aspecto “dissonante, faz o negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador”:

O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. [...] (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Observa-se, assim, que a obra de arte moderna pode anular a relação com o passado, não implicando com isso a recusa total dele. Daí o poeta-crítico celebra, em suas obras do passado, uma das definições da modernidade, isto é, o modo de relação do artista com sua obra, buscando engendrar várias artes dentro de uma só. Quem reflete sobre isso é João Cabral de Melo Neto, em seu ensaio teórico já mencionado:

Pode-se dizer que hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. Essa atomização não podia acontecer num período como o do teatro clássico francês. E embora caiba ao individualismo romântico a formulação de sua justificação filosófica,

somente com o que se chama literatura moderna o fenômeno chegou a seu pleno desenvolvimento (MELO NETO, 1998, p. 62)

Dessa forma, a reflexão crítica sobre uma obra de arte transcende o seu próprio objeto, significando, para Baudelaire, a sua própria dissociação. Logo, o poeta francês incorpora o domínio da arte à dimensão da experiência sensível do artista, tendo-a como fonte de excelência para a sua produção.

Ainda de acordo com Hugo Friedrich, “Esta junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. [...] Sua obscuridade é intencional” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). Essa tensão dissonante leva a uma pluralidade de significações do poema, assim como à falta de compreensão, envolvendo o leitor no processo de construção de sentido do texto:

Voltamos a deparar com uma dissonância fundamental da poesia moderna. Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 40)

Em consonância com essa afirmação, o projeto literário de renovação da linguagem do poeta-crítico surge a partir de uma consciência poética provocada pelo caos e pela tendência da multiplicidade de leituras do seu texto literário frente ao mundo moderno. Assume-se, assim, um caráter de experimento, de fruto de um pensar poético, não sendo mais o texto poético resultado de um processo de inspiração, mas de uma atitude consciente aliada à sensibilidade do poeta.

No século XIX, ocorre um processo de emancipação da linguagem poética, isto é, um afastamento da linguagem referencial. Começa-se, assim, uma tendência para uma linguagem intransitiva. Mallarmé acreditava que a poesia era feita de palavras e não de ideias. Para Haroldo de Campos,

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, [...] uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela de simultaneidade e interpenetração, de compreensão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. Dois são os fenômenos, portanto: a) de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *poiésis* até no seu sentido etimológico (*poieo*, em grego, “fazer, fabricar”); b) de outro lado, a linguagem da poesia

vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo. (CAMPOS, 1997, p. 255).

O poeta-crítico ressalta, ainda, que é um momento pós-utópico: “a poesia viável do presente é uma poesia pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. [...] só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997, p. 268).

Acresce-se a isso que, dentro do espaço poético, passa a ser permitido um embaralhamento de textos, o intertexto:

Para a leitura do poema moderno, é fundamental esta perspectiva: o espaço do poema enfeixa os espaços do poeta pela operação da intertextualidade. Da mesma forma que os seus tempos particulares são consumidos pelo tempo da linguagem da poesia, através de uma leitura intertextual que se introjeta na composição, assim os espaços circunstanciais são dependentes da construção intensificadora do espaço da linguagem do poema. (BARBOSA, 2009, p. 32).

Esse processo de compor o poema requer a retomada do diálogo literário, da evocação de ideais em um processo contínuo de discussão por meio da poesia, bem como de ensaios teóricos, em uma busca de uma reflexão sobre o próprio ato de poetar:

A composição que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo e falar da composição tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade. (MELO NETO, 1998, p. 51)

Para João Cabral de Melo Neto, a criação poética envolve um rigor intelectual, relacionado com o pensar poético, privilegiando a consciência poética em relação ao espontâneo e à inspiração. “Para alguns, o poema é a experiência do abandono, para outros do rigor” (PAZ, 2013, p. 32). Logo, a leitura do ensaio crítico de João Cabral de Melo Neto dá uma base para o entendimento de alguns poemas de Alexandre O’Neill. Por isso, torna-se necessário percorrer esses debates sobre a criação e a reflexão poética para que se possa analisar, posteriormente, os poemas selecionados.

### 1.3 As obscuridades da poesia moderna

A partir da ideia de que “a solidão, o aprofundamento da singularidade da própria experiência, pode ter diversos efeitos sobre a linguagem” (BERARDINELLI, 2007, p. 134), vê-se, assim, a reflexão sobre a poesia pela via da consciência poética, num trabalho lúcido do poeta com a linguagem e pelo exercício constante de um pensamento crítico dentro e fora da própria poesia, o que estamos aqui tratando como “pensar poético”.

Berardinelli, no texto “Quatro tipos de obscuridade” (2007), afirma que a definição dos quatro tipos de obscuridade confronta a lírica moderna: solidão-singularidade; profundidade- mistério; provocação; jargão. Para a análise dos poemas de O’Neill e João Cabral será considerada, neste trabalho, a primeira categoria, relativa à solidão-singularidade, que aprofunda a própria experiência via linguagem. Entretanto, faz-se necessário percorrer todas as obscuridades para sua melhor compreensão.

A solidão-singularidade está na fronteira da obscuridade. Trata-se de uma experiência de um sujeito solitário e voltado para si mesmo, que trava um diálogo com a linguagem e com suas vivências. No primeiro momento, a poesia é a voz do poeta que diz para si mesmo ou para ninguém.

É importante ressaltar que a obscuridade lírica pode nascer de uma situação monológica, da singularidade, todavia não é um programa estilístico a ser seguido, isto é, uma única opção estética. Ela é, antes, o outro lado de uma autenticidade que se aproxima da sinceridade do diário, perseguida em solidão, a busca de uma distância objetiva do público ou de uma recusa intencional do público presente.

Essa obscuridade lírica surge da situação monológica da singularidade e da descoberta linguística da solidão, sendo pois proveniente da sombra de uma tradição que aparece no momento da escrita. Essa arte poética, na visão de Berardinelli, “tende a se tornar uma arte sem leitores, uma arte literária apenas para escritores” (2007, p. 131).

Dessa forma, a experiência poética está voltada para o poeta. O estudioso explica, ainda, que “a obscuridade era resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada. Isolamento, secessão, extravagância e provocação por parte dos artistas”. (BERARDINELLI, 2007, p. 127). Ressalta-se, assim, que o ato de romper com a comunicação pode levar ao isolamento do artista, distanciando-o do público. Esse afastamento possibilita ao poeta refletir sobre a sua própria existência, permitindo, ainda, um aprofundamento de sua própria experiência poética.

A outra obscuridade é a profundidade-mistério, que está relacionada à questão da singularidade-solidão, pois só um sujeito singular em sua própria solidão pode se conduzir para a profundidade, ou seja, mergulhar no abismo, no mistério. A poesia escapa do evidente em busca de uma exploração do desconhecido. Logo, o simbolismo e o hermetismo provêm da emigração dos poetas para os lugares do mistério.

Vê-se, assim, que o universo do visível não é mais autossuficiente para o poeta em seu processo de criação. A profundidade-mistério permite a abertura para criações pelo efeito da vertigem:

Os objetos se tornam símbolos, epifanias, manifestações momentâneas, inesperadas e radiantes de uma realidade que está além, atrás ou mais adiante. As imagens emergem da totalidade ou da infinidade sem fundo de uma Natureza em vários aspectos divina (BERARDINELLI, 2007, p. 134).

Nesse sentido, o poeta cria um universo pela inquietude, pela ambiguidade dos objetos e pelas imagens fora de contexto, que conduzem às profundezas do inconsciente.

Já a categoria da provocação está relacionada ao modo de ser e ao comportamento do poeta, tido como escandaloso, incompreendido, rebelde e revolucionário. Contudo, essa maneira de ser do poeta passa a ser parte da linguagem poética em Baudelaire, poeta que foi considerado um mestre da provocação em relação ao estilo de linguagem.

No século XX, a linguagem e o comportamento de vanguarda baseavam-se na provocação. Os vanguardistas usaram os gestos provocatórios para suas criações artísticas e literárias. A provocação é uma obscuridade que usa “a forma da linguagem inaceitável, do insulto ao público, da agressão e recusa da sociedade presente – e, quem sabe, da profecia ameaçadora de uma outra sociedade por vir” (BERARDINELLI, 2007, p. 134). Depois de Baudelaire e antes das vanguardas, considera-se que o maior provocador foi Rimbaud, que discutiu sobre a linguagem, decifrando-a em uma espécie de processo de náusea e de explosão.

O jargão, por sua vez, é considerado uma linguagem especial e especializada. Para Berardinelli, tem uma relação com a modernidade voltada para si, sem autocrítica e confiante no progresso da inovação:

Os poetas falam entre si, ou para um círculo diminuto. A linguagem da busca pelo absoluto produz, em Mallarmé, um absoluto da linguagem, uma linguagem-fortaleza, linguagem-prisão, uma *turris eburcea*. A língua da poesia se especializa. Cria um antimundo. Funciona como uma máquina, procedendo a uma meticulosa abrasão de todo conceito, imagem e valor

herdados. O ato poético passa a ser culto e apologia de si mesmo. Desses pressupostos nasce uma obscuridade que poderíamos definir de “Sublime nihilismo” (BERARDINELLI, 2007, p. 134).

Desse modo, cada criação poética coloca em cena momentos extremos, auges de negação e de pureza, isto é, uma tensão voltada para a anulação do que é conhecido e dado. A arte poética passa a ser uma arte sem leitores, uma arte para escritores. Transforma-se em um jargão estético, de modo que a linguagem torna-se um objeto obscuro, inquietante, misterioso e ornamental. Tem-se, então, uma obra de arte incomparável, sem possibilidades de aproximação com as obras do passado.

Todavia, por causa de uma nova crítica, acadêmica e de vanguarda, a criação da linguagem poética transformada em jargão pode, a partir de meados do século XX, formar um público de arte e de poesia modernas. Esses leitores não interpretam apenas o que leem, mas contemplam o objeto-linguagem, o texto obscuro, sem se importar com o inexplicável.

#### **1.4 O poema-crítico**

A crítica tem uma relação com a ideia de julgamento, de análise do objeto em questão, sendo essencial para a reflexão sobre o trabalho literário. Conforme Massaud Moisés (1967), a palavra “crítica” é originada do grego *Krínein* e significa julgar. Ao longo do tempo passou a ser usada como sinônimo de interpretação, análise e julgamento da obra de arte ou de qualquer outro objeto. É usada também como sinônimo de formas de apreciação: crítica histórica, crítica oral, crítica de processos penais, entre outros.

A palavra “crítica”, às vezes, é empregada com sentido negativo e pejorativo. E quando se pensa em crítica, logo surgem em sua companhia os adjetivos novo e original, termos nascidos com a estética romântica que continuam presente até os dias atuais. Com o passar dos tempos, a crítica adquiriu um sentido polissêmico, por mostrar uma configuração semântica ampla, envolvendo-se em diferentes tipos de atividades, como o artigo de jornal, os ensaios, os artigos de revistas, as conferências, os poemas, entre outros. A crítica literária tem, pois, o papel de apreciar o valor estético de uma obra em todas as fases de sua produção e realização.

A modernidade privilegiou a questão da novidade. Contudo, percebe-se o seguinte questionamento: o novo pode substituir o antigo? Tem-se, assim, uma discussão já mencionada anteriormente sobre ruptura da tradição e tradição da ruptura, a qual será importante para o âmbito da crítica literária. Nesse sentido, o exercício da crítica pelos

próprios escritores passa a se dar em razão de os valores literários terem deixado de ser determinados pelas academias ou autoridades sobre o assunto. Cada vez mais livres, os escritores buscaram suas próprias razões para escrever sobre suas obras. Entenderam que são os próprios autores literários que provocam a crítica literária e passaram então a desenvolver, em paralelo às suas obras, textos teóricos e críticos.

O crítico literário tem como objeto o estudo e a avaliação da obra literária. Logo, ele constrói uma obra dependente da outra, pois não conseguiria criar sem um objeto de análise. Pode-se, assim, considerar a crítica também como uma arte, pois ela lida com dados subjetivos e imaginativos: o crítico idealiza uma obra, embora tendo uma outra qualidade e função. A crítica literária tem também o papel de caracterizar a obra, por meio dos elementos que a compõem, numa atividade de investigação que objetiva mostrar qual é o diferencial daquela dada obra. E é fundamental ressaltar, ainda, que tanto a crítica quanto o objeto em si conjugam e estão envolvidos pela historicidade.

Para Leyla Perrone-Moisés (1998), a crítica dos autores literários não tem o intuito de auxiliar e orientar o leitor, mas, sim, de estabelecer critérios para nortear sua própria escrita, sendo, assim, uma crítica que confirma e cria valores:

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Perrone-Moisés (1973) aponta uma diferença entre a crítica tradicional e a crítica-escritura. Para a estudiosa, a primeira tem uma relação com a compreensão, comparação, classificação e avaliação para auxiliar a leitura, isto é, para o processo de apreciação dos leitores. Já na segunda, o discurso é duplo e ambíguo, ou seja, mantém ao mesmo tempo o novo e o velho.

De acordo com a autora, “A crítica-escritura seria o último passo da crítica em direção à escritura, não ainda o passo decisivo e auto-anulador, mas aquele momento ambíguo em que as duas práticas se superpõem” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p 56). O fato é que a crítica não só faz parte da obra, mas também da análise da leitura. Neste ponto, Perrone-Moisés afirma:

Elemento constitutivo da obra, essa autocrítica não poder ser negligenciada. Ela confere à obra uma iluminação particular, porque afeta sua enunciação. Considerando a enunciação como as circunstâncias de transmissão de um enunciado, percebe-se que uma obra em que o processo é – ele próprio – enunciado, redobra, de certa forma, os problemas do crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 139).

Percebe-se, assim, um duplo discurso: o literário e o crítico. Nesse sentido, a apreciação da obra em relação à crítica-escritura tem como finalidade criar uma organização que conduz o leitor para o entendimento e a valoração do texto literário e crítico, sendo composta da junção do estético com o valorativo.

Além disso, a crítica pode ser percebida como um exercício intertextual. A intertextualidade é vista como “esse imenso e incessante diálogo entre obras que constituem a literatura”. Então, pode-se dizer que Perrone-Moisés (1973) entende a intertextualidade como um processo inerente ao crítico pela possibilidade de exemplificar com citações, fragmentos e outros elementos estruturais do texto, os quais são seus objetos de reflexão. Além disso, a crítica só acontece em função do objeto criticado.

Logo, o discurso crítico se aguça à medida que se distancia dos cânones científicos e passa a integrar o discurso literário. Desse modo, a crítica-escritura é elemento que se constitui no espaço romanesco, no qual o diálogo é estabelecido tanto pela crítica quanto pelo discurso ficcional. Torna-se, portanto, um objeto ao mesmo tempo explicador e explicado.

Perrone-Moisés (1993) ressalta, ainda, que o conceito de crítica trata de duas possibilidades: a crítica-científica e a crítica-escritura. Em relação à crítica-científica, a autora afirma:

Armada com o aparato conceitual e metodológico da semiologia, a crítica pode descrever os textos. Ela constituirá modelos ou grilles que permitirão uma ou mais leituras de um texto, graças ao esclarecimento de seu código, das leis de seu funcionamento. Teremos então uma metalinguagem cada vez mais formalizada, cada vez menos verbal e discursiva. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 29)

Já no que remete à crítica-escritura, a estudiosa pontua que esta:

[...] privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios que, ao invés de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á a leitura como um novo ciframento. Esse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal, mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem, mas entrará em pé de igualdade com o

discurso poético, “na circularidade infinita da linguagem.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 29).

Têm-se, assim, duas possibilidades para que a crítica se realize, como método e como escritura, sendo que esta última resulta da diluição de ambos os discursos. Perrone-Moisés distingue ainda crítica e escritura, ao afirmar que

O objetivo da crítica é a explicação e a avaliação de outros textos (atividade transitiva, comunicativa, imbuída); o objetivo do texto é sua própria produção (atividade intransitiva, significante, paradoxal). Enquanto a escritura abre a linguagem à infinidade, a crítica supõe um texto como circunscrito, finito; ela o fecha, na medida em que faz dele um objeto, um corpus de estudo.

A crítica se encontra, diante dos textos poéticos, numa posição mediana entre o distanciamento e a dependência. Como explicação, ela exige o distanciamento, como compreensão, ela pressupõe a dependência. Esta posição mediana é a da metalinguagem. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 54)

Afirma ainda a escritora que a crítica, como atividade avaliativa, “depende de valores prévios” (referências culturais), enquanto na produção textual o sistema de valores é peculiar ao próprio texto. Nesse quadro de referências, a crítica-escritura seria “aquele momento ambíguo em que as duas práticas se superpõem” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 56). Nessa perspectiva, linguagem e metalinguagem se conjugam, construindo novas possibilidades, de modo que a crítica pode ser vista de outro modo, como se:

dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto, de modo mais novo e mais rico do que aquele como líamos antes; que fosse só como linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores [...]. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 56).

Perrone-Moisés entende, então, que por meio da metalinguagem e da intertextualidade

a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto. O crítico não se porá diante dela como um explicador de ambiguidades, mas como um desenvolvidor de ambiguidades, isto é, como um escritor. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 56).

Nessa perspectiva, vê-se que a metalinguagem e a intertextualidade têm uma relação direta com a crítica. Esta se vincula com o texto literário, e dessa união ou separação entre os dois discursos forma-se um terceiro discurso, o da crítica-escritura, segundo Perrone-

Moisés (1993). Mas a pesquisadora indica ainda que a crítica literária pode ser considerada em outro viés, como crítica-escritura ou como crítica dos autores, sendo esta última uma reflexão de escritores com relação às suas próprias criações literárias.

Assim, seria possível afirmar que na crítica-escritura o escritor e o crítico se unem na mesma condição e com o mesmo objetivo: o trabalho com a linguagem. Realizam a junção entre a ação de questionar, papel tradicionalmente atribuído à crítica, e a criação estética, num movimento de busca de uma escrita crítica que se aproxima do texto literário.

Esse exercício rigoroso de pensamento sobre a palavra é voltado para o fazer crítico, assim como o é o literário. Como ressalta Haroldo de Campos em seu prefácio ao livro *Metalinguagens e outras metas*, “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (CAMPOS, 2010, p. 11).

A conjunção entre poesia e crítica inicia-se a partir do Romantismo alemão. O poema-crítico é criado pelos poetas-críticos como um espaço de textos críticos em prosa, como ensaios, manifestos, cartas, depoimentos, que precedem ou acompanham obras poéticas dos autores para discorrer sobre o ato de composição poética. Nas palavras de Maciel,

O poema-crítico, enquanto modalidade poética que assume explicitamente o papel de se questionar a si mesma, resplandeceu no simbolismo francês e experimentou sua maior radicalidade com Mallarmé, tornando-se uma prática textual bastante disseminada entre os poetas de vanguarda do início deste século.

Podendo ser definido, inicialmente, como uma construção onde se manifesta a fusão das funções poética e metalinguística da linguagem, tal como as formulou Jakobson, o poema-crítico distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo (MACIEL, 1999, p. 19).

O poema-crítico é essencial para o entendimento do próprio processo de composição do poema moderno e um espaço utilizado pelos poetas para manifestarem seus pensamentos pelo aprofundamento de sua própria existência e experiência através de sua própria negação, isto é, pela via da afirmação e da recusa:

Com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público. [...] Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente. (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Nesse sentido, entende-se a poesia como processo de afastamento da representação da realidade, voltada para si mesma através da singularidade e da solidão do poeta. É um meio do pensamento poético que se torna um território de debates e de intertextos, ou seja, transforma-se em movimento profundo de reflexão e de questionamento, levando à própria recusa do seu objeto. É uma tentativa de se opor à linguagem da época, tornando-a mais crítica, ou seja, fazendo desta um espaço aberto para experimentos, extrapolando a ideia do verso tradicional. No poema crítico se tem como foco, de acordo com Mata, a crítica da linguagem:

O poema crítico e a centralidade da linguagem passarão a esse novo e controvertido período, no qual é possível identificar três conceitos ligados à modernidade, tais como são concebidos por Octavio Paz: vanguarda, pós-modernidade e experimentalismo (MATA, 1999, p. 95).

Tal definição está presente na obra de Alexandre O'Neill, pois nela fica evidente a plena lucidez frente ao fazer poético, em que o poema torna-se um poema crítico e se instala em seu interior. O'Neill buscava, em suas primeiras publicações, a recusa da poesia tradicional, tendo por objetivo a "libertação do homem e a libertação total da arte" (ROCHA, 1982, p. 12), corroborando o pensamento de Octavio Paz:

A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador aprisiona. (PAZ, 2012, p. 30).

Esta proposta de rejeição e de invenção da poesia está presente também em João Cabral de Melo Neto. Diante da ruptura com modelos vigentes, surge, então, uma crítica sobre o próprio objeto poético.

Por outro lado, Alexandre O'Neill busca uma beleza na surpresa, no inesperado e na bizarrice devido à recusa do tradicional. O poeta moderno português se vale de uma liberdade da expressão, por meio do experimento poético e estético que é levado a cabo a partir de imagens com associações absurdas, da técnica de colagem e dos inventários.

É uma espécie de evocação da própria poesia, que se coloca à margem de algo, não se encaixando em nenhum grupo literário, nem mesmo na poesia experimental<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> O experimentalismo poético português é um movimento de vanguarda que emergiu em Lisboa, por volta dos anos 60. Tal movimento é derivado de uma revista intitulada *Poesia Experimental*, publicada em dois números, o

Considera-se, antes, como um “poema metalinguístico – aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia – interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos analógicos da linguagem” (BARBOSA, 2009, p. 27).

A tendência seguida por O’Neill, como procuramos demonstrar, vem assim dos ideais do poema crítico, assim como da ironia, do humor e da consciência poética. Desse modo, vê-se em seu processo de criação um processo de inquietude.

**2 A POESIA EM PONTE: O PENSAR POÉTICO CABRALINO E ONEILLIANO**



Figura 1 – Alexandre O'Neill – O caixadóculos

## 2.1 Alexandre O'Neill: o caixadóclos

A partir da ideia de Alfonso Berardinelli de singularidade-solidão, de que o sujeito voltado para si discorre sobre a linguagem e suas vivências, vê-se, assim, que as obras poéticas de Alexandre O'Neill são sincronizadas por sua trajetória literária, bem como o seu exercício poético com a palavra. O'Neill cria, em sua obra, uma espécie de reflexão satírica sobre a poesia em processo metapoético. Recuperam-se, assim, diversos autores da tradição literária e portuguesa por meio de um constante trabalho com a linguagem.

O'Neill escreveu diversos livros de poesia, como *Tempo de fantasmas* (1951), *Abandono vigiado* (1960), *Feira cabisbaixa* (1965), *A saca de orelhas* (1979), *As horas já de números vestidas* (1981), entre outros, e dois volumes de prosa, *As andorinhas não têm restaurante* (1970) e *Uma casa em forma de assim* (1980). O escritor português publicou, ainda, crônicas semanais no *Diário de Lisboa* e organizou diversas antologias, dentre elas a já mencionada antologia dedicada a João Cabral de Melo Neto, *Poemas escolhidos*, e uma dedicada a Vinicius de Moraes, de 1969, intitulada *O poeta apresenta o poeta*. A Editora Imprensa Nacional, em 1982, reuniu todos os seus poemas, publicados em livros e jornais, desde 1951. Sua obra é assim mencionada por Oliveira:

A crítica é unânime ao apontar na poesia de Alexandre O'Neill certa característica que define sucessivamente como um “gosto pelo concreto” e “procura da denotação” (Torres, 1966), a “liquidação da sua própria poesia” (Baptista, 1965), a perseguição da “naturalidade” (Rosa, 1986), a “antipoesia da sua própria poesia” (Rocha, 1984), o silenciamento “através de recursos prosaicos” da “ideia de poético” (Cabrita, 1988), a “atitude prosaica” (Coelho, 1972) (OLIVEIRA, 1992, p. 27).

No entanto, é o próprio poeta que se define, em *Feira cabisbaixa*, como caixadóclos: “– Olha o caixadóclos todo satisfeito a ler as notícias...” (O'NEILL, 1982, p. 257). O poeta trava um diálogo consigo mesmo em tom de ironia e de humor, para mostrar a sua condição medíocre como poeta em um processo de “desimportantizar” a si mesmo, como se pode perceber nos seguintes versos, quando a voz lírica questiona sobre sua presença na cultura portuguesa: “– Patriazinha iletrada, que sabes tu de mim?/– Que és o esticalarica que se vê.” (O'NEILL, 1982, p. 257)

Ao evocar o leitor, reduz o poeta a um lugar comum, sem pretensões literárias, que tenta vender uma literatura qualquer, ou seja, o eu lírico tenta se reduzir diante dos outros poetas. Em vários momentos o sujeito poético busca, ainda, um distanciamento dos grupos

literários, podendo ser considerado uma espécie de poeta menor: “Público em geral, acaso o meu nome.../– Vai mais é vender banha da cobra!” (O’NEILL, 1982, p. 257).

Nesse sentido, esse poema ilustra a visão do poeta em relação ao seu trabalho poético. É assim que O’Neill se vê dentro da literatura portuguesa. Para o crítico Fernando Cabral Martins, a poesia oneilliana é diversa, solta, contraditória em suas classificações e interessada numa comunicação sem nome próprio, mostrando-se assim como uma das mais importantes em moderna língua portuguesa (MARTINS, 2009, p. 122). Todavia, percebe-se uma espécie de rebaixamento do sujeito poético perante a tradição literária em Portugal. Essa ideia perpassa toda a sua obra e essa relação poética é evidente também em vários de seus poemas.

Os textos oneillianos são marcados por uma intensa sátira a Portugal e aos portugueses, desmontando a imagem de um proletariado heroico criada pelo neorrealismo. O poeta tenta contrapor a vida mesquinha e a dor do cotidiano por meio da ironia e da alternância entre a constatação da impossibilidade da vida e o humor como único meio de oposição ao modo de viver português. Maria de Oliveira ressalta que “A poesia de Alexandre O’Neill ‘fala’ incessante e redundantemente do quotidiano pátrio, numa tentativa trocista, e que antecipadamente se sabe vã, de exorcismo e de distanciamento” (OLIVEIRA, 1992, p. 51). Oliveira afirma ainda, a respeito do poeta, que:

Era um ironista, também. Ria, zombava do mundo e de si mesmo por vezes até à crueldade. Riu, num Portugal a entristecer que era o Estado Novo, onde tudo lhe pedia atitude e militância, e ele não a podia dar, porque a ironia não é só uma pose, mas uma forma mental incompatível com qualquer empenho (OLIVEIRA, 2007, p. 19).

Como em *Feira cabisbaixa*, vê-se que as poesias são criadas pela simplicidade desse cotidiano português, pelo distanciamento de uma espécie de poesia de livro, vista pela voz poética como “andejante”, isto é, de livro sem conteúdo, que enfeitam as estantes das salas e das bibliotecas.

O’Neill cria em sua escrita uma espécie de metáfora da memória, com o intuito de remontar Portugal a partir de um olhar que foge da percepção da nação portuguesa como território de heróis e de grandes feitos, como um país de colonizadores e das grandes navegações, um dos símbolos da cultura portuguesa. Essas imagens estão interiorizadas no imaginário coletivo português e, em alguns casos, são criadas para manipular o povo português em relação ao pensamento político e social, sendo conservadas pelo poder da memória coletiva.

No primeiro poema do livro, intitulado “Portugal”, pode-se entender um distanciamento entre o que é escrito e o que há de fato no país. Nos versos que iniciam o poema – “Ó Portugal, se fosses só três sílabas” (O’NEILL, 1982, p. 227) – pode-se entender que há um país que se conserva secreto diante de tudo, e que sempre está presente na poesia portuguesa. Nesse sentido, é possível pensar em Portugal como uma pátria que causava insatisfação coletiva, ou como um país que só existe na ficção literária.

Além disso, o poeta critica, ainda, a ideia de se criar um Portugal de heroísmos, como o que é descrito por outros poetas portugueses. Para o sujeito poético, o que há, na verdade, é um país cabisbaixo, visto com desgosto e remorso:

não há «papo-de-anjo» que seja o meu derriço,  
 galo que cante a cores na minha prateleira,  
 alvura arrendada para o meu devaneio,  
 bandarilha que possa enfeitar-me o cachaço.  
 Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,  
 golpe até ao osso, fome sem entretém,  
 perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes,  
 rocim engraxado,  
 feira cabisbaixa (O’NEILL, 1982, p. 227).

Nesse poema, a imagem descrita é uma espécie de crítica à forma literária marcada pelo “versejar bonito”, ou seja, de idolatrar o país, uma memória cultural e coletiva construída na ficção literária, sem mostrar a realidade do cotidiano português.

Na poesia oneilliana, por seu turno, pode-se considerar as ruas portuguesas, com seus espaços labirínticos e monumentos históricos, como metáforas da recordação. Como se pode ver no poema “Portugal”, a descrição do país que ali se apresenta é bem diversa: “Doceiras de Amarante, barristas de Barcelos, /rendeiras de Viana, toureiros da Golegã”. Nesses versos, é possível aceder a uma visão do sujeito poético em relação à imagem da cultura portuguesa, do cotidiano do país. O que se encontra ali é uma referência à memória cultural e coletiva de Portugal, construída com imagens poéticas por meio do chavão que retoma a vida simples do povo português.

Nos poemas “Três carneiros do Tejo” e “O Tejo corre no Tejo”, tem-se uma descrição da imagem do rio Tejo, retomando a metáfora da água como memória. As águas são espelhos da vida de um rapaz que, ao olhar a grandiosidade dessas águas que descem a serra da Albarracim, se vê como parte delas. O rio Tejo não é aquele que recebeu “as Dez odes ao Dr. Armindo”, mas aquele das conversas dos poetas e dos namoros de rapariga. Percebe-se, assim, que as águas do rio reinventam a própria história, o percurso do rio. E, em cada lugar,

pode-se ver diferentes percepções. Essas imagens são vistas por aquele que faz o percurso no rio:

Tu que passas por mim tão indiferente,  
no teu correr vazio de sentido,  
na memória que sobes lentamente,  
do mar para a nascente,  
és o curso do tempo já vivido (O'NEILL, 1982, p. 251).

A memória presente nas águas do rio Tejo contraria seu curso natural, já que as águas correm do mar para a nascente. Pode-se entender que há uma vontade de abandonar o passado, logo, a voz poética não se preocupa com a tradição literária. Novamente, o sujeito poético insiste nesse abandono da memória cultural portuguesa. Antes, a voz do poema anseia pelas “águas-vivas da realidade”, mesmo sabendo que isso é um voo livre da imaginação, do inconsciente português.

Vê-se que essa vontade é uma forma de apagar o passado, de esquecimento da memória literária e cultural portuguesa. Por isso o poeta tenta, em alguns poemas, o apagamento de vestígios de uma memória coletiva voltada para uma visão idealista de Portugal, construída por heróis e feitos históricos, como descobrimentos de terras como o Brasil. Além disso, os poemas sobre o Tejo podem ser entendidos também como espécie de renovação da linguagem literária. Alexandre O'Neill produzia suas poesias em um momento de renovação da poesia, da ficção e da crítica literária.

No entanto, não se pode reduzir a poética de O'Neill à questão patriótica e ao deboche. Clara Rocha afirma que sua poesia “vai do entusiasmo ao desengano, passando pelo divertimento, pela ironia e pelo humor negro” (ROCHA, 1982, p. 11). Além disso, “O'Neill é o Surrealismo que se torna capaz de assumir um exílio no seu próprio país, o fascismo vulgar, o remorso” (MARTINS, 2009, p. 131). O estudioso ressalta, ainda, que “o poeta português escreve a estranheza dos lugares comuns e a abjeção do tempo comum” (MARTINS, 2009, p.131). Eduardo Prado Coelho, em “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill”, afirma que:

A intenção crítica da poesia de O'Neill expressa-se quase sempre pelo humor. Irreverente, descontraída, atinge, por vezes, a qualidade do insulto [...] A primeira arma de O'Neill é, portanto, o humor, e um humor que se instala no próprio nível da linguagem e interiormente a desagrega (COELHO, 1972, p. 187).

Esse jogo satírico é manifestado pela linguagem que parodia os discursos estereotipados, como os oficiais e os publicitários, fazendo, assim, uma intensa crítica aos portugueses, a Portugal, bem como aos clássicos da literatura e da arte. Em muitos de seus poemas, a linguagem é repleta de técnicas que criam um sentido que se comporta ao mesmo tempo como lúdico e satírico, como a escrita automática e a colagem, a gíria, os lugares-comuns dos pequeno-burgueses, as onomatopeias, as imagens visuais repletas de imprevisto, o trocadilho, a invenção de palavras, a linguagem publicitária, a utilização de linguagem de baixo calão e de animais como representação de problemas sociais.

Influenciada pelos trabalhos na área de publicidade, e idealizando alguns slogans que se tornaram famosos no meio cultural português, pode-se dizer que a poética oneilliana é propagandista, recorrendo a elementos desse universo de modo peculiar, com uma visão anti-intelectualista e voltada para o satírico. O poeta português brinca com as palavras em seus poemas, retomando, assim, jogos de linguagem usados em propagandas.

Sua poesia afirma-se, pois, ao mesmo tempo, como inventiva e cotidiana, apresentando um tom paradoxal e prosaico: ela conjuga o estilo da vanguarda, do surrealismo e de experiências concretistas através do lúdico e de seus bestiários. Nesse sentido, por meio dos inventários surrealistas tem-se um diálogo com a tradição literária, evidencia o lado surreal do real, como se pode perceber no poema “Inventários”, publicado em *No reino da Dinamarca*, que faz referência a Cesário Verde.

Destaca-se, ainda, uma aproximação do poeta com sua própria poesia, pois ele recupera temas de um cotidiano repleto de bizarrices e revoltas: a poética de O’Neill é invadida pela solidão, pelo amor, pelo sonho, pela passagem do tempo e pela morte, como no seguinte excerto do poema “Há palavras que nos beijam”, de *Abandono vigiado*, em que a voz lírica entrelaça o amor, a morte e a noite:

Palavras que transportam  
Aonde a noite é mais forte,  
Ao silêncio dos amantes  
Abraçados contra a morte (O’NEILL, 1982, p. 75).

Esses lugares-comuns conduzem ao medo e à revolta do homem, que necessita de libertar-se da opressão sofrida pela sociedade, através do processo de desconstrução da linguagem pelo humor e pela ironia:

A uma poesia tradicional ocupada no fazer “bonito”, ou no misticismo e no transcendente, O’Neill opõe uma poesia invadida pelo “real”, pelo

quotidiano, pelo imanente. A atitude de recusa consciente do “Poético” tradicional provoca, em certos poemas, irregularidades no ritmo, ou imagens que ao leitor surgem inadequadas ou menos felizes (OLIVEIRA, 1992, p. 15).

Como em “O Poema Pouco Original do Medo”, em que se tem uma configuração simbólica do rato, e mostra-se que o homem apenas pode se libertar por meio do humor, tendo também um tom sentimental que revela desespero diante da apatia do país: “meu remorso, meu remorso de todos nós”.

### 2.1.1 *O diálogo surrealista português em O’Neill: Tempo de fantasmas*

Em 1947, O’Neill evidencia o seu interesse pelo surrealismo em algumas cartas, ao recuperar os ideais dos Manifestos de Breton e a *Histoire du Surrealisme* de Nadeau. Neste período, O’Neill, Cesariny e Mário Domingues iniciam o processo de fazer experiências com a linguagem a partir de ideias surrealistas, tendo como base os Cadáveres Esquisitos e os Diálogos Automáticos, que provocavam a ruptura do sentido lógico dos textos, assim como de sua pluralidade de significados.

No final da década de 1940, forma-se o Grupo Surrealista de Lisboa, não se afirmando como uma formação coesa: o grupo foi fundado em 1948, por O’Neill, junto aos poetas Cesariny, José-Augusto França, António Pedro e Vespeira. Nesse mesmo ano, Mário Cesariny saiu do grupo, assim como Pedro Oom, António Maria Lisboa e Henrique Risques Pereira.

Com o afastamento de Cesariny, em agosto de 1948, o movimento dividiu-se em dois, originando o Grupo Surrealista Dissidente, cuja primeira comunicação é “A Afixação Proibida”, apresentada na sessão “O Surrealismo e o seu público em 1949”. Essa apresentação funcionou como “um manifesto onde os surrealistas expõem as suas concepções de poesia e os seus pontos de vista perante a intervenção do poeta na sociedade [...]” (MARINHO, 1987, p. 54). Tem-se uma divisão de posições, com um grupo buscando se afirmar como mais “autêntico” do que o outro. Em 1949, eles participaram das principais manifestações do movimento surrealista em Portugal, como a Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, onde as obras de Alexandre O’Neill e de outros poetas foram expostas.

“A influência dos anos do surrealismo é visível na sua obra, principalmente nos poemas dos primeiros livros – ainda que, gradual, mas irregularmente, O’Neill tenha preterido o imaginário e os processos característicos do surrealismo” (OLIVEIRA, 1992, p. 15). Num

primeiro momento, a poesia de O'Neill é voltada para os ideais surrealistas, como se pode perceber em sua primeira publicação, *A Ampola Miraculosa*, pertencente à coleção “Cadernos Surrealistas”. Esta obra é constituída por 15 imagens com legendas, sem qualquer ligação entre si, que se relacionam somente pela forma irônica e poética. Não estabelecem um nexo lógico, não formando, assim, “uma sequência narrativa lógica tradicional” (OLIVEIRA, 2007, p. 79). Esse livro pode ser considerado um paradigma do surrealismo português.

Em 1951, Alexandre O'Neill demarca seu afastamento do surrealismo com a obra *Tempo de fantasmas*. Em Portugal, a existência do surrealismo continuou, apesar do curto período de atividades do grupo, bem como às suas divergências:

Durante o ano de 51, O'Neill afasta-se decisivamente do Surrealismo, fazendo novos amigos e envolvendo-se na militância política (MUD Juvenil, Movimento Nacional Democrático). No final do ano, publica nos Cadernos de Poesia a primeira recolha de poemas, *Tempo de fantasmas*, onde inclui “Um adeus português” (OLIVEIRA, 2007, p. 88).

Entretanto, mesmo depois desse distanciamento há marcas surrealistas na obra do poeta português, principalmente naquela produzida de 1950 a 1951. Depois desse período, essas influências são diminuídas, como se pode perceber em *No reino da Dinamarca* (1958) e *Abandono vigiado* (1960). Nessas publicações, as atitudes do sujeito lírico são centradas na provocação e na blasfêmia, opondo-se ao amor e ao lirismo, assim como se nota o humor como meio de denúncia; a escrita é vista como uma forma de resistência. Essa postura poética não se centra apenas em uma perspectiva de crítica individual, mas, sim, na projeção de uma visão satírica de Portugal:

Alexandre O'Neill pertenceu à geração que mais duradoura e profundamente sentiu os efeitos da ditadura. Mas, singularmente, não cai na simplicidade de atribuir o absurdo e o medíocre que é a Pátria à situação histórica ditatorial. Nos poemas de Portugal, transparece, imutável, o pessimismo relativo ao fenómeno do ser português, mais geral e complexo do que pontuais reveses históricos. (OLIVEIRA, 1992, p. 47).

O afastamento do movimento surrealista e o envolvimento com a militância política fica assim muito bem demarcado quando O'Neill publica sua primeira obra poética, *Tempo de fantasmas*, nos Cadernos de Poesia. É interessante notar que a primeira edição desse livro incluía uma epígrafe, um prefácio intitulado “Pequeno aviso do autor ao leitor” e o poema “Um adeus português”, que foi republicado, posteriormente, em *No reino da Dinamarca*.

A citação que antecedia os poemas da primeira montagem de *Tempo de fantasmas*, “Na verdade que tempo de fantasmas o nosso”, é uma frase atribuída a uma senhora da melhor sociedade, referindo-se à data da publicação dessa obra e à situação política e econômica de Portugal.

Essa epígrafe foi retirada das edições futuras, como também o prefácio, que é na verdade um manifesto de desilusão do poeta em relação ao grupo surrealista:

[...] Da aventura surrealista – hoje reduzida, como merecem, às alegres actividades de dois ou três incorrigíveis pequenos aventureiros – ficaram os restos que lhe pareceram mais significativos, os que melhor pudessem exemplificar em que consistiu a contribuição positiva do surrealismo na evolução do poeta. Dela também herdou certa tentação pela ambiguidade (fuga do real) e um formalismo que o leva, num ou noutro poema, a soluções de evidente mau gosto... [...] Alheado muito tempo – e aqui o surrealismo apresenta o seu resultado mais negativo – dos verdadeiros problemas do seu meio, o autor sente-se, por vezes, como que desenraizado, como que à deriva. Isto o leva ainda a “adivinhar” o que, por falta de experiência, não sabe “ver”... Resultados dum prolongando convívio com os fantasmas... (OLIVEIRA, 2007, p.89-90).

A partir desse prefácio e dos poemas *Tempo de fantasmas*, vê-se que o poeta dialoga com o grupo surrealista. No primeiro poema, “Deixa”, o título expressa a ideia de desprendimento de algo, de tudo aquilo que o incomoda, como a poesia surrealista e a sociedade portuguesa. Em seus versos iniciais, o poeta cria uma espécie de testamento para os surrealistas:

A tua mãe o marfim crucificado  
ao teu pai o vício ronceiro  
e a quem quiser os lindos pentes da virtude (O’NEILL, 1982, p. 33).

Dessa forma, existe um diálogo entre o eu lírico e um “tu” que aparece em outros poemas, podendo ser uma evocação aos poetas surrealistas para pensar o fazer poético. O’Neill retoma, ainda nesse poema, um trecho retirado de sua primeira publicação literária, *A Ampola Miraculosa*:

PAIS  
que fazeis?  
OS VOSSOS FILHOS  
não são tostões

GASTAI-OS DEPRESSA! (O'NEILL, 1982, p. 33).

Essa citação seria uma reflexão poética de O'Neill após seu afastamento do movimento surrealista, sendo que o pai é o criador poético e os filhos, as temáticas. Nos versos seguintes, percebe-se que o poeta insiste na libertação de algo que o oprime no fazer poético como o tempo imaginário, a razão e o processo de cristalização da palavra.

O anseio de libertação do homem, que perpassa toda a obra de O'Neill, demonstra também uma espécie de experimentação linguística que o poeta cultiva em seus versos. Essa busca pela liberdade, resquício de sua relação com o universo surrealista, impulsiona O'Neill, bem como outros poetas de sua geração, a pensar sobre o "fazer poético", reivindicando a libertação total da palavra. Nesse poema fica evidente a recusa à poesia tradicional, e o eu lírico idealiza a libertação do homem, assim como da palavra. Clara Rocha diz que o projeto do poeta é a "libertação total do homem e a libertação total da arte" (ROCHA, 1982, p. 12).

Em "Em pleno azul", o poeta insiste em dialogar com os surrealistas, ao mencionar o ato de dormir:

se tu não tivesse a dormir  
perguntaria aos poetas  
A que horas desejam que vos acorde. (O'NEILL, 1982, p. 36).

É no universo dos sonhos que o inconsciente favorece o processo poético. Por isso, a voz do poema convoca os surrealistas a refletir sobre a poesia:

Vamos decifrar ruínas  
identificar os mortos  
dormir com mulheres reais  
denunciar os traidores  
e atraiçoar a poesia  
envenenada nas palavras  
que respiram ausência pobre  
vamos dizer sem maiúsculas  
o amor a vida e a morte (O'NEILL, 1982, p. 36).

Nesses versos, vê-se que o poeta faz referência, então, à poesia tradicional, com "P" maiúsculo, que é a oposição daquela com "p" minúsculo, que é a sua poética. Clara Rocha (1982, p. 13), no prefácio da obra completa de Alexandre O'Neill, afirma que o poeta "reage à Poesia com p grande, à poesia tradicional e todos os seus ingredientes: uma certa linguagem, certos temas, as vivências poéticas".

O “tu” dos poemas de *Tempo de fantasmas* remete aos poetas da tradição e o “nós” aos surrealistas, apresentando, assim, um movimento de contrários, de atração e repulsão. Essa oposição é marcada pelo paradoxo, como no poema “Canção”, em que o eu lírico ordena a saída de imagens da natureza, como a estrela, o rio, o mar e o Sol, para evocar a esperança em contraposição à perda dos elementos naturais:

Que saia a última estrela  
da avareza da noite  
e a esperança venha arder  
venha arder nosso peito (O’NEILL, 1982, p. 34).

Cria-se um efeito de movimento de contrários, o afastamento da solidão e da angústia para a atração do sentimento de encorajamento que a esperança provoca. O poema termina com outra oposição: “Entre o real e o sonho/ seremos nós a vertigem”. Essa inquietação instiga o poeta a pensar sobre o grupo surrealista, buscando um ponto de equilíbrio entre a realidade e o onírico.

Para António Ramos Rosa (1986, p. 126), em “Alexandre O’Neill: ou a dialética do sonho e do real”, a poesia de O’Neill “é um conhecimento do real através de uma imaginação que se faz visão lúcida, atuante, participativa”. O poeta sente a necessidade de escrever sobre o sonho e a realidade; inconformista com sua escrita, mescla a ironia, o humor e até certo lirismo, a fugir para o irreal e para o sonho.

Desse modo, entende-se que a ruptura deu-se devido tanto à vontade do poeta em expandir os temas de sua poesia quanto pela militância política. Além disso, a desilusão com o grupo surrealista se confirma nos versos de “Pela voz contrafeita da poesia”:

Impossível cantar-te  
como cantei o amor adolescente  
colorindo a ingenuidade  
paisagens e figuras reduzindo-o  
à mesma atmosfera rarefeita  
do sonho sem percurso do real. (O’NEILL, 1982, p. 43).

Nesse poema, há uma proposta de liberdade, um dos preceitos do surrealismo. O eu lírico fala sobre a impossibilidade da poesia surrealista, retomando a ideia, já veiculada no poema “Canção”, de que a poesia se constrói entre o sonho e o real. A liberdade, em O’Neill, se manifesta pela própria linguagem, é algo que ultrapassa o medo e os limites da ameaça política e social:

Sentimo-nos cercados  
 Ameaçados pelas coisas  
 E agora lamentamos o tempo perdido  
 A dispô-las a nosso favor (O'NEILL, 1982, p. 43).

A voz do poema alerta que é tempo de romper com tudo, com as ideias surrealistas, libertando a poesia do mundo onírico:

Por que é tempo de romper com tudo isto  
 é tempo de unir no mesmo gesto  
 o real e o sonho  
 é tempo de libertar as imagens das palavras  
 das minas do sonho a que descemos  
 mineiros sonâmbulos da imaginação (O'NEILL, 1982, p. 43).

Logo, a obra *Tempo de fantasmas* demarca a poética de O'Neill, que ultrapassa o universo do inconsciente para retomar a realidade, através da reflexão sobre o fazer poético. As formas de libertação se dão pela palavra e pelo sonho, de modo que o autor rompe com o que o oprime via a realidade e o onírico. O'Neill busca, assim, o ponto de união entre o real e o sonho, sem desvincular-se totalmente da essência do movimento surrealista português, alcançando a contestação da literatura institucionalizada e a libertação da palavra. No contexto do surrealismo, expressão artística que visa à conjunção entre o eu e o universo, tem-se a condenação do momento presente do corpo, do eu, como se pode ler no poema "Uma vida de cão":

Não  
 não é a poesia caixa de música  
 ou a poesia piolho místico enterrado no sebo destes dias  
 ou qualquer outra  
 que podem dissolver a tua alma  
 tão problemática  
 no vinho da beatitude (O'NEILL, 1982, p. 44).

Neste poema, compreende-se que a vida do poeta não é fácil, como a de um cão. O sujeito poético dirige-se ao grupo de poetas que percebe a poesia como uma espécie de bem-estar, como um antídoto para tristeza, para os problemas. Em seguida, ele os adverte de que a poesia é um mistério, bem como de sua impossibilidade:

Ah  
 o «mistério» da poesia a poesia  
 técnica da confusão  
 a capelista poética e os primeiros fregueses  
 ainda a medo ainda receosos

de te pedirem a Dor em alfinetes que não tenhas  
logo ali à mão (O'NEILL, 1982, p. 44).

Depois, vê-se uma crítica evidente ao salazarismo, e o poeta enuncia a sua percepção de poético aliada ao surrealismo e à ironia sutil e cortante:

E quando dizes eu tenho nojo  
Instalaram-se em ti  
a mesma contracção suspeita  
a mesma hipocrisia o mesmo sobressalto  
a mesma curva obscena  
que o olhar descreve  
goza  
e disfarça  
Quando dizes dizes medo  
dizes família tradição classe  
e a vida de cão que te esperava  
e que hoje é a tua vida a tua  
vida de cão (O'NEILL, 1982, p.44).

O poeta se vê, então, nessa “vida de cão”, em uma relação com o regime opressor de Salazar, uma “desilusão irrefragável” (MARTINS, 2009, p. 126), fazendo um desabafo melancólico perante a “impossibilidade” de escrever:

Até aos últimos arcanos  
cafés e leitarias  
seguiste André Breton  
ou a sombra dele  
e a aventura mental que procurava  
um sinal exterior  
um estilhaço vivo do acaso  
a Nadja lisboeta que salvasse  
ou a noite ou a vida  
acabou em poemas “bons” poemas “maus” poemas  
em palavras e palavras  
E coberto de palavras enterrado  
numa terra de murmúrios de gemidos  
teu coração já nada faz mover  
senão moinhos de palavras  
e “a dor é grande” dizes tu  
“mas sublime” (O'NEILL, 1982, p. 45).

Mostra-se, também, uma receita de poesia, uma brincadeira com a forma de pensá-la e criá-la:

Ensinaram-te palavras que pareciam  
prontas a derrotar quem as ouvisse

ensinaram-te gestos para elas  
 e a tal ponto te humilharam  
 que te puseram de pé  
 limpo  
 inteligente  
 e aprumado  
 Pronto a seguir  
 seguistes  
 e agora estás aqui  
 estás aqui pois claro  
 angustiado e iludido  
 mas deliciado. (O'NEILL, 1982, p. 45).

No entanto, como ressalta Clara Rocha:

a poesia não é entretenimento das horas vagas. [...] no programa surrealista a intervenção está intimamente ligada à invenção. É um dos aspectos em que difere a intervenção neorrealista da surrealista: aquela é sobretudo representativa, esta imaginativa. Diz o nosso poeta: “Imaginar primeiro é ver./ Imaginar é conhecer, portanto sentir”. (ROCHA, 1982, p. 14).

De acordo ainda com a autora:

falámos atrás dum projecto da poesia de O'Neill, a libertação do homem, projecto esse pelo qual o nosso poeta comunga dum programa de grupo. E, realmente, o grande tema da obra de O'Neill é o homem, num duplo estatuto: o homem dado e o homem sonhado “ou, se quiserem, o homem feio e o homem belo.” Antes de mais, o homem/eu nestas páginas aparece com uma certa frequência a ideia de defesa própria dum eu que se quer livre contra os outros que o querem acomodado. [...] o eu inscreve-se numa coletividade, num espaço e num tempo. Como a crítica tem mostrado, O'Neill junta-se aos observados e não se coloca de fora como satiriza. [...]. (ROCHA, 1982, p. 14)

Esse fluxo de consciência colabora no processo de criação poética, alcança-se, assim, uma liberdade de expressão da escrita através dos experimentos poéticos. Desse modo, o poeta critica a sociedade portuguesa e a poesia tradicional, influenciado pelo movimento surrealista que contesta a literatura institucionalizada. Essa vanguarda é a configuração do abstrato, do irreal e do inconsciente, representados pelo mundo dos sonhos e pelos processos de colagem de imagens e da escrita automática – afinal, segundo Compagnon, “a escrita automática e a narrativa de sonhos se deduzem como formas privilegiadas do texto surrealista” (COMPAGNON, 2010, p. 78).

### 2.1.2 *O'Neill em No reino da Dinamarca e Abandono vigiado*

A década de 60 pode ser considerada o momento mais produtivo da carreira literária do autor português. Neste período foram lançados livros de poesia, antologias de outros poetas e traduções. A partir da publicação de *No reino da Dinamarca*, a poesia de O'Neill assume um caráter político, recusando a ordem estabelecida por meio da provocação, da sátira, do escárnio, da blasfêmia e do divertimento poético. Suas poéticas são voltadas para a libertação do homem e da palavra.

A epígrafe ao livro supramencionado traz uma espécie de advertência sobre o espaço da poesia, que está condenado, mas cuja poderia se dar através do voo do pássaro, do poeta, da linguagem. Define-se, assim, o eu lírico como uma ave que tem a liberdade de alcançar novas possibilidades:

Neste espaço a si próprio condenado  
Dum momento para o outro pode entrar  
Um pássaro que levante o céu  
E sustente o olhar  
Com a tristeza acender a alegria  
Com a miséria atear a felicidade  
E no céu inocente da visão  
Fazer pulsar um pássaro por vir  
Fazer voar um novo coração (O'NEILL, 1982, p. 49).

Essa ideia de voo do sujeito poético se repetirá em outro poema. Vê-se que o poeta busca novos caminhos para sua criação literária, idealizando sua poesia por meio da libertação do homem pela palavra. Busca-se, pelo processo de solidão-singularidade, dialogar consigo mesmo pela linguagem.

É interessante ressaltar que, nessa obra, a voz lírica volta-se constantemente ao surrealismo. No primeiro poema dessa publicação, "O tempo faz caretas", O'Neill brinca ao tratar a poesia surrealista como "A carranca dum velho ou o trazeiro/ Prazeiro dum petiz?" (O'NEILL, 1982, p. 50), e a percebe como efêmera e instável.

Em "Inventários", o poeta faz uma enumeração de cenas caóticas de personagens presentes na obra de Cesário Verde, retomando a técnica da escrita automática:

Inventário  
Uma palavra que se tornou perigosa  
Um marinheiro dum país "amigo"  
Uma pobre mulher tuberculosa  
E a mulher orgulhosa que perigo  
  
A velhinha que passa de buíque  
Um incêndio prestes a romper

E as ruas as ruas onde vi  
O que ainda não sei ver

Uma praia elegante um estendal  
De belos corpos indolentes  
E as últimas mentiras dum jornal  
A propósito de factos recentes

Um senhor absolutamente sério  
Um doutor que esteve por um triz  
P'ra fazer parte dum novo ministério  
E um velho muito velho que nos diz

Avesso à multidão aos seus gritos de louca  
Tenho contudo um grande amor ao homem  
Mas cuidado Uma ideia não sem o pão da boca  
Por aquilo que não sou não quero que me tomem (O'NEILL, 1982, p. 56).

Parece que o poeta tenta criar uma poesia antagônica, como se pôde perceber nesses últimos versos.

Já em “Pretextos para fugir do real”, o sujeito poético idealiza uma possibilidade de fuga do real via imaginação, pelo sonho. Por meio da poesia, do trabalho com a palavra, é possível encontrar uma saída para as questões da realidade, uma liberdade de expressão:

A uma luz perigosa como água  
De sonho e assalto  
Subindo ao teu corpo real  
E és a mesma  
Ternura quase impossível  
De suportar

Por isso fecho os olhos

(O amor faz-me recuperar incessantemente o poder da  
provocação. É assim que te faço arder triunfalmente  
onde e quando quero. Basta-me fechar os olhos)

Por isso fecho os olhos  
E convido a noite para a minha cama  
Convido-o a tornar tocante  
Familiar concreta  
Como um corpo decifrado de mulher

E sob a forma desejada  
A noite deita-se comigo  
E é a tua ausência  
Nua nos meus braços

Experimento um grito  
Contra o teu silêncio

Experimento num silêncio

Entro e saio  
De mãos pálidas nos bolsos

Assobio às pequenas esperanças  
Que vêm lambe-me os dedos

Perco-me no teu retrato  
Horas seguidas

E ao trote do ciúme deito contas  
Deito contas à vida. (O'NEILL, 1982, p. 78-79)

Diferente é a percepção que se pode ter do poema “O revólver de trazer por casa”, no qual a voz lírica procura a liberdade, mostrando o homem em um duplo estatuto, o dado e o sonhado. Logo, a libertação buscada deve ser a do sujeito diante do mundo e do outro. O verso inicial, “Querem fazer de mim o revólver de trazer por casa” (O'NEILL, 1982, p. 72), mostra o abandono da figura do homem como pronto, idealizado pela sociedade, construído por códigos morais e sociais.

Nesse sentido, tem-se uma atitude de violência contra a liberdade individual, visto que o revólver é a imagem concreta da violência. O poeta português é contrário a essa postura e reivindica a liberdade individual, como se pode perceber em outro excerto do mesmo poema:

Querem fazer de mim o revólver de trazer por casa,  
Fizeram já de mim o revólver de trazer por casa,  
Aquele que toda a gente, uma duas vezes na vida,  
Encosta por teatro a um ouvido  
Que acaba por se fechar envergonhado.

Um bom revólver domesticado:  
Algumas noções de pré-suicídio, mas não mais,  
Que a vida está muito cara e a aventura  
Nem sempre devolve o barco que lhe mandam.

Quem espera por mim não espera por mim  
E talvez me encontre por um acaso distraído.  
Mas no meu obscuro mostruário de gestos,  
Guardo o mais obscuro  
Para quando a ilusão se der... (O'NEILL, 1982, p. 72).

Em uma espécie de teatralização, o sujeito poético pensa que tem em si a possibilidade de libertação individual, por meio da fuga de um homem sem caráter, partidário e moralista.

No entanto, em *Abandono vigiado*, de 1960, uma contradição se faz evidenciar já no título, que constitui um paradoxo, e remete a um programa de escrita que é ao mesmo tempo abandonada e vigiada. Trata-se, aqui, da relação de Alexandre O'Neill com a poética surrealista e com uma poesia de outra ordem, voltada para a resistência política, e que se constitui por meio da utilização da técnica da colagem:

A poesia de Alexandre O'Neill postula uma atitude intelectual que o diferencia dos surrealistas, cujo automatismo psíquico, cujo irracionalismo e cuja estética do fortuito e arbitrário ele critica implicitamente em todos os seus livros, como nomeadamente, quando qualifica as suas imagens "quotidianas, razoáveis, surpreendentes". O'Neill persegue a naturalidade, não para copiar a natureza, mas para imitá-la nas suas leis constitutivas e no seu poder genésico. A sua simplicidade é um efeito estético e não pobreza formal (ROSA, 1986, p. 40).

No primeiro poema dessa obra, "Mãos", o sujeito lírico remete-se ao processo poético pelo movimento de criação coletiva e do trabalho poético de costurar as palavras, como se pode notar nos seguintes versos:

Entre o polegar e o indicador,  
De cá p'rá lá,  
Trabalhas, agulha, pela mão  
Da graciosidade,  
Mas quem te move é a necessidade (O'NEILL, 1982, p. 107).

Por outro lado, em "Uma lição de poesia, uma lição de moral (À memória de Paul Éluard)", pode-se dizer com Rosa que

O'Neill defende uma poesia aberta e simples, "comum e transparente". Esta simplicidade, porém não significa vulgaridade nem a transparência implica ausência de densidade. A poética de O'Neill é, pelo contrário, extremamente dinâmica e fluida (ROSA, 1986, p. 41).

Logo, pode-se afirmar que Alexandre O'Neill concilia em sua poética uma atitude de vanguarda surrealista com experiências próximas ao concretismo, o que se evidencia nos jogos de palavras dos poemas que compõe, a série "Divertimento com sinais ortográficos". Essa sequência poética sustenta-se na idealização da imagem visual, como nos surrealistas, mas decompõe-se em códigos imagéticos e verbais que podem ser pensados como uma espécie de jogo poético que se constrói pelo trabalho com a palavra via humor.

O poeta português aproveita-se, ainda, da mancha gráfica como recurso para intensificar o relevo dos sinais de pontuação que amparam a leitura do discurso escrito, em uma perspectiva de fuga criadora. Pode-se citar, como exemplo, o acento circunflexo – “Dou guarida e afecto/ a vogal que procure um tecto” (O’NEILL, 1982, p. 137) – e o trema:

Frequento palavras estrangeiras.  
 Já vivi em saudade,  
 mas expulsaram-me  
 (p’ra sempre?...) da língua portuguesa (O’NEILL, 1982, p. 142).

Tem-se uma correspondência, aqui, com a pretensa superficialidade imaginária, isto é, os pontos de reticência são acompanhados de uma linguagem que evoca também traços presentes do drama da subjetividade pessoana, como se pode perceber nos versos:

Em aberto, em suspenso  
 fica tudo o que digo.  
 E também o que faço é reticente... (O’NEILL, 1982, p. 142).

Em outro poema, desta vez pertencente à série “Divertimento poético”, não se pode ser indiferente às percepções literárias relativas aos sinais gráficos:

Uma alegria de vírgulas em fuga  
 de um texto mais difícil que uma purga:  
 vírgulas de tamanho diverso, em movimento rotativo (O’NEILL, 1982, p. 142).

O poeta insiste, pois, em brincar com a linguagem, pela via do humor com sinais gráficos. Além disso, sua poesia recupera grandes nomes da literatura portuguesa e brasileira, que são ali convocados a atuar no exercício do pensar poético e dos lugares comuns.

## **2.2 A biblioteca de Alexandre O’Neill: a poesia brasileira**

Alexandre O’Neill traça ainda, em sua obra, uma espécie de recorte da poesia brasileira moderna, de Bandeira a Cabral, retomando a geração modernista da década anterior à sua estreia como poeta. Em *Uma biografia literária*, Maria Antónia Oliveira (2007) refere-se à descoberta da poesia brasileira por parte de O’Neill, como mencionamos na Introdução desta dissertação, através da menção a vários autores, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e aquele que mais nos interessa destacar, João Cabral de Melo Neto:

O Alexandre gostava muito da literatura brasileira, conhecia-a melhor do que ninguém, talvez, entre os escritores portugueses daquele tempo. Conhecia não só poetas, mas também prosadores como João Guimarães Rosa por quem tinha de devoção (OLIVEIRA, 2007, p. 293).

Na adolescência, o poeta conheceu o universo literário pela vasta biblioteca de seu pai. Em seus poemas, O'Neill apresenta elementos que apontam sua experiência como leitor, revelando as aspirações que norteiam sua escrita poética e sua paixão pela literatura brasileira, aspecto que pode ser concebido como uma espécie de ponte literária entre Portugal e Brasil. Oliveira afirma que o poeta português

dedicou-se igualmente à organização de antologias. O'Neill gostava de dar a conhecer poetas. E dava-se a conhecer através deles. Enquanto ia escrevendo mais um livro de poemas, que alternava com as traduções, preparou a já referida *Antologia de Teixeira de Pascoes* (conhecimento antigo de Amarante), uma outra de Carl Sanburg e uma terceira de João Cabral de Melo Neto, que muito admirava, para quem escrevera "Saudação a João Cabral de Neto", no livro *Abandono vigiado* [...]. O poeta brasileiro respondeu, também em poesia, com "Catar feijão" (OLIVEIRA, 2007, p. 171).

Nesse diálogo poético, o poeta português faz uma espécie de reflexão sobre a poesia prosaica de Cabral, o qual, por sua vez, faz uma analogia ao processo de composição poética, que será analisada posteriormente.

No percurso literário de O'Neill pela poesia brasileira, pode-se perceber em seu projeto literário de renovação da linguagem uma influência clara dos poetas modernos brasileiros mencionados, a qual surge a partir de uma consciência poética provocada pela negatividade e pela inquietação experimentadas frente ao mundo moderno.

Um dos autores que se faz presente na obra do poeta português é Carlos Drummond de Andrade, primeiro poeta que se afirmou após o marco do modernismo no Brasil. Drummond foi homenageado por O'Neill no poema "A um poeta que deixou de comparecer nas antologias", publicado no *Jornal de Letras*, em 1982; contudo como "era de seu costume de lírico arrependido, o [veio] a republicar sem a dedicatória original no livro seguinte, *Dezanove poemas*." (OLIVEIRA, 2007, p. 289). Este escritor mineiro herdou do movimento modernista a liberdade no fazer poético, e em sua poesia estão presentes o sarcasmo, a ironia e o humor, aliados a uma atitude antilírica.

Há também, em Drummond, uma indagação do sentimento do mundo, que, por vezes, revela o mundo interior do poeta, o seu povo e a sua paisagem, atingindo, em alguns momentos, a verdadeira serenidade e a pureza clássica. Drummond evita o sentimentalismo e

o patético, afirmando que sua poesia é séria. Um sentimento límpido e um acentuado sentido trágico são expressos com discrição e suavidade.

Desse modo, Drummond realça o mistério da palavra, que considera como a essência da poesia. Esse estilo atrai a atenção de O'Neill, que procura elementos da poesia drummondiana para sua própria poesia. Na obra *A rosa do povo*, por exemplo, o poema "Medo" traz à tona o domínio do medo na sociedade:

Faremos casas de medo,  
duros tijolos de medo  
Nossos filhos tão felizes...  
Fiéis herdeiros do medo  
eles povoam as cidades  
Depois da cidade, o mundo  
depois do mundo, as estrelas  
dançando o baile do medo. (ANDRADE, 2011, p. 56-57).

Essa reflexão sobre o medo é retomada por O'Neill em "O poema pouco original do medo", da obra *Abandono vigiado*, no qual o poeta português cria um inventário ao enumerar os objetos do medo:

o medo vai ter tudo pernas  
ambulâncias  
e o luxo blindado  
de alguns automóveis (O'NEILL, 1982, p. 143).

Dessa forma, a inquietação frente aos problemas do mundo moderno se mostra comum à poética desses autores. Outro autor que podemos encontrar na obra oneilliana é Murilo Mendes, poeta que visa à liberdade criadora e ao domínio experimentador do lirismo, sendo consciente do momento histórico e artístico de sua poética. Em seu percurso literário, Murilo Mendes trilha mais de um caminho, mantendo, entretanto, a sua unidade poética: até a década de 1950, a poesia muriliana tende para o surrealismo, envolvendo um clima onírico e alucinatório. Mendes reflete também sobre o fazer poético e o trabalho do poeta, buscando, no cotidiano, as imagens do universo e da modernidade para compor o seu poema. A poesia muriliana provoca o leitor a pensar sobre o mundo, tendo como desejo essencial a liberdade. Por essa via, tem-se uma aproximação com O'Neill, que também pensa a composição da poesia como meio de libertação da palavra, seja pelas influências surrealistas, seja pelas imagens desconcertantes. Assim, a poética oneilliana mostra as inquietações do poeta em

relação ao mundo, apresentando-se como uma proposta de liberdade, como um desafio à sociedade caótica que a abriga.

No poema “Ofício humano”, publicado por Murilo Mendes em *Poesia liberdade*, o eu lírico faz alusão ao trabalho do poeta:

O poeta abre seu arquivo – o mundo –  
e vai retirando dele alegria e sofrimento  
[...] É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos (MENDES, 2001, p. 43)

Revela-se, assim, que o resultado não é um poema perfeito, indicando-se que o ato de escrever é intenso. No mesmo sentido, a reflexão poética também é tema de O’Neill no poema “Em todo o acaso”, inserido em *No reino da Dinamarca*:

Remancha, poeta  
Remancha e desmancha  
O teu belo plano  
de escrever p’la certa (O’NEILL, 1982, p. 94).

Esses versos demonstram que o trabalho do poeta é vagaroso, bem como evidenciam a necessidade de reelaboração do fazer poético.

Entretanto, foi com Vinicius de Moraes que o poeta português estabeleceu uma relação de amizade pessoal, bem como um diálogo poético explícito. O poeta brasileiro faz menção ao português no poema “Lisboa tem terremoto”, referindo-se ao encontro com O’Neill em Portugal. Em 1969, O’Neill recebeu o poeta brasileiro em Lisboa e organizou uma antologia da poesia de Vinicius de Moraes. Dessa amizade entre os poetas surgiu a reunião de poemas por O’Neill intitulada *O poeta apresenta o poeta*, que após algumas edições teve seu título alterado, após 25 de abril de 1974, para *O operário em construção*.

Na morte do autor brasileiro, O’Neill escreveu uma divertida crônica para homenageá-lo, intitulada “Vinicius nunca mais!”, e publicada em 1981 no *Jornal de Letras*. É desta crônica o trecho que se segue:

Ora a poesia do Vinicius diverte-me. Ele tem um notável irrespeito por tudo e todos. Ele dá a impressão dum homem que teve respeito só uma vez, só até aprender que nada nem ninguém merece essa hipocrisia a que as pessoas chamam de respeito, essa espécie de esmórfia de reflexão grave que os mundanos da literatura e arredores põem na bandeira da cara (OLIVEIRA, 2007, p. 210).

Essas informações permitam que se perceba a admiração de O’Neill pelo poeta brasileiro, bem como a sua resistência à crítica literária através de uma visão bem-humorada. Em outro excerto, nota-se no autor português o jogo de ironias, ao não se considerar como o brasileiro em relação aos seus leitores:

Imagino que, no fim da vida, ele conseguiu o que eu, mero aprendiz, aspiro: ser detestado por todos os sectores, ser considerado um ordinário pela cabelereira da minha mulher e um idiota reacionário pelo médico do meu filho e saber, não obstante tudo isso, que há uma mulher de meia-idade que extrai prazer onanístico da leitura escondida dos meus versos... (OLIVEIRA, 2007, p. 211).

É assim que O’Neill trata a poesia, com jogos de palavras e brincadeiras poéticas. O poeta não se vê como um grande escritor da literatura portuguesa. Busca um constante rebaixamento de sua poesia, e nesse sentido é interessante retomar as palavras do poeta português sobre sua própria poesia:

Às vezes penso que a poesia que fiz foi inútil – e tiro, até, um certo orgulho disso. A inutilidade da poesia, tanto como a sua utilidade, está demonstrada. Depende, em boa medida, de uma categoria de pessoas a que eu posso chamar os adeptos. E aqui recorro um verso de André Breton:  
Eu não sou pelos adeptos  
Eu, modestamente, também não sou pelos adeptos...  
Tentei aproximar a poesia – a minha – da linguagem falada, do linguajar quotidiano. Por decisão literata? Nada disso. Apenas como reação à pomposidade de muita poesia que em Portugal se fazia e que voltou hoje a fazer-se, para desprazer de alguns (OLIVEIRA, 2007, p. 293).

Outro autor em que se realiza esse processo é João Cabral de Melo Neto, cuja poesia é retomada por O’Neill para pensar o poético pela via do humor, como discorreremos na próxima seção.

### **2.3 O pensar poético: João Cabral em Alexandre O’Neill**

“O poema inquieta o papel e a sala”, lê-se no “Poema da desintoxicação”, em *A pedra do sono*, de João Cabral. A partir desse verso vê-se que o processo de composição poética se dá via solidão e singularidade do poeta. João Cabral de Melo Neto tinha como desejo a renovação da forma poética e seu projeto de poesia faz um percurso do “surrealismo inicial ao encontro de uma preocupação social” (OLIVEIRA, 1997, p. 9). Após a década de 40, seu trabalho poético voltou-se para as pesquisas formais e psicológicas, em contraponto à

renúncia de alguns poetas pelo ofício de escritores, tornando-se especialistas em propagandas e panfletos políticos.

Em João Cabral observa-se a ideia de que seu projeto artístico, desde a primeira fase, trava um embate com um determinado lirismo cristalizado na tradição da poesia brasileira, condenando o sentimentalismo. Propõe-se, então, uma nova objetividade para a poesia, a qual é marcada pela evidente pesquisa estética, não havendo uma preocupação com o engajamento político-social do texto, como ocorre, por exemplo, na literatura de testemunho da realidade.

O poeta tem a necessidade de repensar a função da poesia de seu tempo, assim como de introduzir em sua obra a ação de “captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal” e “apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna” (MELO NETO, 1998, p. 97).

Para o poeta pernambucano, a palavra concreta é mais poética do que a palavra abstrata: a palavra concreta é a palavra compreendida pelas sensações e a palavra abstrata atinge pela inteligência (MELO NETO, 1994). A partir disso, vê-se que a racionalidade cabralina pretende organizar uma linguagem literária que corporifica a palavra, para que esta seja percebida pelo leitor e seja possível, assim, instaurar uma nova perspectiva fenomenológica. Nesse sentido, nota-se que o processo de corporificar o pensamento como imagem está além de uma mera preocupação com o fazer artístico, visando, antes, alcançar as sensações provenientes da natureza do objeto.

A partir da leitura do poema de *A saca de orelhas*, publicado em 1979, “Quatro lugares comuns sobre várias artes poéticas”, pode-se travar um diálogo entre Alexandre O’Neill e João Cabral de Melo Neto no que diz respeito à própria poesia. Há, nesse poema, uma referência explícita à questão do papel em branco, assim como à inspiração e ao trabalho com a palavra, o rigor poético. Nesse poema, o sujeito poético enumera alguns lugares-comuns – inspiração/trabalho, modelo exterior, papel em branco, falso dilema (bandeja e suor) – para realizar uma reflexão sobre a criação poética.

Nos versos iniciais, o eu lírico se questiona sobre o pensar poético:

Estou sozinho diante da página em branco  
Cedo à inspiração  
Dedico-me ao suor? (O’NEILL, 1982, p. 409).

É evidente que o poeta põe em questão a dúvida em relação à poesia moderna, retomando, assim, uma discussão acerca do tipo de poeta que é e de seu processo de criação

literária. Isso surge a partir de uma interlocução com a percepção de João Cabral a respeito do processo de idealização do poema. Berardinelli ressalta que aquilo que “Eliot chamou de ‘primeira voz’ da poesia é a voz do poeta que fala a si mesmo, ou seja, a ninguém”. (BERARDINELLI, 2007, p. 135).

O poeta crítico brasileiro destaca que a poesia se dá pelo trabalho com a palavra, com alguns indícios de inspiração. A poética cabralina envolve um rigor intelectual, um pensar poético, uma consciência sobre a poesia não pautada no espontâneo, mas, sim, na inspiração.

Para João Cabral de Melo Neto, a composição poética é assunto complexo, uma tarefa difícil:

A composição que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo e falar da composição tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade. (MELO NETO, 1998, p. 51)

O pernambucano entende que “o ato do poema é um ato íntimo, solidário, que se passa sem testemunhas” (MELO NETO, 1998, p. 51). Como a obscuridade solidão-singularidade, na qual o poeta se distancia em um processo individual para pensar sobre o fazer poético. João Cabral ressalta, ainda, a existência de duas famílias de poetas em relação à composição poética. A primeira é aquela que, diante do papel em branco, “exercita sua força”. Nesse processo, ocorre o fracasso, e soluções insatisfatórias para o texto literário. A outra família “é dos que encontram a poesia” (MELO NETO, 1998, p. 51). Os poemas, nesse caso, são “iniciativas da poesia”: surgem por meio do processo de brotar, de cair, mais do que da composição. É a poesia da inspiração, o “registrar a voz que o surpreende” (MELO NETO, 1998, p. 52). Nesse sentido, João Cabral também vê o trabalho do poeta como aquele que entende que a técnica é um domínio amplo, mas repleta de toques particulares de estilo. Grande parte dos livros de poesia são coleções de pequenos poemas, momentos cristalizados. Desse modo, o trabalho formal com a linguagem é um exercício do bom gosto.

Essas questões transparecem na obra de Alexandre O’Neill, que em outro verso revisita a ideia do papel em branco, afirmando: “vou investir com a caneta o branco da página em branco” (O’NEILL, 1982, p. 409). O papel em branco é considerado como um poema, um

possível projeto literário do poeta: “Minha tentação era subscrever o branco/ assinar o silêncio”. (O’NEILL, 1982, p. 409).

A imagem da página branca ou folha branca é recorrente na poética cabralina, pela indicação do início do processo poético e pelo lugar em que o poeta se encontra para escrever, bem como pela reflexão sobre o processo da escrita se dar pela inspiração ou pelo trabalho poético: “onde foi a palavra [...] resta a severa forma do vazio.” (MELO NETO, 1997a, p. 64). Ao retomar o papel em branco O’Neill retoma também as reflexões de *Psicologia da composição*, publicado em 1947, poema que se compõe como o tríptico da poética da negatividade pela aversão da própria poesia: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode”. Nesse livro, o poeta rejeita a inspiração, tomando a objetividade como princípio para escrever seus poemas:

Esta folha branca  
me proscree o sonho  
me incita ao verso: nítido e preciso (MELO NETO, 1997a, p. 60).

No poema de O’Neill, a folha de papel em branco é vista como lugar-comum. O poeta define-a, ainda, como um slogan turístico da poesia-espetáculo. Tem-se um diálogo com um tu, neste caso, João Cabral de Melo Neto. O sujeito poético brinca com a ideia sobre o pensar a poesia: “Nem a ti próprio te dê em espetáculo sob pretexto de reflexão” (O’NEILL, 1982, p. 409). A referência à poesia de Cabral é nítida também nos seguintes versos:

não te deixes embevecer por imagens toureiras  
São bonitas  
São analogias que não colam  
ao trabalho de escrever. (O’NEILL, 1982, p. 410).

Desse modo, adverte o poeta sobre sua inspiração, qual seja, a influência de sua estadia na Espanha em sua poesia. A Espanha de Cabral é feita de “paisagens com figuras”: toureiros, bailarinas e cantores de flamenco, imagens a partir das quais o poeta incorpora a temática espanhola.

No caso da referência de O’Neill, as figuras dos toureiros, do espetáculo da tourada, remetem à poesia-espetáculo de João Cabral, considerando o toureiro como espécie de poeta que trama a sua própria performance artística. O modo de tourear demonstra aos poetas que não se deve poetizar a sua poesia, não se deve seguir inspirações passionais.

Mostra-se, também, que a criação poética sofre interferências, como “o lampo da inspiração” (O’NEILL, 1982, p. 410). Alexandre O’Neill trata o pensar poético de forma debochada, recorrendo ao jogo de palavras para questionar a poesia. É constante na obra oneilliana traçar uma visão sobre a própria poesia; o sujeito lírico tenta definir-se por meio de diálogos com outros autores da modernidade, assim como da tradição literária, para instaurar uma nova poética. Entende-se que o poeta-crítico português conjuga um trabalho da linguagem com um humor sarcástico.

Pode-se afirmar, pois, que como leitor de literatura brasileira, Alexandre O’Neill recuperou em sua obra algumas percepções da poesia moderna, realizando um pleno exercício de lucidez acerca da poesia. Através de enumerações de lugares-comuns, o autor português tenta, novamente, uma espécie de rebaixamento de sua própria poesia.

Rompe-se, assim, com a ideia de poesia tradicional, com o “modelo exterior”, buscando-se uma nova definição de poesia. O modelo exterior impõe regras como a metrificacão e o ritmo, convenções literárias, ao passo que O’Neill idealiza uma poesia em liberdade, procurando em si possibilidades para sua escrita nesse processo de solidão-singularidade. O modelo exterior funciona como referência a uma tradição literária que a voz lírica não segue como exemplo: “Não há modelo exterior a que eu deva obediência, sequer trabalho” (O’NEILL, 1982, p. 409).

Em outro verso de “Quatro lugares comuns sobre várias artes poéticas”, conclui-se que a poesia não é fruto nem da inspiração nem do trabalho com a palavra: “Nada vem de bandeja/Nada vem do suor” (O’NEILL, 1982, p. 409). Na última parte do poema, tem-se a definição da escrita poética da seguinte forma: “escrever é tramar o textual”.

O poeta português posiciona-se como poeta crítico, buscando uma definição de poesia via liberdade de expressão, bem como a desimportantização da poesia, e faz disso seu projeto literário. Tem-se, assim, um programa poético de mundo para O’Neill, visto pela liberdade de expressão, e pela busca do rompimento com a poesia tradicional. Desse modo, pode-se perceber e evidenciar um traço comum a esses poetas, qual seja: a consciência poética voltada para a negatividade e a recusa do lírico, de modo a promover uma renovação do processo poético.

### 3 CABRAL E O'NEILL: POESIAS EM DIÁLOGOS



No lançamento das *Poesias Completas 1951-1981*  
na livraria Leitura, no Porto, com João Cabral de Melo Neto, em 1982.

Figura 2 – Lançamento de *Poesias completas*

Vamos decifrar ruínas  
 identificar os mortos  
 dormir com mulheres reais  
 denunciar os traidores  
 e atraí-los a poesia  
 envenenada nas palavras  
 que respiram ausência pobre  
 vamos dizer sem maiúsculas  
 o amor a vida e a morte.  
 Alexandre O'Neill

A epígrafe acima, retirada do poema “Em pleno azul”, de *Tempo de fantasmas* (O'NEILL, 1982, p. 36), apresenta-nos a voz do poeta a evocar os poetas para refletir sobre a poesia. É uma espécie de chamamento para pensar questões poéticas, mencionando a tradição literária, bem como os lugares-comuns. É a busca pela liberdade das palavras, denunciando as opressões do poeta em suas composições literárias. Todavia, não ocorre um abandono pleno da tradição por parte do poeta português, e sim uma incessante discussão, via humor, acerca da consciência poética, pela tentativa de rebaixamento da poesia e aproximação com a realidade em busca de um discurso de engajamento.

Ressalta-se, assim, que a consciência poética de O'Neill surge da ideia de reflexão sobre o próprio fazer e pensar poético, tendo em vista a própria recusa da poesia e da libertação da palavra. Em seu processo de solidão-singularidade, Alexandre O'Neill pensa uma poesia que não consegue se prender a um ideal de poesia, e acaba assim por perpassar uma poesia crítica, debochada e publicitária, surrealista.

Para o escritor português, a poesia é um espaço de liberdade das ideias e da palavra, um lugar no qual se pode desde criar um mero jogo de palavras até realizar uma tentativa de teorização. Ele distingue sua poesia de ideais poéticos de outro grupo, a poesia com “P” maiúsculo, realizando uma possível subdivisão da poesia. Esse processo é parecido com aquele feito por João Cabral de Melo Neto em “Poesia e composição”, uma divisão entre dois tipos de poetas, duas famílias de poetas. O'Neill retoma essa questão em “Saudações a João Cabral de Melo Neto”, poema que pode ser visto como uma espécie de teorização sobre o estilo poético do poeta brasileiro a partir de uma possível leitura de O'Neill sobre a obra do pernambucano.

### 3.1 “Saudações a João Cabral de Melo Neto”

No poema “Saudações a João Cabral de Melo Neto”, publicado em *Abandono vigiado*, vê-se que a intenção do poeta português é homenagear um dos seus autores favoritos

por meio do humor. Alexandre O'Neill tenta dialogar com o poeta pernambucano, traçando um percurso literário de sua obra. Como leitor de poesia brasileira, o poeta português revisita termos da poética cabralina para construir uma espécie de crítica às avessas sobre a poesia de João Cabral.

Não é por acaso que O'Neill inicia um diálogo com o poeta brasileiro. É notória a admiração do autor português por Cabral, além da amizade que nutriam, questões que se evidenciam na antologia poética de João Cabral organizada por O'Neill. Nessa coletânea, as obras apresentadas para o público português vão de *Pedra do sono* (1939-1941) até *Serial* (1959-1961). Alguns poemas escolhidos dessa edição aparecem na obra oneilliana, mostrando, assim, a preferência de Alexandre O'Neill em relação à poesia cabralina.

Nos primeiros versos do poema, O'Neill evoca o poeta brasileiro para dialogar sobre a poesia, considerando-o como um autor consagrado da literatura:

João Cabral de Melo Neto  
 Você não se pode imitar  
 Mas incita a ver mais de perto. (O'NEILL, 1982, p. 163).

O poema funciona como uma espécie de advertência sobre a concepção de poesia cabralina, que não é simples, não é uma poesia do “p” minúsculo, para retomar a expressão de O'Neill, mas sim uma poesia complexa, já que João Cabral de Melo Neto cria pela contenção de palavras e pela objetividade. Todavia, o sujeito poético do poema oneilliano alerta para o fato de que a obra cabralina deve ser lida com cuidado, de modo que sejam percebidas suas características peculiares.

Atento às tendências críticas e literárias, o poeta tenta subverter regras, conceitos e teorias, usando a própria poesia como espaço de experimentos poéticos e de discussões poéticas. Vê-se que Alexandre O'Neill é um leitor criterioso, que se posiciona como crítico:

[...] a poesia de O'Neill é fundamentalmente crítica. Porque filosofar ou poetar sobre as questões urgentes é esquecer que as urgentes condicionam e informam as importantes. E esquecer que deste modo se retarda a solução das questões – o intelectual torna-se mais um obstáculo a juntar aos muitos que já há. A intenção da crítica da poesia de O'Neill expressa-se quase sempre pelo humor. Irreverente, descontraída, atinge por vezes a qualidade do insulto. (COELHO, 1972, p. 186-187).

O humor em O'Neill ultrapassa o divertimento com a linguagem para alcançar o pensar sobre o próprio fazer literário. Por meio da intertextualidade como um processo essencial ao crítico, pode-se elucidar com citações, fragmentos e outros elementos do texto

quais são seus objetos de reflexão. Nesse sentido, entende-se que a metalinguagem e a intertextualidade se relacionam com a crítica, como já foi referido na discussão acerca da crítica-escritura, conforme entendida por Perrone-Moisés (1993).

Se tem-se, nessa perspectiva, a crítica literária considerada como crítica-escritura ou crítica dos autores, estamos diante de uma reflexão de escritores em relação à sua própria produção literária, logo, de uma situação em que o escritor e o crítico se unem na mesma condição, e com o mesmo objetivo: o trabalho com a linguagem. A crítica-escritura realiza, assim, uma junção entre o papel da crítica e o texto literário. Esse exercício rigoroso de pensamento em relação à linguagem, por meio do fazer crítico, assim como do literário, é um processo de metalinguagem. Como observa Haroldo de Campos, em *Metalinguagens e outras metas*, “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (CAMPOS, 2010, p. 11).

Nos versos da primeira estrofe do poema em pauta, o eu lírico retoma palavras e expressões presentes nos poemas de *Quaderna*, obra de João Cabral Melo Neto lançada em 1959, como “a pedra e a terra”, “o muro e a cal”. Neste ponto, é fundamental retomar os livros referidos no poema, ressaltando-se ainda que as expressões “vocação do bagaço” e “o aço do osso” foram retiradas do mesmo livro, referindo-se ao universo nordestino e espanhol, e também utilizadas para demarcar a poesia de Cabral e suas particularidades.

Em *Quaderna*, João Cabral revisita a temática do Nordeste e da Espanha. É interessante destacar que nessa obra, pela primeira vez, tem-se a presença do feminino, assim como o tema amoroso. O título *Quaderna* é proveniente de *cuaderna*, palavra que significa quartetos de versos alexandrinos rimados entre si. É uma expressão idiomática castelhana que denota “sem rodeios” e “objetivamente”, mas que se refere também a um canto sem acompanhamento da guitarra, *a capella*.

Nesse livro, João Cabral retoma o sentido de objetividade, assim como o de concisão de sua poética. Para o estudioso Antonio Carlos Secchin (1999), *Quaderna* se divide em quatro partes: definição do canto; relação entre o canto e o silêncio; redefinição do canto; exemplificação de situações e de objetos “a palo seco”.

No poema “A palo seco” observa-se uma ruptura com a questão da inspiração ao fazer poesia. Ele cria consciente da temática que lhe interessa e da forma como vai escrever, portanto, diz:

[...] não o de aceitar o seco  
por resignadamente, mas de empregar o seco  
porque é mais contundente. (O'NEILL, 1982, p. 235).

O poeta pernambucano inspira-se na aridez geográfica e humana do sertão para construir uma poesia seca e exterior. É evidente a ideia de concisão, exatidão, racionalidade, isto é, a retirada dos excessos ou derramamentos:

[...] Eis uns poucos exemplos  
de ser a palo seco,  
dos quais se retirar higiene ou conselho. (O'NEILL, 1982, p. 235).

A palavra higiene traz uma ideia de limpeza, uma poesia que pode retirar de si tudo o que não for necessário. Tem-se, assim, o rompimento com o sentimentalismo romântico, ou seja, pretende-se compreender a realidade de forma objetiva, a palo seco. Essa expressão é vista como um canto enxuto que assume o sarcasmo seco e duro e que, no poema de O'Neill, pode ser entendida como uma definição para o poeta brasileiro.

Trata-se de uma poesia racionalista, assim como metalinguística, pois debate sobre o próprio fazer poético. Percebe-se, ainda, uma busca pela simetria por meio de severo trabalho com a linguagem. Compreende-se, portanto, que a poesia não está no sentimento do poeta e nem na beleza dos objetos que descreve ou dos quais trata, mas, sim, na composição e na organização do poema:

as paredes caiadas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos. (O'NEILL, 1982, p. 235).

Em outra estrofe, O'Neill faz alusão ao discurso poético cabralino como prosaico, como se lê a seguir:

De prosaico há-de ser chamado pelos “estilos doutor”  
cabeleireiros da palavra  
pirotécnicos do estupor (O'NEILL, 1982, p. 163).

A crítica literária classificaria algumas obras de João Cabral de Melo Neto como prosaicas, situação que provoca certo incômodo ao poeta português. É interessante notar, ainda, que O'Neill tenta, em sua própria poesia, construir uma definição sobre a poesia por meio da indagação e dos jogos de palavras. Como mencionado por Eduardo Prado Coelho,

esse poeta pretende construir uma “teorização” do prosaico, retomando como exemplo a obra cabralina.

Já em outro trecho, ao citar a epígrafe do poema “Rio”, de João Cabral, e fazer referência ao poeta espanhol Gonzalo de Berceo, o que a poética oneilliana anuncia é que o discurso poético é construído pela prosa:

Será neste sentido,  
 Prosaico Melo Neto,  
 que no poema “O Rio”  
 cita Berceo: “Quiero  
 que compongamos yo y tú una prosa”? (O’NEILL, 1982, p. 163).

João Alexandre Barbosa, em “O tríptico do rio”, chama a atenção ao afirmar que

Ao ser o rio quem fala de sua viagem, João Cabral pôde experimentar neste texto, pela primeira vez, mas não pela última, a dicção do verso popular, muito mais próximo da prosa do que da poesia por sua abertura à oralidade, emprestando a seu poema uma dimensão isomórfica com relação à perspectiva narrativa por ele assumida (BARBOSA, 2008, p. 45).

O poema “O rio”, conforme as palavras de Antonio Carlos Secchin, é “o texto que parece responder mais de perto às reflexões teóricas de João Cabral sobre a necessidade de se restabelecer o circuito entre o público e a poesia” (SECCHIN, 1999, p. 85).

É interessante notar o gosto de O’Neill pela ideia de prosaico através da obsessão em evocar os prosaicos para refletir sobre sua poesia, como que sem discurso poético, iniciando um questionamento sobre a própria definição de prosaico:

mas não aquele  
 que em verso é incapaz de verso  
 por estar sempre a pôr em verso [...] e às vezes até um guia  
 do político amador  
 Exemplo: Pablo Neruda.  
 Prosaico, mas sem literatura  
 sem o discurso, sem a mistura  
 de panfleto, notícia  
 ladainha.” (O’NEILL, 1982, p. 163).

É mencionado ainda o poeta Cesário Verde, que também foi classificado pela crítica literária como prosaico. João Cabral de Melo Neto escreveu um poema, “O sim contra o sim”, incluído em *Serial*, de 1959, chamando esse poeta português para refletir sobre o seu fazer poético. Outro poeta citado é Alberto Caeiro,

outro prosaico, mas desiludido: “...  
 escrevo a prosa dos meus versos  
 e fico contente”? (O’NEILL, 1982, p. 164).

É um poeta português que não cria ilusões em sua poesia, visa à objetividade da realidade.

Em outros versos, percebe-se a insistência do poeta sobre a concepção do prosaico e do enquadramento de João Cabral em determinado modo de pensar e fazer poesia. Sabe-se que as criações literárias do pernambucano são voltadas para a objetividade e não têm a intenção de agradar a crítica literária:

o não enfático,  
 o que não mente a si mesmo,  
 o que não escreve a esmo,  
 o que não quer ser simpático. (O’NEILL, 1982, p. 164).

Desse modo, o prosaico não cria ilusões, não escreve ao acaso e pela intuição. Mas, sim, escreve o que pensa da linguagem e vê a poesia do pouco, do menos, a palo seco. Vê-se, por esses exemplos, que o sujeito lírico oneilliano busca encontrar uma definição de prosaico retomando elementos da poética cabralina. Por fim, concebe-se o prosaico como:

um modo de ser,  
 mesmo antes do verso,  
 mesmo fora do verso,  
 mesmo sem dizer (O’NEILL, 1982, p. 164).

Busca-se, desse modo, um ponto de confluência sobre o que é prosaico, entendendo a poesia do ponto de vista da prosa, com uma visão crítica da realidade. Eduardo Prado Coelho, em “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O’Neill”, afirma que

O escândalo da literatura de O’Neill consiste em afirmar que a sua poesia é (excepto raros momentos de tentação...) irremediavelmente prosa, e é prosa, não porque o seu autor seja desprovido daquele mínimo de qualidades que permitem fazer versos aceitáveis, mas porque nega ostensivamente o universo de irrealidade e convivência que a poesia pretende construir. (COELHO, 1972, p. 184).

É interessante pensar que o eu lírico exalta a poesia cabralina para depois ironizá-la, como se vê nos seguintes versos:

Quanto a mim, ainda o bonito  
 me põe nervoso, o meu canito  
 ainda tem plumas – e lindas! (O’NEILL, 1982, p. 164).

Como não poderia ser diferente na poética oneilliana, a voz do poema diverte-se com as palavras através do efeito do movimento de questionar e elevar o prosaico no discurso de Melo Neto. Tem-se, assim, um jogo de palavras, retomando o título de sua obra *O cão sem plumas*, que é uma espécie de denúncia da situação do povo dos Alagados, em Recife. O poema surge da necessidade de mostrar o modo precário de vida de uma classe. João Alexandre Barbosa ressalta:

A leitura deste poema *O cão sem plumas*, entretanto, é capaz de mostrar como a transitividade atingida, com toda a sua carga de crítica social e de releitura histórica de um espaço e de um tempo regionais, não despreza, antes incorpora de modo bastante agudo as conquistas de uma experiência com a linguagem poética levada ao extremo da negatividade e da abstração daí decorrente [...] o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se faz abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade. (BARBOSA, 2002, p. 297-298).

Este é considerado um poema difícil, que exige do leitor um entendimento do paradoxo de uma alta poesia a fazer uma denúncia enigmática para um público mais amplo. Talvez por isso O'Neill retome esse poema em sua saudação, pois um poeta culto como ele é escreve uma poesia de “p” minúsculo, que busca incessantemente o seu próprio rebaixamento. Diante da poesia cabralina, a sua poesia só pode ser menor, um canito. Desse modo, cria-se uma espécie de brincadeira, uma visão debochada da poesia de João Cabral por meio da poética irônica de O'Neill.

O sujeito lírico finaliza o poema evocando Melo Neto e o saudando novamente: “Ó Poeta,/ não é motivo para não o saudar!” (O'NEILL, 1982, p. 165). Nesses versos, vê-se que o poeta faz referência ao poeta com “P” maiúsculo, que é a oposição daquela feita com “p” minúsculo, aos poetas sem discurso literário, com uma poesia não trabalhada, como o próprio O'Neill considera ser sua obra. Em resposta ao poema do autor português, João Cabral escreve “Catar feijão”, publicado na obra *A educação pela pedra*, em 1962.

### **3.2 Catar feijão, de João Cabral de Melo Neto**

*A educação pela pedra* é título do livro, bem como do último poema que constitui a obra. O poeta brasileiro descreve a pedra como um objeto que pode ensinar ao homem. Em um primeiro momento, a pedra não mostra qualidades, é fria e dura. Nos poemas dessa obra, a

subjetividade dá espaço para a objetividade, e um dos assuntos predominantes é a própria construção poética.

O poema que intitula o livro, na primeira estrofe, relaciona a escrita com a pedra, a qual seria uma espécie de ausência da condensação, que destaca a concretude da pedra. Já na segunda estrofe, a pedra é transportada para o sertão, isto é, para a alma do sertanejo. Contudo, se mantém pétrea, tem em seus versos a objetividade, desprezando os sentimentos mais íntimos. Logo, nos poemas de *A educação pela pedra*, a temática está voltada para o intelectual, tendo sido abandonados temas universais, como o amor. Essa ideia se evidencia em outro poema da obra, no qual João Cabral reflete sobre o fazer poético tendo o *risco* como componente central:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo, não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviante, flutual,  
açula a atenção, isca-a com o risco. (MELO NETO, 1997b, p. 16-17)

Esse poema recoloca o “desejo do risco” como “o traço que distingue criar e catar” (SECCHIN, 1999, p. 235). Dessa forma, pode-se entender que a “elaboração formal” se adere à criação do poeta, à “luta com e contra as palavras”, “aumenta a força incisiva do que resta” (PEIXOTO, 1983, p. 122), pois “o que resta” do poema miserável de excessos revela o próprio combate de sua linguagem.

Logo, tanto na página branca quanto na arena, o poeta, como o toureiro, necessita enfrentar as ameaças de seu ofício, sem usar os excessos e os disfarces. Nos versos iniciais, tem-se uma comparação do processo de selecionar o feijão com a composição poética:

Catar feijão se limita com escrever  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na folha de papel (MELO NETO, 1997b, p. 17).

Por meio desse processo de comparação de um trabalho manual com o de pensamento, tem-se uma aproximação desse movimento de selecionar com o escrever. Além disso, a água seria uma metáfora para o papel em branco, retomando a imagem da página branca ou da folha branca, já discutida por nós em relação à obra *Psicologia da composição*, pela indicação do início do processo poético e do lugar no qual o poeta se encontra para

escrever, assim como evidenciando um processo de esgotamento provocado pelo desgaste da palavra.

Revela-se, assim, a concepção do ato de criar a poesia, tendo como referência o cotidiano da cultura brasileira. Este movimento de jogar os grãos na água seria a primeira etapa da criação, selecionando-os, retirando-lhes o excesso, e trabalhando com a linguagem para se desfazer do leve e do oco, da palha e do eco.

Em outros versos, o eu lírico afirma que: “Certo, toda palavra boiará no papel” (MELO NETO, 1997b, p. 17). Entende-se, assim, que todas as palavras são artificiais no fazer poético. Daí a importância do trabalho do poeta em criar o poema. É pertinente ressaltar que o grão que compõe a poesia cabralina é a pedra, a objetividade, a contenção na linguagem, bem como o processo de despoetização do poema. A pedra não é o grão indigesto, e, sim, como o grão “mais vivo: obstrui a leitura fluviente, flutual/ açula a atenção, isca-a com o risco” (MELO NETO, 1997b, p. 17).

A pedra é a representação do grão pesado, com uma carga poética, sem lirismos. Desse modo, a leitura superficial é dificultada pela complexidade do objeto e de sua linguagem. Tem-se, assim, um programa poético de mundo visto pela objetividade do real, sem elementos eufêmicos, que tenta romper com o vocabulário de elevações poéticas, sendo uma crítica à poesia impregnada de sentimentalismo. João Alexandre Barbosa (2008, p. 60) afirma ser esta “a característica maior do poeta: pela lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado”.

Ressalta-se, dessa maneira, que os poemas citados refletem sobre o fazer poético a partir da própria poesia, promovendo, dessa forma, uma interlocução entre a poesia portuguesa e a brasileira. O’Neill traça uma espécie de percurso inverso ao da obra cabralina, partindo de *Quaderna* até chegar a *O cão sem plumas* para construir uma concepção de prosaico. Nesse processo, O’Neill não se posiciona, não segue uma forma única de pensar a poesia, oscilando entre a atração e a repulsa, enquanto João Cabral faz sua poesia a partir da linguagem do objeto, criando poéticas voltadas para a reflexão acerca da criação da poesia, recusando o lirismo e exaltando a poesia do menos, da contenção da linguagem através da percepção do objeto.

Entende-se, assim, que o poeta pernambucano se diferencia do português pelo destaque de grandeza da poesia do brasileiro, assim como pelo trabalho com a linguagem; o poeta português, por seu turno, usa elementos da publicidade, do sátiro e do cotidiano português para criar suas poesias. Revisita, também, grandes autores de literatura portuguesa e brasileira para discutir, via humor, a poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após delinear uma breve contextualização sobre a poesia moderna e sobre o fazer poético, pôde-se entender algumas particularidades da obra de Alexandre O'Neill. Percebe-se, pelos poemas analisados desse autor português, uma espécie de tentativa de teorização da poesia via imagens cabralinas e também por meio de outras referências poéticas, como a alguns poetas da tradição portuguesa. O'Neill mostra-se, assim, como um leitor atento de vários autores brasileiros e portugueses, e incorpora em sua poesia elementos de João Cabral de Melo Neto, como a imagem da página em branco, a qual define como um possível lugar-comum da poesia, um dos importantes temas oneillianos.

O poeta português repugnava as palavras como uma forma de ter uma carreira literária, rejeitando poses ou consagrações do meio literário. Essa postura de pouco caso irônico frente à instituição literária é uma forma de criar uma escrita poética baseada na recusa de qualquer misticismo ou transcendência. Tem-se, em O'Neill, uma poesia ocupada pela busca da realidade, pelo pensamento sobre as palavras, as quais são para o poeta como "animais doentes": entende-se que isso é uma espécie de consciência trágica a respeito de um possível desgaste da linguagem, isto é, do tempo acumulado sobre as palavras. É nesse sentido que Alexandre O'Neill, em jogos de ironia, reconstrói e parodia as palavras pelo calão, pelos idiotismos, pelas entoações.

Entende-se, ainda, que a poesia de O'Neill está voltada para o lugar-comum, fonte predileta de sua desconstrução. Nesse sentido, sua poesia é uma poesia do cotidiano, uma poesia realista, num primeiro momento. Todavia, uma leitura minuciosa de alguns de seus poemas mostra um leitor culto, que escreve muito e arquiteta a sua poesia a partir de outras referências. Esse poeta pode ser visto como um subversivo, como um ser transtornado por um olhar insano, influência de sua experiência surrealista.

Buscou-se, assim, ao analisar os poemas de O'Neill, realizar uma interlocução destes com alguns poemas de João Cabral, mostrando como certos traços representativos da singularidade da poética oneilliana se dão justamente na conjugação entre o pensar poético do brasileiro e do português. Evidencia-se, assim, um percurso de O'Neill pela obra de Cabral, demonstrando que o autor português não é simplesmente um mero leitor de poesia brasileira, mas, sim, um poeta crítico, apesar de não escrever ensaios teóricos. Faz-se, no próprio espaço da poesia, tentativas de teorização, isto é, percebe-se a poesia via pensar poético, avançando de uma simples reflexão acerca do fazer poético para uma lucidez crítica.

No poema “Saudação a João Cabral de Melo Neto”, por exemplo, O’Neill tenta definir a poesia prosaica do poeta pernambucano e, trilhando as obras de João Cabral, apresenta uma série de definições e questionamentos pertinentes ao âmbito da poesia. O mesmo acontece com a revisitação do poeta português ao ensaio teórico “Poesia e composição”, de autoria do brasileiro. Essas incursões pela poética cabralina deixam traços evidentes na poesia oneilliana, como se pode perceber na leitura de “Quatro lugares comuns sobre várias artes poéticas”, poema de *A saca de orelhas*. Vê-se claramente nesse poema a tentativa de remissão ao universo poético de João Cabral de Melo Neto, seja por meio das referências à Espanha e ao Nordeste ou pela provocação lançada ao poeta brasileiro por uma série de “indiretas” dialógicas. O poema está construído mediante a inquietude do papel em branco e o questionamento do papel da inspiração no processo do fazer poético, evidenciados nos quatro lugares-comuns dos quais o autor se vale para essa conversa com o poeta brasileiro. Esse diálogo, no qual poemas e ensaios teóricos são percursos comuns, culmina com o conhecido poema “Catar feijão”, de João Cabral, publicado em *Educação pela pedra*, uma espécie de resposta às provocações de O’Neill, no qual a criação poética é aproximada do processo de seleção de grãos para o cozimento

Não é, portanto, por acaso que O’Neill retoma a poética cabralina: ele busca, por meio dos pensamentos teóricos do autor brasileiro, questionar-se sobre sua própria poesia. Para isso, O’Neill considera seu contemporâneo João Cabral como um poeta célebre com o qual se mostra possível travar um diálogo poético sobre a poesia moderna. É interessante perceber como o autor português retoma as imagens cabralinas para falar da própria poesia: se, num primeiro momento, esse parece não ser um trabalho minucioso, ao prosseguir-se em uma leitura mais aprofundada da obra oneilliana, cotejando-a com a obra cabralina, vê-se que é possível recuperar ali um percurso literário da obra de João Cabral, assim como o sentido das expressões dela oriundas na poética de O’Neill.

Importa ainda destacar o fato de que O’Neill vê sua poesia como uma poesia com “p” minúsculo, uma poesia sem importância no contexto da literatura portuguesa. Tenta, por isso, manter-se às margens do cenário literário, contudo sempre atento às críticas literárias e buscando, também, estabelecer diálogos com outros autores, como foi o caso de Vinícius de Moraes. Além disso, O’Neill deixa transparecer o desejo de uma poesia que perpassa todos os lugares-comuns, principalmente aqueles relativos ao amor, à vida e à morte.

Entende-se, por fim, que a poesia de Alexandre O’Neill propõe uma busca incansável pela libertação da palavra e do homem. Nela, a criação poética se dá pelo rompimento com possíveis padrões, algo de difícil definição. A estratégia do poeta em usar os

jogos de palavras, o deboche e o rebaixamento de sua poesia manifesta-se, assim, como uma possibilidade de criação, tornando-se um espaço de questionamento poético e de resistência; contudo, o seu projeto poético não é alcançado.

Afinal, a poética da interrogação, da negação da poesia, bem como o seu rebaixamento contínuo, expressa um compromisso com a própria poesia por meio do pensar poético. Desse modo, O'Neill exercita a consciência crítica e a resistência por meio da poesia: seu pensar poético produz uma poesia que transcende seu próprio espaço para fazer nele habitar outras imagens e outros poetas, para discutir através do humor as inquietações que acometem o poeta em sua singularidade e solidão.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

ATHAYDE, Felix de. **As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1998.

BARBIERI, Ivo. **Geometria da composição**: morte e vida da palavra Severina. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. Balanço de João Cabral de Melo. In: \_\_\_\_\_. **Ilusões da Modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13-37.

\_\_\_\_\_. A poesia crítica de João Cabral. In: \_\_\_\_\_. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê, 2002. p. 293-300.

\_\_\_\_\_. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2008.

\_\_\_\_\_. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Haroldo. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo – guia geral (1890-1930)**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. 1996.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. O geômetra engajado: João Cabral e a geração de 45. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 67-78.

\_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

CAMPEDELLI, Samira Youssef; NADAI, José Fulaneti de; ABDALA JR., Benjamin. **João Cabral de Melo Neto: notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Inquietudes na poesia de Drummond**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Presença da literatura brasileira - Modernismo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHIAMPI, Irleamar (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1992.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Eduardo Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense Editora, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

\_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

SCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, Julio Castañon (Org.). **Murilo Mendes**: 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A essência da linguagem**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.  
 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Crítica clandestina**. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1996.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Voo transverso**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 19-41.

MARIA, L. de. **Drummond**: um olhar amoroso. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1998.

MARINHO, Fatima. **O surrealismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional da Moeda, 1987.

MARTINS, Fernando Cabral. Esperar o inesperado (posfácio). In: \_\_\_\_\_. **Alexandre O'Neill – Anos 70 poemas dispersos**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009. p. 121-138.

MATA, Rodolfo. Octavio Paz: um percurso através da modernidade. In: MACIEL, Maria Esther. **A palavra inquieta**: homenagem a Octavio Paz. Belo Horizonte: Autêntica/Memorial da América Latina, 1999. p. 91-108.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição. In: \_\_\_\_\_. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 51-70.

MENDES, Murilo. **Poesia-liberdade**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa: Romantismo-realismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira – Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2003.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. **A máquina do poema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. João Cabral: filosofia e poesia. In: MARQUES, Reinaldo Martiniano; VILELA, Lúcia Helena Azevedo (Org.). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 135-144.

O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas**: 1951-1981. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

\_\_\_\_\_. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.  
Entrevista concedida a Cremilda Medina.

OLIVEIRA, Maria Antonia. **A tristeza contentinha de Alexandre O'Neill**. Lisboa: Caminho, 1992.

\_\_\_\_\_. **Alexandre O'Neill: uma biografia literária**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

OLIVEIRA, Marly. [Prefácio]. In: MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 18-21.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Escolher e /é julgar. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 65, jan. 1982.

\_\_\_\_\_. História literária e julgamento de valor. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 77, jan. 1984.

\_\_\_\_\_. História literária e julgamento de valor II. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 100, nov./dez. 1987.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Texto, escrita, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ROCHA, Clara. [Prefácio]. In: O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas: 1951-1981**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. p. 9-29.

ROSA, António Ramos. Alexandre O'Neill ou a dialéctica do sonho e do real. **Colóquio/Letras**, n. 93, p. 124-126, set. 1986.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNA, Marta de. **João Cabral: tempo e memória**. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1980.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos**. São Paulo: Annablume, 2004.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

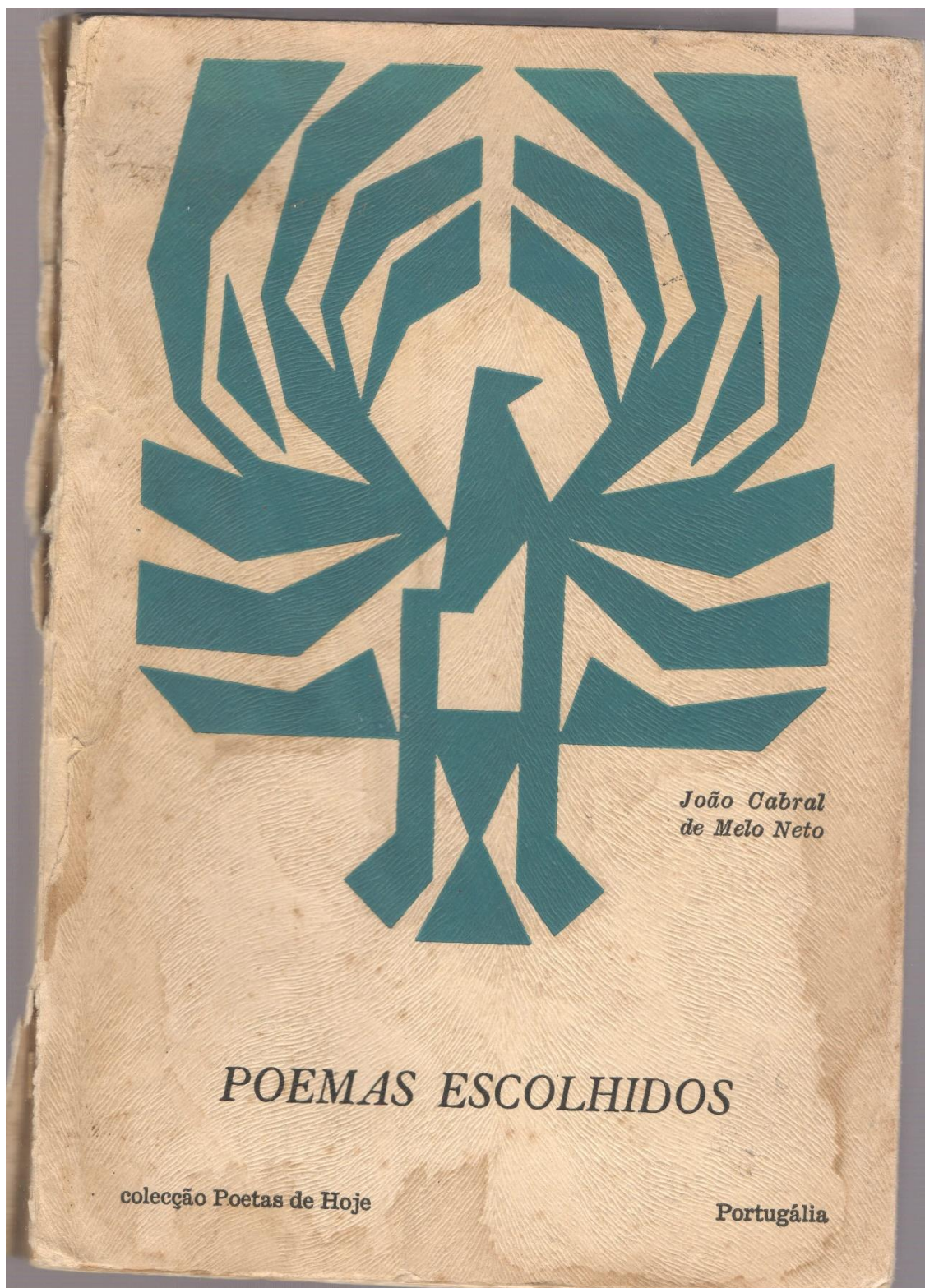
TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. 4. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.

## ANEXOS

Anexo A – Capa da Antologia poética de João Cabral de Melo Neto organizada por Alexandre O’Neill



Anexo B – Página da Antologia poética de João Cabral de Melo Neto organizada por Alexandre O'Neill

