

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

GRACIELE BATISTA GONZAGA

**ALEXANDRE O'NEILL, LEITOR DE POESIA BRASILEIRA**

BELO HORIZONTE  
2021

GRACIELE BATISTA GONZAGA

**ALEXANDRE O'NEILL, LEITOR DE POESIA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Moderna e contemporâneas

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel

BELO HORIZONTE  
2021

O58.Yg-a

Gonzaga, Graciele Batista.  
Alexandre O'Neil [manuscrito] : leitor de poesia brasileira / Graciele Batista  
Gonzaga. – 2021.

1 recurso online (205 p. : il., fots., p&b.) : pdf.

Orientador: Volker Karl Lothar Jaeckel.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade  
de Letras

Bibliografia: p. 141-146.

Apêndices: p. 148-149.

Anexos: p. 150-205.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1.O'Neil, Alexandre, 1924- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia  
portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Literatura comparada – Portuguesa e  
brasileira – Teses. 4. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 5.  
Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Influência – Teses. 6. Mendes,  
Murilo, 1901-1975. – Influência – Teses. 7. Moraes, Vinicius de, 1913-1980. –  
Influência – Teses. I. Jaeckel, Volker, 1963- II. Universidade Federal de Minas  
Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 869.141



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

**Folha de Aprovação**

Tese intitulada *ALEXANDRE O' NEILL, LEITOR DE POESIA BRASILEIRA*, de autoria da Doutoranda GRACIELE BATISTA GONZAGA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG

Profa. Dra. Joana Rodrigues Meirim da Silva - UNL/UCP (Lisboa)

Belo Horizonte, 24 de novembro de 2021.

	Documento assinado eletronicamente por <b>Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior</b> , em 25/11/2021, às 13:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	Documento assinado eletronicamente por <b>Joana Rodrigues Meirim da Silva, Usuário Externo</b> , em 25/11/2021, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	Documento assinado eletronicamente por <b>Georg Otte, Professor do Magistério Superior</b> , em 25/11/2021, às 21:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	Documento assinado eletronicamente por <b>Volker Karl Lothar Jaeckel, Professor do Magistério Superior</b> , em 26/11/2021, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .

	Documento assinado eletronicamente por <b>Rogério Barbosa da Silva, Usuário Externo</b> , em 28/11/2021, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
---	--

	Documento assinado eletronicamente por <b>Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)</b> , em 29/11/2021, às 14:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
---	--

	A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <a href="https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&amp;id_orgao_acesso_externo=0">https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&amp;id_orgao_acesso_externo=0</a> , informando o código verificador <b>1103950</b> e o código CRC <b>9E0DDC2D</b> .
---	--

Referência: Processo nº 23072.254883/2021-61

SEI nº 1103950

Ao meu amor-conexão, um rastro de dizeres tortos...

À Bela, a mulher-fé, uma escrita árdua em caminhos da (im)perfeição.

Aos alunos-amigos, o forte risco no papel em branco.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Volker Karl, pela orientação e pela confiança.

À minha mãe, pelo apoio, cuidado e tolerância nos meus momentos de fragilidade.

À avó Bela, a minha eterna gratidão, amor e inspiração.

Ao avô Júlio, meu amor e saudade.

Ao meu pai, meu eterno agradecimento pelas narrativas vividas juntos.

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

Aos meus sobrinhos Breno, Maria Luiza e Roger, pelo amor.

À minha amiga Raquel, pelas conversas e pela amizade desde os tempos de faculdade.

À Jussara, minha gratidão, amizade e paciência.

À Juliana, pelo incentivo e amizade a distância.

À Vânia, pela admiração e parceria como colega de trabalho.

À Juliana do Santa Maria, pela constante presença e parceria.

À Elaine, pelo incentivo e confiança.

À Prof.<sup>a</sup> Silvana Pessoa, que sempre foi uma inspiração para minha trajetória acadêmica.

Aos docentes da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais que estiveram no meu trajeto acadêmico.

Às professoras, aos alunos e às alunas da Escola Municipal Luigi Toniolo, pelo carinho e amizade.

Aos professores e alunos da Escola Municipal Edith Pimenta da Veiga, pela compreensão e carinho.

À Cristiane Baiotto, pela amizade e companheirismo durante o processo final do doutorado.

Ao meu aluno Alouizio, pelas conversas, atenção e amizade.

À Joana Meirim, pela leitura e orientações cuidadosas do texto da tese.

Aos meus alunos do Colégio Santa Maria Minas - Unidade Betim, meu eterno amor!

Agradecimentos especiais para meus alunos e minhas alunas fantásticas: Antonio, Briner, Isabela, Larissa, Lorena, Paulo Estevão, Bárbara, Gabriel, Lívia, Amanda, Miguel, Matheus, Giovanna, Maria Luiza, Júlia, Gustavo, Ana Claras, Ana Carolinas, Rafael, Luana, Fernanda.

Sabe viver é vender a alma do diabo.  
Um diabo humanal, sem qualquer transcendência  
A um dia que não espreita a alma, o furo,  
A um satanzim que se dá por contente  
De te levar a ti, de escanear de mim...

Alexandre O'Neill (1982, p. 179).

## RESUMO

Esta tese, dividida em quatro capítulos, tem como objetivo geral esboçar uma biblioteca poética dentro do recorte das publicações do poeta português Alexandre O'Neill, além de estabelecer uma estante literária brasileira para mostrar sua característica de poeta-leitor. Com base nesse propósito, difunde-se a concepção de um conjunto poético dentro da obra do referido autor, que indica um leitor eclético. No decorrer da pesquisa sobre a seção poética de O'Neill dentro de sua própria obra, foi preciso olhar para um acervo interno do autor, uma coletânea de livros físicos da Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill, em Constância, Portugal, e um repositório de textos e livros que compõem seu acervo, disponível no site criado em sua homenagem. Desta forma, a pesquisa parte de uma investigação bibliográfica e uma análise de textos literários, a fim de comprovar a tese de que o poeta português foi um leitor de poesia brasileira, com estantes poéticas materializadas nas entrelinhas de seus poemas. Inicialmente, situa-se o poeta em sua poética, para, em seguida, apresentar o poeta-leitor e crítico em uma seção de poesia brasileira. Posteriormente, debruça-se sobre os setores referentes aos escritores Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, presentes nos poemas o'neillianos. Por fim, faz-se uma análise da seção dedicada ao poeta Vinicius de Moraes, discorrendo sobre seu laço de amizade dentro e fora das escrituras poéticas. Para isso, criou-se um breve sumário para cada autor brasileiro escolhido para elucidar o rastro de poesia dentro dos livros do poeta lusitano. Remonta-se, assim, uma espécie de biblioteca literária do escritor português em suas criações poéticas, evidenciando, de tal modo, o insaciável leitor, visto que ele os revisitou, deixando marcado em seus escritos seu amor pela literatura brasileira. Os resultados indicam que há, sim, um acervo interno nos poemas de O'Neill, o que reafirma sua figura de poeta-leitor de textos de autores brasileiros que permanecem eternamente em sua obra.

Palavras-chave: Poesia. Leitor. Biblioteca.

## ABSTRACT

This thesis is divided in four chapters, the general objective is to delineate a poetic library within Portuguese poet Alexandre O'Neill publications' profiles and it establishes a Brazilian literary stand to show his character as a poet-reader. Based on this purpose the poetic set conception within the work from the author is disseminated, which indicates an eclectic reader. Throughout the O'Neill's poetic section research, it was necessary to look at the author's own work collection. The collection is at the Alexandre O'Neill Municipal Library in Constância, Portugal and it is constituted by a repository of texts and books available on the website created in his honor. Thus, in order to prove that the Portuguese poet was a reader of Brazilian poetry thesis, the research started from a bibliographical investigation and the literary texts analysis with poetic shelves materialized within the lines of his poems. Initially, the poet is situated in his own poetics and then it is presented to the poet-reader and to the critic in a section of Brazilian poetry. Secondly, it focuses on the sectors that refers to the writers Carlos Drummond de Andrade and Murilo Mendes which is in the O'Neillian poems. Finally, there is an analysis from the section dedicated to the poet Vinicius de Moraes which discusses his friendship bond inside and outside the poetic writings. For this, a brief summary was created for each Brazilian author to elucidate the poetry trail on the Portuguese poet's books. Therefore, the literary library with the Portuguese writer and his poetic creations was assembled and it highlights the insatiable reader since he revisited the poems and had his love for Brazilian literature marked in his writings. The results indicate that there is, indeed, an internal collection in O'Neill's poems, which reaffirms his image as a text poet-reader by Brazilian authors who are eternally pictured in his work.

Keywords: Poetry. Reader. Library.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 UM PERCURSO PELA POESIA DE O'NEILL: TEMPO DE FANTASMAS E A SACA DE ORELHAS .....</b>	<b>17</b>
2.1 A ampola miraculosa: criações surrealistas .....	20
2.2 Tempo de fantasmas: assombrações do passado .....	25
2.3 No reino da Dinamarca: o caminho da libertação .....	32
2.4 Abandono vigiado: a poesia da resistência .....	34
2.5 Poemas com endereço: O'Neill por O'Neill .....	39
2.6 Feira Cabisbaixa: inquietação portuguesa .....	41
2.7 Entre a cortina e a vidraça: o tempo das enumerações .....	44
2.8 A saca de orelhas: um leitor em aposta .....	47
<b>3 O'NEILL: POESIAS EM DIÁLOGOS .....</b>	<b>49</b>
3.1 Poesia moderna: o pensar da palavra .....	50
3.2 A poesia em verdades .....	56
3.3 Poesia moderna em suas obscuridades .....	57
3.4 A biblioteca poética: rastros o'neillianos .....	59
3.5 O poeta-leitor .....	62
3.6 O poeta-crítico .....	67
<b>4 ESTANTE DE POESIA MODERNA BRASILEIRA: DESLOCAÇÕES DE DRUMMOND A MENDES .....</b>	<b>74</b>
4.1 A estante de poesia brasileira .....	74
4.2 Drummond em O'Neill .....	79
4.2.1 Drummond: o meditar poético .....	84
4.2.2 Procura da poesia em pela voz contrafeita da poesia .....	86
4.2.3 "A vida menor" em "Pretextos para fugir do real" .....	89
4.2.4 Medo em "O poema pouco original do medo" .....	92
4.2.5 "Nosso tempo" em sintonia com "A mala e a barragem" .....	96
<b>4.3 Murilo Mendes: poesias em liberdades .....</b>	<b>101</b>
4.3.1 "Ofício humano" em "Em todo o acaso" .....	103
4.3.2 "Aproximação do terror" em "Inventários" .....	106
4.3.3 "Tempos duros" em diálogo com "Canção" .....	108
4.3.4 "O tempo" em "O tempo sujo" .....	110
4.3.5 O "Sono" em "Mesa dos sonhos" .....	112

<b>5 A POESIA EM PONTE: VINICIUS DE MORAES EM CONVERSA COM ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>114</b>
<b>5.1 Amigos em palavras: amizades brasileiras</b> .....	<b>115</b>
<b>5.2 O poeta apresenta outro poeta</b> .....	<b>119</b>
<b>5.4 O operário em construção</b> .....	<b>123</b>
<b>5.5 O’Neill em Vinicius</b> .....	<b>125</b>
<b>5.6 Vinicius em versos de O’Neill</b> .....	<b>128</b>
<b>5.7 “O amor é o amor”</b> .....	<b>129</b>
<b>5.8 As esperanças em tempos poéticos</b> .....	<b>131</b>
<b>5.9 “Que fazes por aqui, ó gato?”</b> .....	<b>135</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>143</b>
<b>APÊNDICE A – SUMÁRIOS</b> .....	<b>149</b>
<b>ANEXO A – ENCONTRO DE POETAS EM DEZEMBRO DE 1977</b> .....	<b>152</b>
<b>ANEXO B – BIBLIOTECA MUNICIPAL ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>153</b>
<b>ANEXO C – CAPA DA REEDIÇÃO DA PRIMEIRA OBRA DE ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>155</b>
<b>ANEXO D – PRIMEIRA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>156</b>
<b>ANEXO E – SEGUNDA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O’NEILL – INCLUSÃO DA OBRA DEZANOVE POEMAS</b> .....	<b>157</b>
<b>ANEXO F – TERCEIRA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>158</b>
<b>ANEXO G – CAPA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>159</b>
<b>ANEXO H – ANTOLOGIA DOS POEMAS CARL SANDBURG TRADUZIDOS POR ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>160</b>
<b>ANEXO I – POEMAS-LEGENDA</b> .....	<b>161</b>
<b>ANEXO J – POEMAS NA ÍNTEGRA DO TRAJETO POÉTICO DE O’NEILL - POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE</b> .....	<b>170</b>
<b>ANEXO K – POEMAS NA ÍNTEGRA DO TRAJETO POÉTICO DE O’NEILL - POEMAS DE POESIA LIBERDADE (1947), DE MURILO MENDES</b> .....	<b>176</b>
<b>ANEXO L – POEMAS NA ÍNTEGRA DE ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>178</b>
<b>ANEXO M – ENTREVISTAS COM ALEXANDRE O’NEILL</b> .....	<b>187</b>
<b>ANEXO N – CRÔNICA INTITULADA “O POETA APRESENTA O POETA, VINICIUS DE MORAES”</b> .....	<b>203</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa delinea um breve percurso do escritor português Alexandre O'Neill na poesia brasileira a partir da tese de que a sua obra literária é uma biblioteca poética, via poeta-leitor, que estabelece, de tal modo, um recorte da literatura brasileira e contempla os escritores Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Vinicius de Moraes. Tal estudo é uma continuidade da dissertação *O pensar poético: Alexandre O'Neill em diálogo com João Cabral*, que tratou da relação do O'Neill com o João Cabral de Melo Neto, poeta-crítico brasileiro. No decorrer dessa pesquisa, já havia indicações de uma aproximação mais ampla e complexa da poética o'neilliana com autores brasileiros, o que demandou um estudo mais aprofundado do assunto para comprovar a ideia de que há uma biblioteca interna do autor, além de seu acervo físico na Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill em Constância, Portugal. A ideia, então, é mostrar um poeta-leitor que difunde a concepção de conjunto poético dentro de sua obra, como um leitor admirador e que pode até ser considerado um crítico literário.

Há também um interesse de valorização da ponte literária entre Brasil e Portugal, com vias a apreciar a troca poética luso-brasileira. Sabe-se que O'Neill era um apreciador literário voraz das escrituras brasileiras, isso delinea, em suas criações poéticas, uma espécie de biblioteca por meio da figura de um poeta-leitor e, por vezes, de um crítico literário. A partir deste interesse geral, que se relaciona à identificação dos elementos centrais do processo poético do poeta português e dos poetas brasileiros, emergem outros objetivos mais específicos: discutir as relações entre a poética de O'Neill e a poesia moderna brasileira, via conversas poéticas; apresentar um estudo analítico dos poemas selecionados dos poetas citados, no que tange à articulação entre criação poética e reflexão crítica do poeta português, que resulte numa espécie de sumário para cada autor brasileiro, evidenciando, de tal modo, uma biblioteca poética dentro de sua obra; analisar os poemas com indícios de aproximações e distanciamentos dos poetas em relação à composição do trabalho poético, como também os temas sociais e aleatórios.

Neste estudo, são analisados os poemas de Alexandre O'Neill das seguintes obras: *Tempo de fantasmas* (1951), *Abandono vigiado* (1960), *Feira cabisbaixa* (1965), *Poemas com endereço* (1962), *A saca de orelhas* (1979), *Entre a cortina e a vidraça* (1972), *As horas já de números vestidas* (1981). A apreciação dessas publicações se baseia no referencial teórico sobre a composição poética e a poesia moderna, promovendo uma conexão com a poesia brasileira no seu processo de construção poética, ou melhor, de constituição de uma biblioteca literária, via escritos literários. Nesse aspecto, a pesquisa avançou na percepção de que há, internamente, uma vasta referência literária, na obra de O'Neill, de autores de diferentes nacionalidades, fato

percebido tanto nos poemas quanto nas prosas, sobretudo em edições completas que contemplam os poemas dispersos do autor.

O'Neill publicou vários textos ao longo de sua carreira literária. E, em 2008, Maria Antónia Oliveira reuniu prosas dispersas do poeta. Algumas dessas escrituras discutem e refletem sobre poesia, suas leituras ou outras questões do âmbito literário ou do cotidiano, contribuindo, de tal forma, para sustentação da tese de uma biblioteca interna e da percepção de O'Neill como leitor de literatura brasileira. Neste estudo, optou-se, ainda, por selecionar e por organizar um sumário para traçar um breve percurso dos poemas brasileiros dentro das publicações do poeta, visto que o trabalho de pesquisa seria incansável.

A abordagem metodológica adotada consiste em um estudo para delinear uma estante da biblioteca de O'Neill. Em um primeiro momento, foi retomada a leitura dos livros o'neillianos para, posteriormente, ser trabalhada a concepção de poesia moderna, determinando suas singularidades e estabelecendo, também, pontes temáticas entre os poetas lidos para pesquisa. Além disso, defende-se a ideia de que ele era um poeta-leitor, apesar de ser também um poeta-crítico, mesmo não tendo, talvez, a intenção de assumir essa posição dentro de seus poemas. O próprio poeta, em uma de suas prosas, alerta: "Eu não sou crítico, sou leitor. Isto não é uma crítica, é uma nota de leitura." (O'NEILL, 2008a, p. 233).

Além das leituras dos textos literários, foi fundante, para a pesquisa, aprofundar nos textos dos estudiosos da obra o'neilliana, que são, sem dúvida, o alicerce para o desenvolvimento da tese. Oliveira (2007), em *Alexandre O'Neill: uma biografia literária*, desenha um percurso histórico e literário do poeta lusitano, revelando fatos que marcaram a sua carreira, desde a fundação do grupo surrealista português até sua última obra publicada. Outra publicação, *E a minha festa de homenagem?*, organizada por Meirim (2018), é essencial para o embasamento da pesquisa de O'Neill, visto que ela é a responsável pela seleção e disposição dos estudos o'neillianos, sendo uma grande estudiosa de O'Neill. Esse livro é um compilado de textos que abarcam análises diferenciadas do poeta português, contribuindo para a compreensão de aspectos como o poeta-leitor e o poeta-tradutor, além de discorrer sobre seu projeto literário. Essa edição é fruto dos ensaios apresentados no Colóquio do O'Neill 30 anos + I mês, realizado em setembro de 2016, na Universidade Católica Portuguesa.

Os prefácios das publicações das obras completas são perspectivas primordiais para uma leitura instigante. Rocha (1982), no prefácio de *Poesias completas: 1951-191*, estabelece chaves de leitura para obra o'neilliana, como um projeto de libertação da palavra, assim como a indicação da veia satírica na criação poética de O'Neill. Já Martins (2008), em "O poeta à mesa de montagem", posfácio de *Já cá não está quem falou*, colabora significativamente para

uma leitura mais atenta da obra de O'Neill por debater sua posição de escritor de textos críticos e sua habilidade de mesclar a palavra e a imagem, tornando-se um poeta versátil. Outro posfácio desse estudioso, intitulado “Esperar o inesperado”, está na obra *Alexandre O'Neill: anos 70 poemas dispersos*, editado por Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins e publicado pela editora Assírio & Alvim em 2009. Esse texto contribui para o deslumbramento da figura de O'Neill poeta e prosador, como também evidencia os indícios de leitura de O'Neill de autores portugueses e brasileiros.

Em 2020, foram publicadas, no Brasil, pela editora Moinhos, as edições de *Tempo de fantasmas* e *No reino da Dinamarca*, que apresentam prefácios atuais. Em “Uma despedida da poesia”, de Rubim (2020), nota-se uma reflexão sobre o projeto literário do escritor português e uma excelente crítica da primeira publicação de poesia desse autor. E “Saudação a Alexandre O'Neill”, de Meirim (2020), trata da proximidade de O'Neill com a poesia brasileira e de sua biblioteca particular, que ilustra um perfil de leitor de literatura brasileira. Essas leituras críticas do poeta em uma publicação brasileira mostram uma forte ligação deste com o Brasil e contribuem significativamente para o estudo desta tese.

Têm-se, ainda, as entrevistas e as narrativas de Alexandre O'Neill, que são complementares à leitura dos poemas, pois o autor apresenta indícios como leitor e crítico literário. Recentemente, em 2021, foi lançado, em Portugal, uma coletânea de entrevistas, *Diz-lhe que estás ocupado: conversas com Alexandre O'Neill*, organizada por Meirim (2021). Essa coletânea de conversas do lusitano refere-se a um verso do poema “Entrevista”, do livro *A saca de orelhas*.

Outro estudo formidável de O'Neill em Portugal é a tese *Alexandre O'Neill prosas de um poeta: proposta de edição crítica*, de Bom (2006), defendida no doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas, na especialidade de Literatura Portuguesa Moderna, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que traz grandes contribuições por delinear o trajeto de O'Neill tanto na poesia quanto na prosa. Além disso, o estudo traz uma reunião de arquivos relevantes para o entendimento da construção literária do autor português. Outra leitura fundamental é a da dissertação *O experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill*, de Campino (2011), defendida na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Nova de Lisboa, em que se estabelece uma aproximação da poética de O'Neill com a poesia experimental portuguesa da década de 1960. Uma leitura significativa também das obras iniciais de O'Neill é de Coelho (1982), em *A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill*. Ele é um dos que analisa as características marcantes da obra do poeta português, como o humor negro, a ironia, o divertimento e o gosto pelo prosaico.

Para análise das obras, inicialmente, foram eleitos como pontos de investigação a ideia da libertação poética, mas, no decorrer das leituras, houve a necessidade de alterações a partir da constatação de uma biblioteca física do escritor em Constância e de outras publicações no processo de escrita da tese. A partir desse novo viés, a tese se debruça nas leituras dos escritos literários e dos diálogos entre os autores brasileiros citados para uma possível criação de uma parte das referências existentes nas publicações o'neillianas, para então confirmar ou refutar a proposição de que existe uma biblioteca poética e um leitor inquieto dentro do universo literário do poeta português. Durante a leitura dos textos do lusitano, o leitor pode encontrar sinais das marcas de outros autores nos poemas, como também em seus textos em prosa. Isso caracteriza uma das pistas de que O'Neill era um grande leitor da literatura brasileira

Para organização da tese, foi idealizada, em princípio, uma divisão em três seções, além da "Introdução" e das "Considerações Finais". No entanto, no decorrer do desenvolvimento da escrita da pesquisa, observou-se a necessidade de acrescentar um capítulo de apresentação do autor, com um trajeto de suas obras poéticas. Nesse formato, a tese apresenta, nesta parte introdutória, o tema da pesquisa, a justificativa do estudo, a tese e os argumentos desenvolvidos.

O segundo capítulo, "Um percurso pela poesia de O'Neill: Tempo de fantasmas a As horas já de números vestidas", estabelece uma apresentação do autor e um breve fluxo das obras do poeta português. Essa parte elucida um recorte das obras o'neillianas e mostra os temas da poética do português, assim como uma sucinta biografia do autor, visto que há, também, em sua poesia autobiográfica, autocrítica e vestígios pessoais que se materializam nas suas escrituras.

O terceiro capítulo, "O'Neill: poesias em diálogos", trata de um estudo sobre poesia moderna, retomando estudiosos do assunto. Nessa parte, foram apontados os conceitos de "biblioteca", "poeta-leitor" e "poeta-crítico", com menções também sobre a figura do "poeta-tradutor", com intuito de estabelecer um caminho poético do português.

O quarto capítulo, intitulado "Estante de poesia moderna brasileira: deslocamentos de Drummond a Mendes", aborda questões acerca da poesia moderna brasileira e seu diálogo na poética de Alexandre O'Neill, articulada a uma análise das obras em estudo, com base na revisão bibliográfica apresentada no segundo capítulo, e uma seleção dos poemas analisados, que está incluso no Apêndice A.

O quinto capítulo, "A poesia em ponte: Vinicius de Moraes em conversa com Alexandre O'Neill", discorre sobre o diálogo poético com o brasileiro nas obras do poeta português. Também foi elaborado uma lista dos poemas escolhidos dos poetas para facilitar a percepção da seção poética. Esses textos foram analisados com base no arcabouço teórico sobre poesia

moderna, estabelecendo pontos de confluência e de distanciamentos entre o poeta brasileiro em estudo e a poesia de O'Neill.

Finalmente, nas “Considerações Finais”, é apresentado o percurso de poemas de O'Neill e suas relações com os poetas brasileiros Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. Sendo assim, após a leitura dos poemas e as análises, foi possível compreender a criação de um setor poético dentro dos poemas de O'Neill por meio de uma seleção de poemas, elaborado para cada poeta estudado, que aponta para um possível projeto literário que pode ser o trajeto de poeta-leitor, que indica a figura de um desbravador de literatura brasileira e a construção de escritos singulares de seu conjunto poético.

## 2 UM PERCURSO PELA POESIA DE O'NEILL: TEMPO DE FANTASMAS E A SACA DE ORELHAS

Alexandre  
 Alexandre, meu projeto  
 estás a bater errado ou certo?  
 (O'NEILL, 1982, p. 219).

Em uma tentativa de pensar em si, O'Neill aponta um possível projeto literário: errado ou certo? Essa indagação pode ser respondida pelo leitor de sua poesia ou pela possível remontagem que a leitura da poética do lusitano permite. No entanto, não se sabe a real intenção do poeta, que, por vezes, pode ser satírica, surrealista e cotidiana. Como foi ressaltado por Maria Antónia Oliveira, em publicações dedicadas ao autor, que escreveu sobre sua trajetória pessoal e como escritor, elucidando várias facetas dele. Nesses caminhos por fatos marcantes de sua vida pessoal e literária, encontram-se muitos escritos de suas relações íntimas que permitem esboçar um trajeto poético para o leitor. Por isso, optou-se por apresentar um pouco da biografia do poeta e percorrer suas obras para compreender seu perfil de leitor de literatura brasileira para endossar a tese de sua biblioteca poética, assim como das principais obras literárias. Sendo, portanto, uma apresentação do poeta tão conhecido no território brasileiro.

Alexandre Manuel Vahía de Castro O'Neill de Bulhões nasceu em Lisboa, em 19 de dezembro de 1924. Autodidata, tornou-se uma voz da literatura portuguesa com seu jeito peculiar e irônico. Coursou por um período o Curso Geral dos Liceus, trabalhou em algumas instituições, como a Caixa de Previdência dos Profissionais do Comércio, em setores de seguros e bibliotecas itinerantes da Fundação Gulbenkian, e desenvolveu serviços de publicidade. Em 1942, publicou três poemas no jornal *Amarante Flor de Tâmega*. No ano seguinte, colaborou com o suplemento literário do jornal *O Castelovidense*, divulgando, nos anos seguintes, seus poemas em revistas.

Em 1944, conheceu Mário Cesariny e o grupo de surrealistas. Iniciaram-se reuniões e organizações para exposições de textos surrealistas. No fim da década de 1940, em janeiro, na Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, O'Neill expôs *O Sr. e a Sr.<sup>a</sup> Mills em 1894*, *Instrução Primária*, *De terça a Domingo*, *Looping-the loop* e *A linguagem* ao mesmo tempo que a publicação de caderno surrealista, *A ampola miraculosa*. Essas passagens de seu gosto pelo surrealismo permaneceram dentro de sua poética. Depois disso, conheceu Nora Mitrani, vinculada ao movimento surrealista francês, e se apaixonam.

Nos anos seguintes, ocorreram mais publicações de suas obras poéticas e o abandono de seu emprego na Caixa de Previdência dos Profissionais. Em 1953, é preso pela Polícia

Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), mas liberto após um período. Posteriormente, trabalhou como escriturário, começou a colaborar irregularmente para o *Diário Popular* e casou-se com Noémia Delgado. Nesse caminho, trocou de serviços profissionais, trabalhando na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 1960, iniciou seu trabalho com publicidade e aprofundou-se em traduções de literaturas alemãs, russas. Já em 1963, publicou uma antologia com poemas de João Cabral de Melo Neto e, em 1969, divulgou o livro com a seleção de poemas de Vinicius de Moraes, *O operário em construção*, que, posteriormente, intitulou-se *O poeta apresenta o poeta*, e publicou crônicas semanais no *Diário de Lisboa*. Sua predileção está em volta da palavra, do pensar na linguagem.

Na década de 1970, houve algumas reviravoltas na vida pessoal de O'Neill quando se divorcia, casando-se com Teresa Gouveia e é acometido por um ataque cardíaco. Entretanto, continuou com suas publicações poéticas e escreveu uma peça teatral com Armindo Mendes de Carvalho, "Jesus Cristo em Lisboa", inspirada no texto homônimo de Raul Brandão e Teixeira de Pascoas.

Na década de 1980, apresentou mais publicações de poesias, assim como uma obra de prosa, *Uma coisa em forma de assim*. Seus trabalhos, no percurso final da vida, foram como *copy* de publicidade. Nessa mesma época, divorciou-se de Teresa Gouveia e mudou-se para uma casa na vila de Constância. Em 1982, foi agraciado pelo Prêmio de Crítica do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Em 16 de abril de 1986, O'Neill é internado devido a um acidente vascular cerebral, morrendo em 21 de agosto daquele ano.

É interessante retomar um pouco a trajetória de O'Neill, criador de uma espécie de reflexão satírica sobre a poesia em processo metapoético, recuperando diversos autores da tradição literária e portuguesa por meio de um constante trabalho com a linguagem, a poesia e a prosa brasileira. Como já mencionado, o poeta escreveu diversos livros de poesia, como *Tempo de fantasmas* (1951), *No reino da Dinamarca* (1958), *Abandono vigiado* (1960), *Poemas com endereço* (1962), *Feira cabisbaixa* (1965), *De ombro na ombreira* (1969), *Entre a cortina e a vidraça* (1972), *A saca de orelhas* (1979), *As horas já de números vestidas* (1981), e dois volumes de prosa, *As andorinhas não têm restaurante* (1970) e *Uma casa em forma de assim* (1980).

O escritor português escreveu, ainda, crônicas semanais no *Diário de Lisboa* e *Capital*, publicadas, postumamente, em *Já cá não está quem falou* (2008). Organizou diversas antologias, como a dedicada a João Cabral de Melo Neto, *Poemas escolhidos*, e a Vinicius de

Moraes, intitulada *O poeta apresenta o poeta* (1969). Além desses, a antologia de Teixeira Pascoes, Gomes Leal e uma de poesia portuguesa contemporânea.

A Editora Imprensa Nacional, em 1982, reuniu todos os seus poemas, publicados em livros e jornais, desde 1951. Em 1990, foi republicada uma edição de poesias completas de 1981 a 1986. Posteriormente, em 2000, a obra completa foi editada com a inclusão de textos dispersos, pela Assírio & Alvim. Recentemente, foi lançada *Poesias completas & dispersos*, também da editora Assírio & Alvim, que traz os onze livros lançados em vida pelo autor (1951-1986), com a inserção de textos dispersos e inéditos, publicados em jornais, revistas, discos e fichários de arte. Nesse compêndio, há referências fotográficas, ilustrações, como também lançamentos de discos, *Alexandre O'Neill diz poemas de sua autoria* e *Os bichos também são gente*. Sua obra é mencionada das seguintes formas por diversos autores:

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*: “– 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 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, ele 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. Porém, é interessante pensar que foi esse processo de inferiorização que o impulsionou à criação de um conjunto de referências literárias dentro de sua obra poética, como também nos registros de suas crônicas.

Nota-se, em 1947, o interesse de O'Neill pelo surrealismo, evidenciando-se um apontamento da necessidade de configurar uma pesquisa, conhecer novas possibilidades pela leitura e experimentação. Ademais, com a publicação, juntamente a Cesariny e Mário Domingues, de *Cadáveres esquisitos* e *Diálogos automáticos*, há uma tentativa de ruptura lógica em relação ao sentido racional dos textos, possibilitando uma pluralidade de significados.

“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).

## 2.1 A ampola miraculosa: criações surrealistas

A poesia de O’Neill, em um primeiro momento, é voltada para os ideais surrealistas, como se pode perceber em sua publicação de estreia, *A ampola miraculosa*,<sup>1</sup> pertencente à coleção Cadernos Surrealistas. Essa obra é constituída de 15 imagens com legendas, sem qualquer ligação entre si, que se relacionam somente pela forma irônica e poética, mas não estabelecem um nexó lógico, não formando, assim, “uma sequência narrativa lógica tradicional” (OLIVEIRA, 2007, p. 79). Esse livro pode ser considerado um paradigma do surrealismo português.

Em algumas imagens há uma sequência das legendas, como fosse uma tentativa de escrita narrativa linear. Essa ruptura se aproxima do seu próprio modo de pensar, em alguns momentos, fragmentado, apontando descontinuidades textuais. Esse livro pode ser considerado um paradigma do surrealismo português, pois O’Neill monta, em algumas imagens recortadas de fontes antigas, elementos do cotidiano. Ademais, é inegável a referência à poética de Max Ernst, considerado um artista-poeta por suas criações literárias evidenciadas pelos recursos gráficos e pelas legendas, conhecidos como romances-colagem. Nessas publicações, há elementos nas ilustrações que nitidamente foram deslocados do lugar, provocando no leitor um processo de surpresa ou de choque. Simões (s.d *apud* FABRIS, 2014, p. 6), em “Os cadernos surrealistas”, afirma que *A ampola miraculosa* é uma “[...] modesta e tardia reprodução do que um Max Ernst fez originalmente, em grande, vai para catorze anos, no seu romance em imagens.”

Esse autor alemão publicou alguns romances-colagens, como *La femme 100 têtes*<sup>2</sup> (1929), *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté* ou *Les sept elements capitaux* (1934). Ele usava, em suas composições iconografias, desenhos, imagens diversas de vários gêneros do discurso, como catálogos e textos científicos. Vale ressaltar também que:

---

<sup>1</sup> A capa dessa publicação com rastros surrealistas pode ser conferida no Anexo C.

<sup>2</sup> Imagem 2 – ilustração de Max Ernst para demonstrar aproximação com as colagens do O’Neill.

Para começar, é surpreendente ver como o preto abunda nas imagens com as quais são compostos os romances-colagem de Max Ernst. Brancos e pretos, naturalmente. Onde, porém, domina o preto, o branco nada mais é do que não é preto. É preciso fazer aqui alguma referência à literatura que os surrealistas reivindicavam como próxima deles? Em especial, o romance negro, os castelos encantados do romantismo, sem dúvida, além de todas as formas do imaginário, com uma preferência a meio caminho entre nossa época e a de Melmoth, essa época que é precisamente a de *La femme 100 têtes* ou da *Semaine de bonté* [...]. (ARAGON, 1981 *apud* FABRIS, 2014, p.10).

Assim como Max Ernst, que usa o preto e o branco em suas imagens nos romances, O’Neill também retoma essa preferência em *A ampola miraculosa*, para destacar o preto na elaboração imagética. Essa publicação evidencia, ainda, uma relação mais estreita com o movimento surrealista. Pode-se notar isso pelo conceito de colagem dentro da sequência estabelecida em seu primeiro livro publicado. É interessante pensar que o exercício da colagem de O’Neill, como afirma Tabucchi (1984 *apud* FABRIS, 2014), é um processo determinado pela associação de uma legenda a cada ilustração, que resulta em um novo sentido, fruto das operações de descontextualização e desambientação.

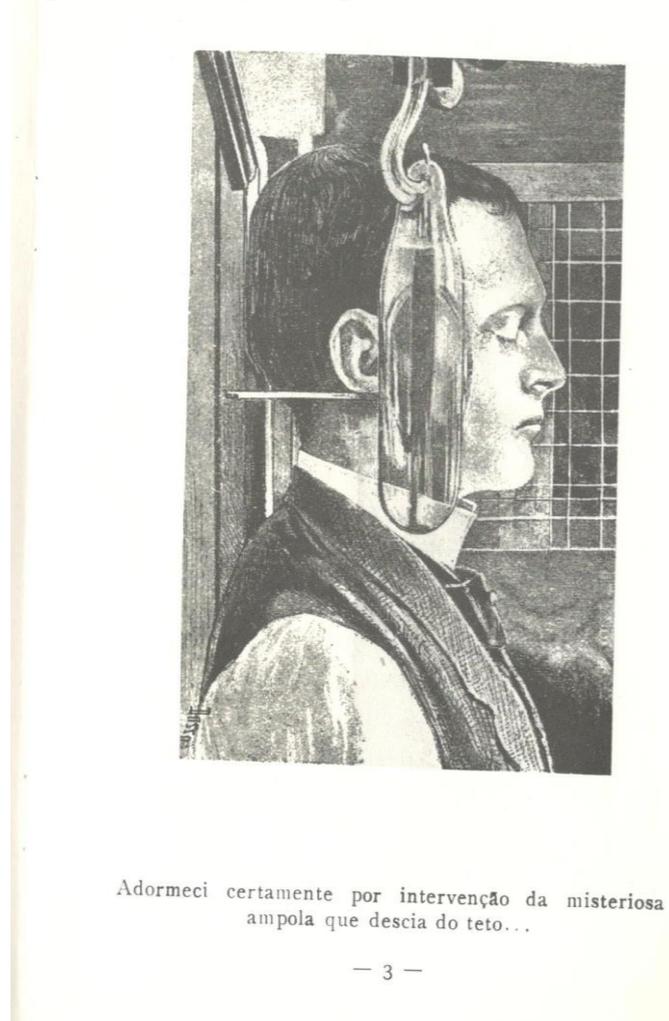
Arbex (2000, p. 1), em *Intertextualidade e intericonicidade*, destaca que a intenção surrealista é “[...] uma simples técnica de produção de imagens, um recurso poético e, mais precisamente, um procedimento capaz de produzir imagens equivalentes às imagens poéticas elaboradas a partir da escrita automática.” Entende-se que o processo de colagem usado por O’Neill se baseia em pensar meios gráficos com escritos poéticos, proporcionado uma técnica de escrita automática, sem um encadeamento lógico entre os textos. A autora observa, ainda, que a colagem é uma forma de estabelecer uma poética com uma ordem pensada pelo artista-poeta, buscando criar uma ruptura de expectativas do leitor, em um processo de estranhamento pelo choque ao ver os textos poéticos. Nesse viés, apreende-se a colagem como

[...] a alquimia da imagem visual, ‘o milagre da transfiguração total dos seres e dos objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico’. Seu mecanismo repousaria sobre ‘a exploração da reunião arbitrária de duas realidades distantes sobre um plano não-conveniente (ou seja, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont: *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie*) ou, usando de um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um deslocamento sistemático, segundo a tese de André Breton. (ARBEX, 2000, p. 2).

Nesta linha de pensamento, o primeiro texto poético da obra *A ampola miraculosa* é breve, seguido, ainda, de uma imagem que estabelece referência ao título do livro, a ampola. Após esse texto, tem-se a primeira imagem com uma legenda. Todas as ilustrações são criações de O’Neill, fruto do trabalho do artista-poeta como publicitário. Em outros poemas, é nítida sua

percepção da imagem e da escrita em suas criações literárias, como no o trabalho “Divertimento com sinais ortográficos”. Esse conjunto poético sustenta-se na idealização da imagem visual, como nos surrealistas, decompõe-se em códigos imagéticos e verbais em uma espécie de jogo poético pelo trabalho com a palavra, via humor.

Figura 1 – Primeiro poema-legenda



Fonte: O’Neill (2002, p. 3).

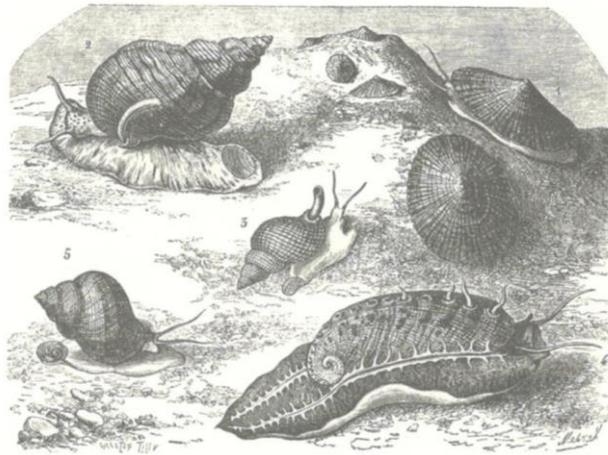
O poeta português aproveita, ainda, de recursos gráficos para intensificar o relevo dos sinais de pontuação que amparam a leitura do discurso escrito, em uma perspectiva de fuga criadora. Isso pode estar relacionando com a primeira legenda, na qual declara: “Adormeci certamente por intervenção da misteriosa ampola que descia do teto...” (O’NEILL, 2002, p. 3).

Pode-se pensar também que a ampola é uma referência ao pensamento poético, à poesia, isto é, uma forma intrigante para o poeta português, além da própria imagem que mostra o objeto preso ao teto e parado em um alinhamento com a cabeça de um homem de olhos fechados. Essa representação pode ser do poeta. Tem-se, assim, uma afinidade com o universo

onírico poético, mas também com o próprio processo de criação surrealista, e uma possibilidade de pensar em diferentes formas poéticas sem nexos.

Na página seguinte, uma nova imagem refere-se ao corpo do poeta sem nenhuma conexão com a anterior. Desse modo, o encadeamento do texto, numa tentativa de leitura linear, traz ao leitor uma espécie de surpresa ou choque, pois é necessário o entendimento do material gráfico. Há uma desarmonia da imagem com o escrito, devido à existência de menções do próprio poeta associadas a ilustrações de animais.

Figura 2 – Segundo Poema-legenda



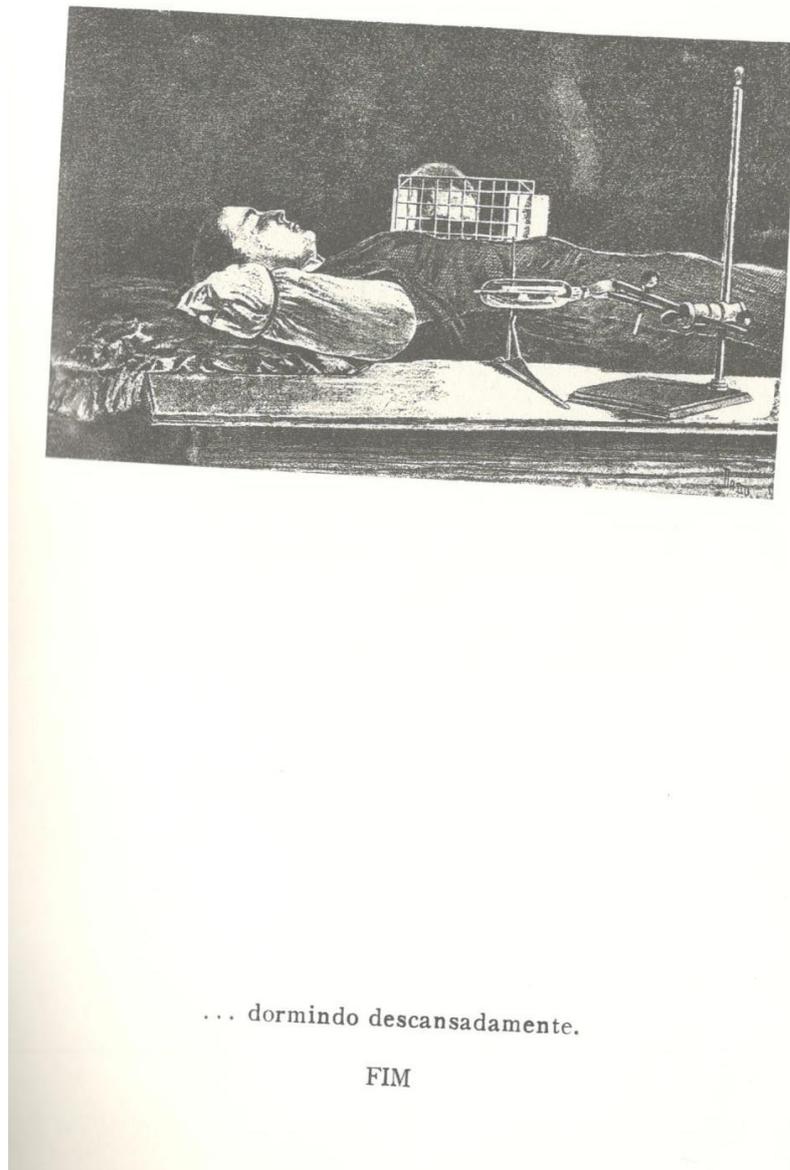
... e, às vezes, reuniamo-nos convenientemente dis-  
farçados...

— II —

Fonte: O'Neill (2002, p. 11).

É evidente, de acordo com a legenda, que a representação é uma espécie de camuflagem dos poetas para encontros e discussões de modo crítico e irônico. Nota-se, ainda, que o poeta-artista termina a sequência imagética com a figura da primeira ilustração, do homem dormindo em uma cena intranquila, demonstrando a densidade da situação política em Portugal que não era pacífica, tendo conflitos ideológicos.

Figura 3 – Terceiro Poema-legenda



Fonte: O'Neill (2002, p. 15).

Agora o homem dorme com a ampola do lado, o sono é contínuo, como indica a legenda: “... dormindo descansadamente.” (O’NEILL, 2002, p. 15). O poeta permanece, de tal modo, em um estado de sonolência profundo, indicando uma ligação com o onírico, uma busca por formas e nexos, como em um sonho, ou seja, sugerindo a possibilidade de uma escrita distanciada de uma realidade, no entanto, tem-se um diálogo com o cenário português, sendo uma crítica irônica a situação política do país.

Após percorrer essa breve leitura de *A ampola miraculosa*, pôde-se entender algumas particularidades do processo de colagem em seu primeiro livro. Percebe-se que as legendas e os materiais gráficos dessa compilação de textos são uma espécie de tentativa de colagem surrealista que estabelece uma intertextualidade com a obra de Max Ernst, utilizando elementos

desse poeta-artista em sua elaboração poética. Fabris (2014, p. 11) alerta, em *A ampola miraculosa: uma colagem fantástica*, que

Tendo como principais características uma correspondência entre imagem e texto, nem sempre justificada, e a ausência de um elo temático mais consistente, o livro de O'Neill pode ser considerado uma grande colagem, feita de contiguidades sugestivas e de alguns momentos de aglutinação, em que o suprarreal se manifesta na inverossimilhança de certas cenas e na presença de uma lógica não linear, por estar subordinada aos mecanismos do sono e do sonho. A narrativa articulada pelo autor começa com o momento em que personagem adormece, denotando, assim, um mergulho no inconsciente. Figuras estranhas, a imagem invertida de um dirigível, desproporções de escala sucedem-se ao longo do relato, concebido de acordo com as observações de Breton sobre o sonho.

O'Neill, dessa forma, tende, em suas construções literárias, a estabelecer conexões com outros artistas, como em seus poemas e suas prosas. Compreende-se que ele engloba também o poeta-artista e o poeta-leitor, construindo, assim, uma magnífica colagem.

## 2.2 Tempo de fantasmas: assombrações do passado

Em 1951, o poeta demarca seu afastamento do surrealismo com a obra *Tempo de fantasmas*. Em Portugal, a existência desse movimento artístico e literário foi efêmera, devido ao curto período de atividades do grupo e 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 em suas produções de 1950 a 1951. Depois desse período, essas influências são minimizadas, 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 ficam muito bem demarcados quando O'Neill publica sua primeira obra poética, *Tempo de fantasmas*, na revista literária *Cadernos de Poesia*.<sup>3</sup> É interessante notar que a primeira edição desse livro incluía uma epígrafe, com 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, assim como 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 de *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'Neill 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 debate 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 poeta

---

<sup>3</sup> Dados da biografia literária de Alexandre O'Neill, idealizada pela autora Maria Antónia Oliveira.

português 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 sugere uma reflexão poética de O'Neill após o 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 uma espécie de experimentação linguística que o poeta cultiva em seus versos. Essa busca pela liberdade, resquício de sua proximidade com o universo surrealista, impulsiona-o, 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. Rocha (1982, p. 12) diz que o projeto do poeta é a “libertação total do homem e a libertação total da arte”.

No poema “Em pleno azul”, o poeta insiste em dialogar com os surrealistas ao mencionar o ato de dormir: “Se eu 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 refletirem 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 à poesia tradicional com “P” maiúsculo, em oposição àquela com “p” minúsculo, que é a sua poética. 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 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 da 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 para fugir para o irreal e para o sonho. No poema “Canção”, a poesia se constrói entre o sonho e o real:

E saiam também os rios  
da paciência da terra  
É no mar que a aventura  
tem as margens que merece

E saiam todos os sóis  
que apodreceram no céu  
dos que não quiseram ver  
– mas que saiam de joelhos

E das mãos que saiam gestos  
de pura transformação  
Entre o real e o sonho  
seremos nós a vertigem. (O’NEILL, 1982, p. 34).

Por meio do efeito do movimento de contrários, tem-se o afastamento da solidão e da angústia dando lugar à 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. Entende-se que a ruptura com os surrealistas se deu devido à vontade do poeta de expandir os temas de sua poesia, abrindo-se, inclusive, para a militância política. Desse modo, compreende-se que a ruptura se deu tanto à vontade do poeta em expandir os temas de sua poesia quanto à militância política. 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, manifesta-se 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, em especial, com as ideias surrealistas, o que indica um afastamento do movimento do qual O’Neill fez parte e liberta 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 realidade e mundo 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 junção entre o ser (o eu) e o ser fixado no ser (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 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 poética aliada ao surrealismo e à oposição 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 ‘Poesia’ 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 nessa “vida de cão”, em uma relação com o regime opressor de Salazar, em uma “desilusão irrefragável” (MARTINS, 2009, p. 126). Em um desabafo melancólico

perante a “impossibilidade” de escrever, tem-se ainda uma interessante aventura poética que, contudo, não foi para frente:

Até aos últimos arcanos  
 cafés e leitárias  
 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).

O poema mostra, também, uma receita de poesia, uma brincadeira com a forma de pensá-la e criá-la. Nos versos seguintes, é notório a relação que o sujeito lírico constrói acerca da linguagem, da provocação em vocábulos.

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 apumado  
 Pronto a seguir  
 seguistes  
 e agora estás aqui  
 estás aqui pois claro  
 angustiado e iludido  
 mas deliciado. (O’NEILL, 1982, p. 45).

Esse processo de reflexão da linguagem em O’Neill relaciona-se com um dos seus ideais como poeta. Em suas construções, há uma diversidade de poemas reflexão, poemas satíricos, poemas enumerativos, poemas autobiográficos, poesia caótica, poemas curtos, poemas em prosa, um leque de variedade poéticas. A ideia é brincar, se divertir com as palavras, com um jogo de sentidos. No entanto, como ressalta Rocha (1982, p. 14):

[...] 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’.

Complementando a afirmação da autora, o próprio autor adverte para necessidade não apenas de ver, mas, sim, de sentir a poesia. Essas reflexões poéticas de O’Neill podem fazer parte de um de seus projetos literários. De acordo com a estudiosa:

[...] 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 do experimentalismo. 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 (2010, p. 78), “[...] a escrita automática e a narrativa de sonhos se deduzem como formas privilegiadas do texto surrealista.”

Para a sustentação de um possível trajeto, é necessário estabelecer os conceitos de “poeta-leitor”, assim como outros desdobramentos, de “poeta-tradutor” e “poeta-crítico”. Em uma leitura posterior, é evidente o âmbito do poema-crítico no conjunto literário de Alexandre O’Neill.

### **2.3 No reino da Dinamarca: o caminho da libertação**

A década de 1960 pode ser considerada o momento mais produtivo da carreira literária do autor português. Nesse 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 do livro supramencionado traz uma espécie de advertência sobre o espaço da poesia, que está condenado, mas 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 repete 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. Ele busca, 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, além de tentar criar uma poesia antagônica, como se pode perceber nos seguintes versos:

Aveso 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).

Já em “Pretextos para fugir do real”, o sujeito poético idealiza uma possibilidade de fuga do real, via imaginação, através do 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. (O'NEILL, 1982, p. 72).

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, entre 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 um ser pronto, idealizado pela sociedade, construído por códigos morais e sociais.

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

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

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

#### **2.4 Abandono vigiado: a poesia da resistência**

Em *Abandono vigiado*, de 1960, uma contradição se faz presente já no título, que constitui um paradoxo, e remete a um programa de escrita que é ao mesmo tempo abandonado e vigiado. Trata-se, aqui, da relação de Alexandre O’Neill com a poética surrealista e uma poesia de outra ordem, voltada para resistência política, e que se estabelece 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 ao processo poético pelo movimento de criação coletiva e ao 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. 72).

Em “Uma lição de poesia, uma lição de moral (À memória de Paul Éluard)”, em *No Reino da Dinamarca*, pode-se dizer, com Rosa (1986, p. 41), 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.”

É possível, portanto, afirmar que ele harmoniza em sua poética uma atitude de vanguarda surrealista com experiências próximas ao concretismo. Um dado importante é a inclusão de O’Neill na *Antologia da poesia concreta em Portugal*, como aponta Campino (2018), em “Coisificar: aproximações ao concretismo na poesia de Alexandre O’Neill”:

[...] este poeta foi escolhido por autores da PO.EX para integrar a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, em 1973, pretende-se também pensar a especificidade das aproximações de Alexandre O’Neill ao concretismo. O trabalho ‘Divertimento com Sinais Ortográficos’, publicado em 1960, apesar de ser determinante na emergência do tratamento visual do signo por parte deste poeta, será apenas considerado na versão posterior que integra a já citada antologia do concretismo. (CAMPINO, 2018, p. 216).

Sabe-se- que, em Portugal, a poesia com recursos visuais não se parecia, nos mesmos ideais, exatamente das mesmas características da brasileira, no sentido de ser mais formal. Observa-se em terras lusitanas uma antologia da poesia visual que organiza a produção *underground*, de matriz visual. Considera-se também que essa experiência poética evidencia os jogos de palavras dos poemas que compõem 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 construído pelo trabalho com a palavra, via humor. Campos (1974, p. 151) afirma que:

Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação do que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgride essa medida, tão-somente a disperso. O papel intervém cada vez mais que uma imagem, por si mesmo, cessa ou precede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe no texto.

Considerando a leitura dos poemas experimentais “Divertimento com sinais ortográficos”, integrantes da obra *Abandono vigiado*, uma sequência poética constituída de 28 textos-imagens, é possível estabelecer uma relação tipográfica com o espaço em branco. Compreende-se que essas criações são reflexo de um trabalho publicitário, uma brincadeira da de meios gráficos, conjugada com o fundo da página em branco. Nesse viés, tem-se uma possível leitura a partir da percepção da cor e do formato, aliada à ideia de intermedialidade, pois o objeto poético extrapola a palavra e os sinais gráficos para construir uma espécie de imagem experimental como produção espacial do papel, de modo centralizado, via jogos literários.

Vê-se, nessa série o’neilliana, o percurso cartográfico de uma leitura poética mediado pela marca gráfica e pelas legendas literárias dos poemas-legenda. Dessa forma, o leitor constrói um caminho poético a partir da junção de percepções imagéticas e das escrituras de cada parte de “Divertimento com sinais ortográficos”, de modo individual, de cada fragmento ou coletivo pela sequenciação. Sendo assim, o trajeto de sinais gráficos pode ocorrer pela integração da cor preta dos símbolos de pontuação, como também pela imagem do poema por meio de jogos tipográficos e de escritura. Isso permite ao leitor uma experimentação gráfica, dada pela linearidade de uma sequenciação ou fragmentação do conjunto do divertimento, já que é possível ler o grupo de textos ou uma página somente.

Ao iniciar o percurso da sequenciação do “Divertimento com sinais ortográficos”, depara-se com uma indagação, uma interrogação, isto é, um possível diálogo com leitor: “Será capaz/de responder a tudo o que pergunto?” (O’NEILL, 1982, p. 115).<sup>4</sup> Nesse primeiro recurso gráfico, percebe-se que o jogo da formatação em negrito tem o intuito de chamar a atenção do receptor de modo a construir uma significação a partir do símbolo de interrogação.

Essa intensificação do uso da tipografia do negrito é perceptível na sequência. O próximo poema traz novamente uma indagação: “Gosto de quem responde antes de perguntar...” (O’NEILL, 1982, p. 116).<sup>5</sup> Dessa forma, o sujeito poético espera uma contestação da criação poética. Incorpora-se a esse jogo literário a espacialidade do branco, pois o sinal ortográfico situa-se na parte central da página, criando uma linearidade da leitura, ao mesmo tempo que pode ser uma brincadeira com os símbolos invertidos, visto que a posição está em

---

<sup>4</sup>Ver “Poema-legenda 1”, disponível no Anexo I

<sup>5</sup>Ver “Poema-legenda 2”, disponível no Anexo I.

oposição ao da página anterior. Assim, é possível estabelecer uma relação entre os dois excertos da série de divertimentos.

O jogo seguinte é com a vírgula: “Quando estou mal disposta/(e estou-o muitas vezes...)/mudo o sentido às frases, complico tudo...” (O’NEILL, 1982, p. 117).<sup>6</sup> Nessa legenda para o sinal da vírgula, é perceptível como o trabalho publicitário, que recorre ao jogo de linguagem, principalmente no uso da pontuação, gera uma interpretação equivocada.

Em outro exemplo instigante, o poema faz uma relação com o til em posição horizontal, duplicado com a figura do cisne e do hipocampo. Nesse excerto, o poeta trabalha o símbolo deslocando-o da sua posição habitual.<sup>7</sup> Nesse ponto, a construção imagética extrapola o experimentalismo para alcançar uma figuração próxima da ave. No entanto, a palavra é determinante na construção de sentido do texto literário. Somente a figuração do sinal não seria suficiente para fazer o leitor imaginar um pássaro.

Um dos efeitos disso é proporcionar uma ilusão espacial, como se os elementos da linguagem alcançassem seu tamanho relativo na página por um contraste de peso real, físico e pelo efeito ótico de distância. Como no caso de uma constelação estelar, o surgimento de palavras como figuras em um plano uniforme parece ser resultado de elas terem sido esquematizadas em um único plano visual, em vez de uma realidade existirem no mesmo plano espacial. Assim, as mudanças de tamanho criam um espaço ilusionista bem como um espaço gráfico e abstrato dentro do vazio do branco da página. (DRUCKER, ano *apud* GUIMARÃES, 2019, p. 141).

Apreende-se, ainda, que, em grande parte dos fragmentos poéticos-imagéticos, é necessária a leitura das legendas para criar uma possível compreensão do texto. No poema seguinte, o acento circunflexo se refere à forma do chapéu: “Se puderes/serás a mais bonita das mulheres...” (O’NEILL, 1982, p. 120).<sup>8</sup> A elaboração da imagem, via símbolo, torna-se mais compreensível devido à semelhança do símbolo com o acessório feminino. Em outro excerto da mesma marca gráfica, em que aparece novamente o acento circunflexo, “Dou guarida e afecto/a vogal que procure um tecto” (O’NEILL, 1982, p. 137),<sup>9</sup> há uma mudança na configuração de fonte e tamanho. Vê-se uma produção poética-imagética voltada para tentativa de aproximação com a figura representada, no caso, a guarita. Existe, ainda, a relação poema-legenda com o símbolo de pontuação. Em outra leitura, aparece o poema com o sinal do trema:

---

<sup>6</sup> Ver “Poema-legenda 3”, disponível no Anexo I.

<sup>7</sup> Ver “Poema-legenda 4”, disponível no Anexo I.

<sup>8</sup> Ver “Poema-legenda 5”, disponível no Anexo I.

<sup>9</sup> Ver “Poema-legenda 6”, disponível no Anexo I.

Frequente palavras estrangeiras.  
 Já vivi em saudade,  
 mas expulsaram-me  
 (p'ra sempre?... ) da língua portuguesa. (O'NEILL, 1982, p. 118).<sup>10</sup>

Tem-se, aqui, uma correspondência com a pretensa superficialidade imaginária, isto é, os pontos de reticência são acompanhados de uma linguagem que evoca traços presentes do drama da subjetividade de Fernando Pessoa, perceptível nos versos “Em aberto, em suspenso/fica tudo o que digo./E também o que faço é reticente...” (O'NEILL, 1982, p. 142).<sup>11</sup> Nesses poemas-legenda há relações intertextuais com grandes poetas portugueses. Percebe-se uma criação pensada e planejada dos poemas. É possível defender o acaso; no entanto, numa leitura mais atenta, vê-se nitidamente uma elaboração tanto gráfica quanto organizacional do poema-imagético-legenda.

Em outro poema, não se pode ser indiferente às percepções literárias relativas aos sinais gráficos aliados ao humor: “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).<sup>12</sup> O poeta insiste, pois, em brincar com a linguagem pela via do humor e do experimentalismo com sinais gráficos. Além disso, sua poesia convoca a atuação no exercício do pensar poético e dos lugares comuns. Portanto, a criação de uma sequência de símbolos gráficos pode possibilitar uma leitura midiática, assim como um percurso tipográfico, partindo de um jogo poético pautado na construção do humor.

É nítida a consciência do poeta ao estabelecer uma sequenciação para série de poemas-imagético-legenda, que constitui uma forte diferenciação do formato e da fonte de acordo com a intensão figurativa. O brincar literário traz uma forte influência da mídia publicitária para o texto poético. 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 associados à ideia do livro *Abandono vigiado*, distanciando-se de uma geração de autores portugueses surrealistas, da tradição portuguesa, como Camões e Cesário Verde, porém, sempre os revisitando e deles debochando com experimentalismos literários.

---

<sup>10</sup> Ver “Poema-legenda 7”, disponível no Anexo I.

<sup>11</sup> Ver “Poema-legenda 8”, disponível no Anexo I.

<sup>12</sup> Ver “Poema-legenda 9”, disponível no Anexo I.

## 2.5 Poemas com endereço: O’Neill por O’Neill

O livro *Poemas com endereço*, de 1962, inicia com o poema “Auto-retrato”, composto de versos de divertimento com as características físicas do poeta. É uma espécie de pintura do seu retrato elaborado pelo próprio autor, anunciando a sequência de poemas referentes às homenagens, a Portugal, aos amigos, à prosa poética, ao entretenimento, ao surrealismo.

Auto-retrato

O’Neill (Alexandre), moreno português,  
 cabelo asa de corvo; da angústia da cara,  
 narigete que sobrepuja de través  
 a ferida desdenhosa e não cicatrizada.  
 Se a visagem de tal sujeito é o que vês  
 (omita-se o olho triste e a testa iluminada)  
 o retrato moral também tem os seus quês  
 (*aqui, uma pequena frase censurada...*)  
 No amor? No amor crê (ou não fosse ele O’Neill!)  
 e tem a veleidade de o saber fazer  
 (pois amor não há feito) das maneiras mil  
 que são a semovente estátua do prazer.

Mas sobre a ternura, bebe de mais e ri-se  
 do que neste soneto sobre si mesmo disse... (O’NEILL, 1982, p. 183).

Dias (2019, p. 143), em “Alexandre O’Neill por Alexandre O’Neill: autorretrato”, acredita que

Em virtude da própria natureza da linguagem poética, o autorretrato não pode assumir o compromisso com a objetividade e fidelidade a dados cronológicos, arrumados segundo uma lógica linear. Longe desse sintagma coesa ou narrativa, o autorretrato criado (composto) pela poesia (no caso, a de O’Neill) se faz como uma montagem que atende, antes, como funcionamento poéticos e as ‘leis’ internas de sua construção. Desse modo, não é acúmulo de diferentes ou sua ordenação que importam, mas a seleção e o arranjo em que estão colocados no espaço artístico, onde os signos ganham outro estatuto.

O poema inicial das publicações é uma espécie de alerta ou relação com o próprio título da edição. Em vários livros, os poemas não seguem uma linha temática, ou uma lógica explícita, são reunidos no momento da escrita. Chama a atenção o fato de alguns dos poemas não serem tão elaborados, remetendo a uma escrita automática.

Estão a repousar. É fazê-los, guardá-los e esquecer-los. Mais tarde volto a pegar neles, porque o mais difícil é saber se aguentaram ou não. A gestação é rápida, faço um

poema em dois ou três dias, e só depois do pousio faço as modificações, o tal ofício de marceneiro, para usar uma imagem gasta. (O'NEILL, 2008b).<sup>13</sup>

Essa reunião de *Poemas com endereço* segue uma organização da ordem dos poemas, indicando que, possivelmente, O'Neill idealizou um encadeamento dos textos. Vê-se que os poemas são escritos para alguém ou para a própria poesia, com uma mistura de estilos poéticos e conteúdo voltado para reflexão do programa de poesia do poeta português. Um dos poemas, intitulado "Alexandre", brinca com a proposta literária o'neilliana. O sujeito poético indica que seu próprio projeto de poesia estaria no caminho certo ou não, podendo ser também uma espécie de homenagem a si mesmo.

Alexandre

Alexandre, meu projecto,  
estás a bater errado ou certo?

Errado ou certo, ainda bates!  
Será viver disparate?

Esse coração que pulsa  
é apenas literatura?

Esse amuo e essa ânsia  
disparates de criança?

E o A que tens bordado  
no coração? Só vaidade?

E o filho ainda de bolso?  
Será pouco?

Alexandre, meu projecto,  
bate, bate, errado ou certo! (O'NEILL, 1982, p. 219).

Novamente, o poeta trabalha com indagações no processo de criação literária, um modo de contínua reflexão ou para simplesmente gerar uma inquietação de que não há uma verdade apenas. Aprofundando na leitura dos poemas do lusitano, assim como dos estudiosos, apreendem-se um leque interpretativo e várias percepções de projetos de poesia. O poeta das homenagens e das dedicatórias arrependidas retira trechos para uma nova publicação. Entende-se que ele se incomoda, muda de opinião, elimina os excessos. O trabalho de edição da última obra completa de Maria Antónia Oliveira, talvez, a mais dedicada estudiosa do poeta, é

---

<sup>13</sup> Entrevista disponível em O Funcionário Cansado Blogspot, publicada em 19 ago. 2008 (O'NEILL, 2008b).

determinante para um olhar mais atento do compilado de criações poéticas escritas por O’Neill. Ela aponta as transformações com notas explicativas, demonstrando um minucioso trabalho de pesquisa do escritor. Assim, ao mergulhar no universo o’neilliano, encontra uma infinita trilha de possíveis leituras.

Em sua obra, são retomadas as tradições portuguesas, os artistas de cinema, as artes visuais, o teatro. Uma amplitude de conhecimentos em cada entrelinha dos versos. O’Neill pode ser considerado um entusiasta da palavra e da arte a partir de uma literatura despojada. Medina (1983, p. 220) explica, ao citar a classificação feita pelo dramaturgo João Gaspar Simões, que ele era considerado “um poeta comunicante e ligeiramente amargo”. Ademais, os poemas autobiográficos que tratam do próprio autor são criados para espelhar uma imagem do poeta, além de ser uma maneira de se divertir com a figura do escritor. Deriva daí um dos indícios de um leitor inquieto, com uma consciência crítica e bem-humorada de suas referências literárias.

Desse modo, a cada trilha de leitura pelas publicações de Alexandre O’Neill, encontra-se um vestígio de sua biblioteca, assim como rupturas e experimentos gráficos. O próprio poeta alerta que sua obra inicial era mais cotidiana: “Os poemas iniciais acho-os sujamente quotidianos, demasiado comprometidos com uma poesia que não é autobiográfica, mas finge sê-lo. Acho, assim, uma coisa...” (O’NEILL, 2008).<sup>14</sup> Observa-se de tal modo que, no percurso poético das publicações, há retomadas com movimento surrealista e o gosto por desmitificar Portugal, pela arte e pela literatura.

## 2.6 Feira Cabisbaixa: inquietação portuguesa

No livro *Feira cabisbaixa*, de 1965, Alexandre O’Neill abre o compilado de textos com um poema a Portugal. Com versos ambíguos e irônicos, refere-se à cultura portuguesa, a um país rústico, a uma nação tradicional. Uma das predileções o’neillianas é o território português, como também a cidade de Lisboa, suas memórias, inquietações, seu eterno brincar com as figuras do universo lusitano.

Portugal

Ó Portugal, se fosses só três sílabas,  
linda vista para o mar,  
Minho verde, Algarve de cal,

---

<sup>14</sup> Ver entrevista completa no Anexo M.

jerico rapando o espinhaço da terra,  
surdo e miudinho,  
moinho a braços com um vento  
testarudo, mas embolado e, afinal, amigo,  
se fosses só o sal, o sol, o sul,  
o ladino pardal,  
o manso boi coloquial,  
a rechinante sardinha,  
a desancada varina,  
o plumitivo ladrilhado de lindos adjetivos,  
a muda queixa amendoada  
duns olhos pestanítidos,  
se fosses só a cegarrega do estio, dos estilos,  
o ferrugento cão asmático das praias,  
o grilo engaiolado, a grila no lábio,  
o calendário na parede, o emblema na lapela,  
ó Portugal, se fosses só três sílabas  
de plástico, que era mais barato!  
Doceiras de Amarante, barristas de Barcelos,  
rendeiras de Viana, toureiros da Golegã,  
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,  
meu remorso,  
meu remorso de todos nós. (O’NEILL, 1982, p. 227).

Em *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Medina (1983, p. 220) aponta para um O’Neill que

[...] acha Portugal um país sisudo. De qualquer forma, poesia, literatura são muito importantes para o país e, pesar de todo o seu aparente desleixo (publica pouco, com grandes espaços de tempo entre um livro e outro), não concorda com a espontaneidade na criação. Trabalha muito mentalmente, escreve muito, os poemas andam com ele no bolso.

Em outro texto, “O país relativo”, O’Neill cria enumerações para referir-se a Portugal. Essas sequências sobre a nação podem ser vistas como um modo de defini-las e também de se deslocar do espaço português para um outro lugar, sem ostentações e engrandecimentos.

País por conhecer, por escrever, por ler...

\*

País purista a prostrar bonito,  
a versejar tão chique e tão pudico,  
enquanto a língua portuguesa se vai rindo,  
galhofeira, comigo.

\*

País que me pede livros andejantes  
com o dedo, hirto, a correr as estantes.

\*

País engravatado todo o ano  
e a assoar-se na gravata por engano.

\*

País onde qualquer palerma diz,  
a afastar do busílis o nariz:  
- Não, não é para mim este país!  
mas quem é que bâteauxtica sem lavar  
o sovaco que lhe dá o ar? [...]. (O'NEILL, 1982, p. 227).

O'Neill rompe com a imagem de uma terra com aclamações, tornando-o um ambiente de multiplicidade. É interessante ver que ele incorpora em seus poemas uma aproximação de sua figura com a nação portuguesa, desmitificando a amplitude de uma soberania. Nessa série de poemas de uma feira do caos, do murmúrio, há referências aos satíricos. O poeta demonstra uma insatisfação com sua pátria de modo a caçar das representações portuguesas, apontando uma crítica aos elementos nacionais. No poema, é nítida as indagações sobre a relação do poeta com sua pátria. Em uma sequência de poemas intitulados "Amigos pensados", um dos textos que chama atenção é "Amigo pensados: VATE 65", com teor de indagações políticas e poéticas, ou indiretas ao grupo poético da época.

#### AMIGOS PENSADOS: VATE 65

Crocodiletante  
lacricimejante  
ou vociferante  
ao cri-cri da crítica.

Abaixo a política!

Antes a poesia,  
que é coisa mais séria.

Seria? (O'NEILL, 1982, p. 239).

O sujeito lírico expõe a poesia com mais seriedade do que a política. Em um jogo de palavras rimadas, nos versos iniciais, faz uma provocação com o jogo de palavras, "ao 'cri-cri' da crítica". Em um verso de *slogan* ou panfletário, "Abaixo a política!", instiga sua insatisfação política para destacar a poesia como saída. O eu lírico conclui o poema com uma pergunta, deixando no ar uma insatisfação do poeta com o período político, mas também com a própria função da poesia, pois a literatura talvez não seja a solução para os problemas.

Caixadòclos

- Patriazinha iletrada, que sabes tu de mim?
- Que és o esticalarica que se vê.
  
- Público em geral, acaso o meu nome...
- Vai mas é vender banha de cobra!
  
- Lisboa, meu berço, tu que me conheces...
- Este é dos fala sozinho na rua...
  
- Campdòrique, então, não dizes nada?
- Ai tão silvatávares que ele vem hoje!
  
- Rua do Jasmim, anda, diz que sim!
- É o do terceiro, nunca tem dinheiro...
  
- Ó Gaspar Simões, conte-lhes Você...
- Dos dois ou três nomes que o surrealismo...
  
- Ah, agora sim, fazem-me justiça!
  
- Olha o caixadòclos todo satisfeito  
a ler as notícias... (O'NEILL, 1982, p. 257).

É interessante notar que, em um dos poemas autobiográficos, o poeta se determina, em *Feira cabisbaixa*, como caixadòclos. O eu lírico reflete consigo mesmo, como sempre, de forma bem-humorada e irônica, posicionando-se como menor, medíocre. Tem-se, desse modo, uma estratégia de autoironia.

## 2.7 Entre a cortina e a vidraça: o tempo das enumerações

Em um tempo de espera do poeta, as palavras dispersas, os experimentos gráficos, as prosas poéticas, as reflexões de oralidade, o jogo de saltitar com os vocábulos são os pontos de partida do sétimo livro de poemas de O'Neill.

Vem o tempo de varejeira  
entre a cortina e a vidraça.  
O tempo assim à minha beira!  
Que é que se passa?

E eu, que estava tão enredado  
nos barços do eternamente,  
nos lacetes do já passado,  
sou esfregado contra o presente.

A varejeira é nacional.  
Terei, assim, de preferi-la?  
Ora! É a mosca-jornal  
- e já agora vou ouvi-la... (O'NEILL, 1982, p. 313).

Em *Animais modestos*, Meirim (2018, p. 111) diz que, “Na recensão a *Entre a cortina e a vidraça*, João Gaspar Simões discorre sobre o projeto de *dégonfler*. Chama a atenção para a capacidade de O’Neill de desimportantizar tudo: a si próprio, ao leitor, ao meio literário, à sua poesia e a pretensa dicção da poesia que se considera poética”. A autora ressalta, ainda, que o projeto o’neilliano foge da vagueza e da obscuridade, buscando uma linguagem mais clara. Isso é fundamental para as leituras dos poemas de O’Neill, para percepção de que sua intenção literária não é ser um poeta obscuro, mas, talvez, singular em sua criação literária. Na leitura do poema “Entre a cortina e a vidraça”, o sujeito lírico olha para um tempo metaforizando pelo espaço entre a cortina e a vidraça, em que as expectativas de mudanças podem desencadear a volta para o cotidiano, sem grandes elevações ou intensas indagações.

Oliveira (2017, p. 719), em *A doença das palavras*, adverte que: “Na verdade, nada se diz especificamente sobre ‘Entre a cortina e a vidraça’, e o título não é senão um disfarce para aquilo que constitui, sem dúvida, um manifesto. Provavelmente por ter este carácter misto de manifesto e de confissão o disse em vez de o escrever”. Ou seja, na literatura de O’Neill, a poesia é um espaço aberto para debates, críticas, sátiras ou simplesmente uma reflexão da linguagem.

Uma obra marcada por enumerações ou sequenciações de poemas, como “Alpendre 1”, “Alpendre 2”, “Alpendre 3”, “Alpendre 4”, que são espécies de conversas na varanda para refletir sobre a vidinha, criações poéticas de cenas de um homem a pensar em seu cotidiano tal como uma prosa poética. Já os dois poemas intitulados “Guichê 1” e “Guichê 2” são uma crítica ao sistema burocrático. O’Neill cria, em uma espécie de poema-prosa, conversas para debater situações rotineiras com um tom de deboche.

Seria enganarmo-nos redondamente se víssemos num poema de O’Neill um meio de fazer graça. Nunca o seu humor se torna um fim: um texto de O’Neill, nas linhas, nas entrelinhas, nas metáforas, nas pausas, ou nas aliterações, nunca é pretexto, mas sim um texto de alegria. Porque a poesia é essa oportunidade de sobreviver enquanto não se vive. (COELHO, 1972, p. 202).

Têm-se, ainda, os poemas de duas versões, “SOY&Z L&S BI&NV&NUS/1” e “SOY&Z L&S BI&NV&NUS/2”, que trazem uma construção gráfica com o símbolo “&” representando a letra “e”, e a palavra “sol” no centro. Ademais, a tradução do título em francês

significa “bem-vinda”, um convite para os divertimentos com as palavras dispostas na folha de modo a criar uma amplitude de interpretações.

SOY&Z L&S BI&NV&NUS/1

s O l  
&  
s A R d i n h a s  
v O s s a  
& x  
c & l & n c i a  
g O s t a. (O’NEILL, 1982, p. 344).

Pode-se estabelecer como chave de leitura que o sol metaforiza a riqueza, mas também o ardor, o calor do trabalho cansativo e o desgaste. O sujeito poético constrói a frase “O sol e sardinhas vossa excelência gosta”, indicando elementos de soberania, representados pelo sol e pela marca da cultura portuguesa, a sardinha. Na outra versão, apresentada em sequência, “o de sol ao sol suor e fome”, compreende-se um jogo de palavras e que as poesias estão em oposição de ideias.

SOY&Z L&S BI&NV&NUS/2

o  
d e s l  
a s l  
o  
s u r  
o  
&  
f o m e (O’NEILL, 1982, p. 345).

Ao estabelecer um jogo com as palavras, o eu lírico aponta para uma mudança de perspectiva do sol que, no segundo poema, implica o sentido negativo, de que consome energia e cansa o trabalhador. Uma consequência nítida do trabalho ao sol, sendo que a fome pode indicar uma crítica ao sistema econômico, ou à desigualdade social, opondo-se à figura de nobreza do primeiro poema. Campino (2018, p. 227) afirma que “SOY&Z L&S BI&NV&NUS”, de “Entre a cortina e a vidraça”, tem uma atitude manifestamente visual, como se de um divertimento com caracteres tipográficos se tratasse”. Têm-se poemas-gráficos com um caráter crítico e de ludicidade.

## 2.8 A saca de orelhas: um leitor em aposta

A epígrafe da obra *A saca de orelhas*, publicado em 1979, traz o seguinte trecho: “Faz-me aí umas orelhas à saca./(Voz de trabalho)”. Esse verso aponta para o cerne do livro: o jogo de imagens criadas com vocábulos pensados ou simplesmente escolhidos aleatoriamente. Nessa publicação, o lusitano reúne poemas surrealistas, poemas metalinguísticos, poemas do cotidiano, poemas-homenagens, poemas intertextuais com arte fotográfica, poemas com versos mecanizados, e poemas-prosa.

É interessante notar, desta forma, que a arte poética proferida no livro não se dá apenas afirmativamente, mas muito mais através da rejeição de certos valores poéticos e de questões sobre o ato da escrita, mencionados de forma irônica. Assim, nos poemas citados, nos deparamos com versos como: ‘Não te ataques com os atacadores dos outros’ ou ‘Nada vem de bandeja. Nada vem do suor’, ou ainda: ‘Não te deixes cindir por um falso dilema.’ Em muitos casos, não fica exatamente clara a posição do poeta em relação à sua atividade, configurando-se como um enigma, e deixando ao leitor a tarefa de decidir, se for possível, a partir de frases negativas e por exclusão, os contornos de uma poética. Trata-se, portanto, de uma poética que se afirma pela negativa, o que, de acordo com Hugo Friedrich, constitui uma constante da lírica moderna, que emprega categorias negativas não para depreciar, mas para definir-se, através da desorientação, da reversibilidade, do deslocamento, dentre outros recursos. (ALEM, 2011, p. 101).

Tem-se um diálogo breve, que passa ser um conjunto de poemas intitulados “Velhos 1”, “Velhos 2”, “Velhos 3” e “Velhos 4”, e chama atenção do leitor pelas definições satíricas de pessoas mais velhas, uma espécie de pequeno glossário. Como já mencionado, Oliveira (2017) ressalta a predileção de O’Neill por dicionários, assim, existem poemas criados pelo processo de dicionarização, pelo ato de significar palavras ou expressões ou, como aponta Campino (2018), elaborado com a mania de coisificar, estabelecendo significados para objetos ou ideias. Em publicações anteriores, o poeta usa a estratégia de enumerar uma sequência de poemas, o que determina uma conversa entre essas poéticas e traça um possível caminho de leitura, ou uma brincadeira de fundir poemas.

Ademais, nessa obra o’neilliana, tem-se um vestígio do poeta leitor no poema “Sá de Miranda Carneiro, que utiliza técnicas de deslocamentos poéticos, como ressalta Campino (2018), salientando que esse é um novo texto, pela função com o deslocamento de versos que permitem a simultânea leitura do fragmento e possibilitam uma nova maneira de percebê-los. Por conseguinte, esse poema cria de forma criativa uma junção de poemas, ou elabora um projeto de fusão entre poetas. No último poema, surge uma cena cotidiana de viagem. O eu

lítico produz, em três estrofes, imagens indicando o espaço, depois o devaneio de uma história aleatória e a fala padrão usada pelos funcionários das companhias aéreas.

Pelo mediterrâneo

Enquanto sobrevoamos o Mediterrâneo azul-ferrete  
 Já deixada a roqueira Península  
 Seis meninos esfaqueados pelo pai  
 São servidos à distração dos viajantes  
 Na primeira página do Anybody's Star

Apertar os cintos não fumar  
 Dentro de minutos vamos aterrar.

É notório que uma simples ocasião se torna um poema o'neilliano, assim como ocorre nos dizeres de "Breve". Desse modo, em cenas comuns, a poesia pode ser construída, ou facilmente reduzida a menor ou, como o poeta acredita, em literatura da modéstia.

Depois dessa concisa rota entre as obras o'neillianas, é possível perceber o poeta-leitor e seus diferentes projetos ao longo de suas escrituras. Esse caminho é uma base para o conhecimento e para a sustentação da tese de O'Neill como leitor ávido e multifacetado. Logo é fundamental percorrer seus principais livros de poesia para conhecer um pouco do seu programa de poesia.

### 3 O'NEILL: POESIAS EM DIÁLOGOS

#### Autocrítica

A poesia é a vida? Pois claro!  
 Conforme a vida que se tem o verso vem  
 – e se a vida é vidinha, já não há poesia  
 que resista. O mais é literatura,  
 libertina à, pegas no paleio;  
 o mais é isto: o tolo dum poeta  
 a beber, dia a dia, a  
 bica preta,  
 convencido de si, do seu recheio...  
 A poesia é a vida? Pois claro!  
 Embora custe caro, muito caro,  
 e a morte se meta de permeio.

De permeio, a morte? Sim, a arrenegada,  
 venha rebuçada ou escancarada,  
 a que te ceifa inteiro ou se deita, primeiro,  
 de esperanças, na tua lástima de cama.  
 De permeio, pois pois, que isso de morrer  
 não faz parte de nenhum programa.  
 E podia fazer? (O'NEILL, 1982, p. 266).

Em seu poema “Autocrítica”, O’Neill, em suas indagações sobre poesia e vida, reflete sobre o programa literário, anunciando que não faz parte de nenhum. Em sua escrita literária, depara-se com reflexões sobre si e sobre seus dizeres poéticos. Rubim (2020) acredita que o poeta português é a “contrapoesia”, pois busca, por meio de versos, posicionar-se em relação à poética, sobretudo a portuguesa.

Pode-se associar seu gosto por experimentos, como também por suas obras literárias, que são, muitas vezes, anunciadas em seus textos. A partir deste pensamento, este capítulo debruça-se sobre as perspectivas da poesia moderna e os conceitos de “poeta-leitor”, “poeta-crítico” e “poeta-tradutor” para defender a ideia de que o autor era um leitor de poesia brasileira, esboçando estantes poéticas internas.

Uma de suas propostas era criar uma biblioteca. Em seu texto, “Livros, para que vos quero?”, ele afirma acreditar que “Milhares e milhares de livros dormem sem préstimo (ou com um préstimo muito relativo) nas estantes de todos nós” (O’NEILL, 2008c, p. 168). Sendo assim, ressalta-se, aqui, a figura de poeta-leitor como caminho para confirmação de uma biblioteca poética presente nas entrelinhas de seus versos.

Figura 4 – Alexandre O’Neill: O poeta em experimentação surrealista



Fonte: Museu Gulbenkian (1949).

### 3.1 Poesia moderna: o pensar da palavra

Ao estabelecer uma conexão com a epígrafe do capítulo e a primeira figura, apreende-se, como um dos pontos literários de O’Neill, sua relação com a poesia e seus experimentos. O poeta trava, em vários momentos de sua obra, um embate com a figura do poeta, e o seu projeto literário perpassa a modernidade e a pós-modernidade, iniciando-se na década de 1950 e indo até os anos 1980. Nesse viés, o entendimento da lírica moderna faz-se presente para criar uma possível leitura o’neilliana e fundamentar a ideia central desta tese, da biblioteca poética de

Alexandre O’Neill, tendo como foco uma espécie de estante de poesia e literatura brasileira dentro da sua obra poética, com autores da segunda geração modernista.

Na primeira metade do século XX, vários movimentos de vanguarda que ocorreram na arte e na cultura ocidental procuraram 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 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 a 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 funda outra tradição, não pela continuidade dela, mas pelo processo constante de descontinuidade. É, portanto, construída pela dialética 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 de 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 outros poetas-críticos, como Thomas Stearns Eliot e Paul Valéry, cujas posições são mencionadas adiante, 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 sem necessitar de outras áreas, 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 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 Paz (2012, p. 41) 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”. 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).

Paz (2012) ressalta, ainda, que a poesia moderna é fruto da crítica, que repreende 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 necessidade, numa perspectiva de poética sincrônica. Para o poeta inglês, 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). Conforme explica, 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 seu diálogo 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 criar um grupo que se alimente não só de sua obra, tampouco 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).

Dessa forma, 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 debate sobre si mesma. Barbosa (2009, p. 14), em *As 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.

A poesia moderna é tomada como um exercício de consciência crítica resultante do pensar poético. Conforme adverte Berardinelli (2007, p. 22):

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.

Neste caso, é crucial retomar, ainda, a afirmação de outro poeta-crítico, João Cabral de Melo Neto, balizador de 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.

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, August e Friedrich Schlegel, autores decisivos em relação à arte e à vida moderna no sentido de inventar novas formas de sentir e pensar. Entretanto, o Romantismo não foi apenas um movimento literário, podendo também ser considerado uma moral e um modo de consciência da linguagem, caminhando para uma visão crítica literária. O sonho da arte moderna era, desse modo, unir a vida e a arte, difundindo a poesia por meio da imaginação e da ironia.

Blanchot (ano *apud* MACIEL, 1999) alega que os primeiros românticos foram contagiados pela febre intelectual, conduzindo, assim, a poesia para o território da lucidez crítica.<sup>15</sup> De acordo com Berardinelli (2007, p. 15), em “As fronteiras da poesia”, “[...] por 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”. Mas foi a partir de Charles Baudelaire que a junção entre poesia e crítica se consumou na poesia moderna, valorizando a palavra. Dessa forma, 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 na criação de um catálogo poético de autores como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Vinicius de Moraes. Para Heidegger (1999, p. 129):

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

---

<sup>15</sup> Maciel (1999), em “Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade”, usa essa expressão para se referir à questão da crítica na poesia, bem como da consciência poética.

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.

Na modernidade, o poeta pode ser visto como um meio que busca uma consciência dos artifícios artísticos usados no fazer poético. Trata-se de um processo fundado na sua consciência crítica e reflexiva no qual se estabelece um traço de diálogos literários dentro do universo de uma obra poética.

Para o poeta-crítico, o ato de construção da palavra poética deve se dar por meio de suas raízes, que conduzem ao sentido do retorno do silêncio do ser pela linguagem, pelo silêncio poético, pela folha em branco. Consequentemente, exige-se do leitor a mesma consciência crítica-reflexiva própria aos poetas no processo de construção do poema. Solicita-se, ainda, do leitor uma capacidade de mergulhar no processo intertextual comum aos poetas modernos e contemporâneos. É fundante mencionar uma das formulações relevantes de Melo Neto sobre poesia, a qual pode ser encontrada no ensaio “Da função moderna da poesia”. Nesse trabalho, ele 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, observa-se que esse afastamento do leitor e da poesia é fruto de uma nova linguagem, inventada pelos poetas, para que pudessem expressar a sua época. Salienta-se, 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), pois tende-se à elaboração singular de rastros de outras leituras. Nesse sentido, o projeto literário de O’Neill não se encaixa em uma perspectiva poética definida. O *corpus* de seus textos não se embasa em uma única teoria do poema, mimética, parnasiana, simbolista ou pessoana.

O poeta se reinventa e brinca com o universo da literatura em uma obra não linear, perpassando diferentes situações, desde o grupo surrealista até a poesia do cotidiano. Como ressalta Oliveira (2017, p. 717), no posfácio de *Poesias completas & dispersos*, parece que um dos projetos de O’Neill é “[...] manejar (com as mãos?), provocar, submeter as palavras doentes, afinal entes orgânicos, a um processo de reanimação.” Partindo desse pressuposto, é

fundamental revisitar o pensamento que permeia os estudiosos do poema para investigar um possível escopo literário na obra poética de O’Neill.

### 3.2 A poesia em verdades

Muitos poetas tomaram direções variadas, alguns seguiram a linha mallarmeana, como aponta Hamburger (2007), enquanto outros ficaram enraizados em sintaxes expositivas e pós-simbolistas. A sintaxe poética moderna é essencial para a compreensão da própria poesia moderna.

Quando o poeta retém as formas sintáticas aceitáveis para o gramático, isso é apenas uma convenção que ele escolhe observar, mas nunca antes do período moderno se teve por certo que toda a sintaxe poética é necessariamente desse tipo. Essa é, com certeza, a única inovação simbolista que está na raiz de todas as novidades técnicas que os poetas simbolistas introduziram. Os poetas posteriores puderam recusar a apoiar todos os demais métodos simbolistas e ainda, assim, partilhando de modo consciente ou não a atitude simbolista para com a sintaxe, eles se destacam com pós-simbolistas. (DAVIED, ano *apud* HAMBURGER, 2007, p. 38).

Enquanto isso a sintaxe de Stéphane Mallarmé faz sentido dentro do campo poético. Abarca-se, assim, uma aproximação desse ideal com o olhar o’neilliano, e apesar das escrituras do poeta circundarem outros campos exteriores como os fatores históricos e políticos, há um processo de entendimento do poema pelo poema. Existe um possível estudo do projeto literário do autor via versos o’neilliano. Cria-se um rastro de leitor, tradutor e crítico dentro do próprio texto literário.

Nota-se, portanto, que a sintaxe pós-simbolista explora as verdades e não apenas as afirma:

[...] sintaxe expositiva e a sintaxe da poesia pós-simbolista tem que ver com a disposição dos poetas posteriores quanto a explorar as verdades em vez de as afirmar. Elizabeth Sewell mostra que há um precedente para o preenchimento exploratório não apenas na poesia de todos os períodos, mas também na filosofia e na ciência especulativa. A poesia, ela sugere, tem o mesmo objetivo da religião, do mito e da ciência; e ‘essa é a verdade, tomada em seu sentido mais corriqueiro’. Essa função da poesia sintetizada de uma vez por todas no Prefácio às Baladas líricas: ‘A poesia é o alento e o espírito mais refinado de todo o conhecimento, infundindo a sensação nos objetos da própria ciência’. (HAMBURGER, 2007, p. 39).

Nesse viés, O’Neill brinca com as verdades, não estabelece um ponto de vista enfático, mas, sim, que pode ser construído pelo leitor atento a seus posicionamentos enquanto lisboeta e crítico literário. Corroborar-se, ainda, de acordo com Hamburger (2007), que as “verdades

ditas” são o paradoxo da palavra humana, isto é, a poesia é feita de exploração e descoberta. Sendo assim, as verdades são um ponto especial para o entendimento da poesia. Ademais, o poema é que diz o que o poeta pensa, como assinala o próprio O’Neill em vários textos poéticos, pois usa a escritura para referenciar a si.

Isso é sinalizado por Hamburger (2007, p. 60) que afirma que: “A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões”. Tendo em vista essa concepção e o conhecimento da obra poética como todo, faz-se necessário catalogar um trajeto poético e literário do autor no decorrer de suas publicações.

### **3.3 Poesia moderna em suas obscuridades**

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 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, tratado, aqui, como “pensar poético”.

Berardinelli (2007), em “Quatro tipos de obscuridade”, afirma que a definição desses quatro tipos – solidão-singularidade; profundidade-mistério; provocação; jargão – confronta a lírica moderna. Para a análise dos poemas de O’Neill e dos brasileiros foi considerada, neste trabalho, a primeira categoria, relativa à solidão-singularidade, que aprofunda a própria experiência via linguagem. Apesar disso, faz-se necessário percorrer todas essas 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 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, tampouco uma única opção estética. Ela é, antes, o outro lado de uma autenticidade que se aproxima da sinceridade do diário, perseguida em solidão, da busca de uma distância objetiva do público ou de uma recusa intencional do público presente. Essa obscuridade lírica surge do cenário 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 (2007, p. 131), “[...] tende a se tornar uma arte sem leitores, uma arte literária apenas para escritores.” Desse modo, a experiência poética está voltada para o poeta. O estudioso explica 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 que o ato de romper com a comunicação pode levar ao isolamento do artista, distanciando-o do público. Tal 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. Já a poesia escapa do evidente em busca de uma exploração do desconhecido. Por isso o simbolismo e o hermetismo provêm da emigração dos poetas para os lugares do mistério. Vê-se que o universo do visível não é mais autossuficiente para o poeta em seu processo de criação, haja vista que 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).

O poeta cria um universo pela inquietude, pela ambiguidade dos objetos e pelas imagens fora de contexto que o 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. Essa maneira de ser passa a fazer parte da linguagem poética em Baudelaire, 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. Isso porque 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 Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, que discutiu sobre a linguagem, decifrando-a em uma espécie de processo de náusea e explosão.

O jargão, por sua vez, é considerado uma linguagem especial e especializada. Segundo Berardinelli (2007), esse tipo 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 meticolosa 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 niilismo’. (BERARDINELLI, 2007, p. 134).

Tendo isso em vista, cada criação poética coloca em cena momentos extremos, auges de negação e pureza, isto é, uma tensão voltada para a anulação do que é conhecido e dado. Assim, 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 se torna um objeto obscuro, inquietante, misterioso e ornamental. Tem-se 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.

### **3.4 A biblioteca poética: rastros o’neillianos**

A biblioteca poética deste estudo não é definida por elementos de uma crítica genética, isso porque não serão analisados textos e modificações das edições das obras do lisboeta, mas, sim, a criação de um possível acervo poético na obra de Alexandre O’Neill, sendo precioso, para complementação da análise, revisitar os estudos de teses, artigos científicos, biografia literária, arquivos fotográficos, bem como edições antigas dos livros de poesia do autor português e de suas prosas. As notas poéticas também são o norte para defesa de uma coletânea de referências em sua obra.

De acordo com o *Miniaurélio*, o vocábulo “biblioteca” remete a uma “coleção pública ou privada de livros e documentos congêneres, para estudo, leitura e consulta” (FERREIRA, 2004, p. 175). Essa definição é o ponto de partida para estabelecer um percurso poético de O’Neill como poeta-leitor, poeta-crítico e poeta-tradutor – divisões de um eu o’neilliano que contemplam a versatilidade de um escritor compreendida no universo literário português. Esse

breve trajeto intelectual e poético de Alexandre O'Neill em relação à poesia moderna e contemporânea se dá a partir da tese de que a poesia o'neilliana compreende uma biblioteca, via poeta-leitor, refletida pelo olhar do tradutor e do crítico literário. O desdobramento dessa questão parte de uma análise de um recorte da poesia brasileira moderna, com foco na segunda geração modernista, da obra do poeta português. Uma espécie de estante de uma imensidade de referências no espaço poético dele.

Oliveira (2007, p. 213) já chamava atenção para uma possível biblioteca dentro da própria poética do poeta ao afirmar que:

Nas entrelinhas da escrita poética de O'Neill, para além da 'realidade' que se costuma ler nela, dormem sossegados e escondidos os autores que leu e os livros que amou. Mas só o leitor menos prevenido poderá chegar a esse nível que o poeta, por feitio literário e por desamor ao óbvio, quis que fosse profundo e discreto.

Com esse olhar, pode-se destacar a criação de uma biblioteca que permeia o imaginário do leitor, elaborada a partir de uma coleção particular, percebida pelo olhar singular do leitor. É interessante distinguir as percepções do espaço de uma biblioteca, como a organização das estantes, a setorização por área do conhecimento, a dimensão do espaço e as diferenças de concepção literária proporcionadas pelos turnos diurno e noturno.

Em *A biblioteca à noite*, Manguel (2006, p. 19) estabelece linhas tênues acerca da criação de uma biblioteca: “No escuro, com as janelas iluminadas e as fileiras de livros resplandecentes, a biblioteca é um espaço fechado em si mesmo, um universo de regras próprias que pretendem substituir ou traduzir as do universo informe ao redor”. Já no período do dia, ela é “[...] visível: uma trama de linhas retas, destinadas a guiar e não a extraviar; um cômodo ordenado, que segue uma regra aparentemente lógica de classificação: uma geografia que obedece a um sumário prévio e a uma hierarquia memorizável de letras e números”. (MANGUEL, 2006, p. 20).

Nessa perspectiva, um ponto de argumentação para uma possível biblioteca o'neilliana é entendê-la como uma criação via olhar do leitor, pois a obscuridade desse pensamento é promovida pela ausência de conhecimento prévio e conexões literárias das mais diversas. Enquanto isso a claridade faz emergir as tentativas de estabelecer relações intertextuais. No entanto, um leitor ávido pode criar uma biblioteca noturna, visto que uma poesia hermética pode possibilitar um empecilho para uma linha de diálogos literários.

Bom (2006) adverte que O'Neill desenvolve uma criação perspicaz diante de um leitor massificado e desinteressante. Usa recursos gráficos para desconstruir, com uma leitura linear e plausível, por exemplo, uma epígrafe que anuncia um tema proposto.

Alexandre O'Neill as apresenta como epígrafes em relação, concretamente, aos poemas. Elas são compostas num tipo gráfico diferente, como é costume quando o autor, antes do seu texto, coloca uma citação, um mote, frase a coberto da qual se coloca e com a qual, geralmente, concorda. Trata-se de frases vulgarmente retiradas a um autor, um pensador considerado, cujos pontos de vista, escolhidos pela síntese que representam, constituem, uma indicação, um aviso, acerca do que a seguir se poderá ler.

Ora Alexandre O'Neill brinca aqui com a fórmula consagrada. Desfaz o efeito-epígrafe gerando surpresa porque mais uma vez, joga com o ser e o parecer, nesse jogo permanente de esconder mostrar em que a inteligência do leitor tem de estar desperta para a ironia que conduz ao sorriso e é geradora de cumplicidade e liberdade. (BOM, 2006, p. 79).

Assim, tende a uma aproximação com a biblioteca à noite, pois suas escrituras necessitam de leitura aprofundada para estabelecer a ironia dos textos. Nesse aspecto, a ideia defendida por Manguel (2006, p. 21) é a seguinte:

Meus livros guardam entre suas capas todas as histórias que eu já soube e ainda recordo ou já esqueci ou algum dia lerei; eles preenchem o espaço a meu redor com vozes, velhas e novas. É claro que também durante o dia essas histórias existem nas páginas, mas, quem sabe devido à familiaridade da noite com as visões espectrais e os sonhos reveladores, elas se tornam mais vividamente presentes depois que o sol se põe.

As estantes são trajetos estabelecidos pelo autor que, como O'Neill, num primeiro momento, entrelaça os ideais surrealistas ao projeto de liberdade das palavras para, posteriormente, escrever em jogos de palavras e imagéticos, elaborando um campo literário de profundidade ou superficialidade a critério do leitor. Ademais, uma referência encadeia outra, em um intenso jogo literário, no qual, para se traçar uma linha, depende da disponibilidade e do saber das escrituras.

Um livro chama inesperadamente por outro, criando alianças entre séculos e culturas diferentes. Um verso recordado pela metade encontra eco num outro, por razões que, à luz do dia, permanecem obscuras. Se a biblioteca pela manhã sugere um eco da ordem severa e passavelmente ilusória do universo, à noite ela parece deitar-se na alegre e essencial mixórdia do mundo. (MANGUEL, 2006, p. 20).

Nessa magnitude de escritos, tem-se, ainda, a questão de contrapor uma biblioteca real a uma imaginária. Nesse caso, é plausível a compreensão de uma coleção no âmbito da idealização do autor e do leitor. Sabe-se-que, para delimitar as referências poéticas, é preciso

estabelecer relações intertextuais pela palavra e investigações biográficas. Manguel (2006, p. 235) aponta, ainda, que

[...] bibliotecas de livros imaginários nos deliciam porque nos permitem o prazer da criação sem a faina da pesquisa e da redação. Mas também são duplamente perturbadoras: primeiro, porque não podem ser reunidas; segundo, porque não podem ser lidas. Seus tesouros promissores devem permanecer fechados para todos os leitores [...]. Nem todas as bibliotecas imaginárias contêm livros imaginários.

A biblioteca poética o’neilliana tem livros pertencentes à idealização do campo literário criados pelo processo imaginativo, como os inventários de poesia e as enumerações de vates anônimos; contudo, existem referências reais, comprovadas pelo diálogo do lisboeta com escritores da tradição portuguesa e autores brasileiros. Partindo dessa hipótese, é relevante delinear um caminho teórico para o embasamento da questão defendida da biblioteca poética, criada por meio de um poeta-leitor, poeta-crítico e poeta-tradutor. A partir da ideia de Berardinelli (2007) de singularidade-solidão, de que o sujeito voltado para si discorre sobre a linguagem e suas vivências, compreende-se que as obras poéticas de Alexandre O’Neill são sincronizadas tanto por sua trajetória literária, como pelo seu exercício poético com a palavra.

### 3.5 O poeta-leitor

Uma das materializações de Alexandre O’Neill como leitor é a biblioteca criada em Portugal como meio de resgatar e preservar sua memória como apresentado na capa de divulgação do site.

Figura 5 – Capa de divulgação do site em homenagem a Alexandre O’Neill



Fonte: Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (2021).

Recentemente, estudiosos portugueses idealizaram a biblioteca física de Alexandre O’Neill, criando um catálogo pessoal do autor<sup>16</sup> em um espaço em sua homenagem.

Alexandre era um apaixonado pelos dicionários. Ia naturalmente acumulando livros ao longo da vida, deixando-os dispersos pelas casas que habitou. A última biblioteca, vinda da casa da Rua da Escola Politécnica e depositada em Constância após a morte, dá uma ideia do que era a sua estante. Muita poesia em várias línguas, clássicos gregos e de um colecionador: raridades, *plaquettes*, folhetos encadernados em casa, catálogos, extravagâncias de alfarrabista, mimos. (OLIVEIRA, 2017, p. 715).

Esse espaço literário tem uma seção dedicada à biblioteca pessoal do autor, localizada em Constância. As obras o’neillianas foram doadas à Câmara Municipal de Constância após a sua morte, em 1986. Há um trabalho constante de técnicos que tratam do conjunto bibliográfico do poeta. Esses livros pessoais estão disponíveis em um catálogo on-line. Em um trabalho minucioso, foram organizados, em um endereço eletrônico, o acervo de volumes do poeta português, com 461 títulos, entre textos literários, acadêmicos e periódicos doados pelo filho mais velho do autor português, de acordo as informações do site. Sua biblioteca particular intitula-se Espaço Memória Alexandre O’Neill. A partir disso, foi criado um site, idealizado pelo projeto “Lugares de O’Neill”, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que também está integrado no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa.

A célebre estudiosa Laurida Bom fez uma doação da última máquina de escrever de O’Neill e de fotografias do poeta. Esse acervo também recebeu de Noémia Delgado 27 obras de arte que integram a coleção de O’Neill. No ano seguinte, foi feita uma reestruturação do Espaço Memória Alexandre O’Neill. Em 2018, com o projeto “Lugares de O’Neill”, em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian e do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, o estudioso Gonçalo Santos desenvolveu um processo de tratamento dos documentos bibliográficos. Atualmente, a equipe da Biblioteca Municipal Alexandre O’Neill é a responsável pela conclusão desse procedimento.

É interessante pensar que ele não se emoldurava apenas em uma tendência no universo literário e da comunicação, era publicitário, locutor, conselheiro literário e jornalista. O próprio poeta lamentou, em uma crônica: “parece que o poeta não é bem escritor, substantivo reservado

---

<sup>16</sup> O catálogo traz o seguintes dizeres: “Em 2014 e no âmbito da comemoração dos 20 anos da Biblioteca Municipal Alexandre O’Neill, pretende-se apostar no estudo, na valorização e divulgação das obras que constituem a Coleção O’Neill desta biblioteca, promovendo a memória do poeta e a sua ligação à Biblioteca Municipal e ao conselho de Constância”.

habitualmente para nomear o ficcionista” (O’NEILL, 2008a, p. 172). Compreende-se que o papel do poeta é rompido com o do prosador; entretanto, O’Neill vislumbra diversos lugares do campo da literatura e da comunicação. Ressalta-se a defesa da ideia de multiplicidade do autor português, e um dos desdobramentos primordiais para o trajeto de um catálogo literário é o do poeta-leitor.

Define-se poeta-leitor pelo trajeto elaborado, na obra literária, referente a diferentes escritores, assim como a coleção pessoal catalogada por estudiosos para preservação da memória cultural e artística do autor. Sabe-se que O’Neill é um leitor voraz da literatura brasileira, o que delinea, em suas criações poéticas, uma espécie de biblioteca por meio da figura de um apreciador da leitura. A poética o’neilliana afirma-se ao mesmo tempo como experimental e cotidiana, apresenta um tom paradoxal e prosaico, sendo invadida pela solidão, pelo amor, pelo sonho, pela passagem do tempo e pela morte. Esses temas conduzem ao medo e à revolta do homem, que necessita se libertar da opressão sofrida pela sociedade por meio do humor.

Rocha (1982, p. 11), no prefácio da obra completa do autor, afirma que a poesia de O’Neill “[...] vai do entusiasmo ao desengano, passando pelo divertimento, pela ironia e pelo humor negro”. Este jogo satírico é manifestado pela linguagem que parodia os discursos estereotipados, como os oficiais e os publicitários, fazendo uma intensa sátira aos portugueses, a Portugal e aos clássicos da literatura e da arte. Coelho (1982, p. 187), em “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O’Neill”, assegura que:

A intenção crítica da poesia de O’Neill expressa-se quase sempre pelo humor. Irreverente, descontráida, 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.

É interessante notar seu percurso poético na poesia brasileira, marcada pela modernidade, e de sua vida literária, tomando como referência a ideia moderna de poesia como espaço de reflexão e discussão sobre si mesma, bem como a liberdade de temas poéticos e a construção do poeta-leitor por meio de sua recepção literária. Entende-se que a partir da leitura de seus poemas é perceptível, em suas preferências literárias, a construção de uma espécie de biblioteca dentro de sua própria obra e a existência de um leitor em construção, sendo fundamental a ideia de que o poeta é um leitor. Nota-se, ainda, que Oliveira (2007) refere-se à descoberta da poesia brasileira por O’Neill, mencionando autores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme

de Almeida e Ribeiro Couto: “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 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, via homenagens a João Cabral de Melo Neto ou alusões como no caso de Cesário Verde. Revelam-se, assim, 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. 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 Pascoas* (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, ele faz uma espécie de reflexão sobre a poesia prosaica de Melo Neto, o qual, por sua vez, faz uma analogia ao seu processo de composição poético. É interessante notar, em *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, um leitor atento: “Alexandre O’Neill está muito atento ao que escreve no Brasil. Foi o único escritor português que citou ‘Casa de vidro’, de Ivan Ângelo, que o havia deslumbrado. Antônio Torres, Nélida Piñon, Ferreira Gullar também são citados, entre muitos outros” (MEDINA, 1983, p. 221). No posfácio “A doença das palavras”, a autora afirma que “Ele próprio era disto consciente, sendo homem do mundo e leitor muito atento” (OLIVEIRA, 2017, p. 718).

A trilha literária de O’Neill pela poesia brasileira pode ser percebida 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.

Há um processo de ruptura, a *kenosis*, categoria de Bloom (1991, p. 43), denominada de “um mecanismo de ruptura”. O poeta-leitor traça muitas vezes, em sua obra, resquícios de suas leituras, explícita ou implicitamente. Nesse caso, O’Neill tende para um processo de descolamento com o grande poeta. Tem-se também a questão da elaboração dos versos com palavras cotidianas, o jogo de palavras, de diminutivos, com o intuito de criar um universo cômico, sem elevações poéticas ou aprofundamentos literários. Essas revisitações à obra

peçoana não são pretendidas como meio de redução da escrita o’neilliana, mas, sim, como uma busca pela originalidade:

[...] a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tomar um poeta mais original, o que não necessariamente melhor. As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das ideias, ou aos padrões de figuração. (BLOOM, 1991, p. 43).

O rompimento com a tradição via descontinuidade é uma maneira de criar uma singularidade poética, uma marca do poeta em sua elaboração poética e uma desapropriação para uma criação de originalidade. O’Neill consagra-se por sua escrita irreverente, pelo gosto pelo humor negro, pelo debate constante com grandes nomes da literatura. Trata-se de um leitor em construção dentro de sua obra literária. Isso torna notória sua formação leitora como um leitor crítico, dentro de uma biblioteca, via poesia. Vê-se o poeta português como um leitor criterioso, que também se posicionava como leitor-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 os 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 refletir sobre a própria poesia. 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. Entende-se que a metalinguagem e a intertextualidade se relacionam com a crítica e a leitura. Nessa perspectiva, a crítica literária é considerada como crítica-escritura ou crítica dos autores. Sendo assim, tem-se, diante de uma reflexão de escritores com a sua própria produção literária, uma situação em que o escritor e o leitor se unem na mesma condição e com o mesmo objetivo: o trabalho com a linguagem.

A crítica-escritura, bem como o poeta-leitor, realizam uma junção entre o papel da crítica e do texto literário via construções de uma experiência como leitor. Esse exercício rigoroso de pensamento em relação à linguagem, por meio do fazer crítico e de leitor, como também do literário, é um processo de metalinguagem. Como observa Campos (2010, p. 11), em *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, “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”.

O crítico é um leitor experiente e atento que consegue tanto se aproximar quanto se distanciar do objeto, tendo sempre um olhar crucial à retomada da tradição. O poeta, na modernidade, pode ser visto como um meio que busca uma consciência dos artifícios artísticos usados tanto para o fazer poético, como também para demonstrar sua percepção como leitor. Por isso, O’Neill é ciente de suas escolhas literárias, apesar de não buscar equivalência de sua escrita com grandes nomes. Isso é um processo fundado na consciência crítica e reflexiva do poeta de modo a criar sua própria poética em constante tensão de pensamentos.

Compreende-se que a poética tende a revisitar a tradição de forma que ocorra, como dito por Bloom (1991), uma desapropriação de um autor perante o outro. Com isso, há um embate de pensamentos para construção de grandes nomes da literatura. O’Neill cria, em sua obra, uma espécie de reflexão satírica sobre a poesia em processos metapoéticos ou dialógicos com um cânone ou não literário. Recupera-se, assim, Fernando Pessoa da tradição literária e portuguesa por meio de um constante trabalho com a linguagem e de leituras atenciosas de escrituras pessoais.

O’Neill tenta se atentar às leituras literárias, buscando estabelecer diálogos com outros autores – como, no caso, Fernando Pessoa – para criar uma espécie de biblioteca dentro de sua poesia. Ele deixa transparecer o desejo de uma poesia que perpassa todos os lugares-comuns, principalmente aqueles relativos ao amor, à vida e à morte associados à ideia do livro *Abandono vigiado*, distanciando-se de uma geração de autores portugueses, mas sempre os revisitando.

### **3.6 O poeta-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 Moisés (1967), a palavra “crítica” é originada do grego “*krínein*” e significa “julgar”. Ao longo do tempo, a acepção passou a ser usada como sinônimo de interpretação, análise e julgamento da obra de arte ou de qualquer outro objeto. É utilizada 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 presentes 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, em artigos de jornal, ensaios, artigos de revistas, conferências, 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 a ruptura da tradição e a tradição da ruptura, a qual será importante para o âmbito da crítica literária. 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 a respeito de suas obras, entendendo serem eles próprios que provocam a crítica literária, o que os fizeram desenvolver, em paralelo às suas obras, textos teóricos e críticos.

O crítico literário tem como objetos o estudo e a avaliação do texto literário. Constrói advindo disso uma obra dependente da outra, pois não conseguiria criar sem um objeto de análise. Pode-se, assim, considerar a crítica também como uma arte, uma vez que lida com dados subjetivos e imaginativos. O crítico idealiza uma obra, embora tenha uma outra qualidade e função. A crítica literária tem o papel de caracterizá-la por meio dos elementos que a compõem, numa atividade de investigação que objetiva mostrar qual é o seu diferencial. É fundamental ressaltar, ainda, que tanto a crítica quanto o objeto em si conjugam e estão envolvidos pela historicidade.

Para 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 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 relação com a compreensão, a comparação, a classificação e a avaliação para auxiliar a leitura, isto é, para o processo de apreciação dos leitores. Já a segunda possui um discurso duplo e ambíguo, ou seja, que mantém simultaneamente o tempo, o novo e o velho. Sendo assim, “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 da análise da leitura:

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. 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. A crítica pode ser percebida como um exercício intertextual, no qual a intertextualidade é vista como esse imenso e incessante diálogo entre obras que constituem a literatura (PERRONE-MOISÉS, 1973). A autora entende o intertexto 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. Ademais, a crítica só acontece em função do objeto criticado.

O discurso crítico se aguça à medida que se distancia dos cânones científicos e passa a integrar o discurso literário. Dessa forma, a crítica-escritura é o elemento que se constitui no espaço romanesco, no qual o diálogo é estabelecido tanto pela crítica quanto pelo discurso ficcional, tornando-se, portanto, um objeto ao mesmo tempo explicador e explicado. Nota-se, ainda, que o conceito de crítica trata de duas possibilidades: crítica-científica e crítica-escritura. Em relação à crítica-científica, a autora afirma o seguinte:

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. [...] 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).

Observa-se que, no que se refere à crítica-escritura, a estudiosa pontua que a leitura não é apenas um ato de ler, mas, sim, um mergulho em que há impregnados várias referências textuais. 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. Assim, ao distinguir crítica e escritura, afirma 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).

É possível assegurar 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 desenvolvedor de ambiguidades, isto é, como um escritor” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 56). A partir dessa perspectiva, vê-se que a metalinguagem e a intertextualidade têm uma ligação 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 por outro viés, como crítica-escritura ou como crítica dos autores, sendo esta última uma reflexão de escritores com às suas próprias criações literárias.

Seria, assim, 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 para o literário. A conjugação 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 (1999, p. 19):

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.

O poema-crítico é essencial para o entendimento do próprio processo de composição do poema moderno e um modo utilizado pelos poetas para manifestarem seus pensamentos pelo aprofundamento de sua própria existência e experiência através de sua própria negação, 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).

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 se tornar um território de debates e intertextos, ou seja, de se transformar em um movimento profundo de reflexão e questionamento, levando à própria recusa do seu objeto. É também 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, tem-se como foco 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. Nela, fica evidente a plena lucidez frente ao fazer poético, em que o poema se torna um poema crítico e se instala em seu interior. O’Neill buscava, em suas primeiras publicações, a recusa da poesia tradicional, tendo como objetivo a “libertação do homem e a libertação total da arte” (ROCHA, 1982, p. 12), corroborando o pensamento de Paz (2012, p. 30): “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”.

Diante da ruptura com modelos vigentes, surge 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 experimentalismo 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>17</sup> 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 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 e de experimentalismo.

Além disso, pode-se observar indícios de referências de leitor em suas traduções. O poeta português fez várias traduções, como de *Romeu, Julieta e as trevas*, de Jan Otchenachek (1961), poemas de *A boa alma de Sé-Chuão* (1961) e *O círculo de giz caucasiano* (1963), de Bertold Brecht, *Mestre Ubu*, de Alfred Jarry, *O percevejo*, de Maiakovski (1959), *A pele*, de Cuzio Malaparte, *A mandrágora*, de Maquiavel (1997), *A Sombra chinesa*, de Georges Simenon. As transcrições podem criar uma espécie de rastro o’neilliano em sua versão do texto. A trilha poética da transcrição para outra língua da obra é fundamental para criação de uma pista poética, haja vista que o poeta, como gostava de ser nomeado, exercitava a função da palavra com a palavra. Assim,

[...] traduzir, de fato, uma obra significa lidar também com duas tradições literárias (a de partida e a de chegada). Esta ação, a de traduzir, faz circular um texto fora da sua tradição e a consequência é uma (ou mais) releitura(s) e a disseminação do texto e dos hábitos e princípios que estão ali, muitas vezes, ocultos. (PETERLE; SANTURBANO; WATAGHIN, 2011, p. 102-103).

---

<sup>17</sup> O experimentalismo poético português ocorreu via Cadernos de Poesia experimental em Lisboa, por volta dos anos 1960. Tal movimento é derivado de uma revista intitulada *Poesia Experimental*, publicada em dois números, o primeiro em 1964 e o segundo em 1966. Nessas edições foram incluídos textos de poetas e músicos de vanguarda portugueses, brasileiros, franceses, italianos e ingleses.

Nessa perspectiva, o poeta como tradutor remonta o texto, tendo em vista a necessidade de aproximação com elementos essenciais da escritura literária, como sintaxe, rimas, conteúdos, ritmos, entre outros. Por isso, a tradutibilidade tenta conservar o sentido, mesmo, às vezes, perdendo a forma. No entanto, há um outro problema na poesia:

Como se vê, ao dizer que ‘a poesia é, por definição, intraduzível’, Roman Jakobson não coloca em xeque a tradutibilidade ao poema – pois que ele próprio pratica a tradução poética e assim a chama –, mas quer simplesmente alertar para o fato de que se trata de uma tradução *sui generis*, podendo até merecer, quando necessário, denominação específica: transposição criativa. O fato é que Jakobson não reconhece seu trabalho e o de outros como tradução poética e assim o denomina, mas atribui-lhe conotação e virtudes extremamente positivas, reconhecidas pelos próprios autores do original. (LARANJEIRA, 2003, p. 28).

A tradução de uma poesia provoca inúmeros desafios de natureza linguística e literária. É interessante notar que O’Neill era um tradutor intuitivo, mesmo não dominando por completo o inglês. Sabia adequar os termos estrangeiros ao português, estabeleceu, ainda, uma seleção singular para antologia de Carl Sanburg. Em *Tempo de poesia*, ele cria um espaço de transgressão delimitando as referências poéticas, o que pode ser um meio de burlar a ordem preestabelecida. Ademais, a ideia de poeta-tradutor reafirma a imagem de um leitor atento e um mergulhador de universos diversos. A própria ideia do tempo de poesia é retomada em *Tempo de fantasmas*, uma das obras iniciais do poeta.

#### 4 ESTANTE DE POESIA MODERNA BRASILEIRA: DESLOCAÇÕES DE DRUMMOND A MENDES

Estou sozinho diante da página em branco.

Cedo à inspiração?  
Dedico-me ao suor?

Vou investir com a caneta o branco da página em branco.  
Minha tentação era subscrever o branco,  
assinar o silêncio.  
Mas o branco seria o silêncio,  
uma vez assinado?

Cedo à inspiração?  
Dedico-me ao suor?

Nada vem de bandeja.  
Nada vem do suor. (O'NEILL, 1982, p. 409).

##### 4.1 A estante de poesia brasileira

A epígrafe acima, retirada do livro *A saca de orelhas* (1979), apresenta a voz de um poeta em processo de escrita que reflete em um processo metalinguístico sobre o ponto de partida do poema. É fato que O'Neill traça em suas construções literárias um olhar de leitor, uma das marcas de sua escrita, como também delinea suas alusões poéticas. Nesse poema, pode-se estabelecer uma referência explícita à questão do papel em branco, assim como à inspiração e ao trabalho com a palavra, que lhe conferem o rigor poético. O sujeito poético enumera alguns lugares-comuns – inspiração/trabalho, modelo exterior, papel em branco, um dilema entre inspiração e transpiração – 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 à poesia moderna, retomando 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 de Melo Neto a respeito do processo de idealização do poema. Melo Neto (1998), poeta-crítico brasileiro, 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. Por isso, para ele, 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 difícilima, 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). Retoma-se essa discussão da criação poética como estratégia de delinear a percepção de O’Neill no poema e aos autores brasileiros. Uma chave de leitura é o entendimento da obscuridade solidão-singularidade, da qual o poeta se distancia em um processo individual para pensar sobre o fazer poético. O poeta brasileiro, ressalta, ainda, a existência de duas famílias de poetas na 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). Esse mesmo autor 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. O trabalho formal com a linguagem é um exercício da linguagem. 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). Nesse sentido, 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 da folha branca é recorrente na poética cabralina, pela indicação do início do processo poético, 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, 1997, p. 64). Ao retomar o papel em branco, O’Neill resgata 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 brasileiro rejeita a inspiração, tomando a objetividade como princípio para escrever seus poemas: “Esta folha branca/me proscreeve o sonho/me incita ao verso: nítido e preciso (MELO NETO, 1997, p. 60).

No poema de O'Neill, a folha de papel em branco é vista como um lugar-comum, definida, 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). Esse verso é uma espécie de chamamento para pensar questões poéticas, mencionando a tradição literária, bem como os lugares-comuns. Essa discussão interessa pela relação que será estabelecida nas análises dos poemas de Drummond e Mendes. Dessa maneira, a busca pela liberdade das palavras indica uma marca para 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, o poeta português pensa uma poesia que não consegue se prender a um ideal e acaba por perpassar uma poesia crítica, debochada, publicitária, surrealista, até mesmo experimental. Ao convocar os poetas, instiga a poética dos lugares comuns, como também o acordar para os dizeres surrealistas, a criação pelo imaginário popular, isto é, o glorificar ou o rebaixar os modos de pensar a vida, a morte e o amor e, por vezes, o tempo.

Consegue-se, por conseguinte, estabelecer novos rastros poéticos de autores brasileiros nos poemas de Alexandre O'Neill, que 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 1951, com o lançamento de *Tempo de fantasmas*.

Na biografia do escritor português, Oliveira (2007) observa 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. O próprio poeta afirma em entrevista seu gosto por literatura brasileira:

De modo algum. Lope e Góngora sempre gostaram um do outro através de mim... Machado é um poeta que releio constantemente, tanto na poesia como na prosa. É um universo. E gosto dele em boa parte pelo que tem de «velho» (isto demoraria muito tempo a explicar, mas um dia sempre explicarei). Bandeira só é grande poeta menor, como disse a minha amiga Luciana Stegagno Picchio, para quem estiver distraído. Melo Neto é um velho amigo e um altíssimo poeta (sem saída aparente, diga-se). Não

se esqueça que eu fui o curador da edição da «Quaderna» em Portugal, que se não foi a 1ª foi a 2ª do livro.<sup>18</sup>

É relevante pensar sobre a predileção do poeta português a partir do aprofundamento da ideia de rejeição das formas preestabelecidas de construção poética e da concepção da poesia pelo equilíbrio ou mesmo desequilíbrio, pela racionalidade ou criação aleatória e da linguagem simples, que, por vezes, torna-se enigmática. Sem dúvida, traçar um projeto literário único é desafiador em O'Neill, pois há várias facetas no seu percurso poético, como variação de temas, misturas de estilos de poesia, uma infinidade de referências portuguesas e brasileiras.

Ao ler sua poesia completa, percebe-se, nos poemas, a existência de uma intensa menção de artistas, poetas, romancistas, cronistas ou ainda de outros estilos poéticos e outros autores, como aponta Rocha (1982) em seu prefácio da obra completa na década de 1980. 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 dialogadas emblemáticas de escritores portugueses, especialmente pelo uso das antíteses, centradas nos polos da aparência e da profundidade e da frivolidade e da seriedade, como é o caso de Manuel Maria Barbosa du Bocage (pela referência do modelo de seu “autorretrato”) e de Cesário Verde (relativo à poesia deambulatoria pela cidade). Destaca-se também que o poeta português busca a liberdade da expressão, por meio de um experimentalismo poético e estético, a partir de imagens com associações absurdas, da técnica de colagem e dos inventários.

O'Neill cria, em sua própria poética, vários trajetos diversificados de textos literários, como afirma Oliveira (2007), ao destacar que, nas entrelinhas poéticas, há resquícios de suas experiências como leitor. Meirim (2018, p. 106) salienta que:

João Cabral de Melo Neto é um dos autores que, a par de outros poetas brasileiros como Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade, figuram no panteão literário de O'Neill, precisamente por pertencerem à genealogia dos poetas prosaicos [...].

Pode-se estabelecer um possível percurso literário pela poesia brasileira, pois observa-se em seu projeto uma renovação da linguagem, um constante pensar na poesia, reflexões ou brincadeiras com o cotidiano, além dos processos intertextuais com os poetas modernos

---

<sup>18</sup> Entrevista de Fernando Assis Pacheco para o *Jornal de Letras*, nº 36, de 6 jul. 1982, disponível no Blogspot Pergunto Dromo (2015).

brasileiros. A princípio, debruça-se sobre a proximidade com Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, entrevendo uma ligação, pois são nascidos da consciência poética provocada pela negatividade e pela inquietação experimentadas frente ao mundo moderno. Entende-se, nesse viés, que, na poética o’neilliana, há um diálogo poético brasileiro, uma espécie de estante dedicada à poesia de grandes nomes da literatura no Brasil. É interessante notar como Drummond e Mendes, segundo Candido (1977), têm uma desenvoltura e instituem uma perspectiva literária naquela época:

[...] com ele (Carlos Drummond de Andrade) e Murilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida do mundo das palavras. (CANDIDO, 1977, p.122)

Vê-se que a poética desses poetas permite um mergulho em temáticas diversas, via construções metafóricas, em que as palavras do poema podem idealizar um mundo dentro da poesia, que se aproxima do ideal de Alexandre O’Neill, obcecado pelo universo das letras. Oliveira (2017) enfatiza o gosto do escritor por dicionários e sua busca incessante por criar listas, pesquisar listas telefônicas, pensar em vocábulos para sua produção literária. O’Neill adverte, em uma prosa intitulada “Tempo de poesia”, a necessidade de os poetas lerem para ajudar o público no sentido de “[...] recuperar a poesia através do que de mais autêntico, moderno e humano criou e é criado sob o seu signo.” (O’NEILL, 2008a, p. 26). Vê-se, portanto, um alerta de que a própria poesia carrega em seus versos a possibilidade de resgatar uma tradição, estabelecer diálogos com outros poetas e mostrar um enorme intertexto.

Nessa linha de raciocínio, materializa-se um possível rastro de poesias brasileiras dentro da obra do português. Para tanto, foram escolhidos os poemas da obra *A rosa do povo*, de Andrade (1945), por suas meditações sobre o objeto poético serem a própria poesia e por abordarem lugares comuns na poesia, e *Poesia liberdade*, de Mendes (2001), pelo seu envolvimento com o movimento surrealista, que tem como proposta de poesia a libertação da palavra e da arte pela consciência poética. Neste sentido, foi traçado um caminho pela literatura brasileira em publicações da década de 1940, período que antecede as primeiras publicações de O’Neill, após a edição surrealista de *Ampola miraculosa*, iniciando o caminho pela obra *Tempo de fantasmas* (1951) até *A saca de orelhas* (1979).

Para isso, foi construído um sumário (Apêndice A) para cada poeta brasileiro e para o poeta português, como uma espécie de seção, para indicar as passagens trilhadas por O’Neill dentro dos poemas. Essa relação entre os escritores portugueses e brasileiros foi fortalecida no

século XX, com o diálogo marcante de traços da poesia brasileira no lirismo português. É interessante perceber como os poetas brasileiros estabeleceram uma afinidade intertextual com a poética o'neilliana, um indício da figura do poeta, do leitor e do crítico, e seu ao humor negro, à ironia, ao surrealismo, à poesia crítica e de resistência social e ao gosto pelo prosaico, assim como pelo experimentalismo poético.

Essa consciência poética, a partir da ideia de libertação da palavra, em diálogo com a concepção de biblioteca e de leitor-crítico, constitui uma possível jornada literária do autor. As obras de Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes integram a estante da biblioteca dentro da poesia de Alexandre O'Neill, mostrando a relevância desses escritores na idealização poética do lusitano. A partir disso, revelam-se escritas poéticas permeadas de uma inquietação no mundo, de modo a promover um diálogo e uma integração das literaturas portuguesa e brasileira.

Tendo em vista, ainda, a ideia de libertação da palavra e dos lugares-comuns da poesia, foi necessário aprofundar na leitura dos poemas das obras *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, e de *Poesia liberdade*, de Murilo Mendes, poetas preocupados com a consciência do fazer poético e os efeitos líricos de pensamentos introspectivos, sociais, abstratos e experimentais. Revelam-se, nessa perspectiva, poéticas voltadas para a inquietação, a negatividade e a recusa do lírico, de modo a promover uma renovação do processo poético com temas essenciais da literatura, como a vida, o amor, o tempo e a morte.

#### 4.2 Drummond em O'Neill

Ao ler um conhecido poema-homenagem, “A um poeta que deixou de comparecer nas antologias”, versos dedicados a Carlos Drummond de Andrade, publicado no *Jornal de Letras*, em 1982, e incluído na obra *Dezanove poemas* (1983), pode-se estabelecer o vínculo poético entre os poetas portugueses e brasileiro.

A um poeta que deixou de comparecer nas antologias

Tinha de suceder deixares de suceder  
a ti próprio.

Já Bocage não és? – claro! –  
e quem sabe se alguma vez o foste?  
Digo-te mais: nunca o serás,  
nem apocrifamente

Não almejavas tanto?

Bravo, rapaz, parece que caíste  
em ti!

Como queres que uma antologia se acrescente  
sem, tarde ou cedo, se diminuir?

Sabes por que se diz «gemem os prelos»?  
Não penses que é por ti.

Sê razoável!

Teus versos hão-de espiritualizar muita família.

Entre netos, uma velha senhora esquecerá a meio  
um soneto dos teus.

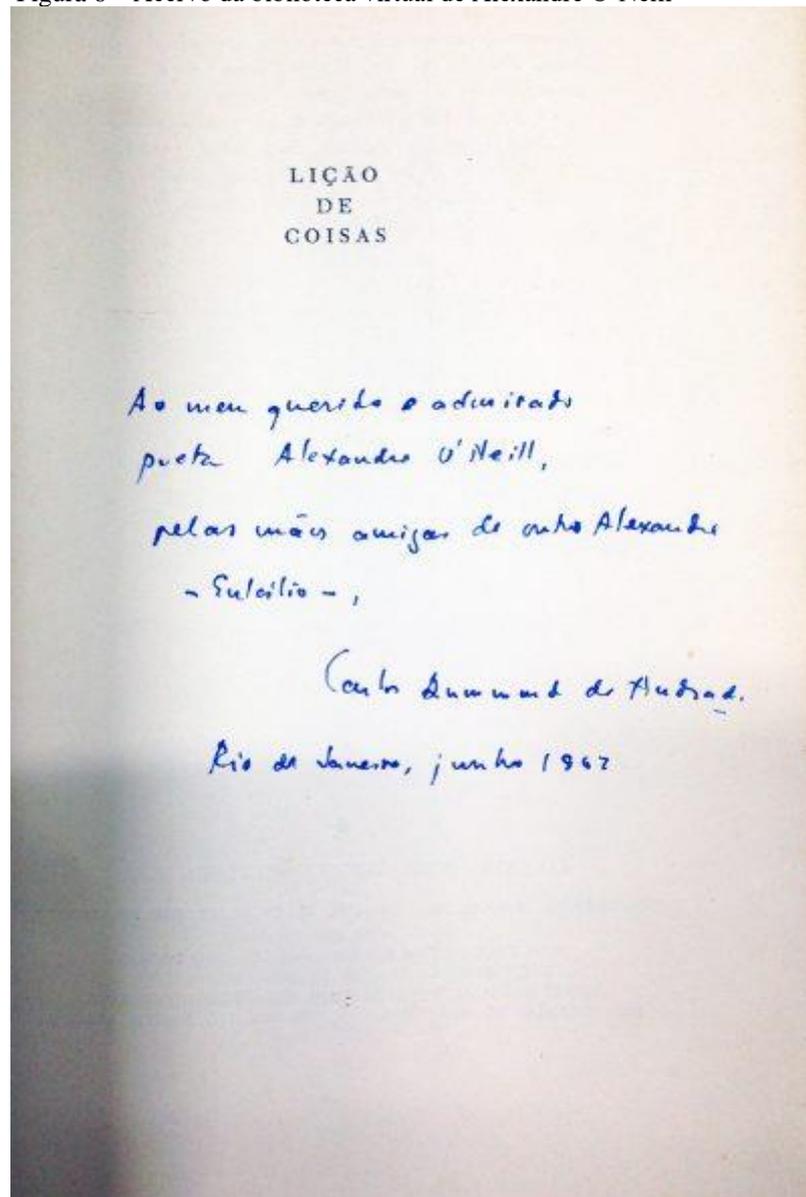
Se a sorte não te for de todo adversa,  
um lusófilo, algures,  
citará entre barras versos da tua lavra  
uma elegante nota de rodapé. (O'NEILL, 2017, p. 529).

É interessante como o poeta lisboeta extrai o nome de Drummond posteriormente ao incluí-lo na publicação de 1983, 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). Nesses versos, o sujeito lírico compõe um processo comparativo da poética drummondiana com a de Bocage, haja vista que em Portugal a presença do poeta português é mais incisiva. Apesar disso, sabe-se que Drummond ocupa um lugar de prestígio tanto na poética de O'Neill quanto na história da literatura.

O poeta português parece justificar o motivo de não ter organizado uma antologia para o poeta mineiro, considerando que sua poesia seria conhecida por outros meios. É comum, na obra o'neilliana, um pensar sobre a poesia, entretanto, seu modo despojado traz uma reflexão do projeto literário de Drummond, um dos seus autores favoritos. Esse poeta brasileiro tem uma força singular na poesia de O'Neill. “Novamente, a desimportantização não significa retirar a importância dos escritores e das pessoas que admira, significa falar de grandes poetas e escritores sem que isso implique emulação ou gestos de canonização” (MEIRIM, 2014, p. 169).

Nota-se, de tal modo, uma amplitude na ideia de O'Neill como leitor de Drummond, não só pelas homenagens ou de modo explícito nos poemas, mas também pelas referências em suas crônicas e entrevistas. Outro indício dessa proximidade entre os poetas é a dedicatória de Drummond para O'Neill.

Figura 6 – Acervo da biblioteca virtual de Alexandre O’Neill



Fonte: Alexandre O’Neill –Biblioteca virtual (2021).

Esse laço de amizade pode ser percebido também em um depoimento de O’Neill de 1978, como ressalta Rocha (2018, p. 40):

Drummond foi um dos poetas de referência de O’Neill, que prestou homenagem ao autor brasileiro no seu depoimento ‘II marchio del surrealismo’, escrito expressamente em 1978 para o nº 3 da revista *Quaderni Portoghesi*. Depois de evocar o contexto histórico-literário e a gênese do movimento de 47, O’Neill realça nesse texto a influência que sobre a sua geração exerceu a poesia de Carlos Drummond de Andrade ‘*in quanto proposta di disarticolazione del discorso poetico*’ (O’Neill, 1978: 44).

Na última entrevista, em 1985, Alexandre O’Neill atesta a grandeza da poética brasileira, demonstrando sua admiração pelos poetas brasileiros. Ao longo de sua carreira de

escritor, ele deixa claro os rastros de suas leituras, de gostos literários, porém, há momentos que é preciso estabelecer essas relações: “É verdade e também é verdade que nunca se disse em Portugal o quanto o surrealismo português deve a Drummond de Andrade. E ao Bandeira, que tenho a fraqueza de considerar um excelente poeta” (O’NEILL, 2008b).

É notória no poema “De ombro na ombreira”, da publicação homônima de 1969, que se pode relacionar aos versos de “Os ombros suportam o mundo”, do livro *Sentimento do mundo*, de Andrade (ano), publicado pela primeira vez em 1940. “De ombro na ombreira vejo/no outro lado outro/ombro na ombreira” (O’NEILL, 1982, p. 273). Em um processo metafórico, os ombros seriam a consciência humana diante de um mundo de inquietações. Apesar disso, pode-se apreender, como uma espécie de paralisia social, uma percepção de si, um universo do egoísmo plainando na sociedade. Nos seguintes versos, observa-se uma ênfase na ideia do ombro a ombro:

Entre ombros nas ombreiras  
nenhum assombro:  
ombros ombro a ombro  
param ombro a ombreira. (O’NEILL, 1982, p. 273).

A ombreira oculta sobrepõe o ombro, fazendo uma alusão ao mundo das aparências, em que se camuflam as verdades. O poeta continua realçando os limites de ombro a ombro para, no verso final, reafirmar a imobilidade da consciência. Na última estrofe, ao anunciar os escombros, vê-se que ainda haverá o ombro na ombreira, uma consciência voltada para si, sem ser atingida pelos problemas sociais: “Quando tudo escombro/ainda todos seremos/ombro na ombreira” (O’NEILL, 1982, p. 273).

Em uma outra leitura, compreende-se que a construção está mais voltada para o jogo de palavras do que propriamente para uma reflexão sobre a situação da realidade, do mundo. Por vezes, a poesia de O’Neill é dita como despreziosa, sem muitos aprofundamentos reflexivos. Em *Literatura e posteridade: Jorge de Sena e Alexandre O’Neill*, Meirim (2017, p. 162) ressalta que

O’Neill ao fazer poesia exhibe o modo como a faz, com as palavras de todos os dias, mas sem que isso signifique falar de alguma coisa. O importante no poema – De ombro na ombreira – é a habilidade na utilização da palavra ombro, inserindo-a noutras que nada têm que ver com o seu significado (como assombro e escombro). Ombro não passa a ser assunto da poesia de O’Neill, e não é relevante ter assuntos ou contar acontecimentos.

Os ombros de O’Neill também experimentam o peso do mundo, como no poema de Drummond, em que a consciência humana percebe ou finge notar os problemas sociais, assim como o tempo de transformações. Entende-se, de tal modo, a existência de uma ausência de sensibilidade em um processo mecânico de vivência, isto é, uma alienação, que seria um dos temas da publicação *Sentimento do mundo*:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
Tempo de absoluta depuração.  
Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
Porque o amor resultou inútil.  
E os olhos não choram.  
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
E o coração está seco. (ANDRADE, 2011, p. 57).

A consciência se perde em um mundo de guerras, o sentimento pela dor do outro se desfaz, como se o tempo não tivesse mais sentido. O sujeito suporta o peso da humanidade, apesar de ele ser mais leve que uma criança. Perde-se, assim, uma sensibilidade diante de uma atmosfera do grotesco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
És todo certeza, já não sabes sofrer.  
E nada esperas de teus amigos.  
Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
Teus ombros suportam o mundo  
e ele não pesa mais que a mão de uma criança. (ANDRADE, 2011, p. 57).

Em um processo de alienação, mesmo conflituoso, a vida segue. A sociedade do espetáculo, que adora as barbáries, torna-se cenas de violência e de sofrimentos em atos banais. Tem-se uma banalização dos problemas sociais, que passam a ser comuns e rotineiros.

As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
provam apenas que a vida prossegue  
e nem todos se libertaram ainda.  
Alguns, achando bárbaro o espetáculo  
prefeririam (os delicados) morrer.  
Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
A vida apenas, sem mistificação. (ANDRADE, 2011, p. 57).

Dessa maneira, os ombros que carregam os problemas do mundo, em Drummond, voltam-se em O’Neill com uma percepção diferente. Enquanto no poema do mineiro tem-se um mergulho reflexivo da dor, do eu em um mundo de barbáries banalizadas, uma meditação sobre

a questão da alienação; em O’Neill, com breves pensamentos, sugere-se uma chegada de um tempo em que há mudanças significativas, constatando que continuaremos em um espaço com os mesmos ombros, embora com questões sociais que permeiam a vida, com conflitos e dores existenciais.

#### 4.2.1 Drummond: o meditar poético

Ao aclamar pela liberdade da linguagem, Alexandre O’Neill reflete o papel do próprio poeta, transcendendo a figura do escritor a espaços infinitos. Estabelece-se, no excerto a seguir, um diálogo com os poetas de seu tempo e os percursos e seus trajetos literários, abrindo para possibilidade de criar uma possível chave de leituras para sua poética.

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).

Nesse pensar da poesia, vê-se o paradoxo do poeta. “Com a miséria atear a felicidade”, define-se, do mesmo modo, um eu-imaginário, um eu-devaneios, um eu-pensador, um eu-poeta, de eu-leitor e de eu-crítico, assim como Drummond, que carrega um eu repleto de histórias, de reflexões, meditações e inconstâncias. O 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, contrapondo os ideais poéticos, via poesia. Há também uma indagação do sentimento do mundo, que, por vezes, revela o mundo interior do poeta, seu povo e 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. Ao mesmo tempo, o poeta português busca uma liberdade da expressão, através do experimentalismo poético e estético. Essa tendência seguida por O’Neill vem da ironia, do humor e da consciência poética. Essas intenções são dialogadas com o poeta Carlos Drummond de Andrade.

É importante retomar as características da obra *A rosa do povo*, que revela a maturidade poética de Drummond de Andrade. Essa publicação se situa no auge poético do autor, que se inicia em *Sentimento do mundo*. Esse livro foi escrito em meio a uma realidade de conflitos ideológicos e políticos, tendo como tema central a inquietação em relação à existência, à sociedade e à própria poesia.

Na fase mais estritamente social (a de *Rosa do povo*), notamos, por exemplo, que a inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do ‘mundo caduco’, pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível interpreta em função do meio que o formou e do qual, queria ou não, é solidário. (CANDIDO, 1977, p. 122).

Um poeta sensível, observador, crítico, que traça, em seus poemas mais metafísicos do que os dos seus livros anteriores, uma poesia menos ligada ao presente e mais interessada na essência da vida. Sabe-se que, em *A rosa do povo*, os poemas estão voltados para os problemas sociais, entretanto, há a presença de outras temáticas, como a morte, o passado, uma identidade pessoal, um pensar da poesia. Gledson (2018) adverte que Drummond não é um poeta filosófico, mesmo usando temas que permeiam o universo da Filosofia. Para o autor, em *A rosa do povo*, “Drummond está consciente da importância e do alcance da sua poesia, da sua capacidade de refletir o mundo contemporâneo, de exprimir os sentimentos não só dele mesmo como também dos seus semelhantes” (GLEDSON, 2018, p. 213). Complementando essa ideia, o posfácio de Antonio Carlos Secchin, da edição de 2012, aponta para compreensão de que:

A rigor, o que os textos iniciais estampam não implica contradição, e sim um tenso regime de contradições, em que duas vozes poéticas se alternam, prefigurando desdobramentos de complexa interseção. O jogo entre o apelo ao convívio e o apego à retração pauta, de certo modo, a obra inteira – aliás, a mais alentada de todas até então publicadas por Drummond, qualquer que seja o critério aferidor: a quantidade de poemas (55), o tamanho dos textos, a extensão dos versos. Esse dizer copioso (se cotejado, por exemplo, à fatura mais contida de *Alguma poesia*) será aqui e ali contrabalançado pelo minimalismo de uma dúzia de textos. Correlatos e simétricos aos tópicos da comunhão e da reclusão vigoram os conceitos de poesia evocada como verdade ou como enigma. Quando a voz lírica se dirige ao povo, atribui-se um poder de verdade, respaldado pelo desejo de promover o bem e a justiça; quando, sozinha, opta por cultivar a rosa sem necessariamente dirigi-la para o povo, mergulha num universo avesso a formulações categóricas. (SECCHIN, 2012, p. 293).

O conflito essencial desse compilado de poemas é uma espécie de “Eu *versus* mundo”, numa reflexão sobre o sujeito no mundo, sob o signo da negatividade. As imagens poéticas são voltadas para a condição humana. Embora, num primeiro momento, os poemas tenham uma

abordagem de temas políticos, o poeta revela a consciência de que a poesia se faz com a palavra, e não com fatos. Camilo (2001, p. 77) destaca que esse livro é

A agudíssima consciência da distância social da que separa o artista ou o intelecto em geral do proletariado jamais lhe permitiu fazer qualquer concessão ao populismo. Ao contrário, fez dessa distância – sempre permeada, como veremos, de um implacável sentimento de culpa – a matéria mesma de que se alimentam alguns de seus mais belos poemas participantes: ‘O operário do mar’ sirva de exemplo.

Vê-se que o distanciamento da vivência real do problema afeta o poeta. Ele medita as questões sociais e, muitas vezes, não integra uma convivência concreta com as temáticas presentes em sua poética. Apreende-se, pela profundidade dessa obra drummondiana, a necessidade de apontar os poemas escolhidos e sua relação explícita ou implícita com a obra de O’Neill. Nesse viés, foi elaborado um sumário (Apêndice A) para organizar e ilustrar o percurso traçado nas publicações o’neillianas. Para a seleção dos poemas, que serão analisados a seguir, foram considerados os rastros temáticos, partindo da leitura da obra completa de O’Neill, assim como *A rosa do povo*. Estabeleceu-se, assim, uma linha de leituras na obra o’neilliana, seguindo as datas de publicações dos livros de poemas do escritor português.<sup>19</sup>

#### 4.2.2 Procura da poesia em pela voz contrafeita da poesia

O’Neill indica que sua poesia é criada de modo a libertar-se de tudo, pode ser elaborada de palavras, de reflexões, de pensamentos, de diálogos, de entretenimentos e de críticas às diferentes situações. Há vários caminhos poéticos para viver ou simplesmente sentir a poesia.

Por que é tempo de romper com tudo isto  
É tempo de unir ao mesmo gesto  
O real e o sonho  
É tempo de libertar as imagens as palavras  
As minas do sonho a que descemos  
Mineiros sonâmbulos da imaginação. (O’NEILL, 1982, p. 43).

O excerto acima integra o poema “Pela voz contrafeita da poesia”, em que se pode propor um diálogo com o poema “Procura da poesia”, no qual o sujeito poético alerta sobre o modo de fazer poesia, sobre a recusa do próprio objeto poético:

---

<sup>19</sup> Ver sumário do trajeto poético de Alexandre O’Neill pela poesia de *Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade.

Não façam versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não façam poesia com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica. (ANDRADE, 2011, p. 24).

Num processo transitório de uma fase, como ocorrido na obra de O'Neill, ele busca intensamente um projeto de libertação da palavra. Isso se associa com a afirmação de Candido (1977), acerca do poema de Drummond, que enfatiza os 58 versos discutindo problemas de assuntos variados, mas com a descoberta de uma poesia social. Como percebido nos versos a seguir, há um prenúncio de um rito de passagem, um encontro com a poesia social.

Repara:  
 ermas de melodia e conceito  
 elas se refugiaram na noite, as palavras.  
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE, 2011, p. 26).

Em outros versos, o eu lírico, ainda, concebe a poesia como omissão do sujeito e do objeto, colocando em primeiro plano a linguagem poética na concepção do poema. Drummond realça o mistério da palavra, que considera como a essência da poesia. Esse estilo poético atrai a atenção de O'Neill, que investiga elementos da poesia drummondiana para sua própria poesia. Pode-se observar um rastro de leitura do poema drummondiano nos versos de "Pela voz contrafeita da poesia".

Ah  
 onde estão os relógios que nos davam  
 o tempo generoso  
 os dedos virtuosos os pezinhos  
 musicais do tempo  
 as salas onde o luxo abria a asas  
 e voava de cadeira em cadeira  
 de sorriso em sorriso  
 até cair exausto mas feliz  
 na almofada muito azul do sono. (O'NEILL, 1982, p. 43).

O ponto de partida do sujeito lírico é um suspiro em uma espécie de relembração que se intensifica com a metáfora do relógio, do tempo perdido. Em cenas que parecem oníricas, a voz do poema enumera situações de um tempo bom. Posteriormente, inicia-se uma reflexão sobre um tempo fácil, objeto de muitos poemas.

Onde está o amor a sublime  
 rosa que os amantes desfolhavam  
 tão alheios a tudo raptados  
 pela mão aristocrática do tempo  
 o amor feito nos braços do regaço  
 de um tempo fácil  
 perdulário  
 vosso. (O'NEILL, 1982, p. 43).

Nesses versos, vê-se a menção de um tempo fácil, do tempo do amor de forma irônica. Parece que o poeta necessita dessa busca para construção poética de um momento sem esperança. Reforça-se que o tempo não é fácil, como apontado em seguida.

Hoje não é fácil o tempo  
 já não é vosso o tempo  
 viajantes de sonho que divide  
 doces irmãos da rosa  
 colunas do templo do Imóvel  
 prudentes amigos da vertigem  
 deliciados poetas duma angústia  
 sem vísceras reais  
 já não é vosso o tempo. (O'NEILL, 1982, p. 43).

Continua o pensar sobre o tempo, agora ele não é mais simples. O tempo atual carrega as lembranças de conflitos, das angústias, dos receios. A realidade impõe mudanças na leveza do poema, contamina as ideias, tornando-as mais viscerais. O poeta se perde nesse tempo.

Noivas do invisível  
 não é vosso o tempo  
 Relógios do eterno  
 não é vosso o tempo. (O'NEILL, 1982, p. 43).

O eu lírico reforça a ideia de que o tempo dos poetas não é mais o mesmo. Submergiram os temas, as memórias se perderam. Uma possível leitura para esse poema se pauta na desilusão com o grupo surrealista, que se confirma nos seguintes versos:

Impossível  
 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).

O eu lírico discute sobre a impossibilidade da poesia surrealista. 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-se as imagens das palavras  
 das minas do sonho a que descemos  
 mineiros sonâmbulos da imaginação. (O'NEILL, 1982, p. 43).

A obra *Tempo de fantasmas* demarca, na poética de O'Neill, o ultrapassar do universo do inconsciente, em direção a uma retomada da realidade, através da reflexão sobre o fazer poético. Busca-se o ponto de união entre o real e o sonho, sem que se abandone totalmente a essência do movimento surrealista português, com a contestação da literatura institucionalizada e o desejo de libertação da palavra.

#### 4.2.3 “A vida menor” em “Pretextos para fugir do real”

Em oscilações entre o sonho e o real, O'Neill estabelece uma reflexão sobre a realidade em seus efeitos do onírico.

A uma luz perigosa como água  
 De sonho e assalto  
 Subindo ao teu corpo real  
 Recordo-te  
 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). (O'NEILL,  
 1982, p. 78-79).

Em uma aclamação por uma ilusão do pensamento: “Por isso fecho os olhos” (O'NEILL, 1982, p. 78), enumeram-se possibilidades de uma fuga do real. O sujeito lírico usa de estratégias, como convites, para adentrar um mundo imaginativo ou simplesmente citar suas experiências e vivências nesse universo idealizado.

Experimento um grito  
 Contra o teu silêncio  
 Experimento um 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).

Há a necessidade de instigar o ingresso das experimentações para fugir da realidade com pretextos e desculpas para submergir a um campo de ilusão. Em seguida, o poeta expressa as sensações desse ambiente imaginativo com ações opostas, como gritar e silenciar, em um movimento de entrada e saída, com a inusitada configuração das “mãos pálidas nos bolsos” (O'NEILL, 1982, p. 78).

[...] Por isso fecho os olhos  
E convido a noite para a minha cama  
Convido-a a tornar-se 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. (O'NEILL, 1982, p. 78-79).

Nesse movimento, de convite e experimento, O'Neill indica uma outra saída para a fuga, como o “assobio”, um sinal das “pequenas esperanças”, sendo uma possibilidade de ter expectativa de mudanças reais. Em seguida, cita mais um pretexto para fuga do real, a memória representada em retrato, visto em “horas seguidas”, com transição do tempo.

Em uma ligação com “A vida menor”, de Carlos Drummond de Andrade, inicia referindo-se à “fuga do real” e que, logo, é denotada a fuga de si, ou, talvez, uma fuga de uma memória que persegue o eu lírico, um incômodo para a consciência.

A vida menor

A fuga do real,  
ainda mais longe a fuga do feérico,  
mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,  
a fuga da fuga, o exílio  
sem água e palavra, a perda  
voluntária de amor e memória. (ANDRADE, 2011, p. 67).

Estabelece-se, de tal modo, uma conexão de temáticas com o processo de reflexão ao buscar um distanciamento da vida real para tentar suportar as dores do mundo, no caso da figura

do poeta. Essa oscilação entre a realidade e o sonho permeiam o poema “Pretextos para fugir do real”, que são as desculpas para escapar do mundo real, pensando a escrita como um caminho para o distanciamento da realidade. Nota-se, nos versos drummondianos, a tentativa do sujeito poético de sair da situação, mesmo tendo repetições de possibilidade de fuga, há uma espécie de paralisia, como se essa ação não fosse mais possível.

[...] o eco  
 já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,  
 a mão tornando-se enorme e desaparecendo  
 desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,  
 senão inúteis,  
 a desnecessidade do canto, a limpeza  
 da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.  
 Não a morte, contudo. (ANDRADE, 2011, p. 67).

No final da estrofe, vê-se que a morte é uma exceção, não uma saída para aquele momento. Nos versos seguintes, há uma menção à vida mínima, uma vida sem adornos, uma busca pela essencialidade. Procura-se um equilíbrio, sem conflitos, que aponta para um tempo sem divisões.

Mas a vida: captada em sua forma irreduzível,  
 já sem ornato ou comentário melódico,  
 vida a que aspiramos como paz no cansaço  
 (não a morte),

vida mínima, essencial; um início; um sono;  
 menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;  
 o que se possa desejar de menos cruel: vida  
 em que o ar, não respirado, mas me envolva;  
 nenhum gasto de tecidos; ausência deles;  
 confusão entre manhã e tarde, já sem dor,  
 porque o tempo não mais se divide em seções, o tempo  
 elidido, domado.

Não o morto nem o eterno ou o divino,  
 apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
 e solitário vivo.  
 Isso eu procuro. (ANDRADE, 2011, p. 67).

A vida menor é encarada como uma possível solução frente aos problemas do mundo moderno. O fundamental da vida está nos pequenos detalhes e no silêncio da solidão do poeta. As contradições são evitadas e incorporadas à fusão do tempo. O’Neill também clama por pequenos gestos, entretanto, para as pequenas esperanças, o eu lírico experimenta as oposições para concluir que “Deito contas à vida” (O’NEILL, 1982, p. 79). Tem-se, assim, um diálogo acerca da essencialidade da vida para chegar à conclusão sobre a vida em fuga.

#### 4.2.4 Medo em “O poema pouco original do medo”

Em outra situação, o tema do medo surge como elo entre os poetas. “Vários poetas portugueses escreveram sobre o medo nas décadas de 50 e 60, deixando nos seus versos a marca do momento histórico e o testemunho pessoal do quotidiano de chumbo vivido em Portugal sob o regime de Salazar” (ROCHA, 2018, p. 37). Com a publicação de *Abandono vigiado*, em 1960, O’Neill volta para a meditação sobre questões sociais, como na obra *A rosa do povo*. No ensaio “Do medo em Drummond, Alexandre O’Neill e Manuel Alegre”, a autora chama a atenção para as relações de O’Neill com Drummond, assim como para referência do tema do medo em ambos os poetas. “Alexandre O’Neill alicerça na tradição drummondiana a forma e a substância crítica dos seus poemas sobre o medo, caracterizando, tal como o fizera antes o autor de ‘Congresso Internacional do Medo’ e ‘O medo’, uma atmosfera moral através dum modo de sentir”. (ROCHA, 2018, p. 37).

O poema “Medo”, de Carlos Drummond de Andrade, traz à tona o domínio do medo na sociedade. Em criações imagéticas, o sujeito poético idealiza cenas do medo, elementos que impulsionam essa sensação apavorante no ser humano.

Em verdade temos medo.  
 Nascemos no escuro.  
 As existências são poucas;  
 Carteiro, ditador, soldado.  
 Nosso destino, incompleto.  
 E fomos educados para o medo.  
 Cheiramos flores de medo.  
 Vestimos panos de medo.  
 De medo, vermelhos rios  
 Vadeamos.  
 Somos apenas uns homens e a natureza traiu-nos.  
 Há as árvores, as fábricas,  
 Doenças galopantes, fomes.  
 Refugiamo-nos no amor,  
 Este célebre sentimento,  
 E o amor faltou: chovia,  
 Ventava, fazia frio em São Paulo.  
 Fazia frio em São Paulo...  
 Nevava.  
 O medo, com sua capa,  
 Nos dissimula e nos berça.  
 Fiquei com medo de ti,  
 Meu companheiro moreno.  
 De nós, de vós, e de tudo. (ANDRADE, 2011, p. 56-57).

Num processo de personificação do medo, que se torna um sujeito coletivo, invasor de todos os setores sociais, um processo metafórico para desenvolver uma crítica social acerca do

medo, um elemento de repreensão social. A sociedade é programada para o medo. Com enumerações, a voz poética constrói o mundo com indivíduos do medo, objetos do medo, lugares do medo, produzindo uma sensação sufocante, mas que, ao mesmo tempo, impulsiona uma reflexão sobre o medo como condição humana, tornando-o uma necessidade, uma parte integrante da sociedade, um sujeito determinante culturalmente, psicologicamente e socialmente.

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).

O medo integra-se ao ambiente social de tal forma que resulta em um efeito dominó, a dominação do medo no mundo. 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).

A inquietação, do mesmo modo, frente aos problemas do mundo moderno se mostra comum à poética desses autores. O’Neill também coloca o medo em todos os lugares, objetos e possibilidades. Há um processo de personificação como no poema do Drummond.

Vai ter olhos onde ninguém os veja  
mãozinhas cautelosas  
enredos quase inocentes  
ouvidos não só nas paredes  
mas também no chão  
no tecto  
no murmúrio dos esgotos  
e talvez até (cautela!)  
ouvidos nos teus ouvidos. (ANDRADE, 2011, p. 56-57)

Num efeito de enumerações, O’Neill cria um universo para o medo, todavia, de modo inferiorizado, pois como o próprio título há um alerta para pouca originalidade do poema. O

medo age como fator integrante da condição humana para reger o mundo de maneira autoritária e exclusiva.

O medo vai ter tudo  
 fantasmas na ópera  
 sessões contínuas de espiritismo  
 milagres  
 cortejos  
 frases corajosas  
 meninas exemplares  
 seguras casas de penhor  
 maliciosas casas de passe  
 conferências várias  
 congressos muitos  
 ótimos empregos  
 poemas originais  
 e poemas como este  
 projectos altamente porcos  
 heróis  
 (o medo vai ter heróis!)  
 costureiras reais e irreais  
 operários  
 (assim assim)  
 escriturários  
 (muitos)  
 intelectuais  
 (o que se sabe)  
 a tua voz talvez  
 talvez a minha  
 com certeza a deles. (O'NEILL, 1982, p. 143).

O medo como nós, sujeitos de uma sociedade instável, aproxima-se dos bens capitais, do sistema capitalista, dominador e controlador do comportamento e da mente humana.

Vai ter capitais  
 países  
 suspeitas como toda a gente  
 muitíssimos amigos  
 beijos  
 namorados esverdeados  
 amantes silenciosos  
 ardentes  
 e angustiados. (O'NEILL, 1982, p. 143).

O medo, ainda, traz a incerteza, pois tem o medo do que vai acontecer, em processo cíclico e contínuo. É muito difícil um domínio do ser com seu medo, pois este é instrumento de coação social. Como se pudesse ter o controle total de tudo.

O medo vai ter tudo  
quase tudo  
e cada um por seu caminho  
havemos todos de chegar  
quase todos  
a ratos

Sim  
a ratos. (O'NEILL, 1982, p. 143).

O sujeito poético finaliza o poema com a certeza de que o medo não dominará tudo, pois a sociedade se tornará ratos, num efeito de subterrâneo, de não ter medo, vivendo em espaços sóbrios e escuros dentro do mundo. Outro poema que traz à tona o medo é “Perfilados de medo”, do livro *Poemas com endereço*, em que o medo é um processo de salvação coletiva, pois salva da loucura, dos devaneios, preservando a espécie humana.

Perfilados de medo, agradecemos  
o medo que nos salva da loucura.  
Decisão e coragem valem menos  
e a vida sem viver é mais segura. (O'NEILL, 1982, p. 143).

O medo é condição social para manutenção do ser humano, combate fantasmas, que são as angústias, e os sentimentos do poeta frente ao mundo de caos. O medo reflete o eu-individual, como também o eu-coletivo, visto que permeia o imaginário popular, mas está intrinsecamente ligado à ordem social.

A ideia duma possibilidade de viver a vida, duma desistência que a ironia torna ainda mais amarga (‘decisão e coragem valem menos/e a vida sem viver é mais segura’ [idem: 205] atravessa a poesia de O'Neill e é dentro dela sublimada por frequente remissões intratextuais. Disso é o exemplo a autocitação modificada do verso ‘ao medo perfilado’, que fazia parte do poema ‘Um adeus português’, no soneto ‘Perfilados do medo’. Soneto que mais uma vez recorre à primeira pessoa do plural e à repartição do lexema ‘medo’ (a fórmula ‘perfilados de medo’ surge nas duas quadras e no primeiro terceto) para dizer um quotidiano colectivo vivido em clima de asfixia. (ROCHA, 2018, p. 43).

O medo em O'Neill não se restringe apenas a uma chave de leitura. Há referências também aos poetas surrealistas, aos aventureiros, aos fantasmas que rodeiam a poesia, principalmente a sua. Sabe-se que tendências surrealistas permanecem em versos mesmo após o desligamento do movimento em Portugal.

Aventureiros já sem aventura,  
perfilados de medo combatemos  
irónicos fantasmas à procura  
do que não fomos, do que não seremos. (O'NEILL, 1982, p. 143).

É interessante pensar que os fantasmas são os poetas, loucos em manifestar percepções via poesia. Tem-se, nessa ideia de que o poeta luta pelo afastamento, um posicionamento crítico sobre o grupo. No entanto, os fantasmas continuam a permear sua poesia e integram de certo modo seu projeto literário de libertação da palavra. “Perfilados de medo, sem mais voz,/ o coração nos dentes oprimido,/os loucos, os fantasmas somos nós” (O’NEILL, 1982, p. 143).

O medo coletivo, o medo de si, dos eus-poéticos são aclamados para meditar sobre os efeitos dessa sensação na sociedade. Tem-se uma escrita voltada para pensar o medo social, o medo poético, o medo em todas as suas vertentes. E o medo de Drummond permanece em rastros dentro dos poemas do medo de O’Neill. O medo do próprio medo.

#### 4.2.5 “Nosso tempo” em sintonia com “A mala e a barragem”

Em um tempo de renovação, O’Neill clama por momentos de reflexão acerca do trabalho do poeta, usando figuras metafóricas de uma passagem do tempo: “O tempo que se renova/E desempoça/É tempo de mãos à obra” (O’NEILL, 1982, p. 143). Coelho (1982), em “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O’Neill”, considera o tempo um dos temas mais fortes na poética do lusitano:

[...] se lermos convenientemente os livros de O’Neill, veremos que o seu grande tema é o tempo (‘nesta curva tão terna e lancinante/que vai ser que já é o teu desaparecimento’), o de uma realidade excessiva, o de um amor que se vive no incêndio de uma noite. No entanto, se o tempo tudo altera, mesmo o que mais belo soubemos viver, ele nos impõe que alteremos tudo, e que da ‘promessa puríssima da madrugada’ façamos uma ‘cidade aventureira’. (COELHO, 1982, p. 203-204).

Sabe-se que há inúmeros lugares-comuns nos poemas de O’Neill, além de temas recorrentes em suas publicações, como tempo, metalinguagem, lugares portugueses e, principalmente, sua obsessão em mencionar autores, pintores, artistas surrealistas e de outros movimentos. Seu olhar para o tempo, aliado às memórias, aos resquícios de momentos singulares, circunda seus versos. A metáfora das gavetas pode simbolizar um passado esquecido, no entanto, que permanece acumulando mais recordações.

Que durem nas gavetas dos desvãos,  
Essas miúdas coisas  
Que o tempo, a expensas nossas, ajuntou.  
Chaves sem fechadura, bentinhos  
Que fervorosas salivas beijocaram,  
Mechas sentimentais, enfim, os trocos  
Do comércio afectivo. (O’NEILL, 1982, p. 143).

Em versos sem nexos, como imagens surreais de uma chave sem fechadura, da saliva que beija, de mechas com sentimentos, tratam-se de elementos que se conectam, todavia, em processo de metonímia. Uma poesia repleta de representações que podem ter uma leitura com referências ou simplesmente um conjunto de cenas sem lógica. Em objetos do cotidiano, como a mala, o sujeito poético tende para uma representação do passado, o peso da consciência, ou de memórias guardadas empoeiradas no esquecimento. É como se fosse uma demanda pelo esquecimento que leva o eu lírico a desejar apagar os rastros de memória.

Mas chutem, pelo amor de Deus, a mala velha,  
Essa que jaz, desinflada, a um canto,  
O recheio de fora, a lingueta partida,  
Essa maldita mala inútil  
Como a vossa desandada vida!

Ou metam-se dentro dela e deixem de chutar. (O'NEILL, 1982, p. 143).

Com uma linguagem do cotidiano, O'Neill explana suas necessidades por esquecimento, a revolta de um passado sem serventia, a inutilidade. Aproxima-se muito da ideia de como o poeta fala sobre a vida, como vidinha, contudo, as marcas do passado o perseguem. Entretanto, o tempo não se desfaz completamente, criando uma espécie de barreiras que demarcam os sinais de tempos que não caem no esquecimento.

O tempo faz barragens.  
Não deixa que ninguém rume à eternidade  
Com armas e bagagens.  
\*

Nos fundões das famílias, o mofo-mofa do tempo  
Retoca as fotografias.  
\*

Desempoçado o tempo,  
Mãos a primeira obra:  
UMA BARRAGEM CONTRA A ETERNIDADE. (O'NEILL, 1982, p. 385).

O tempo, matéria viva da memória, por vezes, não termina, é um processo contínuo enquanto o homem não consegue viver eternamente. Por fim, o poeta suplica pela criação de uma barragem contra a eternidade, contra o tempo, de modo a barrar os efeitos de eternização do tempo, presenciados pelo resgate da memória. O poeta entende, de tal modo, que o tempo constrói barreiras contra a eternização, visto que tudo sofre pela passagem do tempo. Pode-se ressaltar, inicialmente, uma indicação de renovação em que o poeta pensa em uma inovação ou uma aclamação por um trabalho que propicie mudanças. Posteriormente, no desenvolvimento

do poema, há uma resistência às memórias guardadas, uma busca por criar barreiras para o passado. A renovação do tempo passa a ser a barreira do passado, tem-se, na procura pelo novo, a construção de uma separação de tempos, a perspectiva do futuro com o tempo que já se foi.

Nesse percurso do poema, pode-se estabelecer um caminho para “Nosso tempo”, de Carlos Drummond de Andrade, vê-se, também, uma aproximação temática com o poema “A mala e a barragem”, de O’Neill. Um tempo vivido pelos poetas do século XX, momento de inquietações, instabilidades, reflexões sobre si e o mundo.

#### Nosso tempo

Esse é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.  
Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.

A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor de meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me  
a cidade dos homens completos. (ANDRADE, 2011, p. 38).

As três primeiras estrofes do poema “Nosso tempo” já anunciam um processo reflexivo sobre o tempo, momento de homens em contradições, de necessidades internas e externas, um tempo de guerra, em que as confusões se afloram no convívio social. A procura pela poesia pode ser percebida, há uma ocultação dos fatos. Em cenas de devaneio, o lírico ronda a cidade de “homens completos”, há uma busca incisiva para o encontro de necessidades pessoais no espaço poético. Não é possível achar palavras para expressar a realidade, há uma revolta em si.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!  
Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal,  
são roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir. (ANDRADE, 2011, p. 38-39).

Tem-se uma indicação de que as palavras perderem o sentido, mas precisam emergir. O poeta trata incessantemente dos tempos, dos resquícios do momento de conflitos. As imagens são criadas para refletir a nossa condição, a nossa situação perante o mundo degradado. Na segunda parte do poema, são nítidas as construções poéticas drummondianas e seu tempo conturbado e de guerra.

## II

Esse é tempo de divisas,  
tempo de gente cortada.  
De mãos viajando sem braços,  
obscenos gestos avulsos.  
Mudou-se a rua da infância.  
E o vestido vermelho  
vermelho  
cobre a nudez do amor,  
ao relento, no vale.  
Símbolos obscuros se multiplicam.  
Guerra, verdade, flores?  
Dos laboratórios platônicos mobilizados  
vem um sopro que cresta as faces  
e dissipa, na praia, as palavras.  
A escuridão estende-se mas não elimina  
o sucedâneo da estrela nas mãos.  
Certas partes de nós como brilham! São unhas,  
anéis, pérolas, cigarros, lanternas,  
são partes mais íntimas,  
e pulsação, o ofego,  
e o ar da noite é o estritamente necessário  
para continuar, e continuamos. (ANDRADE, 2011, p. 39).

No final dessa parte, há referências aos restos dessa cidade, desse mundo de barbáries, demonstrando a força de elementos de riqueza e urbanos que permanecem nesse espaço, apontando, ainda, para uma força presente no caminho a ser trilhado. Na quarta parte, o tempo referido é o do silêncio.

## IV

É tempo de meio silêncio,  
de boca gelada e murmúrio,  
palavra indireta, aviso  
na esquina. Tempo de cinco sentidos  
num só. O espião janta conosco.  
É tempo de cortinas pardas,  
de céu neutro, política  
na maçã, no santo, no gozo,  
amor e desamor, cólera  
branda, gim com água tônica,  
olhos pintados,  
dentes de vidro,  
grotesca língua torcida.  
A isso chamamos: balanço.  
No beco,

apenas um muro,  
sobre ele a polícia.  
No céu da propaganda  
aves anunciam  
a glória.  
No quarto,  
irrisão e três colarinhos sujos. (ANDRADE, 2011, p. 41).

Em um tempo de barragens, de muros, de obstáculos, o sujeito poético traz os aspectos que circundam as cidades. Em situações do cotidiano, vê-se um mundo degredado, oprimido, onde há a necessidade de pensar o outro, o coletivo, a vida. Em cenas como “No céu da propaganda/aves anunciam/a glória” (DRUMMOND, 2011, p. 41), tem-se uma visão da ilusão de anúncios que prometem uma glorificação inexistente. No trecho seguinte, as cenas de uma vida cotidiana perdida, de uma ausência de sensibilidade e a representação da família em objetos da casa. Há uma redução dos sentimentos que alcança a solidão. É uma crítica forte à vida moderna, às organizações familiares, ao desenvolvimento de relação superficiais e efêmeras, que lembra muito o que O’Neill deseja em seu poema “A mala e a barragem”, uma renovação, uma drástica mudança de comportamentos.

## VI

Nos porões da família  
orquídeas e opções  
de compra e desquite.  
A gravidez elétrica  
já não traz delíquios.  
Crianças alérgicas  
trocam-se; reformam-se.  
Há uma implacável  
guerra às baratas.  
Contam-se histórias  
por correspondência.  
A mesa reúne  
um copo, uma faca,  
e a cama devora  
tua solidão.  
Salva-se a honra  
e a herança do gado. (ANDRADE, 2011, p. 41).

Na parte final, o poeta retira sua responsabilidade perante o mundo de atrocidades na atmosfera capitalista. E deixa claro que sua arma é a palavra, pois a poesia pode denunciar, manifestar e lutar por ideias até então perdidas. Uma saída para os tempos sombrios é o espaço poético.

## VIII

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
prometa ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta  
um verme. (ANDRADE, 2011, p. 45).

O'Neill, em "A mala e a barragem", retrata um tempo do esquecimento, um tempo da renovação. Há um diálogo com os tempos de Drummond que aprofunda mais as discussões sobre os tempos em um mundo de guerra, um lugar em que ainda se tem esperança via palavra. O "nosso tempo" de Drummond abarca os diferentes tempos e seus espaços, estabelecendo uma postura crítica ao comportamento moderno, à alienação, ao individualismo, à solidão, à ausência de trocas de experiências. Há uma excessiva valorização dos bens materiais e uma divisão política. O'Neill trava em uma poesia mais despojada uma forma de discutir o tempo moderno, que precisa de renovação, de desapego.

#### 4.3 Murilo Mendes: poesias em liberdades

O'Neill mergulhou no universo onírico para criar um programa paradoxal de poesia, do surrealismo ao cotidiano português, perpassando, ainda, lugares imaginários e ilógicos:

Dias que passei no esgoto dos sonhos  
onde o sórdido dá as mãos ao sublime  
onde vi o necessário onde aprendi  
que só entre os homens e por eles  
vale a pena sonhar. (O'NEILL, 1982, p. 55).

Murilo Mendes, poeta mineiro que visa à liberdade criadora e ao domínio experimentador do lirismo, consciente do momento histórico e artístico de sua poética, publicou seu primeiro livro, *Poemas*, em 1930, ganhando o prêmio Graça-Aranha. Em 1933, lançou o livro *História do Brasil*, repleto de poema-piadas. Nos anos seguintes, Mendes escreveu mais livros, pode-se destacar *A poesia em pânico* (1938), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e *Poesia liberdade* (1947). Além de publicações literárias, também escreveu para a imprensa, colaborando nas primeiras edições das revistas do modernismo, *Revista de Antropofagia* e *Verde*, e dedicou-se a artigos sobre artes plásticas e a vários textos para catálogos de exposições de arte.

Em seu trajeto literário, trilhou mais de um caminho, mantendo, entretanto, sua unidade poética: até a década de 1950, a poesia de Mendes tende para o surrealismo, envolvendo um clima onírico e alucinatório. Ele reflete também sobre o fazer poético e o trabalho do poeta, buscando, no cotidiano, as imagens do universo e da modernidade para compor seu poema. A poesia de Mendes provoca o leitor a pensar sobre o mundo, tendo como desejo essencial a liberdade. Por essa via, acha-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.

A poética o'neilliana 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. A poética de Mendes perturbou os conservadores, despertando o olhar para aqueles que pretendiam emaranhar novos caminhos. Esse também pode ter sido o caso de O'Neill. Murilo Mendes é um autor com maturidade e originalidade na construção poética, movimentando-se por lugares oníricos combinando os extremos, como o cotidiano prosaico ao pensamento mais metafísico.

A junção de um mundo degradado, em rupturas, é objeto poético de Mendes. Há, em seus poemas, uma realidade social, os dias nebulosos da Segunda Guerra Mundial, tendo uma extensão em *Poesia liberdade* (1947). O mundo aproxima-se de um ambiente sem redenção, no entanto, o poeta depara-se com uma possibilidade de fuga pela poesia. Esse espaço é muito explorado em alguns poemas. Em um processo contínuo de reflexão, *Mundo enigma* (1945) traz esses anseios do poeta, uma espécie de compaixão, tendo, ainda, um aprofundamento, posteriormente, na obra *Contemplação de Ouro Preto* (1954). No prefácio, intitulado “O retorno de Murilo Mendes”, em *Melhores poemas*, Piccho (2012) lembra que

Em 1947, quando aparece *Poesia liberdade*, o poeta já tem atrás de si a experiência da expressão aforística em prosa no Discípulo de Emaús. E já então o seu sonho chagalliano de sobrevoar a realidade tinha transcorrido na lúcida visão de quem procura recuperar a inocência através da contemplação silenciosa de Vermeer de Delft, enquanto na sua frente avança o ditador ‘montado num trator de cadáveres com uma grande espada para plantar no peito da Rússia’. O lugar do poeta é no mundo, o seu ofício ‘desdobrar a poesia em planos múltiplos. E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins de sangue’. Da janela do caos em que se instala, Murilo vê o céu cair das pombas, numa imagem surrealista que, porém, se aproxima mais a Sá de Miranda do que a Breton. (PICCHIO, 2012, p. 8).

Em 1957, o poeta intensifica um processo de europeização, apontando uma forte tendência para cultura europeia em suas escrituras, de modo a integralizá-lo ao mundo ao seu redor. Deriva daí seus poemas em italiano, não restringindo sua poética apenas ao universo da

linguagem em português ou aos aspectos do imaginário brasileiro, buscando a figura de um poeta do mundo.

Em uma breve leitura dos poemas de Mendes (2001), apreende-se que *Poesia liberdade*, escrito entre 1943 e 1945, tende ao direito à liberdade poética e estética. Há uma constante de imagens de sonhos, abstrações, mundo caótico e figuras imagéticas inusitadas. Compreende-se que as temáticas que circundam a sequência de poemas emergem em livros o’neillianos. O projeto de poesia inovadora e libertária encaixa no grupo de imagens dos fantasmas, do universo da fantasia, como criado por O’Neill. Além disso, há uma forte reflexão sobre a miséria humana, os efeitos da guerra. Em oscilações de cenários de sonhos e do cotidiano, Mendes aproxima-se de O’Neill por estabelecer na poesia um lugar de discussões, de dúvidas, de angústias, de meditações sobre a vida.

É importante ressaltar que o livro *Poesia liberdade* é dividido em duas seções: “Livro primeiro: ofício humano”, datado de 1943, e “Livro segundo: poesia e liberdade”, de 1944-1945. A parte inicial trata de poemas voltados para a figura do poeta, a reflexão sobre o poema. Já a segunda aborda uma perspectiva de olhar para a condição humana, as cenas oníricas, um projeto de liberdade com representativa política, a visão de um mudo em guerra. Os conflitos, nesse véis, não são só externos, mas, sim, um mergulho no inconsciente, na percepção individual do sujeito.

Para estabelecer um projeto de biblioteca poética de O’Neill, criou-se um sumário para delinear o caminho traçado de uma possível estante brasileira, em uma seção intitulada “Poesias brasileiras, a poética de Mendes”. Foram selecionados poemas da obra completa de Alexandre O’Neill e de *Poesia liberdade*, de Murilo Mendes. Constituiu-se, assim, uma linha de leituras na obra o’neilliana, seguindo as datas de publicações de seus livros e do poeta português.<sup>20</sup> Inicia-se, desse modo, um fluxo de leitura a partir das pesquisas realizadas nos poemas de O’Neill e nos poemas de *Poesia e liberdade*, de Murilo Mendes.

#### 4.3.1 “Ofício humano” em “Em todo o acaso”

O ponto de partida e o rastro da biblioteca poética em relação a Murilo Mendes se dá com a leitura do poema “Ofício humano”, em *Poesia liberdade*. Entende-se, nesse trajeto, que

---

<sup>20</sup> Ver sumário do trajeto poético de Alexandre O’Neill pela *Poesia liberdade*, de Murilo Mendes no Apêndice A.

essa é uma conexão possível, partindo da figura do poeta e, conseqüentemente, do processo de metalinguagem. Salienta-se que o eu lírico faz alusão ao trabalho do poeta:

As harpas da manhã vibram suaves e róseas  
O poeta abre seu arquivo – o mundo –  
e vai retirando dele alegria e sofrimento  
Para que todas as coisas passando pelo seu coração  
Sejam reajustadas na unidade.

É preciso reunir o dia e a noite,  
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,  
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos  
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,  
quando os homens se fundirem numa única família,  
Quando ao se separar de novo a luz da trevas  
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,  
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida. (MENDES, 2001, p. 43).

A leitura do poema revela que o resultado não é um poema perfeito, indicando que o ato de escrever é intenso. É fundamental analisar as estrofes para entender o processo de criação literária, juntamente à perspectiva de O'Neill, de criar um espaço para reflexão da poesia, considerando para isso a libertação da palavra, assim como a consciência poética frente a um mundo de inquietações.

Na primeira estrofe, as harpas podem simbolizar os versos que impulsionam a poesia. O poeta tem a liberdade de construção poética por meio de suas memórias, de sua vivência de mundo. Nesse arquivo-mundo, há referências melancólicas e eufóricas para estabelecer uma reflexão tanto da atividade escrita quanto da percepção da vida. Fica claro, então, que o poeta tenta criar uma espécie de projeto literário do próprio poema.

Na segunda estrofe, o eu-lírico afirma a necessidade de junção entre o dia e a noite, bem como entre homem e divindade. Nesse último duplo, é notória a ligação entre pecado e santificado. A poesia é composta de contradições, de olhares subjetivos. Nesse pensamento, a palavra é livre para elaborar imagens e aclamações da inquietação humana. Nos versos seguintes, o sujeito poético aponta a necessidade de desdobramento da poesia em campos variados, isto é, em planos múltiplos. A liberdade de produção do poema torna-se disseminadora de variadas imagens em um processo contínuo de criações literárias no campo da poesia. Novamente, o duplo sagrado e profano é retomado pela simbologia da flauta da ternura e pelo vermelho dos clarins. Entende-se, assim, que a contraposição de cores e de instrumentos é um modo de enfatizar a amplitude do poema, como também incitar uma discussão sobre a dualidade humana e da vida.

Na última estrofe, a voz poética engloba todas as angústias terrenas, como o fim do mundo ou de si próprio, criando uma referência ao juízo final. Há, nessa parte, uma menção ao ofício humano, título do poema, que estaria ligado às mazelas do homem à espera de julgamento final. Tal alusão pode ser também uma espécie de libertação total do homem quanto da palavra, como defende o poeta português em seu projeto literário. Conforme assegura Rocha (1982, p. 12), o projeto do poeta é a “libertação total do homem e a libertação total da arte”.

É interessante pensar, no mesmo sentido, que a reflexão poética, a liberdade de escrita também são temas 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.

Não há ‘p’la certa’, poeta!

Mas em todo o acaso acerta  
Nem que seja a um verso por ano. (O’NEILL, 1982, p. 94).

Esses versos demonstram que o trabalho do poeta é vagaroso e evidenciam a necessidade de reelaboração do fazer poético. Na primeira estrofe, o poeta aclama a figura do poeta que pode elaborar, de forma livre, possibilidades múltiplas. É nítida o diálogo poema de Mendes, que discorre sobre a liberdade de escrita. De acordo, ainda, com Rocha (1982, p. 14):

[...] 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. [...].

Esse fluxo de consciência colabora no processo de criação poética, alcançando, assim, uma liberdade de expressão da escrita através do experimentalismo ou por aplicar um exercício de uso da linguagem por meio de rimas ou jogos de palavras. Dessa forma, nesses autores, revelam-se construções poéticas voltadas para inquietação em relação ao mundo de modo a promover uma renovação do processo poético. É interessante perceber como o poeta brasileiro perpassa a poética o’neilliana com o pensar poético, que é a liberdade via palavra.

#### 4.3.2 “Aproximação do terror” em “Inventários”

O diálogo surrealista em Mendes e O’Neill intensifica seus diálogos, suas aproximações. O’Neill, leitor astuto e voraz, provavelmente, lia muitos poemas de Mendes. Em sua biblioteca pessoal, há obras desse autor mineiro, como *Tempo de espanhol*.

Dos braços do poeta  
 Pende a ópera do mundo  
 (Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,  
 A noite aponta o revólver.  
 Ouço a multidão, o coro do universo,  
 O trote das estrelas  
 Já nos subúrbios da caneta:  
 As rosas perderam a fala.  
 Entrega-se a morte a domicílio.  
 Dos braços...  
 Pende a ópera do mundo. (MENDES, 2001, p. 127).

Nas entrelinhas de O’Neill, encontra-se um poema que traz uma carga da figura do poeta, via olhar de Mendes, sendo um dos temas recorrentes na literatura do escritor português. Esse poema é “Aproximação do terror”. Nota-se que o eu lírico personifica o poema, alimenta-o com a inquietação frente aos problemas do mundo. Em cenas surrealistas, o eu lírico denota um mundo fantasioso, em que a poesia pode ser livre e criada com imagens irreais.

Na sequência, a advertência da necessidade de alimentar o poema, provavelmente a matéria do texto, parte das palavras em liberdade. Além disso, há a ênfase na imperfeição da escrita, como foi tratado no poema de O’Neill dos lugares comuns, o poeta tem papel em branco como ponto de partida para dar vida ao poema.

2

Tenho que dar de comer ao poema.  
 Novas perturbações me alimentam:  
 Nem tudo o que penso agora  
 Posso dizer por papel e tinta.  
 O poeta já nasce conscrito,  
 Atento às fascinantes inclinações do erro,  
 Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa  
 Percebe a galope  
 A marcha do número 666.

Palpo as Quimeras,  
 O tremor  
 E os jasmims da palavra «jamais». (MENDES, 2001, p. 127).

Há uma continuidade de imagens surreais aliadas ao pensamento do poeta em processo de criação do poema. Defende-se, então, uma liberdade de produção literária como preconiza Alexandre O'Neill em seus poemas. Ademais, uma construção com enumerações caóticas lembra os inventários produzidos por O'Neill.

3

Dos telhados abstratos  
Vejo os limites da pele,  
Assisto crescerem os cabelos dos minutos  
No instante da eternidade.  
Vejo ouvindo, ouço vendo.

Considero as tatuagens dos peixes,  
O astro monossecular.  
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes,  
A grande Babilónia ergue o corpo de dólares.  
Ruído surdo, o tempo oco a tombar...  
A espiral das gerações cresce. (MENDES, 2001, p. 127).

Por conseguinte, o poeta não é completamente livre para expressar o que pensa, consequência do sistema político opressor da década de 1940. Tem-se um jogo de inversões para criar uma cena de sonhos a partir de imagens abstratas, característico da poesia surrealista para mostrar as cidades em ruínas e a condição humana associada à figura do poeta.

Ao retomar a ideia do título do livro *Poesia liberdade*, o poeta busca, pela contestação da situação política no Brasil, no período do Estado Novo, uma poesia libertária, impulsionada pela negativa frente ao caos do mundo moderno. Em “Desejo” há uma representação recorrente na poética de Mendes: a presença dos fantasmas e da busca de uma consciência crítica.

Em busca da liberdade perdida:  
Quisera possuir cem milhões de bocas  
Quisera possuir cem milhões de braços  
Para gritar por todos eles.  
(MENDES, 2001, p. 127).

Neste lugar de sonhos, o poeta tenta se libertar para manifestar os ideais sociais e políticos através da poética da cólera. Ao ler o poema “Inventário”, de Alexandre O'Neill, percebe-se uma sequência de imagens surreais, em um processo enumerativo, no qual o sujeito poeta estabelece uma ordem de cenas do inacreditável:

Um dente d'ouro a rir dos panfletos  
Um marido afinal ignorante  
Dois corvos mesmo muito pretos  
Um polícia que diz que garante

A costureira muito desgraçada  
 Uma máquina infernal de fazer fumo  
 Um professor que não sabe quase nada  
 Um colossalmente bom aluno

Um revolver já desiludido  
 Uma criança doida de alegria  
 Um imenso tempo perdido  
 Um adepto da simetria

Um conde que cora ao ser condecorado  
 Um homem que ri de tristeza  
 Um amante perdido encontrado  
 Um gafanhoto chamado surpresa

O desertor cantando no coreto  
 Um malandrão que vem pe-ante-pé  
 Um senhor vestidíssimo de preto  
 Um organista que perde a fé

Um sujeito enganando os amorosos  
 Um cachimbo cantando a marselhesa  
 Dois detidos de fato perigosos  
 Um instantinho de beleza

Um octogenário divertido  
 Um menino colecionando estampas  
 Um congressista que diz Eu não prossigo  
 Uma velha que morre a páginas tantas. (O'NEILL, 1982, p. 86).

Salienta-se que isso é uma das características do poema surrealista, além disso, “Inventário”, título do poema, refere-se a uma lista estabelecida, isto é, a elementos que serão enumerados em uma ordem estabelecida por alguém.

#### 4.3.3 “Tempos duros” em diálogo com “Canção”

Um dos gostos de O’Neill é o tempo, apontado como um dos temas comuns em sua obra poética. A obsessão pelos tempos, a passagem do tempo, o processo de reflexão dos contextos portugueses e da própria poesia perseguem o eu lírico o’neilliano. Suas predileções, estabelecem um interessante diálogo com Mendes. Em “Tempos duros”, este poeta traz um universo memorialístico, um passado em materializações de cenas com forte teor de lembranças e de paisagens de simplicidade. As imagens metafóricas de um passado de sofrimento.

A aurora desce a viseira:  
 O monumento ao deserdado desconhecido  
 Acorda coberto de sangue.

O mar furioso devolve à praia  
 Alianças de casamento dos torpedeados

E a fotografia de um assassino,  
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

Alguém parte o pão dos pássaros.  
O ar espesso entre os sinos  
Empurra o espanto das árvores.

Longas as filas de homens e crianças  
Caminham pelas mornas avenidas  
Em busca da ração de sal, azeite e ódio.  
E a morte vem recolher  
A parte de lucidez  
Que durante tanto tempo  
Escondera sob os véus. (MENDES, 2001, p. 45).

Estabelece-se, de tal modo, um rastro de versos nos dizeres cânticos, em “Canção”, de Alexandre O’Neill. Tem-se uma referência aos poetas da tradição pelo “tu”, e o “nós” aos surrealistas, mostrando um movimento de contrários, entre aproximação e distanciamento. Essa aversão tende para uma construção paradoxal. Nesse mesmo poema, o eu lírico organiza as cenas da natureza, como a estrela, o rio, o mar e o Sol, para chamar a esperança em efeito contrário 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 e a buscar um ponto de equilíbrio entre a realidade e o onírico. Ao demonstrar uma necessidade de criar pela oposição entre o sonho e a realidade, mescla a ironia, o humor com um toque de lirismo, e a tal fuga da realidade, ou os pretextos de fugir de um mundo degredado. Em “Canção”, observa-se esse processo paradoxal entre o sonho e o real:

E saiam também os rios  
da paciência da terra  
É no mar que a aventura  
tem as margens que merece

E saiam todos os sóis  
que apodreceram no céu  
dos que não quiseram ver  
– mas que saiam de joelhos

E das mãos que saiam gestos

de pura transformação  
 Entre o real e o sonho  
 seremos nós a vertigem. (O'NEILL, 1982, p. 34).

Por meio do efeito do movimento de opostos, tem-se o afugentamento da solidão e da angústia, o que possibilita uma aproximação do sentimento de encorajamento proporcionado pela esperança. No final, um contraste: “Entre o real e o sonho/seremos nós a vertigem”. Isso provoca, no poeta, uma reflexão acerca do grupo surrealista, apontando para um possível equilíbrio entre a realidade e o onírico. Percebe-se que o processo de romper com os surrealistas é um meio de expansão dos ideais do poeta, que amplia sua poesia, abarcando a militância política.

#### 4.3.4 “O tempo” em “O tempo sujo”

Em ressentimentos guardados pelo eu lírico, os versos relembram um mundo degradado pelo passado, pelos resquícios de um tempo do esquecimento. É importante salientar como essa temática também é recorrente em Murilo Mendes.

Há dias que eu odeio  
 Como insultos a que não posso responder  
 Sem o perigo duma cruel intimidade  
 Com a mão que lança o pus  
 Que trabalha ao serviço da infecção

São dias que nunca deviam ter saído  
 Do mau tempo fixo  
 Que nos desafia da parede  
 Dias que nos insultam que nos lançam  
 As pedras do medo os vidros da mentira  
 As pequenas moedas da humilhação. (O'NEILL, 1982, p. 55).

Em “O tempo”, o poeta mineiro idealiza um tempo que inventa o tempo, em um processo infinito de criação:

O tempo cria um tempo  
 Logo abandonado pelo tempo,  
 Arma e desarma o braço do destino.  
 A metade de um tempo espera num mar sem praias,  
 Coalhado de cadáveres de momentos ainda azuis.  
 O que flui do tempo entorna os pássaros,  
 Atravessa a pedra e levanta os monumentos  
 Onde se desenrola – o tempo espreitando – a ópera do espaço.  
 Os botões da farda do tempo  
 São contados – não pelo tempo.

O relojoeiro cercado de relógios  
Pergunta que horas são. (MENDES, 2001, p. 133).

Em processos metafóricos do tempo, há um momento que cria outro, em um processo contínuo. Entende-se, de tal modo, que o tempo é infinito. Pode emergir no esquecimento, mas há também situações de renovação. O relógio, como símbolo do tempo, indica a efemeridade e a passagem da vida. Compreende-se, por um lado, que a voz do poema trava um discorrer sobre o tempo, mas, por outro lado, traz enumerações de cenas surreais, visto que o tempo está intrínseco ao universo do onírico.

O tempo passeia a música e restaura-se.  
O tempo desafia a pátina dos espíritos,  
Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,  
Divulga o que nós não fomos em tempo algum. (MENDES, 2001, p. 133).

O tempo surreal funciona de outra maneira, de modo mais livre e sem uma sequência cronológica, aproximando-se mais de um momento caótico. Há menções de uma possível renovação do tempo, de sua restauração. As sobras da realidade podem provocar uma reflexão sobre o tempo passado. Em “Tempo sujo”, de Alexandre O’Neill, tem-se uma era caótica que deve ser o dos esquecidos, que não traz boas lembranças. Esse é um tempo sujo, de um mundo degradado. Há, ainda, uma sequência de cenas irreais para tratar dos períodos de guerras.

Dias ou janelas sobre o charco  
Que se espelha no céu  
Dias do dia-a-dia  
Comboios que trazem o sono  
A resmungara para o trabalho  
O sono centenário  
Mal vestido mal alimentado  
Para o trabalho  
A martelada na cabeça  
A pequena morte maliciosa  
Que na espiral das sirenes  
Se esconde e assobia. (O’NEILL, 1982, p. 55).

Em um tempo fixo, em que a fragilidade humana se contradiz com a fortificação do medo, as sobras da realidade que ele viveu surgem para apagar os dias do esquecimento. Há um constante jogo de contrastes, busca-se, ainda, cenas inusitadas, como o “sono centenário mal vestido mal alimentado”, para indicar a configuração sem nexos do onírico.

Dias que passei no esgoto dos sonhos  
Onde o sórdido dá as mãos ao sublime  
Onde vi o necessário onde aprendi

Que só entre os homens e por eles  
Vale a pena sonhar. (O'NEILL, 1982, p. 55).

O eu lírico enfatiza os momentos sórdidos vividos no mundo dos sonhos. É interessante notar que o poeta usa elementos em contraste, criando uma atmosfera paradoxal, colocando ainda o sonho em um lugar abominável. Socialmente, sabe-se que o desejo impulsiona os sujeitos, provocam as transformações sociais. É um meio de conquistar e movimentar a vida, mas O'Neill tenta produzir, em meio ao estranhamento, uma reflexão de que os sonhos não estão apenas em aspectos de grandeza. Percebe-se que elementos, como anseio em alcançar uma meta, pode deslocar o indivíduo de um modo de inércia.

#### 4.3.5 O “Sono” em “Mesa dos sonhos”

A paralisia de um tempo que dorme, o homem adormece em seus pensamentos, em sua história, em uma memória guardada que surge no mundo onírico.

Sono

Dorme.  
Dorme o tempo em que não podias dormir.  
Dorme não só tu,  
Prepara-te para dormir teu corpo e teu amor contigo.  
Dorme o que não foste, o que nunca serás.  
Dorme o incêndio dos atos esquecidos,  
A qualidade a distância o rumo do pensamento. (MENDES, 2001, p. 139).

O poema “Sono” traz uma ideia de dormência das ideias, além de imagens fantásticas de um universo do sono. Há uma aproximação com o trabalho do poeta, com o campo poético de liberdade de construção. Rompe-se com uma poesia fixa, de um tempo impregnado por normas e convenções.

O pássaro magnético volta-se,  
As árvores trocam os braços,  
O castelo parou de andar.

Dorme.  
Que pena não poder me ver – puro – dormindo. (MENDES, 2001, p. 139).

O pássaro indica a figura do poeta em busca de uma amplitude de possibilidades de criações imagéticas. No entanto, nos versos finais, Mendes aponta para uma outra dormência,

uma espécie de paralisia da criatividade. Um poeta que não está corrompido por movimentos de liberdade de produção como o surrealismo.

Sonho. Homem. Morte. Palavras que circundam a poética em “Mesa dos sonhos”, de Alexandre O’Neill. Em cenas do onírico, o poeta lusitano imagina um sonho como a base para viver. O desejo impulsionado pelo sonho pode provocar transformações sociais e pessoais. Um processo que pode impulsionar a escrita poética, como no poema de Mendes. O sonho do poeta permite expandir horizontes, elaborar cenas irreais, em uma libertação tanto da palavra quanto do homem.

Ao lado do homem vou crescendo  
Defendo-me da morte quando dou  
Meu corpo ao seu desejo violento  
E lhe devoro o corpo lentamente  
Mesa dos sonhos no meu corpo vivem  
Todas as formas e começam  
Todas as vidas  
Ao lado do homem vou crescendo  
E defendo-me da morte povoando  
De novos sonhos a vida. (O’NEILL, 1982, p. 81).

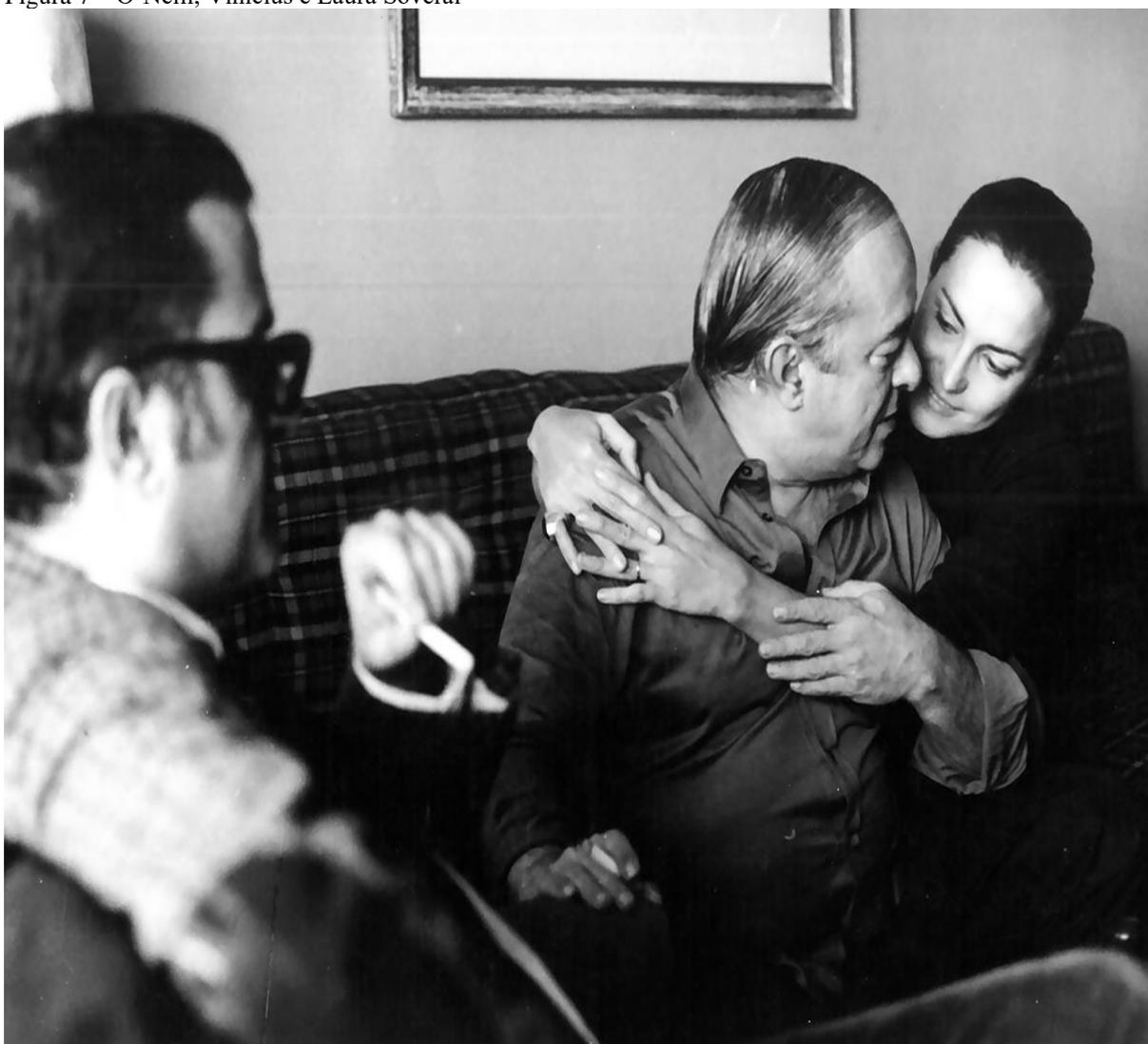
A oscilação entre realidade e sonho é um ponto de reflexão de O’Neill. O conflito está em viver em universo dos sonhos, em uma espécie de mesa que habita o homem em que se dispõem imagens corroídas de um sujeito em busca de si, tendo, ainda, uma alternância entre o concreto e o imaginário.

## 5 A POESIA EM PONTE: VINICIUS DE MORAES EM CONVERSA COM ALEXANDRE O'NEILL

Vinícius nunca mais. (O'NEILL, 2004, p. 96).

Alexandre O'Neill, em sua negação, instiga o leitor a pensar por sua repulsa pelo poeta brasileiro. Em muitos de seus versos, há um posicionamento antilírico, uma crítica sobre a própria poesia. Mas os motivos de sua aversão pelo poeta moderno excitam a descobrir mais sobre sua relação com Vinícius de Moraes. Nesse rumo, essa parte pretende estabelecer uma ponte entre Moraes e O'Neill.

Figura 7 – O'Neill, Vinícius e Laura Soveral



Fonte: Alexandre O'Neill – Biblioteca virtual (2001).

## 5.1 Amigos em palavras: amizades brasileiras

Em um registro raro, vê-se um encontro de Vinicius de Moraes e Alexandre O'Neill com a atriz portuguesa Laura Soveral, que gravou alguns poemas do brasileiro. Essa memória integra o site oficial do poeta lusitano, projeto de investigação literária, e reafirma o laço de amizade entre os poetas, que está, além dos registros, em páginas de livros de poesia e em textos dispersos de O'Neill. Em *Alexandre O'Neill: uma biografia literária*, Oliveira (2007) ressalta essa amizade e quando ele iniciou:

Foram apresentados por Laura Soveral, que era amiga de Alexandre O'Neill há alguns anos e trabalhara com ele em publicidade: 'Ouvi falar do Alexandre através dos Jograis de São Paulo que foram dar um espetáculo em 1961, em Angola. Foi quando eu soube que existia um poeta chamado Alexandre O'Neill [...]. Mas o Vinicius de Moraes veio a Portugal fazer uns espetáculos e disse-me: 'Eu queria muito conhecer Alexandre O'Neill'. Eu peguei no telefone e disse: 'Alexandre, já não estamos zangados. O Vinicius quer conhecer-te. (LS)'. (OLIVEIRA, 2007, p. 208).

Tem-se, assim, o início de uma amizade que ultrapassa o encontro físico e vai para as entrelinhas poéticas. Em outro fato retratado pela autora, O'Neill é visto como uma companhia inseparável de Moraes durante sua estadia em Lisboa, em um encontro de poetas e amigos. Essa relação literária pode ser observada, também, em um trajeto pelo gosto por Manuel Bandeira, grande poeta brasileiro, que encantou esses poetas modernos. Antes de iniciar um percurso pelas poesias de Vinicius de Moraes e Alexandre O'Neill, é importante revisitar esse esplêndido escritor brasileiro, que foi um dos marcos da poesia brasileira, exaltando a ideia de poeta menor, e que está presente nas linhas literárias de O'Neill e Moraes, compondo também uma seção poética da biblioteca literária do escritor português.

No livro *De ombro na ombreira*, de 1969, há uma homenagem aos 80 anos de Manuel Bandeira: "Alô, Vovô".

Alô, Vovô!

*A Manuel Bandeira, nos seus 80 anos.*

Esperei vê-lo por aqui um dia, seu dentuças,  
travar-lhe do braço e contar-lhe como o Maximiliano do México foi parar ao Rossio  
(toda a gente julga que é Pedro IV o pedestalizado),  
apontar-lhe o frustrâneo cotovelo lusitano  
no mármore dos cafés,  
comer só com Você joaquinzinhos inteirinhos e duma só vez,  
fazer boca ou boqueirão com o vinho (que era) de tostão,  
mostrar-lhe como eu e o Cinatti caprichamos nas saladas  
(aqui não põem coentro na salada, calcule Você!),  
saladas de alface, agrião,

coentro,  
 rabanete, tomate,  
 mais coentro,  
 mas «cebola, não!»... (O'NEILL, 1982, p. 291).

No título, O'Neill usa a referência a “vovô” como uma espécie de classificação afetiva, considerando-o como parte de uma tradição literária. Entende-se isso como uma distinta referência a um autor que integra a família de consagrados escritores, criando uma herança familiar poética. Tem-se, na modernidade, uma constante troca poética tanto em cartas quanto na própria obra literária, além de encontros e organizações de antologias.

Com bom humor, O'Neill se dirige ao pernambucano de forma a brincar sobre a poesia, divertindo-se com a tradição brasileira e portuguesa, cultural e artística. Há, também, a menção ao ilustre poeta português, Fernando Pessoa, evidenciando um distanciamento da obra desse autor, haja vista a observação feita com a negação: “não somos pessoas à toa”, isto é, uma brincadeira em referência ao seu sobrenome para indicar que não teria tempo para uma possível visita à casa de Pessoa.

Ch'bola, non!  
 ... que não sai nem com o desodorizante que chamam de halazon.  
 Um pulo à casa onde nasceu Pessoa, sim?  
 (Nós não somos pessoas assim à toa, não!)  
 E em minha casa, à Rua da Saudade, a cavaleiro do rio,  
 Você podia fumar escondido dos adultos  
 como na outra Saudade do seu Recife de menino.  
 Depois: broto ou brisa  
 com Anarina, mas sem Adalgisa... (O'NEILL, 1982, p. 291).

Nos trechos seguintes do poema, nota-se uma preocupação em torno de como os poetas são sempre julgados pela crítica literária e, às vezes, não são bem recebidos pelos leitores. Em outro verso, o sujeito lírico chama a atenção pelo jogo com a palavra “re-cepção”, que pode significar tanto a relação do poeta com a recepção crítica como a percepção do conteúdo poético pelo leitor.

Atenção, Poeta: re-cepção!  
  
 Iríamos deixá-lo à porta da recepção,  
 da sessão de autógrafos,  
 de antropógrafos,  
 às mãos dos vestibulantes tão (p)restantes.  
  
 À saída lá estaríamos pra levá-lo ao hotel

e, esquecida a poesia, a literatura,  
num repente de ternura pegar-lhe na mão:

– Sua bênção, Vovô Manuel! (O’NEILL, 1982, p. 291).

Trata-se de uma crítica bem-humorada sobre o modo de chegada do texto literário, já que um poeta celebrado por outros pode ser reduzido às questões de provas como vestibulares. Não no caso de Manuel Bandeira, que é uma referência para o modernismo, aclamado por vários poetas, homenageado em poemas e em textos críticos acerca de sua poética.

*Remessa*  
Drinka, trinca  
connosco, Manuel,  
sem autógrafo nem cóquetel,  
que nós não podemos ter os teus oitenta,  
nem com uísque, nem com água de Juventa,  
Manuel! (O’NEILL, 1982, p. 291).

Em “Notícia sobre Manuel Bandeira”, publicado no jornal *O Castelovidense*, no suplemento “A Planície”, de 10 de dezembro de 1944, O’Neill retoma a leitura de Manuel Bandeira, um dos seus gostos literários, e inicia o texto citando um poema do poeta brasileiro Bandeira, “Poema de finados”.

#### POEMA DE FINADOS

Amanhã que é dia dos mortos  
Vai ao cemitério. Vai  
E procura entre as sepulturas  
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.  
Ajoelha e reza uma oração.  
Não pelo pai; mas pelo filho:  
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida  
É a amargura do que sofri.  
Pois nada quero, nada espero,  
E em verdade estou morto ali.

MANUEL BANDEIRA, *Libertinagem*. (O’NEILL, 2008, p. 13).

Com essa citação, o poeta português compartilha seu olhar sobre a poética de Bandeira, revisitando a ideia de poeta menor, que, na verdade, não acredita vigiar nos poemas do brasileiro. O’Neill (2008, p. 13) afirma: “Da Cinza das Horas à Lira dos Cinquent’Anos está condensada a experiência mais completa da poesia brasileira. Ele é, sem contestação, o S. João Baptista do

modernismo no Brasil.” Nesse viés, o português estabelece sua grandeza, determinando-o como uma marca da literatura brasileira.

Sem dúvidas, Manuel Bandeira é um ilustre autor, muito aclamado por outros poetas. O próprio Vinicius escreveu vários poemas para ele. Por isso, escolhe um poema, em tributo a Manuel Bandeira, “Saudade de Manuel Bandeira”, de 1946, para estabelecer uma conexão com a poesia de O’Neill.

SAUDADE DE MANUEL BANDEIRA

Rio de Janeiro, 1946

Não foste apenas um segredo  
De poesia e de emoção  
Foste uma estrela em meu degredo  
Poeta, pai! áspero irmão. (MORAES, 2003, p. 170).

“Não foste apenas um segredo”. Essa frase anuncia uma predileção vinicianiana por esse célebre escritor modernista que estampa o título do poema. É sabido do amor de Vinicius pelos versos bandeirianos, por esse grande autor, que se considerava menor, e traz um clamor por suas inspirações literárias. Vê-se, nesse poema, um eu lírico que define um poeta tão importante para leitura brasileira como Manuel Bandeira. Ele se refere à estrela como um destaque em sua vida, sendo uma possível inspiração poética. Além disso, é aparente como Bandeira foi uma espécie de pai, representado pela figura do criador, e um irmão, por sua aspereza talvez com um toque de distanciamento em relação aos poetas modernos. No caso de ser irmão, pode ser sobre a linhagem de escritores do modernismo.

Não me abraçaste só no peito  
Puseste a mão na minha mão  
Eu, pequenino – tu, eleito  
Poeta! pai, áspero irmão. (MORAES, 2003, p. 170).

Nos versos seguintes, a voz do poema adverte para o fato dele não o ter abraçado, mas guiado, tornando-se um acalento para a literatura de Moraes. É interessante observar essa situação de direcionamento ou de apresentação de possibilidades poéticas. É também de conhecimento que Moraes era um admirador e um leitor da poesia de Manuel Bandeira, sendo, como O’Neill o aponta, uma grande referência para o Modernismo brasileiro, o vovô.

Lúcido, alto e ascético amigo  
De triste e claro coração  
Que sonhas tanto a sós contigo  
Poeta, pai, áspero irmão? (MORAES, 2003, p. 170).

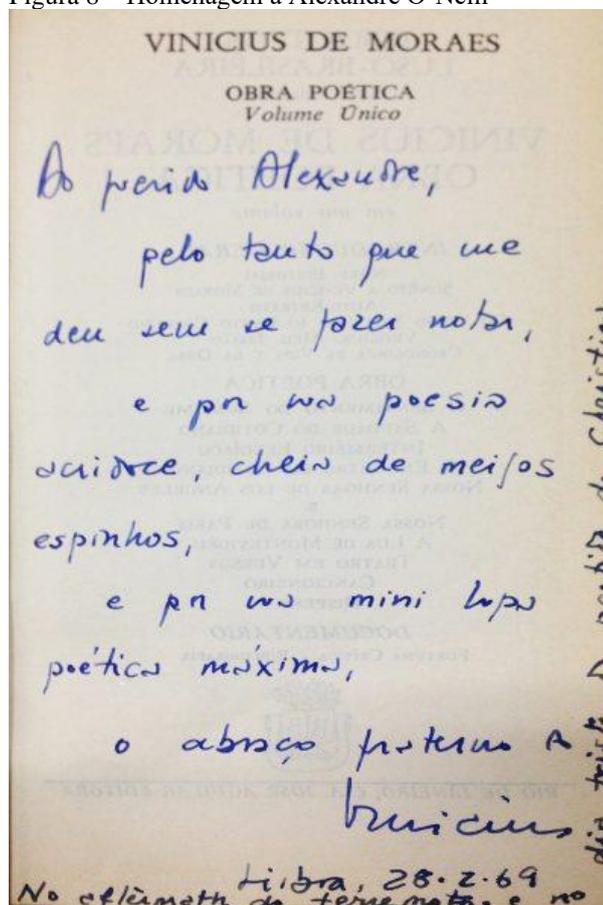
Posteriormente, o sujeito lírico delibera características físicas e psicológicas em torno de Bandeira. O coração triste e sonhador que impulsiona muitos poetas e que foi referenciado em outros poemas de Vinicius de Moraes, como “Meu Deus, eu andei com Manuel Bandeira”, integra os diversos caminhos da poesia viniciano.

Ferraz (2008) indica uma aproximação bandeiriana na poesia de Moraes depois da publicação de *Novos poemas*. Manuel Bandeira se faz presente tanto na literatura de O’Neill quanto na de Vinicius de Moraes. Com certeza, deve ter um setor literário, em O’Neill, sobre Bandeira, tão aclamado e tão presente por sua singularidade e por suas construções que trazem o humor e a ironia. Essas marcas estão vivas nos poetas modernos em questão.

## 5.2 O poeta apresenta outro poeta

Uma dedicatória fraterna sela a amizade de O’Neill e Vinicius de Moraes em forma de agradecimento pelo texto escrito por aquele, em homenagem a Moraes. Esses dizeres podem ser uma ponte literária da relação entre Brasil e Portugal.

Figura 8 – Homenagem a Alexandre O’Neill



Fonte: Alexandre O’Neill – Biblioteca virtual (2021).

Além disso, na crônica “Vinicius nunca mais”, O’Neill refere-se a essa dedicatória e o define como farsante:

O Vinicius era um farsante! Tenho aqui em casa um livro dele com uma dedicatória em que diz que está muito triste por escrever aquela dedicatória na véspera da partida da Christina para o Brasil. Ou então não era farsante nenhum e tinha uma sinceridade para cada momento. Meu caro Irineu, eu disse-lhe (já que V. mo proibiu) que não ia falar das mulheres do Vinicius, mas como posso falar da poesia dele sem falar, pelo menos de raspão, da Christina, das que vieram depois, etc.? (O’NEILL, 2004, p. 97).

Percebe-se um questionamento acerca da postura do poeta brasileiro, que viveu vários amores. O poeta português afirma ser a tristeza de Moraes uma farsa, visto que este não sentia falta da amada, ou por ser um sentimento de momento, ou como seus versos sobre o amor do “Soneto da fidelidade”: “Mas que seja infinito enquanto dure”. Além do mais, sabe-se que o escritor lusitano admirava a poética de Vinicius de Moraes, como se pode observar ao ler os prefácios das antologias e da crônica que foram escritas para retratar o autor brasileiro.

Oliveira (2007, p. 208) salienta que “Foi ainda no ano de 1969 que O’Neill organizou uma antologia da poesia de Vinicius de Moraes, ao mesmo tempo que recebe o poeta brasileiro em Lisboa”. Intitulada *O poeta apresenta o poeta*, essa obra também recebeu prefácio do poeta português e, após algumas edições, teve seu título alterado, depois de 25 de abril de 1974, para *O operário em construção*. Essas informações permitem que se perceba a admiração de O’Neill pelo poeta brasileiro, bem como sua resistência à crítica literária por meio de uma visão bem-humorada.

Em outro excerto, nota-se, no autor português, o jogo de ironias ao não considerar o brasileiro com 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, no entanto, tem-se uma consciência poética que não é meramente um divertimento com as palavras.

Na Biblioteca Municipal de Constância, numa sala ocupada pela biblioteca pessoal de Alexandre O’Neill, encontra-se a Obra Poética de Vinicius de Moraes com uma dedicatória que constitui uma crítica perspicaz sobre a poesia de O’Neill. Nela escreve Vinicius em Fevereiro de 1969: – Ao querido Alexandre, pelo tanto que me deu sem se fazer notar, e por sua poesia agridoce, cheia de meigos espinhos, e por sua mini

lupa poética máxima 364. Esta dedicatória de Vinicius de Moraes ajuda a explicar a designação de – grande poeta menor atribuída a Bandeira e recuperada por O’Neill, que a aplica ao seu caso. As expressões – sem se fazer notar e – mini lupa poética máxima evidenciam o projecto poético de O’Neill, sintetizado no verbo *dégonfler*. Um grande poeta menor pode deflacionar expectativas e não fazer uma poesia com temas em maiúscula, mas isso não significa fazer uma poesia menor. A verdade é que mesmo a brincar, a usar a linguagem de todos os dias, a fazer anedotas, se pode ser um grande poeta, e na expressão – grande poeta menor, é mais significativo o valor do adjectivo anteposto ao nome do que o posposto. (MEIRIM, 2014, p. 148).

O poeta não se vê como um grande escritor da literatura portuguesa. Pode-se notar isso como uma estratégia do autor, visto que se observa um potencial crítico sobre sua literatura. É essencial retomar as palavras do português sobre sua própria poesia. No texto “O poeta apresenta o poeta, Vinicius de Moraes”, da antologia poética publicada em Portugal, tem-se uma apresentação de um seleto grupo de poetas que aponta para uma indicação do carioca de forma retirá-lo do rótulo de poetas de antologias e de pessoas consagradas. Pode ser que a intenção seja colocá-lo em outro lugar.

Se Manuel Bandeira não é só «Irene do Céu» ou «Vou-me Embora para Pasárgada»; se Drummond não é só a «Balada do Amor através das Idades» ou a «Quadrilha»; se Jorge de Lima não é só a «Negra Fulô»; se Melo Neto não é só a «Morte e Vida Severina» ou os «Poemas da Cabra»; Vinicius não é só o «Soneto de Fidelidade», o «Soneto do Amor Total» ou a «Garota de Ipanema». Escolher Vinicius foi, de certo modo, desantologificá-lo, diga-mos, até, «desconsagrá-lo» no que ele tem de consagração popular, embora justíssima. (O’NEILL, 1969).<sup>21</sup>

Ressalta-se a complexidade da escrita e sua construção poética de forma densa. “Muitas linhas se cruzam no tecido da sua poesia que dão sinal dessa complexidade – e arriscaríamos, até a afirmação de que na moderna poesia brasileira não conhecemos outro poeta em que a tessitura seja tão variada.” O’Neill salienta a singularidade do poeta, indicando-o com “P” maiúsculo e exaltando-o como um escritor de imensa importância para música popular brasileira. “Poeta que ele se habituou a amar pelo contributo que Vinicius vem dando ao movimento da música popular brasileira.” (O’NEILL, 1969).<sup>22</sup>

Nota-se uma leitura do conjunto da obra do brasileiro que ao longo da carreira teve diferentes produções e que não era somente um desbravador do amor. Escolher um poeta é uma missão difícil para um admirador de poesias brasileiras e que tem uma sagacidade de leitura. Como de costume, O’Neill interpela o leitor à classificação de amigo-poeta: “Grande poeta?”

---

<sup>21</sup> Disponível em Livros Dinossauro Blogspot (2021).

<sup>22</sup> Idem.

Poeta mediano? Poeta menor? Escolha cada um o formato que mais lhe convier...”, dizia. É interessante observar como o português desejava a percepção do valor da obra pelo leitor.

Sobre a mudança de nome da antologia, inicialmente intitulada *O poeta apresenta o poeta*, o poeta justifica a mudança na crônica “Vinicius nunca mais”:

Depois do 25 de Abril, a antologia passou a chamar-se, com maior sentido das oportunidades, *O Operário em construção*, que é o título dum dos poemas. Já publicaram 7 edições do *Operário*, mas o texto, a cartinha que escrevi para o Vinicius, só me foi pago (1 conto de réis) uma vez. Dizem que é assim, que não há nada a fazer, que só o Dr. Branquinho da Fonseca é que recebia mais grana cada vez que saía uma reedição duma tradução das dele. (O’NEILL, 2004, p. 96).

Nessa edição, há uma carta-prefácio em que O’Neill trata do valor poético dos poemas de Vinicius de Moraes, mostrando que ele vai do livro a boate, do soneto ao samba. Também salienta a liberdade do poeta brasileiro em circular nas mais diversas possibilidades poéticas, do poema, prezando pela forma, e até pela liberdade criadora, usando versos livres. Isso ocorre também em relação aos temas que podem circular pelo lirismo amoroso e pelo campo social. Dessa maneira, Moraes é um poeta-operário, um escritor em construção.

Foi na morte do autor brasileiro que O’Neill escreveu a divertida crônica “Vinicius nunca mais!” para homenageá-lo, publicada em 1981 no *Jornal de Letras*. Na crônica, publicada em 1985 na obra *Uma coisa em forma de assim*, parte-se de um título intrigante, haja vista que o carioca integra a biblioteca particular do poeta com a *Obra poética*, de 1968, lançada pela José Aguilar Editora, como consta no site oficial dedicado ao escritor português. A negação pode ter uma intenção de aguçar o leitor a verificar os pontos negativos da leitura do poeta-sambista. Na sequência, afirma que “O melhor é ler o Vinicius, não escrever sobre ele”.

É nítido que a predileção pela leitura, o prazer em percorrer as linhas poéticas de um autor é, muitas vezes, reduzido a um rótulo de poeta-sonetista ou poeta do amor. Na carta-prefácio, O’Neill menciona a criação imagética do poeta e do sambista de forma que ambos têm seu potencial. É sabido que Moraes não seguiu apenas uma construção poética, produzindo, desde formas fixas, a versos livres. Outra questão é a figura criada do poeta relacionada, muitas vezes, aos programas poéticos. Idealiza-se rótulos para os poetas, como no caso de Vinicius de Moraes, de poeta do amor ou sambista.

Adverte-se ainda como O’Neill reflete sobre isso, pois ele também é classificado como satírico, mas tem a consciência de que não o é totalmente. Em uma entrevista para o jornal *Pasquim*, o lisboeta afirma que sua poesia nunca consegue levar a sátira até o fim:

[...] no caso da minha poesia, que tem muito de raiz satírica, na boa tradição portuguesa, eu me vitimo a mim mesmo, nunca consigo levar a sátira até o fim, porque a certa altura incluo-me nesta própria sátira, e a coisa então vira para o desgosto, para a tristeza... Dizem que de certo modo esta é a originalidade daquilo que escrevo. (O'NEILL, 1975, p. 16).

Nessa linha de pensamento, chama atenção também para sua postura como crítico acerca do poeta, muitas vezes, é mais cômodo ser o poeta-leitor. Nessa crônica para Moraes, O'Neill (2004, p. 96) assegura: “Eu gosto muito de ler certos poetas, mas bem pouco do que se escreve a propósito da obra ou da vida deles. Há quem pense que a leitura do Pessoa, por exemplo, está a ser bastante prejudicada pelo excesso de explicadores da obra dele. É provável.” Por isso, prefere dar palpites, ser um leitor, sem ter uma função profissional de crítico literário. Desse modo, O'Neill (2004, p. 96) afirma o seguinte como leitor-crítico: “Só tenho palpites”.

Observa-se, em outros excertos da crônica, indícios da predileção de O'Neill pela poética de Vinicius, seu gosto por uma poesia que o diverte, que o alimenta em sua poesia, como feito posteriormente ao traçar uma ínfima parte do setor literário viniciano em O'Neill.

A poesia do Vinicius diverte-me tanto que até fiz uma antologia dela. Nas primeiras edições, a antologia chamava-se *O Poeta Apresenta o Poeta*, que era o meu modo de dizer que um poeta não precisa de ser explicado. Mas como éramos (em princípio...) dois poetas em presença, as pessoas julgavam que era o O'Neill a explicar o Vinicius. (O'NEILL, 2004, p. 96).

Apreende-se disso a importância da literatura viniciano em O'Neill, apesar de o poeta português recusar-se a explicar as peculiaridades da poética do brasileiro, por preferir ser leitor e não um crítico especializado como muitas vezes já afirmou. O português termina a crônica com seu título inusitado “Vinicius nunca mais” (O'NEILL, 2004, p. 97), não no sentido de não o lê-lo outra vez, mas, sim, de que não escreverá mais sobre ele.

#### 5.4 O operário em construção

Na carta-prefácio para Vinicius de Moraes, encontra-se um singelo recado do poeta português para o brasileiro, no sentido de considerar sua poética em construção e ele como um operário que não é apenas um poeta ou um sambista.

Marcus Vinicius, eu vi-te aquém e além-palco, com-vivi-tigo. No Alentejo, que agora, mais que nunca, aí de nós, é um adjectivo, vi-te, convivi-te no teu simplório convívio. Estavas em construção como sempre não definitivo. Tua felicidade, teu riso mais riso era entre esse pessoal amigo. (O'NEILL, 1975, p. 10).

O'Neill tinha um olhar muito crítico para a figura do escritor, acreditava no processo de desalienação para autores burgueses: “Eu acho que a única coisa a fazer, para o escritor que está confinado na burguesia e toma consciência disso é desalienar-se, e com sua desalienação ser exemplo” (O'NEILL, 1975, p. 18). Nota-se, nessa fala em uma entrevista para o jornal *Pasquim*, em 1975, intitulada “Poeta sobrevivente português”, uma posição crítica e consciente da atuação do poeta na sociedade. Em outro trecho, aponta uma necessidade de valorização das pessoas, isto é, do cotidiano, já que, muitas vezes, o poeta está confinado. Ele ressalta, ainda, sua sorte de ter convivido com o povo durante o período que trabalhou em uma biblioteca itinerante. Talvez isso possa justificar um gosto por Vinicius, que transita por várias possibilidades poéticas.

Entende-se que o brasileiro, ao longo de sua carreira, teve várias transformações. Recentemente foi criada uma página em sua homenagem. Esse espaço é um repositório com sua trajetória, materiais, livros, vídeos, áudios – um ambiente de consulta virtual sobre sua biblioteca.<sup>23</sup> Para Ferraz (2008, p. 193), “Vinicius era um exímio construtor de poemas e de verdades”. Considera-se que a poesia vinicianiana tem fases distintas, pois há uma aclamação para o verso livre e alguns momentos para um vocabulário requintado. Depois, ele revisita a forma fixa, o verso curto e sintético, a rima etc.

Publicou muitos textos, tendo uma obra significativa para a literatura brasileira. Contudo, como aponta um posfácio de uma nova antologia, Vinicius de Moraes, em sua fortuna crítica sofreu alguns julgamentos:

[...] pensamos que algumas causas poderão ter sido mais decisivas: os católicos atuantes jamais perdoaram o fato – que apreenderam como traição – de que ele tenha publicamente abandonado a fé quando o haviam consagrado; a esquerda militante desconfiava de seu aparente hedonismo ‘festivo’; os membros da geração de 45, sem confessá-lo, abominavam-no por elaborar sonetos infinitamente mais memoriais do que os deles; os vanguardistas por empregar formas fixas; os conservadores, por não ater a estas; os elitistas, por ter se tornado popular, etc. (CÍCERO; FERRAZ, 2003, p. 354).

Entretanto, considera-se sua maestria como poeta e sua relevância para o universo literário modernista brasileiro. Para Candido (1984, p. 6), no texto publicado no *O Globo*:<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Para mais informações acesse o site de Vinicius de Moraes, disponível on-line.

<sup>24</sup> Texto publicado no jornal *O Globo*, em 19 de fevereiro de 1984, p. 6, posteriormente incluído na obra *Nova antologia poética I*, publicada pela Companhia das Letras, em 2003.

Vinicius de Moraes é um dos poucos poetas que conservaram no seio da modernidade toda a força da grande tradição lírica da língua portuguesa. Decerto porque não teve medo de ser profundamente humano em tudo o que escreveu. A sua poesia combina de maneira admirável o requinte da fatura com a expressão íntegra das emoções.

Vê-se um poeta com uma amplitude poética e um gosto pela tradição literária. No entanto, não se pode se prender a apenas isso. Há análises aprofundadas de fases ou de estilos que se desprenderam de certas fixações, como indica a leitura de Cícero e Ferraz (2003), ao defender que soneto não só uma retomada de uma tradição, mas, sim, um modo de elaboração poética. Outra visão sobre Moraes é exposta por João Cabral de Melo Neto e chama a atenção:

Vinicius fez a poesia que ele queria fazer. Ele era capaz de fazer as poesias mais sofisticadas, se quisesse, como também era capaz de compor samba. Ele era um poeta de uma habilidade como não conheci outro igual. De forma que, se ele entrou por esse caminho do samba, foi porque ele quis. Por que antes ele tinha feito coisas da maior sofisticação. (MELO NETO, ano *apud* FERRAZ, 2008, p. 63-64).

Compreende-se que sua magnitude com a palavra vai de uma vertente a outra, não podendo ser desqualificando por trabalhar com música popular brasileira. Ademais, ele também incorpora em sua obra temáticas do campo social, não se limitando a pensar somente em lirismo amoroso, com poemas-homenagens e aproximações literárias com Manuel Bandeira, como ressaltado por Ferraz (2008). Acredita-se em uma potencialidade do autor em produzir uma variedade de versos. Comunga-se dessa análise para construção de um setor da poesia de Vinicius em O'Neill.

### 5.5 O'Neill em Vinicius

Foi com Vinicius de Moraes que o poeta português estabeleceu uma amizade pessoal e um diálogo poético explícito. O poeta brasileiro faz menção ao português no poema em “Mote e contramote”, incluído na obra *Poemas esparsos*, edição de 2008, que reúne poemas dispersos em jornais e revistas, idealizada por Eucanaã Ferraz.

Mote e Contramote

“Lisboa tem terremoto”

– Lisboa tem terremoto  
 Porém, em compensação  
 Tem muitas cores no céu  
 Muitos amores no chão  
 Tem, numa casa pequena  
 O poeta Alexandre O'Neill. (MORAES, 2008, p. 39).

O brasileiro situa a beleza paisagística portuguesa e imediatamente remete ao poeta português. No ano do terremoto, em 1969, o lisboeta lançava a edição de *De ombro na ombreira*. Um fato chama a atenção nos versos de Vinicius, haja vista que se refere a O'Neill em uma casa pequena. É inegável uma inversão de notoriedade, como afirma Gil (2018) que acredita que Karla Morena está na embaixada e Alexandre O'Neill, na casa pequena, ambos são homenagens para duas representações do imaginário português.

E a bela Karla morena  
Na embaixada do Brasil  
Aymé! o mote repete  
Lisboa tem terremoto. (MORAES, 2008, p. 39).

Esse poema irônico viniciano pode ser uma aproximação da poética o'neilliana. Outros estudiosos, como Ferraz (2008), apontam para uma relação com a poética de Manuel Bandeira, reafirmando, mais uma vez, a predileção de Moraes por esse poeta e por suas elaborações literárias. Tal assertiva pode-se articular com as preferências do poeta português, que também era afeito aos poemas de humor e aos jogos de palavras. Tem-se ainda uma espécie de enumerações de figuras representativas do universo português, como escritores, lugares, que fariam parte do contramote, já que o mote seria o terremoto em Lisboa.

Esse poema apresenta uma referência ao terremoto acontecido em Lisboa, em 28 de fevereiro de 1969. Oliveira (2007) resgata o momento do terremoto vivido pelos poetas com o depoimento de Antonio Alçada Baptista:

Quando foi o tremor de terra [28 de fevereiro de 69], o Alexandre e o Vinicius não deram pelo terremoto, por que iam os dois num táxi. Quando o Vinicius chegou ao hotel Império, estava toda a gente cá fora, todos mal-vestidos. O Vinicius pensou que eram uma bacanal, começou logo com ideias. (OLIVEIRA, 2007, p. 209).

Em outro texto, Vinicius também retoma o acontecido: “O grande terremoto de Lisboa de 1969, segundo O.L.R”. O fato foi marcante para Vinicius, que o retomou em um poema e em um texto narrativo. No poema, ele produziu uma sequência de descrições de elementos de Portugal, mostrando seu apego ao imaginário poético, artístico e às amizades portuguesas. Ao longo dos versos, o eu lírico repete o mote “Lisboa tem terremoto” (MORAES, 2008, p. 39). Assim, reafirma as figuras conhecidas do universo português, como lugares que tinham uma história com essa nação.

Mas tem o Nuno Calvet  
 Para lhe fazer cada foto!  
 É, eu sei – retruca o mote  
 Que não me deixa mentir  
 Lisboa tem terremoto. (MORAES, 2008, p. 39).

Nuno Calvet é um fotógrafo que realizou um ensaio fotográfico de Vinicius de Moraes quando esteve em Lisboa, na época do terremoto. Pode-se pensar nas menções de Moraes nesse poema como forma de resgatar as pessoas que estiveram com ele naquela situação. Tem-se ainda uma possível chave de leitura que indica que os nomes referidos são abalos na vida do poeta, pois um terremoto inusitado e sua presença geraram movimentações no cenário cultural português. Nos versos seguintes, o sujeito lírico menciona Agadir, cidade de Marrocos que foi território português no século XVI. Vinicius refere-se a essa localidade devido ao terremoto que destruiu essa região. Demonstra-se, assim, que o tremor de terra em zonas portuguesas foi insignificante perante outros desastres já ocorridos em outros lugares.

Não deve nada a Agadir  
 Mas, já que estamos nos sismos  
 Capazes de destruir  
 Tem o ator Nicolau Breynes  
 Pra gente morrer... de rir  
 Tem David, irmão de Jayme  
 E Jayme, irmão de David  
 Não fossem os Mourão Ferreira  
 E eu nunca estaria aqui.  
 Pois é, o mote reclama  
 Lisboa tem terremoto. (MORAES, 2008, p. 39).

O poeta usa os jogos de palavras, como nos versos “[...] estamos nos sismos/Capazes de destruir (MORAES, 2008, p. 39). O vocábulo “sismos” significa “terremoto”, mas pode ter uma relação com cisma, isto é, teimosia, como mote do poema, que remete a “Lisboa tem terremoto”. Em outro excerto do poema, tem-se uma menção ao brasileiro Otto Lara Resende, que, na década de 1960, foi conselheiro cultural da Embaixada do Brasil em Portugal.

Mas tem o fato da Alfama  
 Tem o sapato do Otto  
 (Sapato, claro, é maneira  
 Carinhosa de dizer. (MORAES, 2008, p. 39).

A menção de Otto, no decorrer do poema, indica sua presença próxima de Vinicius de Moraes em sua estadia em Lisboa. Ele seria seu companheiro e testemunha do discurso sobre o terremoto na capital portuguesa. Percebe-se, de tal modo, que o poema tem um tom humorístico, construído em forma de homenagens e tributos ao universo português. Como Alexandre O’Neill

teve uma atuação singular no período em que o poeta brasileiro esteve em terras lusitanas, essa menção ao português nos versos vinicianos, é relevante para criar o rastro, das entrelinhas de O’Neill, na poesia do brasileiro.

### 5.6 Vinicius em versos de O’Neill

O discurso de O’Neill só reafirma seu gosto pela poética do escritor brasileiro. Em cartas-prefácios, em sua biografia literária e em suas crônicas, é aparente seu conhecimento da obra de Vinicius. Por isso, a intenção é criar uma seção poética nas entrelinhas do lisboeta: “Ora a poesia do Vinicius diverte-me. Ele tem um notável irrespeito por tudo e todos.” (O’NEILL, 2004, p. 97).

Ao desbravar a poética de O’Neill em busca de indícios em seus versos do poeta e compositor brasileiro, alguns temas em comuns foram encontrados em suas literaturas. O caminho mais fácil seria o encontro com as afinidades, partindo dessa ideia, estabelecem-se pontos em comum para, posteriormente, mostrar seus distanciamentos. Nesse embrenhar pela palavra, decidiu-se elencar três temáticas: o amor, a esperança e a reflexão sobre a figura enigmática do gato. Para isso, um sumário<sup>25</sup> dos poemas de Vinicius de Moraes e de Alexandre O’Neill foi elaborado para comprovar a possível existência de um setor do poeta brasileiro na biblioteca interna do português.

As escolhas por lugares comuns e conteúdos poéticos apontam para um gosto peculiar dos poetas. O cantar ao amor, tão antigo no mundo do lirismo, ganha dimensões vinicianas e o’neillianas. No entanto, as marcas de Vinicius em seus versos e letras de música impulsionam um eterno clamor pelo amor, por suas obsessões, definições, impossibilidades e vivências. O lisboeta aclama pelo cotidiano, pela palavra em tons de humor. Ademais, O’Neill, em sua crônica “Vinicius nunca mais”, reflete sobre a figura do poeta do amor em tom de humor.

Depois, na poesia do Vinicius há um lado deliberadamente cabotino que também me diverte imenso. Aquela coisa do amor a ser infinito enquanto durar só mesmo dum malandro de gênio, que era o que era o Vinicius. Dava a impressão que ele fazia poesia para enganar, para ser imediatamente útil, o que é uma excelente maneira de fazer poesias. Os especialistas não gostam, dizem que se sacrifica muito ao anedótico, mas haverá coisa mais excitante do que conseguir enganar uma mulher com um soneto? Só mesmo os dois fingirem que foi por causa do soneto... (O’NEILL, 2004, p. 98).

---

<sup>25</sup> Confira o sumário elaborado no Apêndice A desta tese.

É evidente como O’Neill não leva o sentido lírico de Vinicius a sério, sempre pensa em um outro lado para a significação do poema. Também coloca a prova sentimentos em seus poemas, como o amor ser o amor. Assim, inicia-se a passagem pela estante brasileira na poética do português, com um dos temas mais aclamados na literatura: o amor. Não poderia ser diferente, haja vista que uma das figuras mais significativas do cantar o amor é Vinicius de Moraes. O’Neill remete ao poeta brasileiro como um farsante, mostrando suas várias facetas de poeta, sobretudo, por causa de suas celebres construções poéticas amorosas.

### 5.7 “O amor é o amor”

Em um mergulho pela poética o’neilliana, o tema do amor pode remeter ao grande poeta brasileiro Vinicius de Moraes. Diante disso, foram escolhidos os poemas “Soneto do amor total”, de Vinicius de Moraes, e “O amor é o amor”, de Alexandre O’Neill, para estrear a seção poética da biblioteca do autor.

O soneto viniciano, escrito em 1938, foi selecionado para composição da antologia de Vinicius de Moraes, organizada por O’Neill. Tem-se uma menção na “Carta-prefácio para Vinicius de Moraes” sobre esse poema, haja vista que o poeta vê como um texto para “pôr ou tirar dor de cabeça” (O’NEILL, 1977, p. 9). Ressalta-se ainda a versatilidade do brasileiro como poeta, sambista e amante da palavra.

No “Soneto do amor total”, vê-se um amor impossível, que abala o eu lírico, devido ao cantar de um sentimento com muitas possibilidades. Nota-se uma espécie de meditação sobre o amor-amante e o amor-amigo, ou uma tentativa de classificar o amor em prestante, libertador, efêmero, instintivo e misterioso. Ao ler os versos, a impressão é de um lirismo que encaminha para vários lados em busca da amada.

#### Soneto do Amor Total

Amo-te tanto, meu amor... não cante  
 O humano coração com mais verdade...  
 Amo-te como amigo e como amante  
 Numa sempre diversa realidade  
 Amo-te enfim, de um calmo amor prestante,  
 E te amo além, presente na saudade.  
 Amo-te, enfim, com grande liberdade  
 Dentro da eternidade e a cada instante.  
 Amo-te como um bicho, simplesmente,  
 De um amor sem mistério e sem virtude  
 Com um desejo maciço e permanente.  
 E de te amar assim muito e amiúde,

É que um dia em teu corpo de repente  
Hei de morrer de amar mais do que pude. (MORAES, 1977, p. 113).

Encontra-se um esgotamento do processo amoroso. O dizer sobre o amor viniciano é uma amplitude de sentidos, um desdobramento dos conceitos de “enigmático” e “complexo”. A voz do poema necessita do amor em todas as possibilidades, de amigos até amantes, da liberdade e até da selvageria. Pode-se entender o amor nesse poema com diferentes conceitos, visto que há uma enumeração de possibilidades do amor, da obsessão até a liberdade.

É difícil definir o amor em apenas um formato, por isso o título “Soneto do amor total” tenta mostrar seus desdobramentos em várias vertentes. Todavia, na crônica “Vinicius nunca mais”, O’Neill tem um olhar crítico sobre as construções do lirismo amoroso viniciano. Ele acredita ser uma estratégia do poeta, uma farsa ou um amor passageiro, pois as afirmações sobre o amor é um modo de encantamento, de enganação, não uma verdade digna. Por isso, ao ler o poema “O amor é o amor”, da obra *Abandono Vigiado*, de 1960, que parte de uma indagação e faz uma conexão com a poética de Vinicius, pode-se pensar em um contraponto. Nos escritos de Vinicius, há um cantar do amor impossível, a necessidade de realização amorosa e de compartilhar as possibilidades do amor. O’Neill questiona o amor, ao mesmo tempo que, no título, o define: “O amor é o amor” (O’NEILL, 1982, p. 176).

#### O AMOR É O AMOR

O amor é o amor – e depois?!  
Vamos ficar os dois  
a imaginar, a imaginar?...  
O meu peito contra o teu peito,  
cortando o mar, cortando o ar.  
Num leito  
há todo o espaço para amar!  
Na nossa carne estamos  
sem destino, sem medo, sem pudor  
e trocamos – somos um? somos dois? –  
espírito e calor!  
O amor é o amor – e depois?! (O’NEILL, 1982, p. 176).

Observa-se um questionamento do sujeito lírico sobre o amor e suas vivências. Nesses dizeres, tem-se um amor sem destino, sem medo e sem pudor. Como em Vinicius, o amor se desdobra, encontra-se na junção de dois amantes. Entretanto, O’Neill não canta com veemência o amor impossível, mas, sim, as dúvidas eternas do amor de ser um ou dois, o pensar sobre o amor que abala as certezas, já que é efêmero e transitório.

No verso “espírito e calor!”, há uma exclamação do amor carnal e espiritual que se converte em um só. Finalmente, o poeta afirma que “O amor é o amor [...]” (O’NEILL, 1982,

p. 176), para perguntar e o depois. Logo, entende-se que o amor sempre terá indagações e dúvidas. De certo modo, é muito difícil encontrar um conceito ou uma percepção de um sentimento tão particular e singular da condição humana, como o amor. Mas, vê-se um olhar crítico sobre uma questão que permeia a vida do homem e da mulher.

Sabe-se que o cantar o amor fará parte de muitas entrelinhas de poetas-leitores. Há um aguçar sobre o sentimento que permeia a humanidade. Assim, é evidente que O'Neill poderia trazer para sua poética um pensar sobre o amor que pode ser inspirado em outros poetas, visto ser um leitor de vários autores da literatura, como Camões, Fernando Pessoa, Herberto Helder etc. Mas defende-se uma ligação com Vinicius por sua história com o poeta brasileiro e sua seleção para composição de um conjunto de poemas e suas menções em textos como a carta-prefácio e a crônica "Vinicius nunca mais!", que se referem ao lirismo amoroso do poeta brasileiro.

Ademais, na biblioteca física do autor, em seu catálogo pessoal, há a obra poética de Vinicius de Moraes, publicada pela coleção Luso-Brasileira, da Editora Aguilar, em 1968, impressa no Brasil e distribuída em Lisboa. Dessa maneira, há indícios da leitura de O'Neill pela obra constar em sua estante particular, preservada em Constância, demonstrada também na sua seleção poética para apresentação do Brasil em Portugal. Nesse livro do poeta brasileiro, grande parte dos poemas foram publicados pelo autor, além de textos da fortuna crítica. Mas O'Neill gosta de compartilhar, em entrevistas e em seus textos de prosa, sua percepção, "seus palpites" como leitor, apesar de ter uma consciência crítica e da crítica de vários escritores, como Vinicius de Moraes.

## **5.8 As esperanças em tempos poéticos**

Em um canto de impossibilidade o poeta delira por um amor esperado, comparando-o a um elemento sólido, duro, que permanece estático ao longo do tempo. O amor instiga a constituição de uma redoma, uma proteção pétreia para suportar as diversidades vividas por esse sentimento. Vinicius de Moraes, em seu poema "A perdida esperança", datado de 1957, incita a pensar o amor no tempo, uma espera que parece sem expectativas perante um amor impossível.

A PERDIDA ESPERANÇA  
Rio de Janeiro, 2004

Paris  
De posse deste amor que é, no entanto, impossível

Este amor esperado e antigo como as pedras  
 Eu encorajarei o meu corpo impassível  
 E à minha volta erguerei um alto muro de pedras. (MORAES, 2008, p. 83).

É interessante pensar, ainda, que, no título “A perdida esperança”, há um anúncio de caminho sem saída. Pode ser uma reflexão sobre o amor impossível que instiga uma esperança, entretanto, parece que essa expectativa se perde com o tempo.

E enquanto perdurar tua ausência, que é eterna  
 Por isso que és mulher, mesmo sendo só minha  
 Eu viverei trancado em mim como no inferno  
 Queimando minha carne até sua própria cinza. (MORAES, 2008, p. 83).

Esse tempo eterno sem a amada parece angustiá-lo. Há uma intensificação do processo de obsessão amorosa pela mulher amada, mesmo estando a figura feminina sob a posse do amado, há um sofrimento. Ele mergulha em um processo de angústia que se compara ao inferno, fazendo a vivência durar até o processo de esquecimento. O queimar a carne até a cinza e os restos daquele amor lembram uma dor que transcende o espiritual e a matéria. Nos versos seguintes, presencia-se uma insistência da voz do poema em ser inabalável e severo. Apreende-se a insistência do amor ao longo do tempo, que aponta para uma esperança que pode permanecer, mas também estar perdida.

Mas permanecerei imutável e austero  
 Certo de que, de amor, sei o que ninguém soube  
 Como uma estátua prisioneira de um castelo  
 A mirar sempre além do tempo que lhe coube. (MORAES, 2008, p. 83).

Em outros versos, a menção à lua cheia pode ser um símbolo do encontro amoroso ou do modo de pensar o amor em sua plenitude, haja vista que a imagem noturna do satélite da Terra traz um universo romântico para um encontro ou uma lembrança de um amor vivido. Nesse cenário, têm-se as flechas envenenadas, uma representação do cupido e da junção do casal, ainda que o amor carregue efeitos tóxicos, propiciando angústias, frustrações e desamores. Após as flechadas, incorpora-se o sangue desses infortúnios. É visível o sofrimento amoroso, as consequências da desilusão, da frustração, provenientes de amores obsessivos, da objetivação do ser amado, da necessidade de ter o outro, como também da correspondência amorosa. Tem-se uma articulação com o título do poema, pois a dor amorosa leva à perda da esperança, tendo como efeito a desilusão, o sentir perverso do distanciamento da amada.

E isento ficarei das antigas amadas  
 Que, pela Lua cheia, em rápidas sortidas  
 Ainda vêm me atirar flechas envenenadas  
 Para depois beber-me o sangue das feridas. (MORAES, 2008, p. 83).

Ressalta-se, ainda, que isso impulsionou uma tranquilidade e uma estabilidade emocional. Isso pode ser uma estratégia do sujeito lírico para mostrar que não sofre mais, que conseguiu construir um castelo, uma proteção contra as armadilhas do amor. Essa imagem aponta para necessidade de autocontrole e afirmação, pois, mesmo encontrando o ser amado, ele não o atingirá e isso não tratará o sofrimento. Há um processo de esvaziamento da angústia que transformou em rigidez, uma fortificação desse homem que vivia amores e sofria por suas rupturas.

E assim serei intacto, e assim serei tranquilo  
 E assim não sofrerei da angústia de revê-las  
 Quando, tristes e fiéis como lobas no cio  
 Se puserem a rondar meu castelo de estrelas. (MORAES, 2008, p. 83).

Não obstante, a armadilha do surgimento de mulheres tristes e em busca de encontros carnavais, como aponta a figura das lobas no cio, não o abala. Vislumbra-se que o castelo metaforiza a fortaleza criada tanto para se proteger quanto para cantar seus amores.

E muito crescerei em alta melancolia  
 Todo o canto meu, como o de Orfeu progressivo  
 Será tão claro, de uma tão simples poesia  
 Que há de pacificar as feras do deserto. (MORAES, 2008, p. 83).

A imagem do leitor busca, nos astros e no olhar para a lua, a feição da amada. De novo, um cenário propício de esperança, de encontrar pelo acreditar em revê-la para vivenciar esse amor.

Farto de saber ler, saberei ver nos astros  
 A brilharem no azul da abóbada no Oriente  
 E beijarei a terra, a caminhar de rastros  
 Quando a Lua no céu contar teu rosto ausente. (MORAES, 2008, p. 84).

Nos versos finais do poema, vê-se um homem que acredita que protegerá sua amada, mesmo diante de seres destruidores que metaforizam sentimentos internos, lutando na esperança de retomá-la em sua vida. Finaliza seu canto referindo-se à amada impossível, já que não poderá viver novamente o amor. Entende-se, nessa perspectiva, uma possibilidade de objetivação, pois a realização amorosa parece ser alcançada com a conquista da amada.

Eu te protegerei contra o Íncubo  
 Que te espreita por trás da Aurora acorrentada  
 E contra a legião dos monstros do Poente  
 Que te querem matar, ó impossível amada! (MORAES, 2008, p. 84).

Em Alexandre O'Neill, a espera traz uma outra percepção sobre o tema, já Vinicius medita sobre a esperança vinculada ao amor, cantando a dor existencial de uma esperança perdida. Enquanto isso o português trava uma reflexão sobre a esperança, afirmando que esperar é um projeto de espera:

Soneto da espera

Que bem conheço a espera e o seu laço!  
 Ao princípio é cadeira de balanço,  
 uísque, livro, fumo azul no ar.  
 É a espera projecto de esperar. (O'NEILL, 1982, p. 324).

Nesse soneto, o ato de esperar associa-se a elementos do universo do eu lírico, que pode ser o próprio poeta, como uísque, livre e fumo. Um esperar obrigatório e não por escolha. Parece que ele cria esse projeto de espera, visto que isso pode estar associado ao tempo, um dos temas comuns na vida de um poeta, mas pela impossibilidade de ter uma atitude, parecendo uma espécie de opressão. Produz-se também um processo de jogo com os tempos passado e presente. A efemeridade temporal corrói o sujeito diante de um mundo de exploração. Tem-se um poeta com uma construção torta de um soneto, sem paciência para construções elevadas e que trazem uma elaboração sobre a esperança, que pode ser inexistente, em virtude de ser abusada por um sistema político. Vive-se uma situação à mercê de mudanças ou do tempo de transformações, por isso o jeito é esperar. Constrói-se uma possibilidade de esperança que não é alcançada. Enquanto o esperar viniciano é pautado no amor, na concretização de um sentimento, O'Neill busca, com humor, pensar em um cenário estático perante um mundo que se impõe por um projeto do esperar.

Um denterrato rói esse tabique  
 e sobre o tempo-antes uma fresta  
 se abre-fecha para maior abrir-se,  
 O tempo-agora já se desespessa. (O'NEILL, 1982, p. 324).

Nesse caminho, a reflexão sobre o tempo intensifica-se, e inicia-se um movimento parecido como de um pêndulo, que varia de um ponto a outro, abre e fecha, aumentando mais a possibilidade de alcançar a esperança. Vê-se a ilusão aumentar, não há como abolir o projeto, ele continua no passado, no presente e no futuro.

[...] e o tempo-antes cresce. Qual balanço,  
 uísque, livro, fumo azul – a espera!  
 Adulterado tempo-agora, avanço  
 da paixão em demência que acelera  
 por ilusório tempo: o de abolir,  
 contigo hoje, o antes e o porvir. (O'NEILL, 1982, p. 324).

Observa-se um processo de desesperança, uma visão crítica do mundo de opressão, do medo, da angústia, sendo o caminho o ato de esperar. Novamente, com temáticas afins, mas com construções distanciadas, O'Neill dialoga com Vinicius sobre o tempo de esperança. As perspectivas em alcançar um objetivo põem em prova os escritores que produzem escritos subjetivos, individuais, buscando, porém, um posicionamento frente aos sentimentos vividos que podem ser amorosos ou sociais.

### 5.9 “Que fazes por aqui, ó gato?”

“Que fazes por aqui, ó gato?”. Nesse verso de humor, O'Neill transposta o leitor para um pensar sobre o animal com uma singularidade e representativa para o místico, o afetivo e a ambiguidade linguística. Na antologia poética, *O operário em construção e outros poemas*, ele escolhe o poema “Soneto do gato morto” para a coletânea de poemas a serem apresentados aos portugueses.

Moraes, com suas construções em soneto, remonta à metaforização do gato como ser vivo e morto, que representa a efemeridade e o fim do mundo. Em 1957, o poeta brasileiro escreveu um poema que remete a uma figura enigmática, o gato. Em um processo de comparação indireta, traz à tona uma construção poética para vivacidade e a beleza. A imagem do gato vivo mostra sua singularidade para serenidade, mesmo caminhando. Tem-se uma articulação com um conforto, isto é, um aspecto de afetividade e sedução.

SONETO DO GATO MORTO  
 Rio de Janeiro, 1957

Um gato vivo é qualquer coisa linda  
 Nada existe com mais serenidade  
 Mesmo parado ele caminha ainda  
 As selvas sinuosas da saudade. (MORAES, 1977, p. 127).

Esse animal possui um charme peculiar e seu olhar carrega um mistério sobre elementos sobrenaturais. O bichano presente em outros textos literários, como de Edgar Allan Poe, como representação do sádico, ou na conhecida narrativa *Alice no país das Maravilhas*, simboliza a

reflexão filosófica. Aqui, em Vinicius, o gato permeia a ferocidade, a vivacidade, a beleza e o pensamento sobre a condição humana.

É interessante notar que a escolha por uma escrita sobre o gato pode ser uma aproximação da ideia do próprio poeta. Com sua vivacidade, ele pode encantar, criar uma atmosfera para tratar da saudade, do místico, da possibilidade de desenvolver a multiplicidade da palavra, assim como o gato, que pode ter várias representações. Moraes cria um universo enigmático para tratar de um animal em uma soturna chuva forte mescla as correntes de eletricidade. Isso significa que a ruptura com as ideias diante do caos pode levar a processos de reflexões e mergulhos internos, um pensar sobre si.

De ter sido feroz. À sua vinda  
 Altas correntes de eletricidade  
 Rompem do ar as lâminas em cinza  
 Numa silenciosa tempestade. (MORAES, 1977, p. 127).

A ideia do bichano como um ser filosófico, como aquele que reflete sobre o tempo, a vida e morte, associa-se à visão de um poeta diante do mundo, dos problemas pessoais e coletivos. Trata-se de um símbolo de ruptura, uma vez que pode ser uma alegoria da liberdade, do buscar novos territórios. Nas linhas seguintes, a voz do poema diz que “Por isso ele está sempre a rir de cada/Um de nós, e a morrer perde o veludo/Fica torpe, ao avesso, opaco, torto (MORAES, 1977, p. 127).

A visão do riso de cada um de nós indica uma reflexão sobre a efemeridade e a banalidade de questões pessoais. O gato, ao perder seu pelo, deixa sua vivacidade, torna-se sem vida, antagônico, perde sua sedução, seu gosto pela vida. Como consequência, torna-se um antigato, uma espécie de contra a vida ou, simplesmente, um antipoeta. Com a morte do gato, da poesia e do poeta é o fim de tudo e de todos. Perde-se um clamor, a pluralidade de sentidos, a reflexão, o sentir das coisas.

Acaba, é o antigato; porque nada  
 Nada parece mais com o fim de tudo  
 Que um gato morto.

Florença, novembro de 1963. (MORAES, 1977, p. 127).

Observa-se uma aproximação de temas em Vinicius e Alexandre, mas com uma poética bem diferente. Moraes parece cantar a figura do gato de modo a criar uma pluralidade de sentidos e uma possibilidade com a própria poesia. O’Neill traz um humor para a imagem do

bichano. Apesar de tratar em verso explícito sobre a multiplicidade de sentidos, há uma visão de indagação no poeta português.

Em 1960, O'Neill idealiza um poema que traz a imagem poética de um gato. Um animal considerado símbolo místico, que impulsiona o mundo imaginário popular com sua alegoria, por ser associado ao azar, à perversidade, ao misterioso, visto como sedutor e com poder de representar a liberdade e o desapego. Também é tido como um animal da sorte e de prosperidade.

O sujeito lírico inicia indagando a imagem do gato para, posteriormente, mencionar sobre a ambiguidade explorada. O'Neill usa o recurso do questionamento para trazer um tom de humor a seus versos. A voz do poema define como o “senhor de ti”, que, com destreza e prudência, consegue manipular o outro. Aqui vê-se uma chave de leitura para o processo de sedução do gato, que nas linhas poéticas vinicianas pode ser a própria poesia ou a ideia de um sentimento que incomoda, mas está presente e, de forma sutil, pode se transformar em pesadelo:

Gato

Que fazes por aqui, ó gato?  
 Que ambiguidade vens explorar?  
 Senhor de ti, avanças, cauto,  
 meio agastado e sempre a disfarçar  
 o que afinal não tens e eu te empresto,  
 ó gato, pesadelo lento e lesto,  
 fofo no pelo, frio no olhar! (O'NEILL, 1982, p. 170).

Evidencia-se uma criação poética em cima da imagem de “fofo” e ao mesmo tempo “frio”. Há um processo contraditório na figura felina, como a palavra poética, que pode ser múltipla, contraditória. Como afirma antes, tende também a um processo interno de pensar. Há outra chave de leitura para uma produção pautada na representação do bichano de forma a pensar no animal. No entanto, entende-se que sua representação vai além do literal para uma criação conotativa. Chama-se atenção de como O'Neill tem uma afinidade com a ideia de Moraes sobre o gato, entretanto, vê-se uma crítica bem-humorada da percepção do gato, haja vista que o português gosta de indagar, colocar em questão as representações do imaginário popular, como a imagem do gato. Em uma outra estrofe, o sujeito lírico pergunta sobre a morada, sobre o fato de ser testemunha de um crime:

De que obscura força és a morada?  
 Qual o crime de que foste testemunha?  
 Que deus te deu a repentina unha  
 que rubrica esta mão, aquela cara?  
 Gato, cúmplice de um medo

ainda sem palavras, sem enredos,  
quem somos nós, teus donos ou teus servos? (O'NEILL, 1982, p.170).

Verifica-se uma proximidade com a figura do gato na literatura de mistério e ainda com a ideia de ele não ter um lugar fixo, pois ser um ser dotado de liberdade. Novamente, pode-se associar à questão da poesia, que pode não ter apenas uma morada e ser testemunha de um crime em suas entrelinhas. Ademais, associa-se a unha que marca e deixa seu rastro em alguma cara, como questionado pela voz do poema. Observa-se que possibilidades de analogia são usadas para versar o sinal que o gato pode deixar nas pessoas.

Observa-se, de tal modo, um gato “cúmplice do medo” (O'NEILL, 1982, p. 170), uma figura que vê a opressão, como os versos de um poema, só que sem palavras, sem enredos, pois sem a representação, a alegoria valeria mais para a construção poética. Pode ser ainda que o animal simbolize um processo de alienação, por ser companheiro do medo e não reagir a seus efeitos de opressão e silenciamento.

O poema termina como outro questionamento sobre o gato, seria ele nosso dono ou ele seria o servo? É sabido que o gato é um animal doméstico, mas perambula por vários lugares e pode ser, como já dito, sedutor exercendo papel de dono. Logo, O'Neill brinca com perguntas de forma a levar o leitor a pensar sobre questões cotidianas, sem certezas, mas interrogações. Afinal, o uso da multiplicidade de sentidos exige uma poética ampla, com várias chaves de leitura.

O poema o “Gato” traz um leque de significados, como dito no verso: “Que ambiguidade vens explorar” (O'NEILL, 1982, p. 170). Dessa forma, os poetas criaram com a mesma temática poéticas semelhantes e distantes, já que O'Neill prefere explicitar a imprecisão da palavra, e Moraes trata de um soneto que traz o gato como um ser ligado à poesia e ao refletir filosófico. Construções poéticas com singularidades e marcas de cada poeta dialogam pelo tema com perspectivas diferentes, mas complementares.

Após esse pequeno setor de poesia viniciano em O'Neill, vislumbra-se uma tentativa de mostrar afinidades e distanciamentos para comprovar o poeta-leitor e seus rastros de leitura nas entrelinhas de sua obra.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talento?  
Tolentino?  
Tolos!  
(O'NEILL, 1982, p. 500).

No poema “Autocrítica”, de Alexandre O’Neill, de *As horas já de números vestidas* (1981), claramente, o lusitano questiona sua própria obra literária e, talvez, tenha enganado todos com sua não pretensão de ser considerado um grande poeta, com a letra “P” maiúscula. Ele delineou, ao longo de sua obra literária, vários caminhos autobiográficos, do tempo, da liberdade, de Portugal, das amizades, das leituras, do jogo publicitário, do surrealismo, sendo estimado por suas peculiaridades.

Durante o trajeto de leitura dos textos o’neillianos, testemunha-se uma dificuldade de delimitar todos os temas e o programa literário, visto que outros estudiosos se debruçaram em seus escritos e encontraram aberturas para novas interpretações, estabelecendo conexões literárias, confluências e rupturas de ideias com o movimento surrealista, além do antilirismo e da busca da literatura própria de O’Neill. Entende-se, de tal modo, que o poeta tem uma singularidade com sua literatura, estabelecendo uma marca textual única de humor, do cotidiano, do leitor irônico e sarcástico.

Em uma publicação recente do primeiro livro de poemas do escritor no Brasil, Meirim (2020) o define como “O’Neill, meu O’Neill brasileiro”. Vê-se sua aproximação com a terra do verde e amarelo. Entende-se que seu laço com a literatura brasileira ultrapassa o campo dos versos para uma amizade. Sabe-se ainda que sua paixão por escritos brasileiros vai além dos registros poéticos explícitos, perpassa homenagens, afirmações em entrevistas, registros fotográficos e textos dispersos, para ser descoberta nas entrelinhas de seus poemas. Isso remete a um possível projeto literário do autor, à possibilidade de construção de diálogos dos poemas de O’Neill com suas leituras literárias de forma singular e individual.

Esta tese defende a ideia de uma biblioteca, que ultrapassa a comprovação de suas leituras em livros físicos, cujos títulos dessas obras podem ser acessados em um repositório online. Após esse percurso poético o’neilliano, pôde-se, de tal modo, criar uma espécie de biblioteca brasileira, apontando para possíveis diálogos confluentes e difluentes. Ao longo dessa tentativa de remontagem de um possível recorte desse conjunto poético de Alexandre O’Neill, observou-se achados de fotografias e de escritos no site dedicado ao escritor que foram cruciais para traçar os rastros de leituras nos poemas e em diferentes textos. Dessa forma, foi possível encontrar pistas nas entrevistas e nos textos dispersos que contribuíram

significativamente para construção da imagem de um poeta leitor e crítico. Rer a obra completa do lusitano foi determinante para estabelecer as pontes entre Portugal e Brasil, evidenciando um relevante laço cultural e literário entre as nações.

Na jornada pelos livros de poesia, verificam-se inúmeras referências poéticas portuguesas, de Fernando Pessoa, Luís de Camões e Mário de Sá-Carneiro, e brasileiras, de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e outros. A leitura de estudiosos do universo o'neilliano permitiu a reflexão sobre o projeto literário do português, haja vista que alguns programas de escrita voltados para a libertação da palavra, a reflexão do tema, mas, sobretudo, sobre a ideia de que quem constrói a percepção literária do autor é o próprio leitor, como afirma Rubim (ano), em seu prefácio para publicação da edição brasileira de *Tempo de fantasmas*.

O'Neill, como desbravador literário, assinala para uma necessidade de liberdade de compreensão e de entendimento do texto literário. Ao debruçar-se pelo site dedicado a O'Neill, descobriu-se títulos de livros dos poetas estudados, como *Tempo em espanhol*, de Mendes (1959), e *Lição das coisas*, de Andrade (1964). Esses alfarrábios não foram analisados para construção do sumário e da biblioteca interna do autor, mas foram importantes para comprovar a leitura dos autores brasileiros.

De fato, Alexandre O'Neill é, sem dúvida, um exímio leitor de escritos brasileiros, no entanto, não se considerava um crítico literário, uma vez que não pretendia levar a sério o papel de julgar escritos poéticos. O próprio autor, em um texto explicativo de um dos seus livros, afirma: "Poeta, pouco falei de mim fora da minha poesia. E, mesmo nela, só de maneira translata. Mas têm escrito coisas a meu respeito. É natural" (O'NEILL, 2007, p. 694). Esse excerto integra apresentação do livro *De ombro na ombreira*.

Nos capítulos da tese, mergulha-se em parte do universo o'neilliano, perpassando, no primeiro momento, uma apresentação do autor e de seus principais livros de poesia. Nesse curso literário, sua versatilidade é apontada em poemas com tendências surrealistas, cotidianos, com jogos de humor e um diálogo com diferentes autores da poesia, como Mário de Sá-Carneiro e Luís de Camões, assim como os brasileiros João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira. Vislumbra-se uma poesia com diferentes facetas e um toque de sarcasmo e divertimento, uma literatura com uma atmosfera crítica com seu humor. Nota-se indícios de sua paixão pela leitura e pela arte da palavra. Há frequentemente menções e referências literárias e artísticas portuguesas, brasileiras e de outros lugares. Isso endossa a ideia de um eterno leitor e amante do mundo dos vocábulos e dos experimentos com as letras e as artes.

Após esse contato com sua poética, estabeleceu-se conceitos primordiais para defesa da imagem de um leitor de poesia brasileira, como leitor, poeta-crítico e poeta-tradutor. Acredita-

se que O'Neill foi um escritor versátil que não se limitava apenas a esses conceitos, um autor com uma consciência poética e literária fruto de suas leituras e de seus olhares perspicazes sobre a literatura. Há uma biblioteca poética que habita as entrelinhas dos poemas do português, que revive quando o leitor interliga seus escritos à existência de possíveis conexões com os brasileiros ou outros autores, como os portugueses Fernando Pessoa e Cesário Verde.

Diante desse universo de atrelamentos, emerge a leitura dos poetas brasileiros Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Constituiu-se uma ligação com escritos o'neillianos com os versos desses grandes autores brasileiros, criando uma lista de poemas que interligam temas desses poetas, mostrando peculiaridades em suas elaborações poéticas. Nessa trajetória, foram encontrados livros pertencentes ao escritor O'Neill que comprovam seu gosto por esses escritores, como *Tempo em espanhol* e *Lição das coisas*, publicados em Portugal e que integram sua biblioteca física em Constância. Percebeu-se que, dentro de sua estante poética, há sinais de diálogos com os brasileiros e suas ligações com O'Neill, sobretudo, diferenças, pois cada um constrói, ao seu modo, o mundo literário. Há gostos por temas, há sombras de lugares comuns e de contemplações contemporâneas de cenários, como o medo social, ou simplesmente o recorrente discursar sobre a passagem do tempo. O fazer poético continua vivo nos escritos, mantendo um elo com o pensar sobre a poesia, suas angústias perante a produção literária e sua residência no campo da palavra.

Ao criar uma ponte literária com Vinicius de Moraes, o poeta português delineou um diálogo por meio dos versos, indicando uma aproximação e um distanciamento de suas pretensões com o universo da palavra. É sabido que os poetas contemporâneos têm produções particulares e projetos literários autênticos no âmbito de cada um. Há predileções por certas temáticas, entretanto, vê-se abertamente que os processos de concepção do texto literário insurgem cada um ao seu jeito. Ambos são admiradores de sua percepção do mundo da palavra, como visto nos poemas dedicatórias. Vinicius de Moraes dedicou a O'Neill uma espécie de reflexão sobre a literatura do lusitano em Lisboa, enquanto Alexandre congratulava-se em seus dispersos o Vinicius literário e sua figura emblemática no campo do amor e dos sonetos. Os poetas buscavam, ao seu modo, tratar do amor, da vida, do campo social. Refletiam olhares para questões subjetivas e individuais com um toque de singularidade.

O'Neill trata a poesia com jogos de palavras e brincadeiras poéticas, buscando uma consciência do processo de construção da poesia. O poeta não se vê como um grande escritor da literatura portuguesa, mas sabe que sua poética não é menor. Sua perspicaz escrita com humor e criticidade mostra um lado particular, criando sua marca literária. Ele busca um constante rebaixamento de sua poesia, podendo ser uma estratégia para ter o reconhecimento

de sua poesia cotidiana, sarcástica, intertextual, com experimentos gráficos e fotográficos. Os caminhos de leitura do poeta nos levam a lugares conhecidos, desconhecidos e a indagações sobre a grandeza de sua obra, visto que, em muitos momentos, tentam “desimportantizar” sua escrita. O’Neill deixa transparecer o desejo de uma poesia que perpassa todos os lugares-comuns, o amor, a vida e a morte, distanciando-se de uma geração de autores portugueses, como Pessoa ou Camões, porém, revisitando-os. Pensar em O’Neill é articular sua figura como leitor, tradutor, cronista, sarcástico e crítico na imagem de escritor. Sua imagem literária, porém, ultrapassa tudo isso, pois convida o leitor a uma aventura literária que estabelece constantes diálogos, a um mergulho no universo O’Neill cuja biblioteca poética pode ser criada por seus leitores.

Enfim, termina-se essa caminhada pela poesia de O’Neill com seus dizeres em uma entrevista: “Aqui jaz Alexandre O’Neill/Um Homem que dormiu/ muito pouco/Bem merecia isto”. Essas palavras são para lembrar seu humor e sua própria consciência de poeta que, na verdade, produziu muitos textos significativos e que permanecem no imaginário português. Espera-se, com essa amostragem de uma estante brasileira e com as publicações dos primeiros livros por uma editora no Brasil, ele esteja presente nesse país de forma a rememorar seu amor pela literatura brasileira, haja vista que era querido pelos poetas brasileiros e por sua predileção por esses territórios, não era um tolo, mas um eterno brasileiro de coração.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE O'Neill – Biblioteca virtual. Disponível em: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- ALEXANDRE O'Neill – Biblioteca virtual. Fotografia: Nuno Calvet, 2001. 1 il. P&B. Disponível em: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição das coisas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ALEM, Branca Puntel Motta. O “leitor a vir” em A saca de orelhas, de Alexandre O'Neill. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 31, n. 46, p. 99-108, dez. 2011. ISSN 2359-0076. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6466/5473>. Acesso em: 26 maio 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.31.46.99-108>.
- ARBEX, Márcia. **Intertextualidade e intericonicidade**. In: I Colóquio de Semiótica da UFMG, 1, Belo Horizonte, 2000. *Anais do I Colóquio de Semiótica da UFMG*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. Disponível em: <https://vdocuments.mx/intertextualidade-e-intericonicidade.html>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BIBLIOTECA MUNICIPAL ALEXANDRE O'NEILL. Constância, Portugal. Disponível em: <https://www.allaboutportugal.pt/pt/constancia/cultura/biblioteca-municipal-alexandre-oneill>. Acesso em: 2 jun. 2019.
- BIBLIOTECA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **Catálogo**. 2021. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLOGSPOT PERGUNTO DROMO 30 nov. 2015. [Entrevistas]. Disponível em: <https://perguntodromo.blogspot.com/2015/11/alexandre-oneill-1982.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- BOM, Laurinda. **Alexandre O'Neill prosas de um poeta: propostas de edição crítica**. 1006p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

CAMPINO, Sara. **O experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill**. Trabalho de Final de Curso (Especialização em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7096>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CAMPINO, Sara. Coisificar: aproximações ao concretismo na poesia de Alexandre O'Neill. *In*: MEIRIM, Joana (org.). **E a minha festa de homenagem?** – Ensaios para Alexandre O'Neill. Lisboa: Tinta-da-China, 2018. p. 215-233.

CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. Tradução Un coup de dés: Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. Vinicius de Moraes. **O Globo**, 19 fev. p. 6, 1984. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019840219>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CÍCERO, Antônio; FERRAZ, Eucanaã. Posfácio. *In*: MORAES, Vinicius. **Nova antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

COELHO, Eduardo Prado. A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill. **Cronos**, nº 3, Lisboa, s. d., p. 27-40, 1982.

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

DIAS, Maria Heloisa Martins. Alexandre O'Neill por Alexandre O'Neill: autorretrato. *In*: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susanna; AMORIM, Orlando Nunes de. **Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas**. São Paulo: Scielo/Editora Unesp, 2010.

ELIOT, Thomas S. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FABRIS, Annateresa. A ampola miraculosa: uma colagem fantástica. **Revista Desassossego**, 6(11), p. 5-19, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i11p5-19>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FERRAZ Eucanaã. Simples, invulgar [Posfácio]. *In*: MORAES, Vinicius. **Poemas esparsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o minidicionário da língua portuguesa. 6. ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2004.

GIL, Daniel. **A poesia esparsa de Vinicius de Moraes**: uma leitura de inéditos e (des)conhecidos. São Paulo: Todas as Musas, 2018. Disponível em: <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/10-publicacoes/2018/A-Poesia-Esparsa/Ebook-A-Poesia-Esparsa-de-Vinicius-de-Daniel-Gil.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: E-galáxia, 2018.

GUIMARÃES, Julio C. Escrita com som e cor na poesia concreta. *In*: ARBEX, Márcia; VIEIRA, Mirian de Paiva; DINIZ, Thaís Flores N. (org.). **Escrita, som, imagem, perspectivas contemporâneas**. Belo Horizonte: Fino traço, 2019.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista deste Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A essência da linguagem**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

JOSÉ LUÍS MONTERO – Livros Poesia Prosa Artigos Arte – Traduções Espanhol-Português – Mundo Lusófono. Disponível em: <https://jluismontero.wordpress.com/2011/10/16/alexandre-o-e2%80%99neill-%c2%abja-nao-corro-atras-de-miragens%c2%bb-ultima-entrevista/#more-328>. Acesso em: 10 fev. 2019.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

LIVROS DINOSSAURO Blogspot. O poeta apresenta o poeta, Vinicius de Moraes. Disponível em: <https://livrosdinossauro.blogspot.com/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

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

MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARTINS, Fernando Cabral. Esperar o inesperado [Posfácio]. *In*: OLIVEIRA, Maria Antónia; MARTINS, Fernando Cabral. **Alexandre O'Neill**: anos 70 poemas dispersos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 121-138.

MARTINS, Fernando Cabral. O poeta à mesa de montagem [Posfácio]. *In*: O'NEILL, Alexandre. **Já cá não está quem falou**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

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

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.

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

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. *In*: MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 51-70.

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

MENDES, Murilo. **Tempo em espanhol**. Lisboa: Círculo da Poesia, 1959.

MEIRIM, Joana. **Literatura e posterioridade**: Jorge de Sena e Alexandre O'Neill. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura e da Cultura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. 198p. Disponível em: <http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/meirim2.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

MEIRIM, Joana em “Literatura e Posteridade: Jorge de Sena e Alexandre O'Neill”, 2017

MEIRIM, Joana. Animais modestos. *In*: MEIRIM, Joana (org.). **E a minha festa de homenagem?** – Ensaios para Alexandre O'Neill. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

MEIRIM, Joana. Saudação a Alexandre O'Neill [Prefácio]. *In*: O'NEILL, Alexandre. **No reino da Dinamarca**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

MEIRIM, Joana. **Diz-lhe que estas ocupado**: conversas com Alexandre O'Neill. Lisboa: Tinta da China, 2021.

MOISÉS, Massaud. **Presença da literatura portuguesa**: romantismo-realismo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

MORAES, Vinícius. **Nova antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Vinícius. **Poemas esparsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MORAES, Vinícius. **O operário em construção**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1977.

MUSEU GULBENKIAN. Disponível em: [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/alexandre-oneill-149924/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/alexandre-oneill-149924/). Fotografia de Fernando Lemos. Papel Agfa, 1949.

O'NEILL, Alexandre. **Tempo de fantasmas**. Caderno de Poesia, nº 11, 1951.

O'NEILL, Alexandre. **No reino da Dinamarca**. Lisboa: Guimarães, 1958.

O'NEILL, Alexandre. **Abandono vigiado**. Lisboa: Guimarães, 1960.

O'NEILL, Alexandre. **Poemas com endereço**. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962.

O'NEILL, Alexandre. **Feira cabisbaixa**. Lisboa: Ulisseia, 1965.

O'NEILL, Alexandre. **De ombro na ombreira**. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

O'NEILL, Alexandre. **As andorinhas não têm restaurante**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

O'NEILL, Alexandre. **Entre a cortina e a vidraça**. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

O'NEILL, Alexandre. **Poeta sobrevivente português**. Pasquim, 1975.

O'NEILL, Alexandre. **O operário em construção**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1977.

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

O'NEILL, Alexandre. **A ampola miraculosa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

O'NEILL, Alexandre. **Uma coisa em forma de assim**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas com inclusão de dispersos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

O'NEILL, Alexandre. **Já cá não está quem falou**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008a.

O' NEILL, Alexandre. [Entrevista concedida para o Blogspot O Funcionário Cansado]. **Blog O Funcionário Cansado**, 19 ago. 2008b. Disponível em: <https://ofuncionariocansado.blogspot.com/2008/09/alexandre-oneill-ltima-entrevista.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

O' NEILL, Alexandre. [Entrevista concedida para o Blogspot O Funcionário Cansado]. **O Funcionário Cansado Blogspot**, 17 set. 2009. Disponível em: <https://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/09/alexandre-oneill-entrevista-ao-jornal.html>. Acesso em: 10 fev. 2019.

O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas & dispersos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

O' NEILL. Alexandre. **Diz poemas da sua autoria**. Col. A Voz e o Texto. Decca Discos, PEP 1010. 2018.

O' NEILL. Alexandre. **Os bichos também são gente**. Col. A Voz e o Texto, Decca Discos, PEP 1278.

OLIVEIRA, Maria Antónia. **Alexandre O'Neill: uma biografia literária**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

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

OLIVEIRA, Maria Antónia. **A doença das palavras** [Posfácio]. *In*: O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas & dispersos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, escrita, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PETERLE, Patrícia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lúcia. A literatura italiana traduzida no sistema literário nacional: um percurso entre 1900 e 1950. *In*: PETERLE, Patrícia (org.). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução**. Tubarão: Copiart, 2011. p. 102.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Prefácio. *In*: MENDES, Murilo. **Poesia liberdade**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PINTEREST. Alexandre O'Neill. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/Cultura4Life/alexandre-oneill/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

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

ROCHA, Clara. Do medo em Drummond, Alexandre O'Neill e Manuel Alegre. *In*: MEIRIM, Joana (org.). **E a minha festa de homenagem? Ensaios para Alexandre O'Neill**. Lisboa: Tinta-da-China, 2018. p. 37-47.

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

RUBIM, Gustavo. Uma despedida da poesia [Prefácio]. *In*: O'NEILL, Alexandre. **O reino da Dinamarca**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

SANDBURG, Carl. **Antologia poética** (seleção e tradução). Lisboa: Edições Tempo, 1969.

SECCHIN, Antonio Carlos. Prefácio de A rosa do povo. Record: Rio de Janeiro, 2012.

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

VINICIUS de Moraes. Home. Site. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

## APÊNDICE A – SUMÁRIOS

### **Sumário do trajeto poético de Alexandre O’Neill pela poesia de *Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade**

Este sumário foi organizado para elucidar o percurso projetado no quarto capítulo da tese, intitulado “A estante de poesia brasileira”. Foi necessária a elaboração de inventários de poemas para organização das análises, pesquisando aproximações e distanciamentos.

### **Poemas da publicação *Rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade de acordo com a análise da tese.**

- 1 “Procura da poesia”
- 2 “Vida menor”
- 3 “O Medo”
- 4 “Nosso tempo”
- 5 “Nos áureos tempos”

### **Poemas de Alexandre O’Neill, seguido a ordem de publicação.**

- 1 *Tempo de fantasmas* (1951)  
“Pela voz contrafeita da poesia”
- 2 *Reino da Dinamarca* (1958)  
“Pretextos para fugir do real”
- 3 *Abandono Vigiado* (1960)  
“O poema pouco original do medo”
- 4 *Poemas com endereço* (1962)  
“Perfilados do medo”  
“Bom expressivo”
- 5 *Saca de orelhas* (1979)  
“A mala e a barragem”

## **Sumário do trajeto poético de Alexandre O’Neill pela poesia de *Poesia liberdade*, de Murilo Mendes**

Este sumário foi organizado para ilustrar o percurso traçado no segundo capítulo, intitulado como “A estante de poesia brasileira”, da tese. Foi necessária a elaboração de inventários de poemas para organização das análises, pesquisando aproximações e distanciamentos.

### **Poemas de *Poesia liberdade* (1947), de Murilo Mendes**

1. “Tempo duros”
2. “Ofício humano”
3. “O tempo”
4. “Sono”
5. “Overmundo”

### **Poemas de Alexandre O’Neill, seguido a ordem de publicação**

1. *Tempo de fantasmas* (1951)
  - “Canção”
2. *Reino da Dinamarca* (1958)
  - “Mesa dos sonhos”
  - “Inventário”
  - “Em todo o acaso”
3. *Entre a cortina e a vidraça* (1972)
  - “Entre a cortina e a vidraça”

## Sumário do trajeto poético de Alexandre O’Neill pela poesia de Vinícius de Moraes

Este sumário foi organizado para elucidar o percurso poético projetado no quarto capítulo da tese, intitulado “A poesia em ponte: Vinicius de Moraes em conversa com Alexandre O’Neill”. Foi necessária a elaboração de inventários de poemas para organização das análises, pesquisando aproximações e distanciamentos.

### Poemas em diferentes obras literárias, de Vinícius de Moraes

1. “Saudade de Manuel Bandeira” (1946)
2. “Soneto do Amor Total”
3. “Operário em construção”
4. “A perdida esperança”
5. “Soneto do gato morto” (1957)
6. “Falso mendigo|” (1936)

### Poemas de Alexandre O’Neill

1. *De ombro na ombreira* (1969)  
“Alô, Vovô!”
2. *Abandono Vigiado* (1962)  
O amor é o amor
3. *Entre a cortina e a vidraça* (1972)  
Soneto da espera
4. *Abandono Vigiado* (1962)  
Gato (1960)
5. *As horas já de números vestidas* (1981)  
Mendigo com lugar cativo

## ANEXO A - ENCONTRO DE POETAS EM DEZEMBRO DE 1977

Figura 9 – Encontro de Poetas na Casa de Mateus, com Alberto Pimenta, Alexandre O'Neill, Vasco Graça Moura, Miguel Torga e Eugénio de Andrade



Fonte: Pinterest – Alexandre O'Neill (2021).

## ANEXO B – BIBLIOTECA MUNICIPAL ALEXANDRE O'NEILL

Figura 10 – Entrada da Biblioteca Municipal em Constância



Fonte: Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill (2019).

Figura 11 – Fachada da Biblioteca Municipal



Fonte: Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill (2019).

Figura 12 – Quadro de projeção da Biblioteca Municipal em Constância



Fonte: Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill (2019).

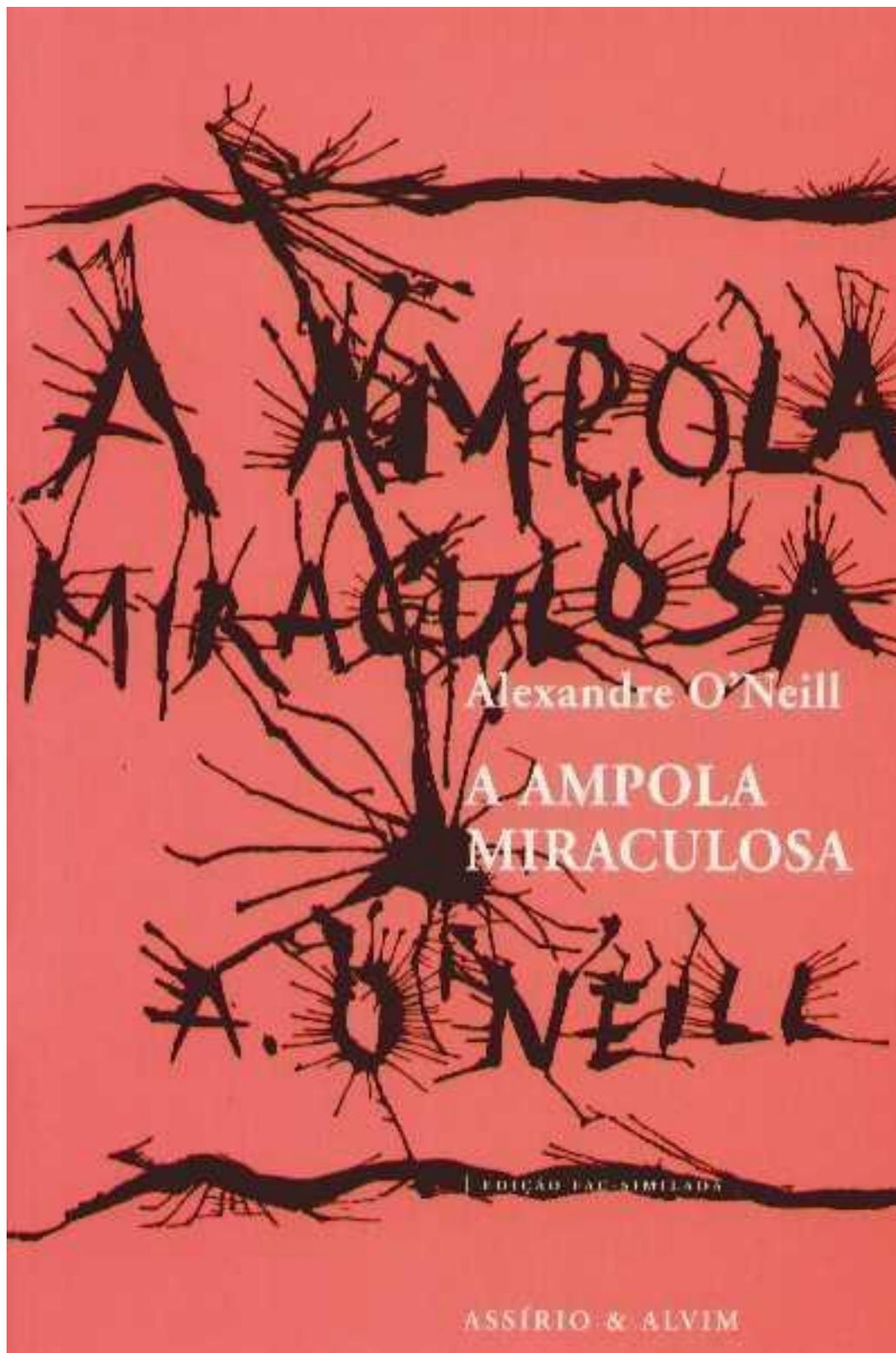
Figura 13 – Sala interna da Biblioteca Municipal em Constância



Fonte: Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill (2019).

**ANEXO C – CAPA DA REEDIÇÃO DA PRIMEIRA OBRA DE ALEXANDRE O'NEILL**

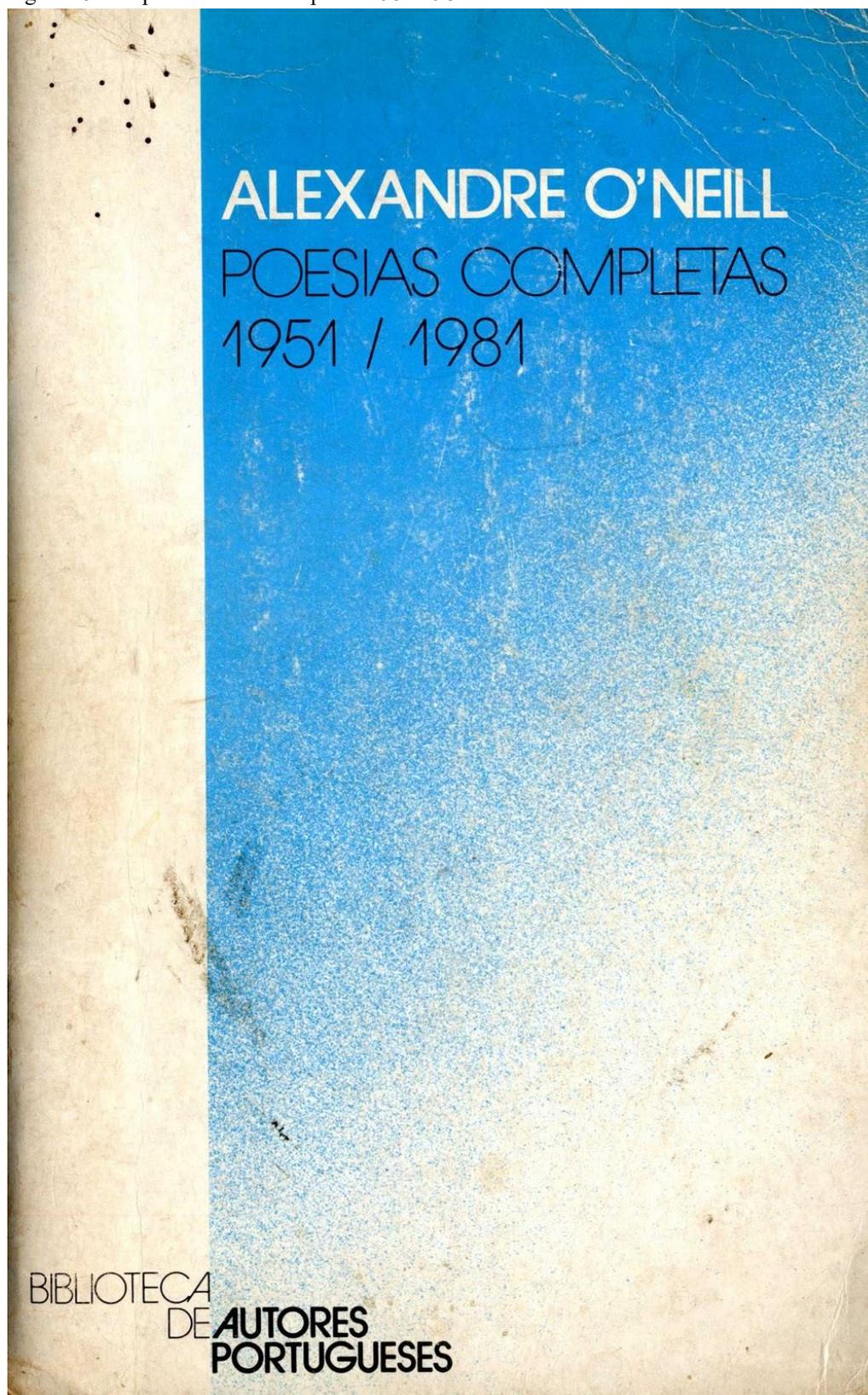
Figura 14 – Capa de A ampola miraculosa



Fonte: O'Neill (ano).

**ANEXO D - PRIMEIRA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O'NEILL**

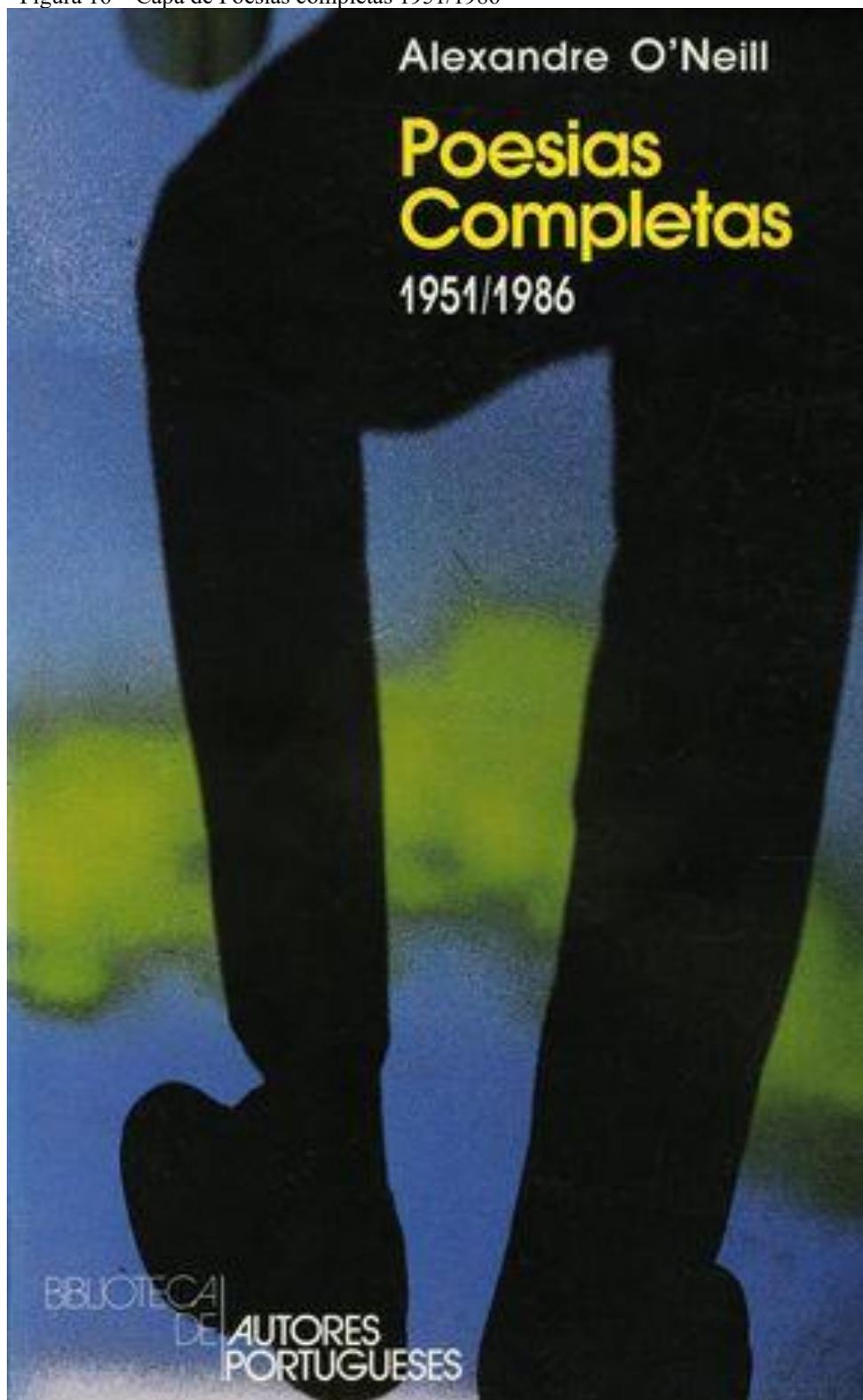
Figura 15 – Capa de Poesias completas 1951/1981



Fonte: O'Neill (ano).

**ANEXO E – SEGUNDA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O’NEILL – INCLUSÃO DA OBRA DEZANOVE POEMAS**

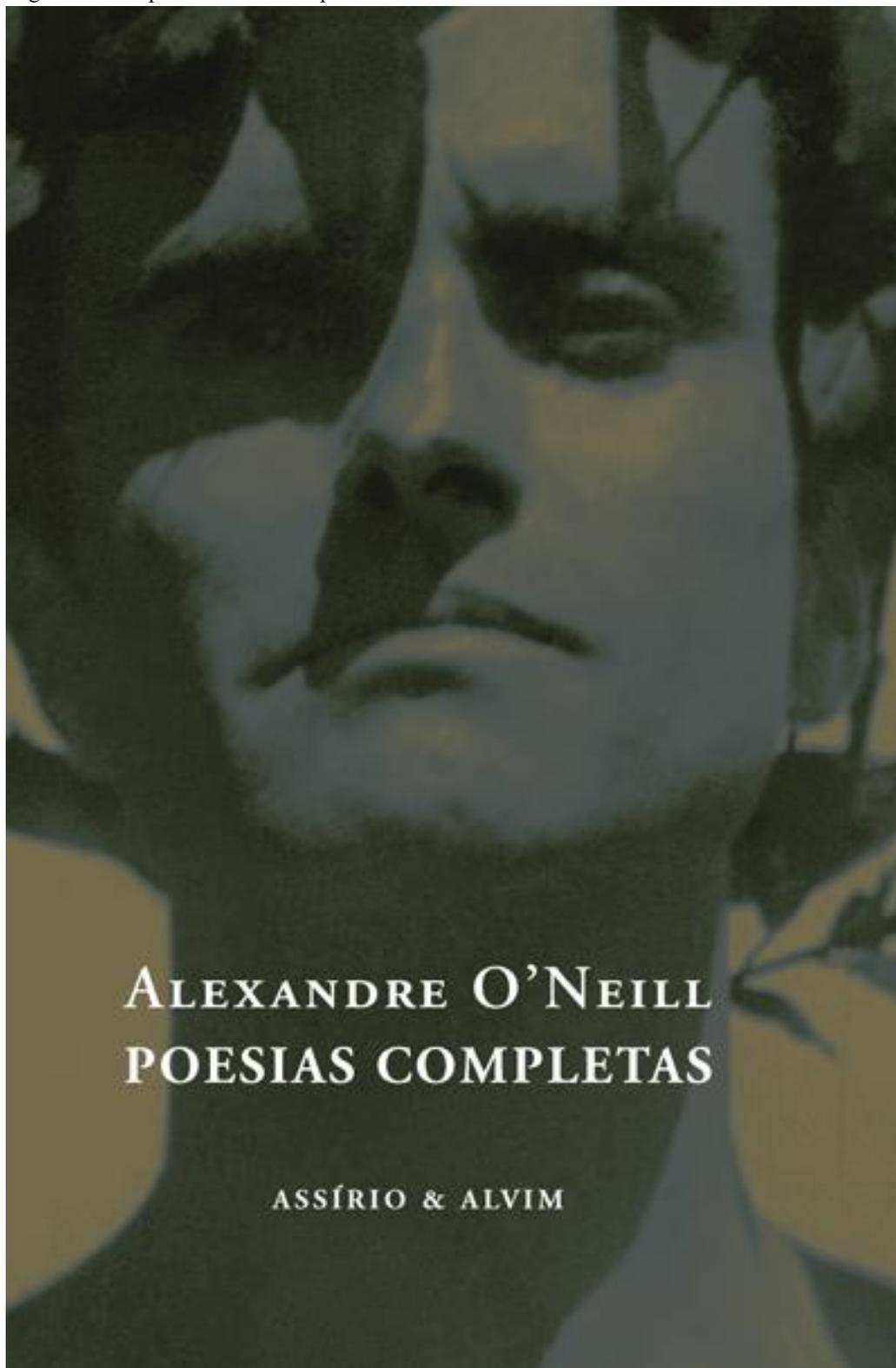
Figura 16 – Capa de Poesias completas 1951/1986



Fonte: O'Neill (ano).

**ANEXO F – TERCEIRA VERSÃO DA OBRA COMPLETA DE ALEXANDRE O'NEILL**

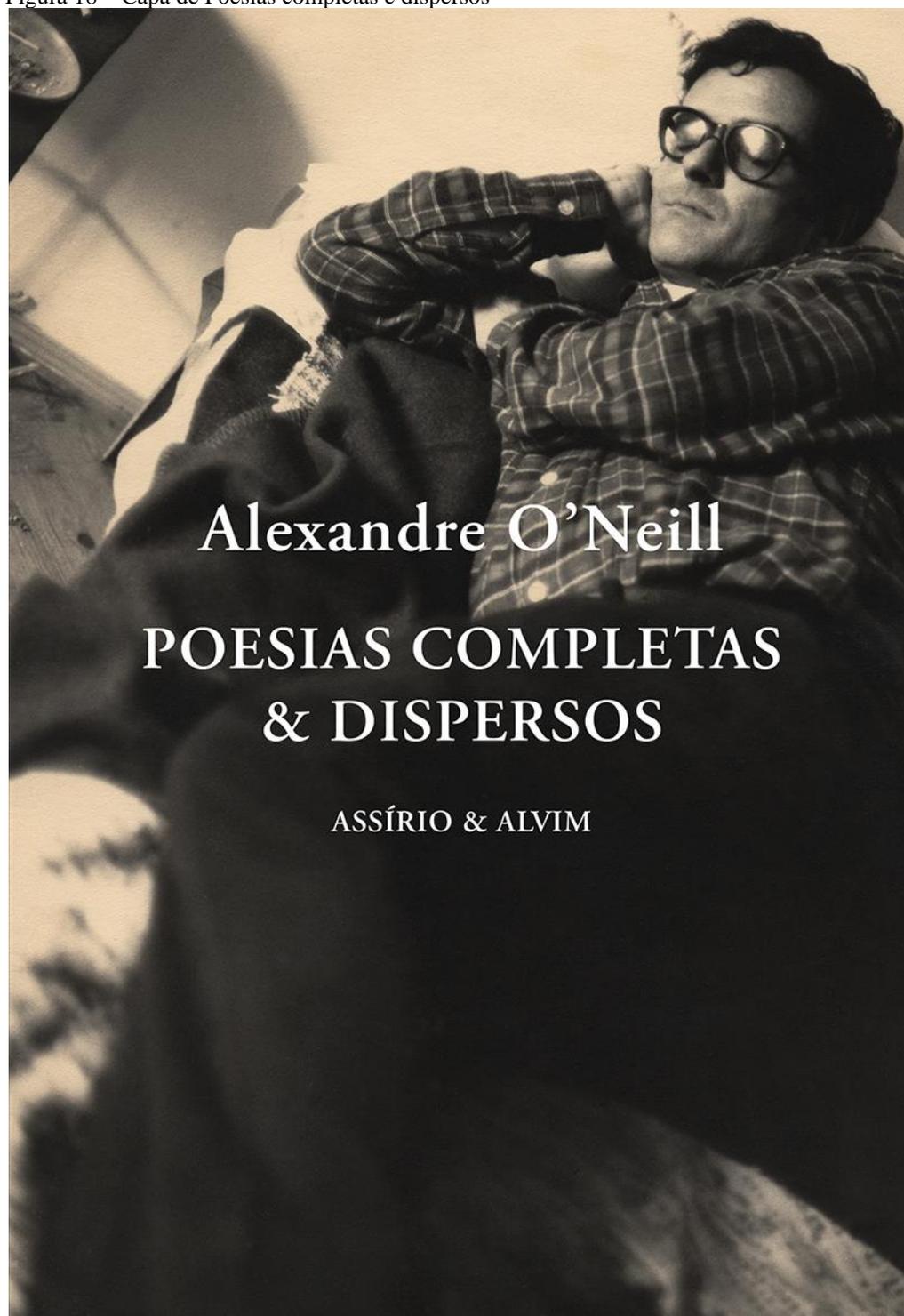
Figura 17 – Capa de Poesias completas



Fonte: O'Neill (ano).

**ANEXO G – CAPA DA ÚLTIMA PUBLICAÇÃO DA OBRA COMPLETA DE  
ALEXANDRE O’NEILL<sup>26</sup>**

Figura 18 – Capa de Poesias completas e dispersos



Fonte: O'Neill (ano).

---

<sup>26</sup> Edição com a inclusão de todos os livros de poesia com notas de diferenciação das publicações realizadas pelo autor durante seu trajeto literário.

**ANEXO H – ANTOLOGIA DOS POEMAS CARL SANDBURG TRADUZIDOS POR  
ALEXANDRE O'NEILL**

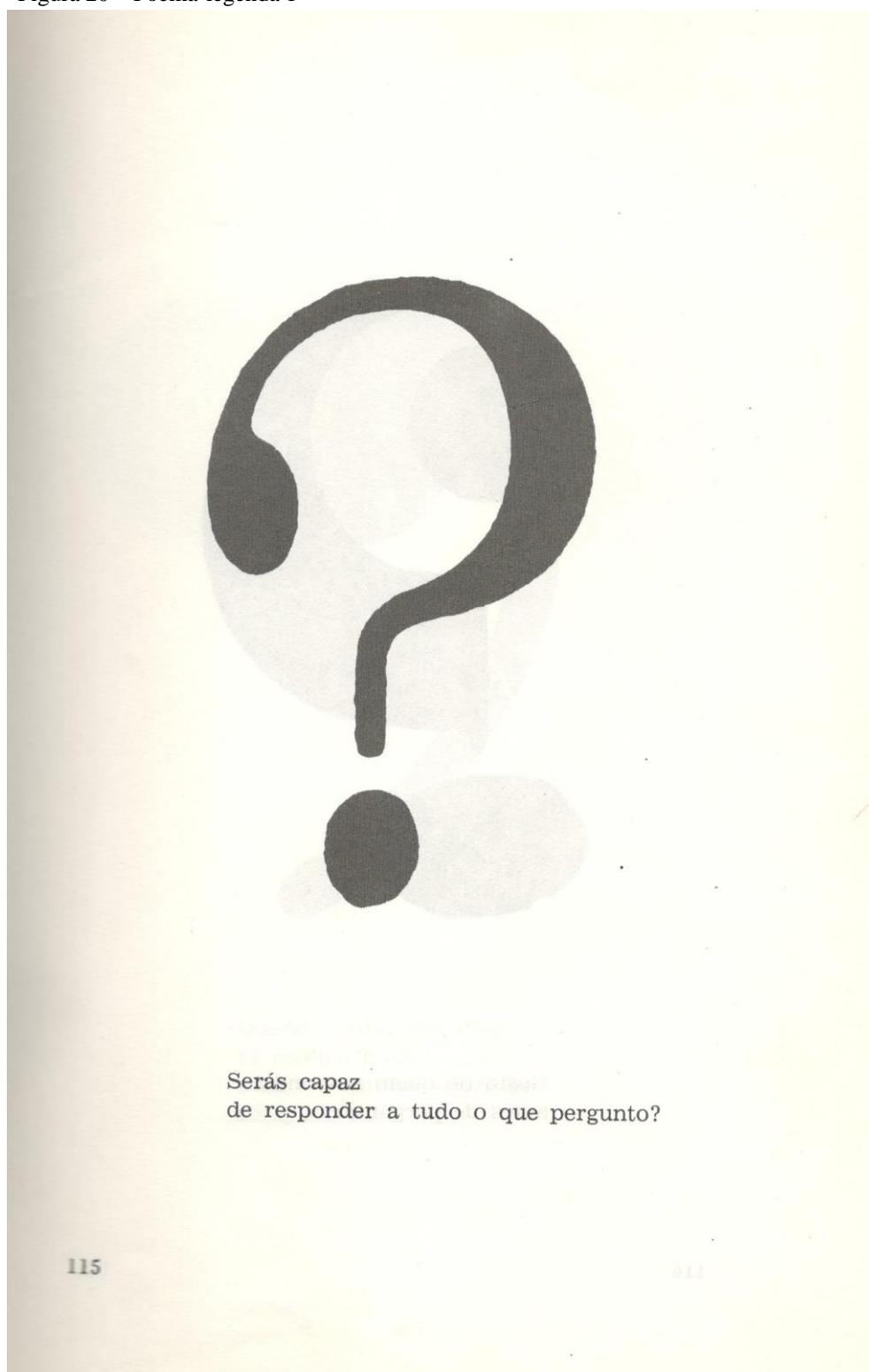
Figura 19 – Capa da Antologia poética de Sandburg



Fonte: Sandburg (ano)

## ANEXO I - POEMAS-LEGENDA

Figura 20 – Poema-legenda 1



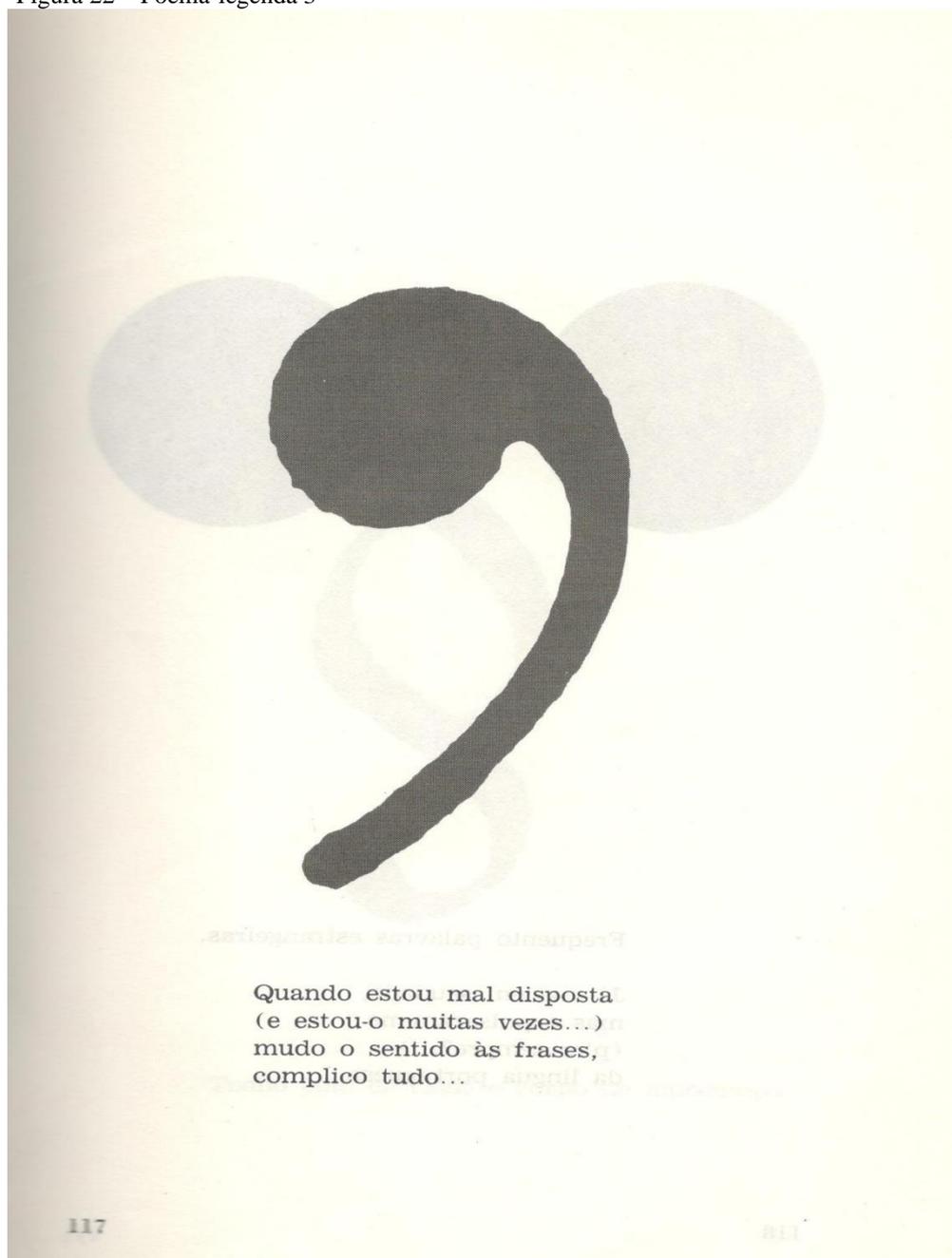
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 21 – Poema-legenda 2



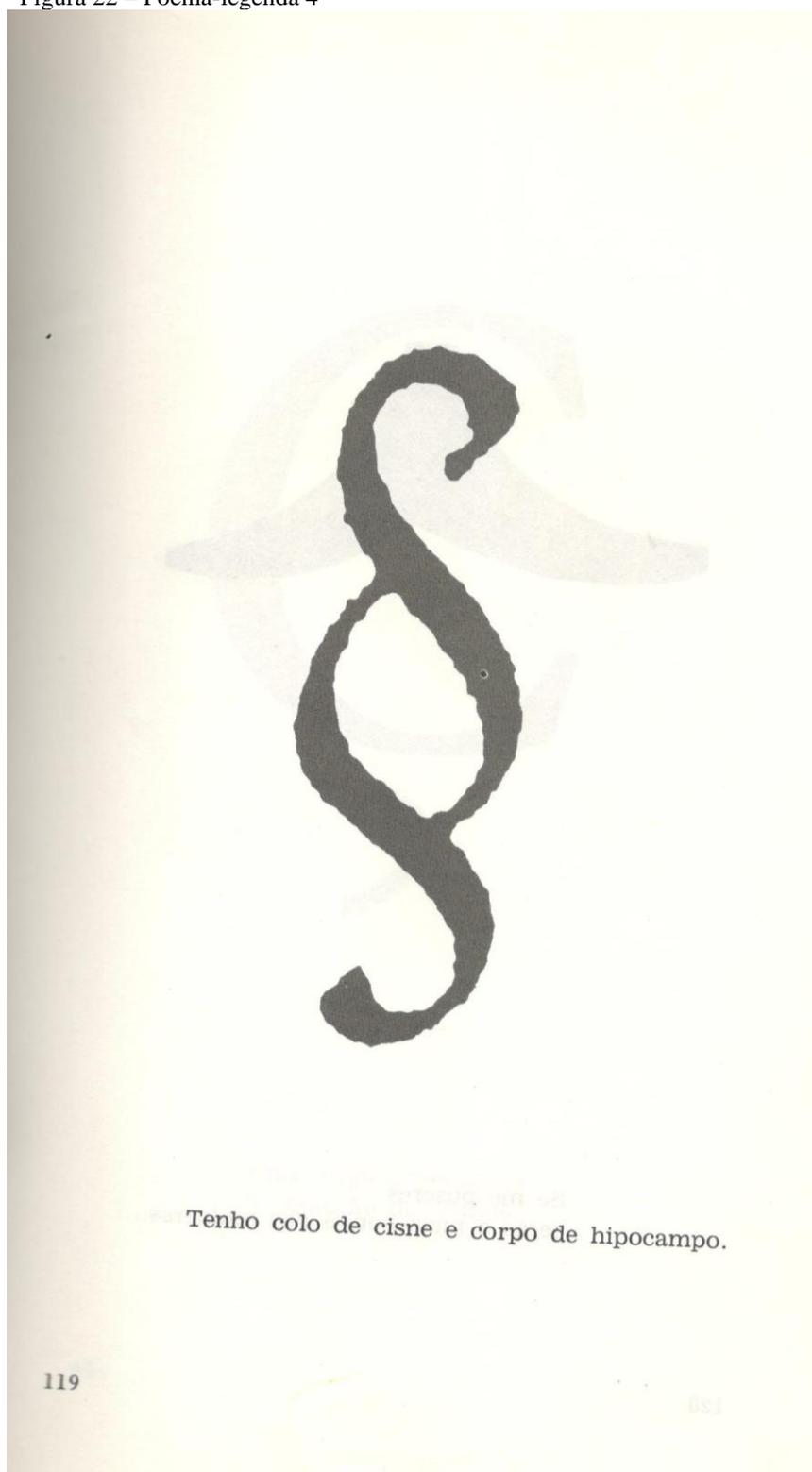
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 22 – Poema-legenda 3



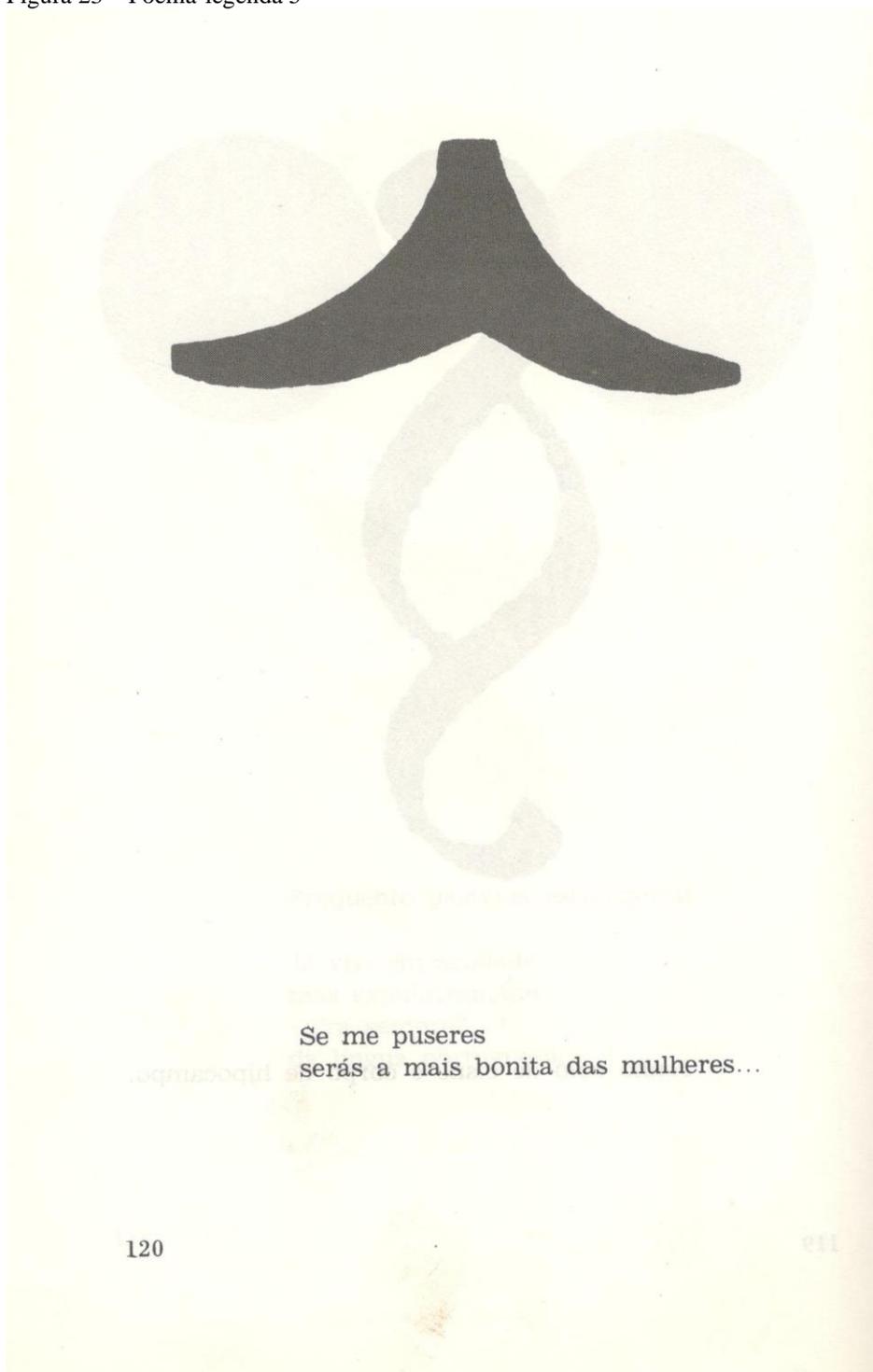
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 22 – Poema-legenda 4



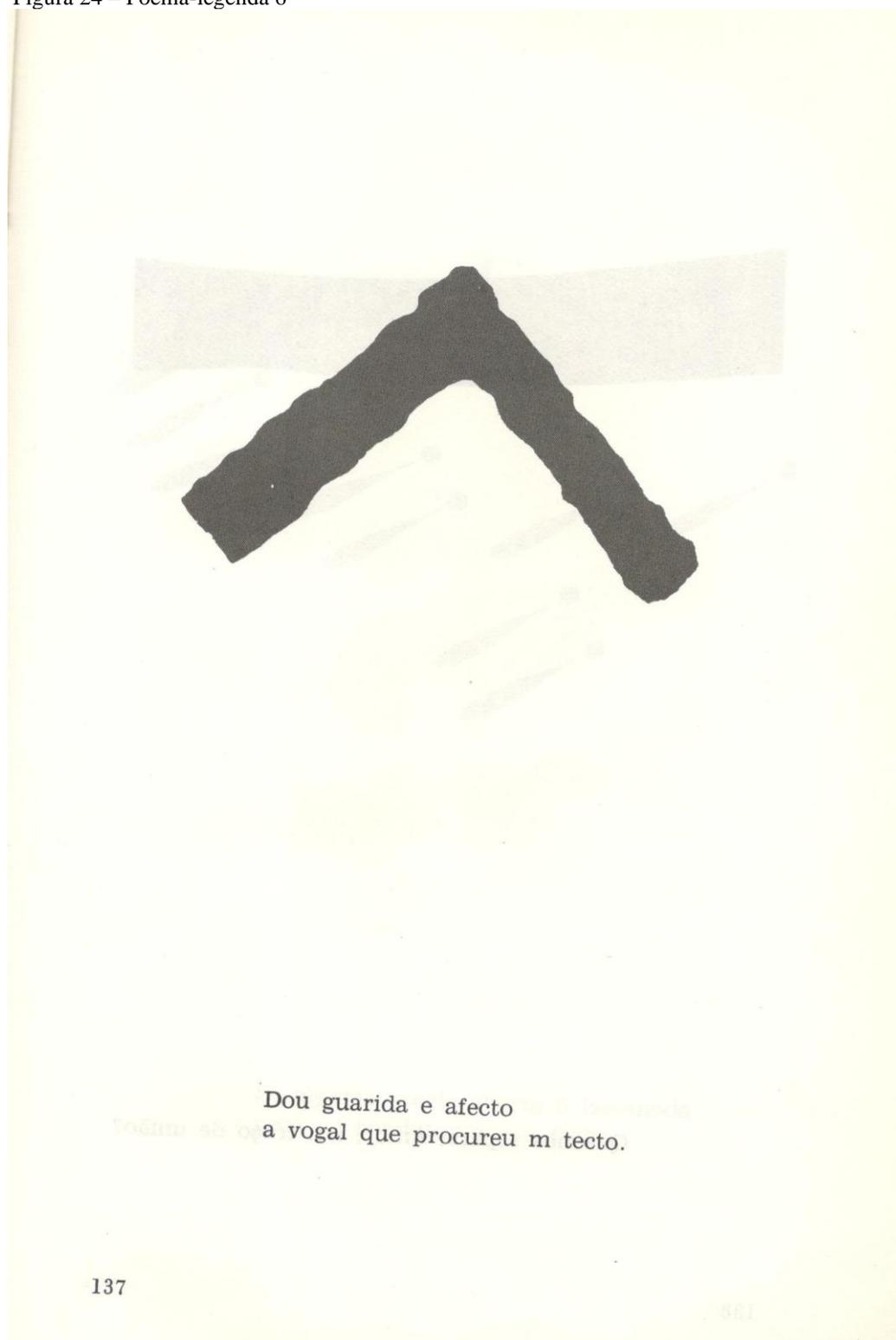
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 23 – Poema-legenda 5



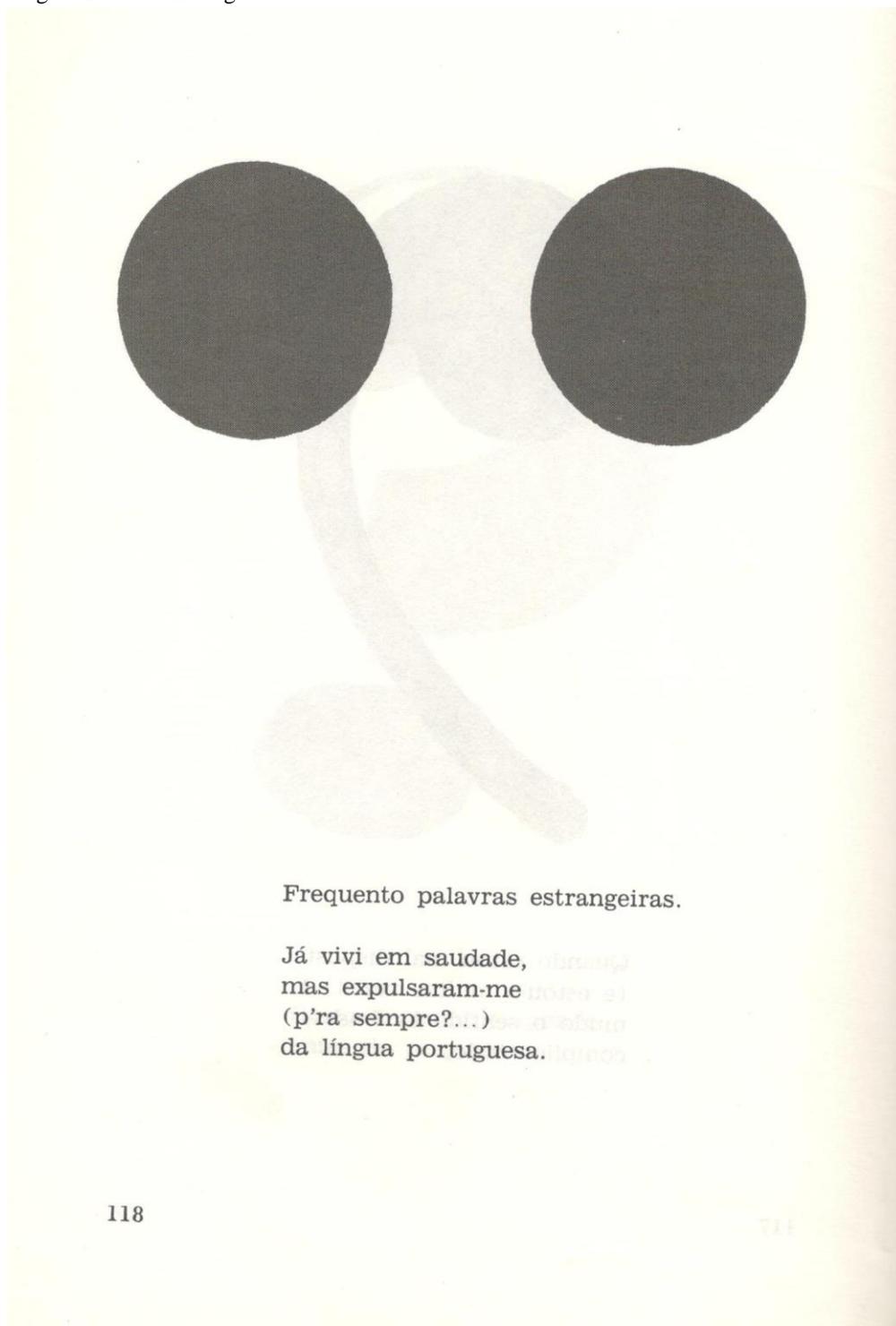
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 24 – Poema-legenda 6



Fonte: O'Neill (1982).

Figura 25 – Poema-legenda 7



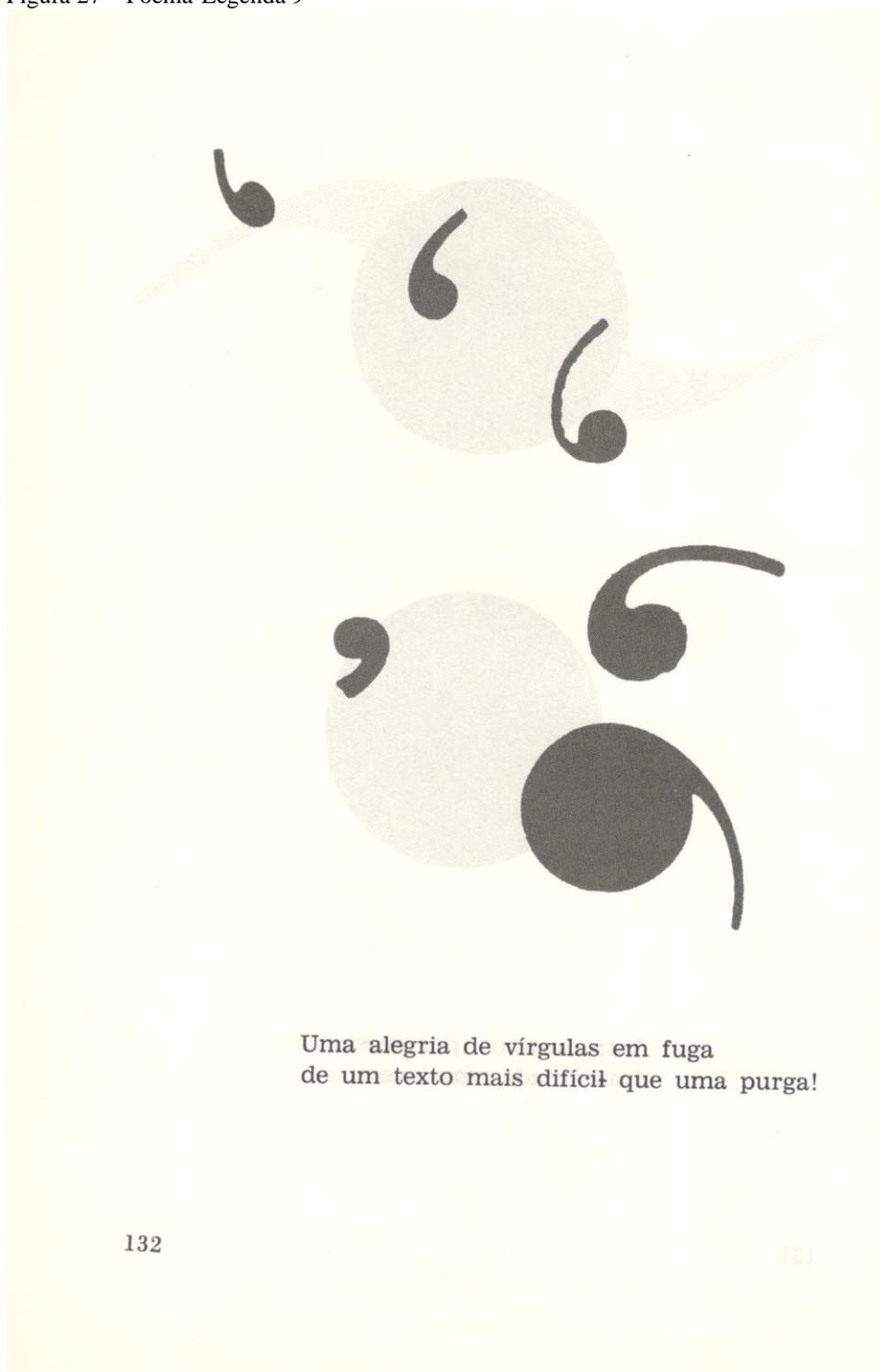
Fonte: O'Neill (1982).

Figura 26 – Poema-legenda 8



Fonte: O'Neill (1982).

Figura 27 – Poema-Legenda 9



Fonte: O'Neill (1982).

**ANEXO J - POEMAS NA INTEGRA DO TRAJETO POÉTICO DE O'NEILL -  
POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Publicação *A Rosa do Povo* (1945)

**Procura da poesia**

Não faças versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faças poesia com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.  
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro  
 são indiferentes.  
 Nem me reveles teus sentimentos,  
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.  
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.  
 Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.  
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.  
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.  
 O canto não é a natureza  
 nem os homens em sociedade.  
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
 A poesia (não tires poesia das coisas)  
 elide sujeito e objeto.  
 Não dramatizes, não invoques,  
 não indagues. Não percas tempo em mentir.  
 Não te aborreças.  
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.  
 Não recomponhas  
 tua sepultada e merencória infância.  
 Não osciles entre o espelho e a  
 memória em dissipação.  
 Que se dissipou, não era poesia.  
 Que se partiu, cristal não era.  
 Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 Estão paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.  
 Espera que cada um se realize e consume  
 com seu poder de palavra  
 e seu poder de silêncio.  
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
 Não adules o poema. Aceita-o  
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
 no espaço.  
 Chega mais perto e contempla as palavras.  
 Cada uma  
 tem mil faces secretas sob a face neutra  
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:  
 Trouxeste a chave?  
 Repara:  
 ermas de melodia e conceito  
 elas se refugiaram na noite, as palavras.  
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.  
 (DRUMMOND, 2011, p. 56-24).

### **O Medo**

Em verdade temos medo.  
 Nascemos no escuro.  
 As existências são poucas;  
 Carteiro, ditador, soldado.  
 Nosso destino, incompleto.  
 E fomos educados para o medo.  
 Cheiramos flores de medo.  
 Vestimos panos de medo.  
 De medo, vermelhos rios  
 Vadeamos.  
 Somos apenas uns homens e a natureza traiu-nos.  
 Há as árvores, as fábricas,  
 Doenças galopantes, fomes.  
 Refugiamo-nos no amor,  
 Este célebre sentimento,  
 E o amor faltou: chovia,  
 Ventava, fazia frio em São Paulo.  
 Fazia frio em São Paulo...  
 Nevava.  
 O medo, com sua capa,  
 Nos dissimula e nos berça.  
 Fiquei com medo de ti,  
 Meu companheiro moreno.  
 De nos, de vós, e de tudo.  
 Estou com medo da honra.  
 Assim nos criam burgueses.  
 Nosso caminho: traçado.  
 Por que morrer em conjunto?  
 E se todos nós vivêssemos?  
 Vem, harmonia do medo,  
 Vem ó terror das estradas,  
 Susto na noite, receio  
 De águas poluídas. Muletas  
 Do homem só.  
 Ajudai-nos, lentos poderes do  
 Láudano.  
 Até a canção medrosa se parte,  
 Se transe e cala-se.  
 Faremos casas de medo,  
 Duros tijolos de medo,  
 Medrosos caules, repuxos,  
 Ruas só de medo, e calma.  
 E com asas de prudência  
 Com resplendores covardes,  
 Atingiremos o cimo  
 De nossa cauta subida.  
 O medo com sua física,  
 Tanto produz: carcereiros,  
 Edifícios, escritores,

Este poema,  
 Outras vidas.  
 Tenhamos o maior pavor.  
 Os mais velhos compreendem.  
 O medo cristalizou-os.  
 Estátuas sábias, adeus.  
 Adeus: vamos para a frente,  
 Recuando de olhos acesos.  
 Nossos filhos tão felizes...  
 Fiéis herdeiros do medo,  
 Eles povoam a cidade.  
 Depois da cidade, o mundo.  
 Depois do mundo, as estrelas,  
 Dançando o baile do medo.  
 (ANDRADE, 2011, p. 56-57).

### **A vida menor**

A fuga do real,  
 ainda mais longe a fuga do feérico,  
 mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,  
 a fuga da fuga, o exílio  
 sem água e palavra, a perda  
 voluntária de amor e memória,  
 o eco  
 já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,  
 a mão tornando-se enorme e desaparecendo  
 desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,  
 senão inúteis,  
 a desnecessidade do canto, a limpeza  
 da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.  
 Não a morte, contudo.  
 Mas a vida: captada em sua forma irreduzível,  
 já sem ornato ou comentário melódico,  
 vida a que aspiramos como paz no cansaço  
 (não a morte),  
 vida mínima, essencial; um início; um sono;  
 menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;  
 o que se possa desejar de menos cruel: vida  
 em que o ar, não respirado, mas me envolva;  
 nenhum gasto de tecidos; ausência deles;  
 confusão entre manhã e tarde, já sem dor,  
 porque o tempo não mais se divide em seções, o tempo  
 elidido, domado.  
 Não o morto nem o eterno ou o divino,  
 apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
 e solitário vivo.  
 Isso eu procuro.

### **Nosso tempo**

Esse é tempo de partido,  
 tempo de homens partidos.  
 Em vão percorremos volumes,  
 viajamos e nos colorimos.  
 A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
 Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
 As leis não bastam. Os lírios não nascem  
 da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
 na pedra.  
 Visito os fatos, não te encontro.

Onde te ocultas, precária síntese,  
 penhor de meu sono, luz  
 dormindo acesa na varanda?  
 Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo  
 sobe ao ombro para contar-me  
 a cidade dos homens completos.  
 Calo-me, espero, decifro.  
 As coisas talvez melhorem.  
 São tão fortes as coisas!  
 Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
 Tenho palavras em mim buscando canal,  
 são roucas e duras,  
 irritadas, enérgicas,  
 comprimidas há tanto tempo,  
 perderam o sentido, apenas querem explodir.

## II

Esse é tempo de divisas,  
 tempo de gente cortada.  
 De mãos viajando sem braços,  
 obscenos gestos avulsos.  
 Mudou-se a rua da infância.  
 E o vestido vermelho  
 vermelho  
 cobre a nudez do amor,  
 ao relento, no vale.  
 Símbolos obscuros se multiplicam.  
 Guerra, verdade, flores?  
 Dos laboratórios platônicos mobilizados  
 vem um sopro que cresta as faces  
 e dissipa, na praia, as palavras.  
 A escuridão estende-se mas não elimina  
 o sucedâneo da estrela nas mãos.  
 Certas partes de nós como brilham! São unhas,  
 anéis, pérolas, cigarros, lanternas,  
 são partes mais íntimas,  
 e pulsação, o ofego,  
 e o ar da noite é o estritamente necessário  
 para continuar, e continuamos.

## III

E continuamos. É tempo de muletas.  
 Tempo de mortos faladores  
 e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado,  
 mas ainda é tempo de viver e contar.  
 Certas histórias não se perderam.  
 Conheço bem esta casa,  
 pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,  
 a sala grande conduz a quartos terríveis,  
 como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa,  
 conduz à copa de frutas ácidas,  
 ao claro jardim central, à água  
 que goteja e segreda  
 o incesto, a bênção, a partida,  
 conduz às celas fechadas, que contêm:  
 papéis?  
 crimes?  
 moedas?  
 Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiados urbano,  
 ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,  
 moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco,  
 pessoas e coisas enigmáticas, contai;

capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;  
 velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;  
 ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da  
 costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai.  
 Tudo tão difícil depois que vos calastes...  
 E muitos de vós nunca se abriram.

## IV

É tempo de meio silêncio,  
 de boca gelada e murmúrio,  
 palavra indireta, aviso  
 na esquina. Tempo de cinco sentidos  
 num só. O espião janta conosco.  
 É tempo de cortinas pardas,  
 de céu neutro, política  
 na maçã, no santo, no gozo,  
 amor e desamor, cólera  
 branda, gim com água tônica,  
 olhos pintados,  
 dentes de vidro,  
 grotesca língua torcida.  
 A isso chamamos: balanço.  
 No beco,  
 apenas um muro,  
 sobre ele a polícia.  
 No céu da propaganda  
 aves anunciam  
 a glória.  
 No quarto,  
 irrisão e três colarinhos sujos.

## V

Escuta a hora formidável do almoço  
 na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.  
 As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.  
 Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!  
 Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,  
 olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.  
 Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida,  
 mais tarde será o de amor.  
 Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa, evoluem.  
 O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.  
 Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e sem cheiro.  
 Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,  
 vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,  
 toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.  
 Escuta a hora expandongada da volta.  
 Homem depois de homem, mulher, criança, homem,  
 roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,  
 homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem,  
 imaginam esperar qualquer coisa,  
 e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,  
 últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,  
 já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.  
 Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo ao cassino, passeio na praia,  
 o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,  
 com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,  
 escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,  
 errar em objetos remotos e, sob eles soterrados sem dor,  
 confiar-se ao que bem me importa  
 do sono.  
 Escuta o horrível emprego do dia

em todos os países de fala humana,  
 a falsificação das palavras pingando nos jornais,  
 o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,  
 os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,  
 a constelação das formigas e usurários,  
 a má poesia, o mau romance,  
 os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,  
 o homem feio, de mortal feiúra,  
 passeando de bote  
 num sinistro crepúsculo de sábado.

## VI

Nos porões da família  
 orquídeas e opções  
 de compra e desquite.  
 A gravidez elétrica  
 já não traz delíquios.  
 Crianças alérgicas  
 trocam-se; reformam-se.  
 Há uma implacável  
 guerra às baratas.  
 Contam-se histórias  
 por correspondência.  
 A mesa reúne  
 um copo, uma faca,  
 e a cama devora  
 tua solidão.  
 Salva-se a honra  
 e a herança do gado.

## VII

Ou não se salva, e é o mesmo. Há soluções, há bálsamos  
 para cada hora e dor. Há fortes bálsamos,  
 dores de classe, de sangrenta fúria  
 e plácido rosto. E há mínimos  
 bálsamos, recalçadas dores ignóbeis,  
 lesões que nenhum governo autoriza,  
 não obstante doem,  
 melancolias insubornáveis,  
 ira, reprovação, desgosto  
 desse chapéu velho, da rua lodosa, do Estado.  
 Há o pranto no teatro,  
 no palco ? no público ? nas poltronas ?  
 há sobretudo o pranto no teatro,  
 já tarde, já confuso,  
 ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo,  
 vai minar nos armazéns, nos becos coloniais onde passeiam ratos noturnos,  
 vai molhar, na roça madura, o milho ondulante,  
 e secar ao sol, em poça amarga.  
 E dentro do pranto minha face trocista,  
 meu olho que ri e despreza,  
 minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,  
 que polui a essência mesma dos diamantes.

## VIII

O poeta  
 declina de toda responsabilidade  
 na marcha do mundo capitalista  
 e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
 promete ajudar  
 a destruí-lo  
 como uma pedreira, uma floresta  
 um verme.

## ANEXO K – POEMAS NA ÍNTEGRA DO TRAJETO POÉTICO DE O’NEILL - POEMAS DE POESIA LIBERDADE (1947), DE MURILO MENDES

### 1. Tempo duros

A aurora desce a viseira:  
O monumento ao deserdado desconhecido  
Acorda coberto de sangue.

O mar furioso devolve à praia  
Alianças de casamento dos torpedeados  
E a fotografia de um assassino,  
Aos cinco anos- inocente – num velocípede.

Alguém parte o pão dos pássaros.  
O ar espesso entre os sinos  
Empurra o espanto das árvores.

Longas as filas de homens e crianças  
Caminham pelas mornas avenidas  
Em busca da ração de sal, azeite e ódio.  
E a morte vem recolher  
A parte de lucidez  
Que durante tanto tempo  
Escondera sob os véus. (MENDES, 2001, p. 45)

### 2. Ofício humano

As harpas da manhã vibram suaves e róseas.  
O poeta abre seu arquivo – o mundo –  
E vai retirando dele alegria e sofrimento  
Para que todas as coisas passando pelo seu coração  
Sejas reajustadas na unidade.  
É preciso reunir o dia e a noite,  
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,  
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos  
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.  
Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,  
Quando os homens se fundirem numa única família,  
Quando ao separar de novo a luz das trevas  
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,  
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida. (MENDES, 2001, p. 43)

### 3. O tempo

O tempo cria um tempo  
Logo abandonado pelo tempo,  
Arma e desarma o braço do destino.  
A metade de um tempo espera num mar sem praias,  
Coalhado de cadáveres de momentos ainda azuis.  
O que flui do tempo entorna os pássaros,  
Atravessa a pedra e levanta os monumentos  
Onde se desenrola - o tempo espreitando - a ópera do espaço.  
Os botões da farda do tempo  
São contados - não pelo tempo.  
O relojoeiro cercado de relógios  
Pergunta que horas são.

O tempo passeia a música e restaura-se.

O tempo desafia a pátina dos espíritos,  
 Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,  
 Divulga o que nós não fomos em tempo algum. (MENDES, 2001, p. 133)

#### **4. Sono**

Dorme.  
 Dorme o tempo em que não podias dormir.  
 Dorme não só tu,  
 Prepara-te para dormir teu corpo e teu amor contigo.  
 Dorme o que não foste, o que nunca serás.  
 Dorme o incêndio dos atos esquecidos,  
 A qualidade a distância o rumo do pensamento.  
 O pássaro magnético volta-se,  
 As árvores trocam os braços,  
 O castelo parou de andar.

Dorme.  
 Que pena não poder me ver - puro - dormindo. (MENDES, 2001, p. 139)

#### **5. Overmundo**

Os pinheiros assobiam, a tempestade chega: Os cavalos bebem na mão da tempestade.  
 Amarro o navio no canto do jardim  
 E bato à porta do castelo na Espanha.  
 Soam os tambores do vento.  
 “Overmundo, Overmundo, que é dos teus oráculos,  
 Do aparelho de precisão para medir os sonhos,  
 E da rosa que pega fogo no inimigo?”  
 Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante,  
 Que anda, voa, está em toda a parte  
 E não consegue pousar em ponto algum.  
 Observai sua armadura de penas  
 E ouvi seu grito eletrônico.  
 “Overmundo expirou ao descobrir quem era”,  
 Anunciam de dentro do castelo na Espanha.  
 “O tempo é o mesmo desde o princípio da criação”,  
 Respondem os homens futuros pela minha voz. (MENDES, 2001, p. 61)

## ANEXO L – POEMAS NA INTEGRA DE ALEXANDRE O’NEILL

### *Tempo de fantasmas (1958)*

#### 1) **Canção**

Que saia a última estrela  
da avareza da noite  
e a esperança venha arder  
venha arder em nosso peito

E saiam também os rios  
da paciência da terra  
É no mar que a aventura  
tem as margens que merece

E saiam todos os sóis  
que apodreceram no céu  
dos que não quiseram ver  
- mas que saiam de joelhos

E das mãos que saiam gestos  
de pura transformação  
entre o real e o sonho  
seremos nós a vertigem (O’NEILL, 1982, p. 34)

#### 2) **Pela voz contrafeita da poesia**

DÁ-NOS os passos os teus passos  
de manhã triunfal de cidade à solta  
os gestos que devemos ter  
quando a alegria descobrir os dedos  
em que possa viver toda a vertigem  
que trouxe da noite  
os primeiros dedos do sonho  
do teu sonho nosso sonho mantido  
mesmo no mais íntimo abandono  
mesmo contra as portas que sobre nós se fecham:  
em silêncio e noite  
em venenosa ternura  
em murmúrio e reza  
se fecharam já  
mesmo contra os dias vorazes  
que por todos os lados nos assaltam  
e consomem  
mesmo contra o descanso eterno  
a viagem fácil  
com que nos ameaçam vigiando  
todo o percurso do nosso sono  
interminável sono coração emparedado  
no muro cruel da vida  
desta que vivemos que morremos  
assim esperando  
assim sonhando

sonhando mesmo quando o sonho  
ignorado recua até ao mais íntimo de cada um de nós  
e é o gemido sem boca  
a precária luz que nem aos olhos chega

Não digas o teu nome: ele é *Esperança*

vai até aos que sofrem sozinhos  
 à margem dos dias  
 e é a palavra que não escrevem  
 sobre as quatro paredes do tempo  
 o admirável silêncio que os defende  
 ou o sorriso o gesto a lágrima  
 que deixam nas mãos fiéis

Não digas o teu nome: quem o não sabe  
 quem não sabe o teu nome de fogo  
 quem o não viu entrar na sua noite  
 de pobre animal doente  
 e tomar conta dela  
 mesmo só pelo espaço de um sonho

O teu nome  
 até os objectos o sabem  
 quando nos pedem um uso diferente  
 os objectos tão gastos tão cansados  
 da circulação absurda a que os obrigam

As coisas também gritam por ti  
 E as cidades as cidades que morreram  
 na mesma curva exemplar do tempo  
 estão hoje em ti são hoje o teu nome  
 levantam-se contigo na vertigem  
 das ruas no tumulto das praças  
 na espera guerrilheira em que perfilas  
 o teu próprio sono

Ah  
 onde estão os relógios que nos davam  
 o tempo generoso  
 os dedos virtuosos os pezinhos  
 musicais do tempo  
 as salas onde o luxo abria as asas  
 e voava de cadeira em cadeira  
 de sorriso em sorriso  
 até cair exausto mas feliz  
 na almofada muito azul do sono  
 Onde está o amor a sublime  
 rosa que os amantes desfolhavam  
 tão alheios a tudo raptados  
 pela mão aristocrática do tempo  
 o amor feito nos braços no regaço  
 de um tempo fácil  
 perdulário  
 vosso

Hoje não é fácil o tempo  
 já não é vosso o tempo  
 viajantes do sonho que divide  
 doces irmãos da rosa  
 colunas do templo do Imóvel  
 prudentes amigos da vertigem  
 deliciados poetas duma angústia  
 sem vísceras reais  
 já não é vosso o tempo.

Noivas do invisível

não é vosso o tempo

Relógios do eterno  
não é vosso o tempo

Que torpe compromisso necessário  
o das palavras contigo  
quando quero dizê-las  
e dizer-te

Animais doentes as palavras  
também elas  
vespas formigas cabras  
de trote difícil e miúdo  
gafanhotos alerta  
pombas vomitadas pelo azul  
bichos de conta bichos que fazem de conta  
pequeníssimas pulgas uma sílaba só  
lagartos melancólicos  
estúpidas galinhas corriqueiras  
tudo tão doente tão difícil  
de manejar de lançar de provocar  
de reunir  
de fazer viver  
Ou então as orgulhosas  
palavras raras  
plumas de cores incandescentes  
altos gritos no aviário  
e o branco sem uso  
imaculado  
de certas aves da solidão

Para dizer-te  
queria palavras tão reais como chamas  
e tão precárias  
palavras que vivessem só o tempo de dizer a sua parte  
no discurso de fogo  
logo extintas na combustão das próximas  
palavras que não esperassem  
em sal ou em diamante  
o minuto ridículo precioso raro  
de sangrar a luz a gota de veneno  
cativa das entranhas ociosas

Queria palavras  
imagens que ferissem de mortal surpresa  
os corações que há tanto tempo esperam  
um outro desenlace

Impossível

Impossível cantar-te  
como cantei o amor adolescente  
colorindo de ingenuidade  
paisagens e figuras reduzindo-o  
à mesma atmosfera rarefeita  
do sonho sem percurso no real

Impossível tomar o íngreme caminho  
da aventura mental

ou imaginar-te pelo fio estéril  
da solitária imaginação

Tampouco desenhar-te como estrela  
neste céu infame  
dizer-te em linguagem de jornal  
ou levar-te à emoção dos outros  
pela voz contrafeita da poesia

Impossível

Impossível não tentar dizer-te  
com as poucas palavras que nos ficam  
da usura dos dias  
do grotesco discurso que escutamos  
proferimos  
transidos de sonho no ramal do tempo  
onde estamos como ervas  
pedrinhas  
coisas perfeitamente inúteis  
pequenas conversas de ferrugem de musgo  
queixas  
questiúnculas  
arrotos comoventes

Mas de repente voltas  
numa dor de esperança sem razão de ser

Da sua indiferença  
agressivamente as coisas saem

Sentimo-nos cercados  
ameaçados pelas coisas  
e agora lamentamos o tempo perdido  
a dispô-las a nosso favor

Porque 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 as palavras  
das minas do sonho a que descemos  
mineiros sonâmbulos da imaginação

É tempo de acordar nas trevas do real  
na desolada promessa  
do dia verdadeiro

Nesta luz quase louca  
que se prende aos telhados  
às árvores aos cabelos das mulheres  
aos olhos mais sombrios  
falamos de ti do teu alto exemplo  
e é com intimidade que o fazemos  
falamos de ti como se fosses  
a árvore mais luminosa  
ou a mulher mais bela mais humana  
que passasse por nós com os olhos da vertigem  
arrastando toda a luz consigo. (O'NEILL, 1982, p. 39-43)

### ***Reino da Dinamarca***

#### **1) Tempo sujo**

Há dias que eu odeio  
 Como insultos a que não posso responder  
 Sem o perigo duma cruel intimidade  
 Com a mão que lança o pus  
 Que trabalha ao serviço da infecção

São dias que nunca deviam ter saído  
 Do mau tempo fixo  
 Que nos desafia da parede  
 Dias que nos insultam que nos lançam  
 As pedras do medo os vidros da mentira  
 As pequenas moedas da humilhação

Dias ou janelas sobre o charco  
 Que se espelha no céu  
 Dias do dia-a-dia  
 Comboios que trazem o sono a resmungara para o trabalho  
 O sono centenário  
 Mal vestido mal alimentado  
 Para o trabalho  
 A martelada na cabeça  
 A pequena morte maliciosa  
 Que na espiral das sirenes

Se esconde e assobia

Dias que passei no esgoto dos sonhos  
 Onde o sórdido dá as mãos ao sublime  
 Onde vi o necessário onde aprendi  
 Que só entre os homens e por eles  
 Vale a pena sonhar. (O'NEILL, 1982, p. 54)

#### **2) Mesa dos sonhos**

Ao lado do homem vou crescendo  
 Defendo-me da morte quando dou  
 Meu corpo ao seu desejo violento

E lhe devoro o corpo lentamente  
 Mesa dos sonhos no meu corpo vivem  
 Todas as formas e começam  
 Todas as vidas  
 Ao lado do homem vou crescendo  
 E defendo-me da morte povoando  
 De novos sonhos a vida. (O'NEILL, 1982, p. 81)

#### **3) Inventário**

Um dente d'ouro a rir dos panfletos  
 Um marido afinal ignorante  
 Dois corvos mesmo muito pretos  
 Um polícia que diz que garante  
 A costureira muito desgraçada

Uma máquina infernal de fazer fumo  
 Um professor que não sabe quase nada  
 Um colossalmente bom aluno  
 Um revolver já desiludido

Uma criança doida de alegria  
 Um imenso tempo perdido  
 Um adepto da simetria  
 Um conde que cora ao ser condecorado  
 Um homem que ri de tristeza  
 Um amante perdido encontrado  
 Um gafanhoto chamado surpresa  
 O desertor cantando no coreto  
 Um malandrão que vem pe-ante-pé  
 Um senhor vestidíssimo de preto  
 Um organista que perde a fé  
 Um sujeito enganando os amorosos  
 Um cachimbo cantando a marselhesa  
 Dois detidos de fato perigosos  
 Um instantinho de beleza  
 Um octogenário divertido  
 Um menino colecionando estampas  
 Um congressista que diz Eu não prossigo  
 Uma velha que morre a páginas tantas (O'NEILL, 1982, p. 86)

4) Pretextos para fugir do real

A uma luz perigosa como água  
 De sonho e assalto  
 Subindo ao teu corpo real  
 Recordo-te  
 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-a a tornar-se 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 um 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)

**Abandono Vigiado (1960)**

## 1) O POEMA POUCO ORIGINAL DO MEDO

O medo vai ter tudo  
pernas  
ambulâncias  
e o luxo blindado  
de alguns automóveis

Vai ter olhos onde ninguém os veja  
mãozinhas cautelosas  
enredos quase inocentes  
ouvidos não só nas paredes  
mas também no chão  
no tecto  
no murmúrio dos esgotos  
e talvez até (cautela!)  
ouvidos nos teus ouvidos

O medo vai ter tudo  
fantasmas na ópera  
sessões contínuas de espiritismo  
milagres  
cortejos  
frases corajosas  
meninas exemplares  
seguras casas de penhor  
maliciosas casas de passe  
conferências várias  
congressos muitos  
óptimos empregos  
poemas originais  
e poemas como este  
projectos altamente porcos  
heróis  
(o medo vai ter heróis!)  
costureiras reais e irreais  
operários  
(assim assim)  
escriturários  
(muitos)  
intelectuais  
(o que se sabe)  
a tua voz talvez  
talvez a minha  
com certeza a deles

Vai ter capitais  
países  
suspeitas como toda a gente  
muitíssimos amigos  
beijos  
namorados esverdeados  
amantes silenciosos  
ardentes  
e angustiados

Ah o medo vai ter tudo  
tudo

(Penso no que o medo vai ter  
e tenho medo  
que é justamente  
o que o medo quer)

\*

O medo vai ter tudo  
quase tudo  
e cada um por seu caminho  
havemos todos de chegar  
quase todos  
a ratos

Sim  
a ratos  
(O'NEILL, 1982, p. 143).

### *Poemas com endereço (1962)*

#### 1) Perfilados de medo

Perfilados de medo, agradecemos  
o medo que nos salva da loucura.  
Decisão e coragem valem menos  
e a vida sem viver é mais segura.

Aventureiros já sem aventura,  
perfilados de medo combatemos  
irônicos fantasmas à procura  
do que não fomos, do que não seremos.

Perfilados de medo, sem mais voz,  
o coração nos dentes oprimido,  
os loucos, os fantasmas somos nós.

Rebanho pelo medo perseguido,  
já vivemos tão juntos e tão sós  
que da vida perdemos o sentido... (O'NEILL, 1982, p. 204).

#### 2) Bom e Expressivo

Acaba mal o teu verso,  
mas fá-lo com um desígnio:  
é um mal que não é mal,  
é lutar contra o bonito.

Vai-me a essas rimas que  
tão bem desfecham e que  
são o pão de ló dos tolos  
e torce-lhes o pescoço,  
tal como o outro pedia  
se fizesse à eloquência,  
e se houver um vossa excelência  
que grite: — Não é poesia!,

diz-lhe que não, que não é,  
que é topada, lixa três,  
serração, vidro moído,  
papel que se rasga ou pe-

dra que rola na pedra...  
 Mas também da rima «em cheio»  
 poderás tirar partido,  
 que a regra é não haver regra,

a não ser a de cada um,  
 com sua rima, seu ritmo,  
 não fazer bom e bonito,  
 mas fazer bom e expressivo... (O'NEILL, 1982, p. 218).

*Entre a cortina e a vidraça (1972)*

**1) Entre a cortina e a vidraça**

Vem o tempo de varejeira  
 entre a cortina e a vidraça.  
 O tempo assim à minha beira!  
 Que é que se passa?

E eu, que estava tão enredado  
 nos barços do eternamente,  
 nos lacetes do já passado,  
 sou esfregado contra o presente.

A varejeira é nacional.  
 Terei, assim, de preferi-la?  
 Ora! É a mosca-jornal  
 -e já agora vou ouvi-la... (O'NEILL, 1982, p. 313)

## ANEXO M - ENTREVISTAS COM ALEXANDRE O'NEILL

### 1) Entrevista de Fernando Assis Pacheco para o Jornal de Letras<sup>27</sup>

*«Portugal / meu remorso» – é ele a falar do País. «Eu queria um jãzinho que fosse / aqui já / tuoje aqui já» – é também ele. Alexandre O'Neill, 57 anos, diante do seu fantasma, o tempo. Trinta anos de versos estão reunidos em volume e o «JL» quis ouvir este lisboeta com nome de aristocrata irlandês, recuperado de uma «panne» onde todas estas coisas mais doem, que é no coração.*

*«Sempre 'sofri' Portugal», diz Alexandre O'Neill ao «JL» nesta breve – porém laboriosa: já lá vamos – entrevista com o pretexto na publicação das suas Poesias Completas. O sofrimento deve entender-se, acrescenta o autor de Feira Cabisbaixa, «tanto no sentido de não o suportar como no de o amar-sem-esperança», fórmula onde se descobriria, arrisca o poeta ecoando velhos versos parnasianos, um intenso, verdadeiro amor.*

*Foi Vasco Graça Moura que o convenceu a reunir a obra poética. Trinta anos de escrita, do Tempo de Fantasmas a As horas já de número vestidas, com exclusão apenas daquilo que O'Neill arruma formalmente sob a designação de 'crónicas'. Mas dá-se o caso de as Poesias Completas incluírem precisamente alguns textos elaborados de raiz para jornais e que ao entrevistador pareciam resolver-se como prosa. Também sobre isso fala Alexandre O'Neill. Que entretanto, anfitrião simpático, irá buscar ao frigorífico uma garrafa de água mineral sem gás – ele não bebe bebidas alcoólicas – e pedirá a Laurinda, na hora de esta chegar a casa, «ora arranja lá um chá para nós três».*

*A casa é na Rua da Escola Politécnica, em Lisboa, a curta distância desse Jardim do Príncipe Real que entrou por direito próprio na poesia de O'Neill. Paredes recamadas de estantes, e estas ajougadas ao peso de livros: a poesia em força, mas também artes visuais, antropologia, política, religião, enciclopédias. Uma aparelhagem de alta fidelidade do lado esquerdo do estirador-secretária. Máquina de escrever «HCESAR». Cinzeiros. Luz sem excesso. Entro às 10 da noite e saio quatro horas depois. A última hora, porém, gastamo-la a ouvir Laurinda contar como foi um 'show' de José Afonso em Oeiras e a comentar a 'gaffe' de dois jornais brasileiros que aqui há semanas deram Octávio Paz por morto.*

*A entrevista fez-se com duas máquinas de escrever: o repórter do «JL» batia a pergunta, tirava a folha, estendia-a ao entrevistado, este batia a resposta, perguntava «está bem?», o repórter respondia «está, claro», e assim por diante.*

*Para a ficha do poeta: 57 anos de idade, lisboeta, redivorciado, dois filhos, um matulão, Alexandre, outro pequeno, Afonso; trabalha na Lápis – Estudos Promocionais, Lda., à Travessa da Condessa do Rio; andou pela TV como 'pivot' de vários programas e jurado da infausta Prata da Casa, que deu mosquitos por cordas; é tão bom conversador como sovina nas respostas dactilografadas, o que se perceberá lendo a continuação; sempre 'sofreu' Portugal, e sempre se gastou à velocidade de um fósforo, e sempre foi vítima de nervosos miudinhos; tudo junto, (en)fartou-se e poisou o canastro na UTIC de Santa Maria, a reparar avarias cardíacas; recuperado, ri com os dentes todos.*

---

<sup>27</sup> Disponível em O Funcionário Cansado Blogspot (2019).

*Começámos assim:*

**«JL» – reunir trinta anos de poesia tem algum significado especial para si? Digamos, sente-se etiquetado, arrumado, com um bilheteinho por cima a dizer «trinta anos»?**

Alexandre O'Neill – De modo nenhum! Trinta anos é apenas para passar para outra coisa. Para dizer a verdade, estava farto de tudo o que tinha escrito até à publicação destas Poesias Completas. Você sabe o que é conviver demasiado com o que se vai fazendo, não sabe?

**P – Calculo o que seja. Agora falando de biografia: você é de Lisboa, é um O'Neill Vahia de Bulhões (cheira-me a Santo António, desculpará) e no dizer do Cesariny em 1945, «no Café 'A Cubana', da Avenida da República», travou conhecimento com ele ou ele consigo. Essas aventuras surrealistas ainda têm alguma coisa que valha a pena contar? Dá-me a impressão de que vários surrealistas portugueses quiseram rasurar, a partir de certa altura, o nome «Alexandre O'Neill». Responde a esta longa pergunta?**

R – Houve um especialista em hagiografia e, particularmente em Santo António, que me disse, para grande desgosto meu, que essa de o Santo se chamar Fernando de Bulhões era uma grande lenda. Claro que não me revelou o verdadeiro nome, de modo que eu continuo a aguentar a lenda e a dizer que sou... parente do Santinho, o que me dá uma certa audiência junto das devotas que conseguem uma especial atenção do referido (e simpático!) milagreiro... Quanto às aventuras surrealistas está tudo contado, precisamente pelo Cesariny, que deve ter um baú quase tão grande como o do Pessoa. A rasura deveu-se à circunstância de eu ter abandonado a actividade grupal do surrealismo para me dedicar à política, calcule você! À política, mas naquele sentido estrito da militância nos movimentos juvenis por onde já o Cesariny tinha andado. Depois, ao publicar o primeiro livro, introduzi-lhe uma nota proeminal que demonstrava o fervor ridículo de todos os neoconvertidos e que dava pancada nos surrealistas ficantes chamando-lhes aventureiros, o que era perfeitamente desnecessário...

**P – Exacto, e os que você apelida de «ficantes» mandaram cá para fora um papel basto feroz intitulado Do Capítulo da Probidade. Parecia tudo, pois, uma família com as partilhas feitas. Mas em 1961 na Antologia surrealista do cadáver esquisito, para espanto dos observadores, o Cesariny não esteve com mais aquelas e antologiu-o mesmo. Dá para entender?**

R – Dá, dá! O Cesariny não me cita uma única vez no Surreal-Abjeccionismo, que é de 1963, mas já me inclui na Antologia, que você refere porque eu ajudei muito (e com muita honra!) a fazer cadáver.

**P – Passemos a outra família, a sua. Nos Poemas com endereço o O'Neill escreve: «Estou no murmúrio de desgosto da minha família / da minha família imóvel diante de mim / (...) / da minha família espiando amorosamente ferozmente os meus mínimos gestos / pronta a saltar-me em cima a reduzir-me / a mais um da família.» O jovem poeta foi mal aceite? Ou foi aceite, mas em transe pejorativo?**

R – A minha mãe (que já lá está, coitada!), quando apanhava um poema meu – melhor seria dizer versinhos – rasgava-o logo. Provavelmente com a intenção caritativa de fazer de mim o oitavo advogado da família dela, de me transformar num causídico, como se dizia lá por casa (casa onde estive só até aos 16 anos). No fim da vida, já sentia um certo prazer em ser a mãe do poeta O'Neill, mas eu fingia que não a percebia, quando a questão era abordada...

**P – Profissionalmente você está – para mim, que o conheço há uma dúzia de anos, sempre estive – metido nas publicidades, sendo considerado inclusive um óptimo «copy-writer». Passe por cima do adjectivo «óptimo» e diga-me rapidamente o que é isso do «copy-writer», pode ser?**

R – Pode. Ser «copy-writer» é uma actividade engraçada pelo lado da invenção de «slogans», por exemplo. Só é chata quando o cliente não percebe as nossas intenções e acha que está tudo mal. O jeito para o jogo de palavras, trocadilhos, etc., vive comigo há muito tempo e tem-me prejudicado razoavelmente na poesia, embora agora já esteja melhorzinho. Eu descobri a publicidade através do cinema publicitário. Propus uma vez a alguém (por brincadeira, claro) que oferecesse um «slogan» ao Metropolitano de Lisboa. O «slogan» era: «Vá de metro, Satanás!» Esta brincadeira ia-me custando o emprego. Mas também fiz um, a sério, que foi muito conhecido e ainda hoje é usado (que pena não o ter registado!): «Há mar e mar / há ir e voltar.» Os bêbados pegaram logo nele, o que é uma verdadeira consagração: «Há bar e bar / Há ir e voltar...»

**P – De vez em quando o O’Neill aparece a colaborar em jornais. Para mim é uma complicação, porque eu tendo, numa primeira leitura, a ler «crónicas» onde não havia nada disso, mas poemas. Por outras palavras, dessas pretensas crónicas há algumas lançadas nas próprias Poesias Completas, como poemas em prosa. Ajuda-me a descalçar este escarpim?**

R – Dê cá o pé! O que acontece é que eu não sou, a bem dizer, um cronista. Escrevo (ou escrevia, melhor) textos para os jornais que, depois, reconheço, muito naturalmente, como textos poéticos. Então incluo-os nos livros. Nem todos, claro. Há uns que não ultrapassam o efémero da crónica. Outros, que lhe podem parecer prosaicos, são (ou melhor, serão) poemas em prosa, digamos, que é muito diferente da prosa-prosa. E também me posso enganar ou apressar, e tomar por poema o que não é...

**P – Eu diria, socorrendo-me aliás de leitores mais atentos do que eu, que você tem um tema dominante, Portugal (a Feira cabisbaixa aparece em italiano, na versão de Joyce Lussu, como Portogallo, mio rimorso, e muito bem), e um fantasma omnipresente, o tempo (cá vai uma de O’Neill entre aspas «Quandonde foi? / quandonde será? // eu queria um jàzinho que fosse / aqui já / tuoje aqui já»). Concorda?**

R – É verdade. Sem pieguice, digo-lhe que sempre sofri Portugal, tanto no sentido de não o suportar (como todos nós, aliás), como no sentido de o amar-sem-esperança (como disse um parnasiano qualquer: amar sem esperança é o verdadeiro amor...). Eu tive a grande alegria de ver poemas meus completamente desactualizados depois do 25 de Abril. Mas afinal não estavam nada desactualizados, não. Como se pode ver. Quer dizer – o que é um péssimo sinal relativamente à minha capacidade para vaticinar – que a realidade fez de mim, novamente, um poeta actual. Até no fantasma do tempo a que você se refere. Espero que isto um dia acabe e eu fique bem desactualizado e para todo o sempre.

**P – Quando se começa com o jogo do acerta é fatal: O’Neill herdeiro de Nicolau Tolentino e do abade de Jazente (quando não de Junqueiro, mas essa já eu não levo a sério). Em 1982, repetido o dito até à exaustão, que pensa você? Um torentinista, um jazentista?**

R – Nem herdeiro de um, nem de outro. A minha excelente prefaciadora diz que tanto o Tolentino como eu temos em comum fazermos uma poesia do feio. Mas se tudo é feio à nossa volta, por que havia precisamente de ser o Tolentino a inculcar-me o feio? Quanto ao Jazente,

há uma coisa que pouca gente sabe: eu conheço perfeitamente Padornelo, o Marão (o do lado de cá) e aquela paisagem é-me bem familiar. Familiar no sentido exacto: a minha família materna é de Amarante, o concelho de que Padornelo é freguesia (ou era).

**P – Eu por acaso, ao ler agora as Poesias Completas, fui outrossim sensível à insistência com que você refere os espanhóis, do Século de Ouro (Lope, Góngora) ou contemporâneos (António Machado). E também vi claramente visto como o O’Neill se entusiasma – exagero meu? – com brasileiros com o Manuel Bandeira ou o João Cabral de Mello Neto. Resultado: a sua família poética é um bocado mais complexa do que se tem escrito. Estou a sair dos carris?**

R – De modo algum. Lope e Góngora sempre gostaram um do outro através de mim... Machado é um poeta que releio constantemente, tanto na poesia como na prosa. É um universo. E gosto dele em boa parte pelo que tem de «velho» (isto demoraria muito tempo a explicar, mas um dia sempre explicarei). Bandeira só é grande poeta menor, como disse a minha amiga Luciana Stegagno Picchio, para quem estiver distraído. Mello Neto é um velho amigo e um altíssimo poeta (sem saída aparente, diga-se). Não se esqueça que eu fui o curador da edição da «Quaderna» em Portugal, que se não foi a 1ª foi a 2ª do livro.

**P – Morreu agora um dos seus «amigos pensados», o Belarmino Fragoso. Boxeou com ele? Hm... Conheceu-o bem, suponho. Como era?**

R – Não conheci. Foi o Fernando Lopes que me pediu um poema para o programa de lançamento do filme «Belarmino». Sei que o Belarmino leu o poema e achou que eu era maluco...

**P – E eu à espera de um perfil com luvas! Essa, O’Neill, é um «uppercut» na barbela! Bom, não o maçando mais, sempre queria saber como reagiu você quando o levaram, faz anos (poucos, creio), à UTIC do Hospital de Santa Maria com uma «panne» cardíaca. «É trivial a morte»? (in Abandono vigiado)**

R – Quando se está com «panne» cardíaca o universo mingua e um sujeito «desliga». Passa para a categoria de «bom doente» para ver se salva o canastro, mas não tem propriamente medo. Só tem medo que se enganem nos remédios e lhe enfiem os que são para algum vizinho... De resto, nada mais, a não ser que, quando se volta a casa, se sente tudo fora do sítio e não se acredita que o canastro volte à normalidade. Nem com um jornal na mão se pode andar. Nem se pode caminhar contra o vento. Nem... Nem... Nem... Até que um dia um sujeito se sente de repente melhor que novo e recomeça a fazer asneiras...

Entrevista de Fernando Assis Pacheco para o Jornal de Letras, nº 36, 06-07-1982

2) **Entrevista de Alexandre O'Neill feita por Clara Ferreira Alves, publicada no Expresso<sup>28</sup>**

ALEXANDRE O'NEILL: «JÁ NÃO CORRO ATRÁS DE MIRAGENS»

Alexandre O'Neill tem andado arredado dos lugares da fama. Se o homem se confessa solitário e «meio-morto», o poeta – presente em reedições e traduções – está mais vivo que nunca...

Quiseram dar-lhe uma medalha. A Ordem de Santiago e Espada. Respondeu, por escrito, que não aceitava porque se havia entre ele e o país uma dívida, era ele quem devia. «Sou contra, era a forma mais simpática de dizer não». Vive num prédio descascado da Rua da Escola Politécnica, rodeado de livros, desordem e solidão. É poeta, publicitário nas horas não vagas. Chama-se Alexandre O'Neill e tem 51 anos de idade.

Há quem o ignore, quem o tenha por blagueur, que o considere um dos maiores poetas vivos portugueses, na fórmula habitual. Não sei se é, se não. Sei que gosto muito de alguns poemas dele, palavras «escorraçadas como pobres amantes», «de um tempo sem amor nenhum». Citei, utilizando fora do poema, palavras do poeta. Um poeta que não publica há algum tempo, apenas reedita. Uma segunda edição (Imprensa Nacional) das suas Poesias Completas, em Junho de 84, revista e aumentada. E a reedição (Presença) de Uma Coisa em Forma de Assim, em Abril de 85. Porquê a entrevista? Espanta-se. Ele, que nem sequer «está na moda»... Consta dos manuais que os entrevistados têm de fazer coisas actuais, dar nas vistas. No caso do Alexandre O'Neill não é preciso, porque se a sua pessoa é discreta a sua poesia não. Entrevemos nela uma qualidade que se vai tornando rara. Não é também para isso que servem as entrevistas? Para entrever? Pressentir?

**Expresso – No seu livro A Saca de Orelhas, de 1979, há um poema chamado precisamente Entrevista. Começa assim: «diz-lhe que estás ocupado / a entrevistar-te a ti mesmo / mesmo porque se não / o pões desde já porta fora (...)». Tem raiva às entrevistas?**

Alexandre O'Neill – Não, não! Esse poema fazia parte de um filão de poemas que eu estava a explorar na altura, um contínuo... não tenho qualquer preconceito contra as entrevistas.

**De qualquer modo, não tem dado muitas entrevistas na sua vida. Como poeta, o que é que tem andado a fazer?**

Poemas, poemazinhos, e provavelmente vou publicar outro livro, para o ano que vem ou coisa assim.

**E os poemazinhos onde é que estão? Na gaveta, prontos a serem editados? Os seus poemas são de gestação rápida ou lenta?**

Estão a repousar. É fazê-los, guardá-los e esquecê-los. Mais tarde volto a pegar neles, porque o mais difícil é saber se aguentaram ou não. A gestação é rápida, faço um poema em dois ou três

---

<sup>28</sup> Disponível no site de José Luís Montero - Livros Poesia Prosa Artigos Arte- TRADUÇÕES ESPANHOL-PORTUGUÊS – Mundo Lusófano (2019).

dias, e só depois do pousio faço as modificações, o tal ofício de marceneiro, para usar uma imagem gasta.

**Não vai a lançamentos de livros (dos outros), não frequenta soirées nem tertúlias, não aparece em festas nem recepções... na televisão ninguém o vê há muito tempo, na rádio tão pouco se houve alguma vez a sua voz. Não escreve longos artigos de opinião em jornais. Isolamento deliberado, reacção contra o establishment literário?**

Não saio quase nunca. Estou na segunda linha, não tenho nada contra o establishment, continuo a fazer poesia e é em relação à minha poesia que se cometeram alguns exageros. O meu objectivo nunca foi fazer pouco, diminuir, satirizar, embora os poemas emanem de um certo número de trivialidades.

**Numa entrevista ao JL, ao Assis Pacheco, publicada há uns anos, você dizia que estava tão doente que nem podia caminhar contra o vento...**

Sim, sim, eu tive um enfarte há nove anos e o meu médico proibiu-me de caminhar contra o vento, aconselhando-me a virar-me e caminhar sempre no sentido do vento.

**E desde aí, ficou sempre a favor do vento, metaforicamente falando? Nos seus primórdios artísticos gostava muito de caminhar contra o vento...**

Estou bastante mais a favor do vento, sim, o que não quer dizer que seja uma imagem de conformismo.

**Ultimamente, voltou a falar-se na sua doença...**

Já estou meio morto. O ano passado tive outra vez problemas de saúde que me deixaram abalado. A partir daí tenho que inventar o meu próprio interesse pelas coisas. Alheei-me um bocado de coisas inutilmente cansativas.

**Alheou-se da vida? A vida de que é feita, afinal, a sua poesia?**

A vida interessa-me, o que não me interessa é a vidinha.

**A vidinha?**

Videirar, ou videirinha. O viveter francês, ou seja, ir vivendo.

**Desiludido consigo, ou com os outros? Nada o faz correr?**

Já não corro atrás de miragens, como todos os jovens bem-intencionados. E quase não posso correr, tenho uma ligeira oscilação quando ando, até uso uma bengalhinha.

Dá um certo panache...

**Dá, dá imenso. Posso oferecer-lhe um café, sumo de laranja?**

Nada de bebidas alcoólicas, portanto. O whisky, a cerveja, que apareciam nalguns poemas...

Só posso beber um copo por dia, de vinho branco ou tinto.

**Sempre me deu a impressão que gostava de cumprir itinerários lisboetas que incluíam os copos, os amigos... com que se entretém?**

Escrevo, leio. Até tenho um fraco que estou a ver se mudo que é aquela crónica no Jornal de Letras, quero ver se deixo de a escrever, porque é uma espécie de rom-rom.

**A crónica, exercida muito tempo, mata qualquer um, nunca pensou escrever um romance, um romance a sério, inteiro, não pequenas prosas, textos dispersos?**

Já escrevi, até escrevi seis, só que não os publiquei. Como dizia o Aragon, quando um cretino é automático é provável que também o romance seja cretino.

**Então porque é que não se abalançou ao romance? Seria normal, dada a sua tremenda facilidade verbal, o seu gosto das palavras.**

Romance? Nem pensar! Acho que não tenho jeito para isso. Escrevi um livro de crónicas. E depois, há muita concorrência.

**Uma vez disse, publicamente, que não escrevia um romance porque não estava para contar a vidinha, que é o que fazem muitos romancistas portugueses. No entanto, o Eu, na sua poesia, é forte. O pendor autobiográfico, o inventário interior. Que Eu é esse, o do poeta? É, ainda, o do homem?**

O Eu da poesia é o meu. Eu crítico, o meu Eu inventado, embora esteja por vezes bastante perto do outro.

Tem o vício de escrever?

Realmente tenho. E é cada vez mais difícil, porque se vai ganhando uma certa consciência da dificuldade de escrever.

**É metódico? Tem rituais de escrita? É capaz de se levantar a meio da noite para ir escrever?**

Faço na cabeça e então é que escrevo. Não tenho método nenhum, mas levanto-me muitas vezes a meio da noite para ir ao papel, para não esquecer no dia seguinte.

**Em criança como é que era? Escrevia?**

Era um chato, uma tristeza. Estava quase sempre em casa, era filho de gente que não me deixava ir à rua. Era um miúdo fechado, um bocado triste, e passava muito tempo à janela, bem perto daqui por sinal, na Rua da Alegria e ela provocava-me um sentimento de tristeza, quando via subir as carroças com os trabalhadores de aspecto cansado... Interessava-me o espectáculo das pessoas.

**A sua infância não repassou para a poesia.**

Sim, é verdade, talvez porque não foi uma infância feliz, nem infeliz. Foi um tempo cinzento, sem relevos, não o distingo dos outros.

**Na adolescência, se continuava fechado e espectador de janela, devia ler muito. E escrever poemas de adolescência.**

A partir dos 15 anos comecei a ler. Lia Júlio Verne, aqueles livros da altura que todos os rapazes liam. E escrevia versos.

**Recordações particulares?**

Andei em colégios particulares. Lembro-me que quando fui para o liceu, a partir do 2º ano começou a segregação de sexos, meninos de um lado e meninas do outro. Uma chatice!

**Já se interessava pelas mulheres?**

Tenho alguma bossa de femeeiro? Bom, do liceu fui para a Escola Náutica, queria se piloto, achava um modo de vida simpático. Só que durante as férias do 1º ano fui à capitania de Lisboa pedir a cédula marítima para navegar como praticante de piloto sem carta e aí eles disseram-me: nem pense nisso, você tem uma miopia desgraçada! Arrumei o curso. É preciso ver que, burocraticamente, não havia inspecção médica para entrar na Escola Náutica. Tinha de fazer a prova de que sabia nadar, de que via para nadar, e pronto. Por isso não fui apanhado. Até já escrevi a propósito: «Já andei para marinheiro mas pus óculos e fiquei em terra.»

**Deve gostar do mar, no entanto ele quase nunca aparece na sua poesia, ou na prosa. Aparece o azul, mas é o azul do céu, aliás uma cor quase obsessiva em certos poemas...**

Talvez haja aí um certo recalco, por não conseguir fazer do mar a minha profissão. O azul é, de facto, o do céu.

**Já deu por si a analisar os seus poemas?**

Oh, sim. Os poemas iniciais acho-os sujamente quotidianos, demasiado comprometidos com uma poesia que não é autobiográfica mas finge sê-lo. Acho, assim, uma coisa...

**Por volta de 47 e dos seus 20 e poucos anos, já andava metido na fundação do Grupo Surrealista de Lisboa. Devia andar pelos cafés, as tertúlias, ser politicamente contra. Quando é que conheceu o Cesariny?**

Conheci-o através do Lopes Graça que tinha um Grupo Coral, chamado Amizade, ligado aos movimentos juvenis da política. O Cesariny era membro do desdobramento juvenil desse coral. Nós andávamos pelo Barreiro, pelas colectividades, a cantar em grupo. Politicamente claro que era contra, era MUD juvenil.

**O surrealismo, claro, era de importação. Mas os surrealistas já existiam há muitos anos. Porque é que estavam tão atrasados? O Cesariny já devia estar mais avançado do que vocês nesses campo...**

Não, não. Fui eu que comprei a História do Surrealismo do Maurice Nadeau e disse que tínhamos de fazer uma coisa daquelas. Foi uma descoberta de 1948, através do livro e da antologia que ele publicou. Foi um alvoroço, o surrealismo surgia-nos exaltante e libertador. O Cesariny fez a descoberta na altura, embora já escrevesse umas coisas com muito humor, que eram uma charge ao neo-realismo. O nosso surrealismo era, aliás, uma reacção ao neo-realismo da época.

**E o que é que achavam do neo-realismo e dos seus membros?**

Uma chateza! O Mário Dionísio, o Cochofel! Na poesia não havia quase ninguém. Havia o Joaquim Namorado, que era fanaticíssimo. Havia até uma piada que se contava a propósito do Cochofel. Dizia-se que quando chegasse a revolução, o Cochofel chamava a criada e gritava: «Maria, traz a bomba!» E depois vinha a criada, toda ataviada em rendas, lhe trazer a bomba numa bandeja de prata, ele atirava a bomba pela janela... Afinal de contas, o Cochofel até era um bom tipo.

**Nesta sala há muitos livros em grande desordem. O que é que jaz nesta desarrumação?**

Coisas muito boas. E tenho mais estantes assim, pelo resto da casa. Há de tudo, poetas americanos, franceses...

**Poetas ingleses, não? É estranho, mas quando reli outro dia dois poemas seus, havia um vestígio de Elliot, um afloramento de Prufrock.**

Tenho-o neste momento à cabeceira, embora não possa dizer que seja um autor da minha cabeceira. Comecei-o a ler tarde, mais tarde do que é costume. Por volta dos 26, 27 anos.

**Onde eu noto um paralelismo acentuado entre a poesia de O'Neill e a de Drummond de Andrade é na recuperação, num certo tratamento que é pueril, transformando-o em sublime. Uma certa captação do real. Já sei que detesta que lhe apontem influências, mas é uma herança que não está em condições de negar.**

É verdade e também é verdade que nunca se disse em Portugal o quanto o surrealismo português deve a Drummond de Andrade. E ao Bandeira, que tenho a fraqueza de considerar um excelente poeta.

**Fraqueza?**

Dele se disse que é um grande poeta menor.

E acha que esses rótulos que os sacerdotes da crítica metem na poesia devem influenciar a sua opinião? O que é, afinal, um grande poeta menor? Não é um rótulo? Sim, tem razão, não passa de um rótulo, embora tenha vindo de uma pessoa amiga. Para mim, o Bandeira é simplesmente um grande poeta. Se há poetas menores, ele é dos maiores.

**Acha que existem bons críticos de poesia em Portugal?**

É possível, mas nunca vi. Às vezes há um acerto, é tudo.

**Parece-me que está a jogar à defesa, a remeter... Ainda o «par délicatesse j'ai perdu ma vie?»**

Delicatesse não há. Hoje passo tudo pela refinadora, é diferente.

**Depura as palavras, as ideias? A espontaneidade (aparente) da sua poesia soa a falso. Quando calha, alia magistralmente a arte e a técnica, ou busca essa precisão, trabalhando o verso?**

O verso é muito trabalhado, é um processo lento de dizer uma coisa. E agora estou cada vez mais exigente. É um trabalho minucioso, e mesmo quando parece desataviado, é um desatavio

voluntário. Não acredito na poesia... bom... vamos lá a ser modestos... o que quero dizer é que a grande, a boa poesia, percebe-se logo. Desconfio do que é fechado, hermético, chamemos-lhe assim.

**Já se emocionou com um poema seu, muito depois de o ter escrito?**

Tantas vezes! Há poemas privilegiados em que isso acontece com certa frequência. Também acontece o contrário, aqueles que são falhanços. Há um poema sobre os fogos-postos de que gosto muito, considero-o um dos mais bem acabados que escrevi até hoje. E emocionou-me.

**O que o emociona é, em última análise, a forma, não o conteúdo. E a memória, a recordação de momentos?**

Sim, emocionou-me por estar bem feito. Claro que há poemas que têm a ver com memórias de situações que não tinham nada a ver com o poema em si mesmo, e são poemas de amor, Também aí pode existir emoção.

**Saindo da emoção para o calão. Muitas vezes lhe é atribuído um conhecimento profundo da linguagem lisboeta de rua, do bas-fond. Chegou mesmo a inventar palavras de calão, como Onassis para dizer dinheiro. Frequentava os lugares verdadeiros dessa linguagem? Era uma pessoa da noite?**

Era mais fama do que outra coisa, embora essa do Onassis seja verdade, também não pegou. Nunca fui pessoa da noite, frequentador de tabernas ou alfurjas, e os que as frequentavam devem estar mais dentro do assunto do que eu.

**Acredita em gerações?**

Não acredito.

**O tempo é uma das abstracções mais terríveis que permitem os seus versos. O que é, aos 50 anos, o tempo? A sua passagem?**

Até à pouco tempo não dei pela passagem do tempo, fui vivendo, fiz do corpo alavanca sem pensar no futuro. Há pessoas que passam a vida a pensar na reforma, aos 20 anos já pensam na reforma, aguentam empregos terríveis para chegarem lá. Há muita gente com essa mentalidade de funcionário público. Nunca foi o meu género. Também nunca fui poeta de pensar no currículo, de fazer da poesia propriedade de um currículo. Recusando estas coisas, cheguei aqui.

**Acha que a actual poesia portuguesa foi invadida pelo academismo?**

Nitidamente. Os académicos apossaram-se da poesia portuguesa e puseram-na ao serviço do currículo.

**Faz sentido a frase de que Portugal é um país de poetas?**

Nunca fez sentido para mim. A não ser se se identificar poeta com distraído, lunático. Lá que somos um país de lunáticos, somos. No outro sentido, nada.

**Lê poetas portugueses contemporâneos?**

Poucos. Só dois ou três. O João Miguel Fernandes Jorge, o Herberto Helder, o Eugénio de Andrade.

**Nunca se sentiu injustiçado, em relação ao seu valor poético? Não acha que o puseram de parte apesar da sua qualidade?**

Sei que não estou na moda. Pode ser sem intenção, talvez certas ideias tenham sido, por mim, mal desenvolvidas, ou expressas, e por isso não foram compreendidas e tornaram-se desinteressantes para os outros.

**Será que falhou aí um certo trabalho de auto-promoção? A moda precisa da auto-promoção hábil, do marketing.**

Não quero fazer acusações. As pessoas que me lêem gostam do que lêem e algumas têm surpresas agradáveis: olha, aquele fulano é um poeta! E ficam a conhecer-me de novo.

**Como é que é conhecido?**

Como blagueur. Um tipo com graça. E é o contrário porque se graça existe, ela é um bocado amarga. Até me arrumaram apressadamente com o Tolentino, o Junqueiro.

**Quem o arrumou?**

A crítica. Voltamos, simpaticamente, à crítica.

**Arrumaram-no bem ou mal, em sua opinião?**

O Tolentino era um grande poeta, não me importava de ser parecido com ele mas não sou. No tempo da crítica impressionista havia a mania de estabelecer parentescos. As pessoas tinham que ter pais, avós, ascendentes e descendentes.

**Prefere ser bastardo ou filho legítimo? Se tivesse que escolher um pai quem é que escolheria? Cesário Verde?**

Gostava do Cesário, sem dúvida.

Digo-lhe duas palavras e quero que me responda o que lhe vier à cabeça, automaticamente. Intertextualidade...

É muito importante saber praticá-la inteligentemente.

...psicanálise...

Não acredito muito. É acomodática, o seu papel foi acomodar as pessoas a uma sociedade intragável. À parte isso, deve ter tido um certo valor terapêutico.

**A sociedade é intragável?**

Sim, porque nos propõe fazer e consumir coisas que, conscientemente, não faríamos nem consumiríamos. A vida na cidade, os autocarros a transbordar, os refrescos de anúncio...

Essa é engraçada vinda de alguém que ajuda a vender coisas, que inventa imagens de consumo. Você trabalha em publicidade. Já se viu a consumir algo que tivesse proposto publicitariamente?

É boa! (risos). Não, acho que não.

**Como muita gente que não pode viver exclusivamente da escrita, teve que se arrimar a uma profissão onde as palavras importam. Porque escolheu a publicidade e não os jornais, por exemplo?**

Não sei como fui lá parar mas fui. Fiz-me aprendiz de publicidade porque era uma maneira pouco trabalhosa de ganhar para o sustento. Talvez fosse essa a razão. Já lá vão 30 anos.

**Não será essa mentalidade semelhante, afinal, à do funcionário público a sonhar com a reforma? Você sonhava com o fim do mês?**

Não. Com o fim do mês sonha toda a gente. E mudei tantas vezes de empresa e de trabalho, de forma tão livre, que nunca tive a proposta da reforma no final do túnel.

**Tem ou não direito a uma reforma?**

Deve dar para morrer alegremente.

**Ganhou dinheiro com a poesia?**

Sim, em Itália, e aqui, na Imprensa Nacional.

**O que é mais importante: a relação com os outros ou com as palavras?**

A relação com as palavras é fundamental e a relação com os outros depende da relação com as palavras. Mas não sacrifico um jantar com um amigo para acabar um soneto.

**E um jantar social?**

Nunca.

**Não o convidam?**

Não vou.

**Tem muitos amigos?**

Não, para aí um ou dois.

**Podemos falar de solidão?**

A procurada é boa, a não procurada às vezes é chata.

**Faz parte da mitologia de criação artística, a solidão...**

O estar sozinho não é a solidão. Às vezes está-se sozinho porque se quer e isso pode dar um bom monólogo, uma meditação. O facto de eu viver só é que, às vezes, é chato e vou até ao barbeiro da esquina só para falar com alguém.

**Não usa o telefone? Nunca ficou agarrado ao telefone à espera que tocasse, a quebrar uma ansiedade solitária?**

Já fiquei, mas ele não tocou.

**O que é a velhice?**

Não é nada. Não a sinto a não ser nas limitações que o estado de doença me impõe. Com alguns cuidados evita-se.

**E o medo da morte?**

Curiosidade, como é que isto tudo vai desfechar.

**Não se detecta no poeta O'Neill qualquer misticismo, panteísmo, nem mácula de sentimento religioso. Porquê? É um ateu puro e duro?**

Não possuo qualquer sentimento religioso. Não sou ateu porque nem sequer me defino em relação a uma crença qualquer.

**Teve uma educação religiosa tradicional, católica, com missa e comunhões?**

Primeira comunhão, comunhão solene, baptismo, tudo. Não sou contra, acho que até fez bem. Não se tornou repressiva e aprendi a detestar a hipocrisia.

**Já esteve à beira de morrer. Apelou a quê ou a quem?**

Ao bom senso. Lembro-me que senti que o universo minguava, as preocupações do dia-a-dia desocupavam a cabeça e ficou só à espera... Mais um bocadinho de vida, ou então de morte.

**Acredita na imortalidade literária? E se não acredita, em que é que acredita?**

Não acredito. Acredito naquilo que escrevo.

**Isso confere-lhe algum sentimento de superioridade? Já se sentiu muito inteligente, ou até genial?**

Nenhuma superioridade, mas já me senti muito inteligente. Genial, nunca. Se posso fazer a classificação de mim mesmo então sou o grande poeta menor a que me referi há pouco.

**Já utilizou a sua facilidade verbal contra alguém, numa disputa? Ou para ferir alguém?**

Ao longo da vida, tenho-o feito e algumas vezes com arrependimento. Dizer uma graça pode significar crueldade para com os outros.

**Componente lírica, componente satírica, qual a mais forte?**

São ambas fortíssimas. Uma vez um padre jesuíta, o padre João Maia, escreveu que eu tinha um lirismo envergonhado.

**Leio-o há muitos anos. Agora, parece-me só um entrevistado envergonhado. É capaz de me dizer que se acha um bom, um grande poeta?**

Acho! Pois sou, sou um bom poeta.

**Pagou algum preço para chegar aqui?**

Incomunicação a nível do quotidiano.

**Tenho na minha frente um publicitário incomunicado e um satírico triste. Como é isto?**

A lei. Os que funcionam no reino do riso, do humor, são todos muito tristes. Não conheço nenhum humorista que seja alegre na vida de todos os dias, exactamente por ser humorista.

**Vai ao cinema?**

Rarissimamente. O cinema foi uma arte que se traiu, talvez por ter de ser também uma indústria. Traiu o que prometia com um Griffith, com tantos outros. O Spielberg, aquele dos Salteadores e do ET, apresenta um produto comercial muito bem vendido e muito imaginativo e não mais.

**E televisão, vê? Viu os debates políticos?**

Vi. Vejo televisão. Achei aqueles debates melancólicos.

**Fé política, alguma?**

Tenho uma fezada. Tendo para uma coisa que todos execram – esperemos que se diga execram – e que é o PS. Com todos os seus defeitos. Até fiz um slogan que andou por aí: ele não merece mas vota no PS.

**Diga outro slogan famoso cuja paternidade lhe pertença.**

Há mar e mar, há ir e voltar.

**Devia ter ganho uma fortuna com esse...**

Devia mas não ganhei. Estou a fazer diligências junto da Sociedade de Autores para ver se ao menos de 83 para cá, consigo alguns direitos. O slogan até já consta de um dicionário de provérbios portugueses. Mais uma prova de como eu sou desarrumado e nunca penso nas consequências, a não ser quando escrevo.

**A tradução da sua poesia em italiano como foi, acompanhou-a de perto?**

Apareci numa prestigiosa colecção da Einaudi, que tinha o Cavafy, o João Cabral de Melo Neto... mas a tradutora, a certa altura não suportou que eu interferisse e acabou por traduzir o

dito está dito por il dito resta dito. Este dito não era o meu dito mas dedo, veja-se a confusão. Noutra ponto, onde eu dizia não deve a literatura ao absinto em quantidade mais que ao tinto, ela traduziu tinto por tinta de paredes. A do dedo era ótima, cada vez que eu ia a Itália, cumprimentavam-me com o dedo.

### **Tem filhos?**

Um de 25 anos e um de 9, que é o meu neto.

### **O mais velho gosta do seu trabalho poético?**

Lê e gosta. E gosta que eu lhe leia certas coisas. Outro dia queria à força que lhe lesse a Morte à Tarde do Hemingway.

### **Foi você que lhe passou os livros para as mãos, na adolescência? O Hemingway, entre outros?**

Sim, passei-lhe o Cabral de Melo Neto, que ainda hoje o faz ficar espantado.

### **Gosta de Hemingway, hoje?**

Conforme a fase. Tenho um poema em que digo género Hemingway, fase kitsch. O Velho e o Mar acho um horror. Mas tem coisas muito boas. A aventura, o cabotismo, são recuperados.

Era capaz de dar um tiro na cabeça, como ele deu, quando chegasse que já não conseguia? O suicídio é uma vocação eminentemente poética, pensa o vulgo...

Não vejo grande mal em uma pessoa poder contribuir para a sua morte decisivamente, quando nada resta a fazer. O Koestler e a mulher fizeram isso. Acho que era capaz, sim.

### **Há na sua poesia disfarçadamente às vezes, outras não, uma preocupação da justiça social, com o verso a servir de factor corrector dessa situação. Os pobres incomodam-no, entristecem-no?**

Tenho má consciência. Dou sempre esmola. Pode ser o maior bêbado, dou sempre esmola para os copos dele, acho que tem direito aos seus próprios vícios e a alimentá-los.

### **Estas perguntas parecem fait divers mas faço-as porque quando no romance de Kundera, de que agora todos falam e todos retiram citações e ilações, ele teoriza sobre o kitsch. Os portugueses acharam fabulosa essa teorização do kitsch mas, na sua poesia, você fez notáveis inventários do kitsch nacional. E tratou-os a preceito...**

Não me faça um especialista do kitsch. O kitsch começa por ser uma hipocrisia e acaba por ser um subproduto de uma sociedade que se apieda de si mesma, em demasia. Entre o que se deve sentir e o que se sente, às vezes há uma grande distância. E depois, o kitsch é a fancaria. Como eu escrevi, é ter o Guernica que liga com as cortinas... isso não!

### **Nunca teve crises de autopiedade? Não as deixou penetrar na poesia?**

Então não tive?

**Humor negro: diga um epitáfio que gostasse para si mesmo. Não me diga que nunca fez nenhum, preparado para aquele momento bem português em que morre um artista e lhe caem em cima os vampiros da homenagens, dos amigos, dos depoimentos, das desculpabilizações, dos discursos e dos engrandecimentos. A gloriola – a palavra é sua –, em Portugal é muito póstuma.**

Não gostava nada que me caíssem em cima, nem que dissessem nada sobre mim. Epitáfio... eu até tinha um:

*Aqui jaz Alexandre O'Neill  
Um Homem que dormiu  
muito pouco  
Bem merecia isto*

Fiz este epitáfio aos 30 anos.

Entrevista de Alexandre O'Neill, em 21 de setembro de 1985, publicada no *Expresso* a última entrevista de Alexandre O'Neill, feita por Clara Ferreira Alves.

## ANEXO N – CRÔNICA INTITULADA “O POETA APRESENTA O POETA, VINICIUS DE MORAES”

Se Manuel Bandeira não é só «Irene do Céu» ou «Vou-me Embora para Pasárgada»; se Drummond não é só a «Balada do Amor através das Idades» ou a «Quadrilha»; se Jorge de Lima não é só a «Negra Fulô»; se Melo Neto não é só a «Morte e Vida Severina» ou os «Poemas da Cabra»; Vinicius não é só o «Soneto de Fidelidade», o «Soneto do Amor Total» ou a «Garota de Ipanema». Escolher Vinicius foi, de certo modo, desantologificá-lo, diga-mos, até, «desconsagrá-lo» no que ele tem de consagração popular, embora justíssima.

Do ponto de vista das recorrências, das vivências, das fontes, das raízes, Vinicius é um poeta muito complexo — e espero que David Mourão-Ferreira, autor do melhor estudo que conheço sobre a Obra do Poeta, não me desminta. Muitas linhas se cruzam no tecido da sua poesia que dão sinal dessa complexidade — e arriscaríamos, até, a afirmação de que na moderna poesia brasileira não conhecemos outro poeta em que a tessitura seja tão variada.

Muitas dessas linhas são facilmente discerníveis: há uma linha William Blake, uma linha Rimbaud-Apollinaire, uma linha Camões, uma linha romancesiros, etc., linhas essas que o Poeta toma, abandona, retoma, e que, mais do que influências, são linhas de parentesco.

Escolher Vinicius era tentar dar conta de tudo isso, o que, para um público português não iniciado, constituirá, estamos certos, a revelação dum aspecto novo do Poeta que ele se habituou a amar pelo contributo que Vinicius vem dando ao movimento da música popular brasileira. Escolher Vinicius foi, finalmente, questão de prazer. Razoável conhecedor da sua Obra, só agora tive a oportunidade de me dar conta de quanto ela é importante para a formação duma coisa que se chama o gosto, esse gosto que pomos em comer, em amar, em conviver. Grande poeta? Poeta mediano? Poeta menor? Escolha cada um o formato que mais lhe convier...

Antologia prefaciada e selecionada por Alexandre O'Neill.