

O EXPERIMENTALISMO NA OBRA DE ALEXANDRE O'NEILL

Sara Lacerda Campino

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
Especialização em Estudos Literários**

SETEMBRO DE 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (Especialização em Estudos Literários), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa.

AGRADECIMENTOS

O meu sincero agradecimento à Professora Doutora Paula Costa por ter acreditado em mim desde o primeiro instante e disponibilizado todo o apoio e orientação que tornaram possíveis este trabalho. Agradeço também ao Professor Doutor Abel Barros Baptista o tempo para conversar que sempre dispensou, proporcionando novas descobertas e um estímulo eficaz para o pensamento.

Pelo trabalho desenvolvido e pela generosa partilha de reflexões em torno de questões por mim colocadas a propósito do presente estudo, dirijo um especial agradecimento a um conjunto de pessoas cujo contributo foi decisivo para mim: o poeta e Professor Doutor E. M. de Melo e Castro, a artista Irene Buarque, a Professora Doutora Laurinda Bom e o Professor Doutor Carlos Paulo Pereiro.

Por último agradeço profundamente à minha família, que sempre me acompanhou ao longo da vida e cuja dedicação e incentivo mais uma vez se revelaram fundamentais e incansáveis. A ela devo não só este trabalho como a alegria de todos os dias.

O EXPERIMENTALISMO NA OBRA DE ALEXANDRE O'NEILL

SARA LACERDA CAMPINO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Experimentalismo; Poesia Visual; Poesia Concreta; Materialidade; relação Palavra-Imagem; Colagem; Montagem; Surrealismo; Poesia Experimental; Vanguarda; Neovanguarda; Banda-desenhada; Publicidade; Pintura.

Alexandre O'Neill, fundador do movimento Surrealista português em finais de 1940, é também considerado um dos primeiros autores a explorar a visualidade da mancha gráfica do texto revelando uma aproximação à Poesia Concreta que será amplamente desenvolvida pela Poesia Experimental Portuguesa dos anos 60. Como tal, esta dissertação propõe uma análise da materialidade do trabalho poético de O'Neill fundada em conceitos do experimentalismo, que também retomam técnicas usadas pelo Surrealismo e pelas vanguardas históricas, como a colagem e a montagem.

Inserindo-se no domínio da relação Palavra-Imagem na qual se inclui também a Poesia Visual, este estudo da obra poética de O'Neill pretende igualmente ensaiar uma definição de um sentido lato de experimentalismo comum às Neovanguardas, onde diferentes *media* do domínio artístico e da comunicação (como a publicidade, a banda-desenhada e a pintura) interagem e trocam de papéis, procurando fundir-se com a vida.

EXPERIMENTAL APPROACHES TO WRITING IN THE WORK OF ALEXANDRE O'NEILL

SARA LACERDA CAMPINO

ABSTRACT

KEYWORDS: Experimental writing; Visual Poetry; Concrete Poetry; Materiality; Word-Image relation; Collage; Montage; Surrealism; Portuguese Experimental Poetry; Vanguard; Neovanguard; Cartoons; Advertising; Painting.

Founder member of the Surrealist Movement in Portugal in the late 1940's, Alexandre O'Neill is also considered one of the first poets to have a visual approach on his work revealing aspects of Concrete Poetry that would be fully developed by Portuguese Experimental Poetry of the 60's. Based on this fact, this dissertation proposes a material analysis of O'Neill's poetic work using concepts from Portuguese Experimental Poetry, which also include techniques such as collage and montage previously applied by Surrealism and other Vanguard movements.

Considered on the broader field of word-image relation that exceeds visual poetry, this study of O'Neill's poetic work also intends to outline a large definition of experimental writing practices common to the Neovanguard where different artistic and communication media (such as advertising, cartoons and painting) interact and exchange roles in an attempt to merge with life.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introdução..... | 1 |
| Capítulo I: Uma proposta de enquadramento: do Surrealismo às Neovanguardas | 5 |
| Capítulo II: O encontro com o objecto..... | 23 |
| II. 1. <i>A Ampola Miraculosa</i> e os romances-colagem de Max Ernst..... | 23 |
| II. 2. Divertimento com Sinais Ortográficos. | 38 |
| Capítulo III: Coisificar | 44 |
| III. 1. Objectualização e conceptualização | 44 |
| III. 2. Reflexão metapoética e auto-referencialidade | 50 |
| III. 3. Manipulações tipográficas e caligráficas | 53 |
| Capítulo IV: Mesa de Montagem: as interferências da banda-desenhada, da publicidade e da pintura | 66 |
| Considerações Finais..... | 92 |
| Bibliografia | 96 |
| ANEXOS | i |
| Índice de Figuras | ii |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, intitulada “O Experimentalismo na Obra de Alexandre O’Neill” tem como ponto de partida a proximidade entre a produção literária deste autor e a Poesia Experimental portuguesa dos anos 60, assinalada por vários estudiosos da obra o’neilliana. Com base neste pressuposto, o trabalho tem dois objectivos, um numa vertente específica, e o outro numa vertente abrangente. Na vertente específica enquadra-se a vontade de inventariar e compreender o tipo de relações que se podem estabelecer entre a obra o’neilliana e a Poesia Experimental, ao nível teórico, prático, técnico e temático, através de análise do texto, sob o ponto de vista da materialidade. Como objectivo abrangente, pretende-se delimitar um sentido amplo de experimentalismo onde tenha lugar a especificidade da poesia de Alexandre O’Neill.

A pertinência desta proposta de estudo que percorre a materialidade do texto de Alexandre O’Neill assenta na tentativa de conjugar a particularidade do meu percurso académico com a oportunidade de tratar um aspecto da obra do poeta que tem sido marginalmente considerada nos estudos que lhe têm sido dedicados.

Sobre a minha formação, é importante esclarecer que o actual mestrado em Estudos Portugueses – Estudos Literários foi precedido por uma licenciatura em Arquitectura, que é uma área do saber onde também são exploradas questões relacionadas com a materialidade em âmbitos direccionados para outras práticas, mas que incluem necessariamente as dimensões conceptuais, visuais e construtivas numa perspectiva abstracta e transversal.

No que diz respeito aos estudos sobre a obra de Alexandre O’Neill, é necessário explicitar que embora seja reconhecida a sua importância para o experimentalismo dos anos 60 através da exploração da visualidade (tendo figurado sempre em antologias da Po.Ex), a análise desta dimensão da sua obra poética não tem sido muito aprofundada, exceptuando os contributos de estudiosos cuja investigação se centra, em termos gerais, na poesia visual e que efectuaram uma reflexão pontual sobre

alguns textos de O’Neill neste âmbito¹. Posto isto, poder-se-á dizer que, em termos esquemáticos, verifica-se a predominância de duas vertentes nos estudos literários sobre Alexandre O’Neill. Por um lado, existem as análises onde sobressai uma atenção ao conjunto dos elementos e processos constitutivos da sua poética², e, por outro, existem as que irradiam de dimensões fundamentais da obra o’neilliana para depois ensaiarem uma leitura global, como por exemplo: 1) os aspectos referentes ao humor, à sátira, à ironia, ao cómico e à paródia – especificando diferentes matizes ou especificidades como o bestiário o’neilliano –, em articulação com os temas que os motivam, nomeadamente a relação de desencanto e remorso que o poeta estabelece com Portugal, reflectindo-se também no olhar que tem sobre si próprio³; 2) as relações com o surrealismo⁴; 3) o seu posicionamento entre o neo-realismo e o surrealismo⁵; 4) a aproximação ao real e ao concreto⁶; 5) leituras intertextuais⁷; 6) e a relação texto-imagem⁸. Deste elenco de trabalhos destaca-se necessariamente o levantamento das relações texto-imagem na obra do poeta feito por Laurinda Bom, por constituir uma importante ferramenta para a análise da materialidade, sobretudo pelo cuidado que teve em cadastrar algumas alterações de composição gráfica detectadas em diferentes edições dos exemplos mostrados.

¹ Cf. PRETO, António Manuel João – *A Poesia Experimental Portuguesa* e PEREIRO, Carlos Paulo Martínez – *A Man que Caligrafando Pensa*.

² Cf. ROCHA, Clara – “Prefácio”; MARTINS, Fernando Cabral – “Esperar o Inesperado”; BARATA, José Oliveira – “Dois Tópicos para Estudar Alexandre O’Neill”; CABRITA, António – “A Arca de O’Neill”; LANÇÓS, Ana Carolina – *Tentativa de aproximação à(s) poética(s) de Alexandre O’Neill*; BOM, Laurinda – *Alexandre O’Neill, Prosas de um Poeta*.

³ Cf. OLIVEIRA, Maria Antónia – *A Tristeza Contentinha de Alexandre O’Neill*; LEAL, Filipa – *Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga*; LOPES, Esmeralda – *O Bestiário na Poesia de Alexandre O’Neill*; NOGUEIRA, Carlos – *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*; SOARES, Ana Maria Teixeira – *O Humor Satírico na Poesia de Alexandre O’Neill: Entre o Exorcismo e o Desafio*

⁴ Cf. Perfecto E. Cuadrado, Antonio Tabucchi, Luís Moura Sobral, Maria de Fátima Marinho, J. Cândido Martins.

⁵ Cf. MARTUSCELLI, Tania – “A Artesania de O’Neill”

⁶ Cf. COELHO, Eduardo Prado – “A Impossibilidade da Poesia na Poesia de Alexandre O’Neill”; TORRES, Alexandre Pinheiro – “A Perseguição do Concreto em Alexandre O’Neill”; TAVARES, Maria Andresen de Sousa – *O Terrivelmente Real*; FREITAS, Manuel de – “Make it real”

⁷ Cf. BRAZ, Alda – *O’Neill em diálogo com Éluard*; COSTA, Paula Cristina – “O’Neill, Ramos Rosa e Éluard”; MARTINHO, Fernando J.B. – “Alexandre O’Neill e Pessoa”; MARTINHO, Fernando J.B. – “O’Neill e Whitman: as Razões de uma Apostila”; BOM, Laurinda – “Camões e O’Neill: sintonias e contrastes”; LOPES, Óscar – “Cesário e O’Neill”; ROCHA, Clara – “Dois Auto-retratos: o de Bocage e o de Alexandre O’Neill”

⁸ Cf. BOM, Laurinda – “Imagem-texto na obra de Alexandre O’Neill”

A metodologia adoptada neste trabalho processou-se em duas fases, para determinar previamente um território comum entre os dois objectos de estudo, o experimentalismo e a obra de O'Neill, que pudesse constituir a especificidade de um *corpus* de conceitos da Poesia Experimental e também de um *corpus* da obra do poeta, que seriam posteriormente relacionados através da análise material dos textos. A primeira fase consistiu, portanto, numa tarefa de leitura, levantamento e selecção dos referidos conceitos do Experimentalismo e características da poética o'neilliana, que estão sintetizados no primeiro capítulo desta dissertação e que dizem respeito ao enquadramento. A segunda fase concretiza-se, como já foi dito, na análise de textos agrupados em três conjuntos que constituem casos de estudo específicos.

A proposta de enquadramento decorreu da interacção de duas linhas de abordagem, uma que poder-se-á denominar de teórica e outra de prática. A linha teórica pretendia encontrar a definição de um contexto criativo e literário que partisse do Surrealismo Português para descobrir as relações de continuidade e ruptura com o Experimentalismo dos anos 60. Esta definição é complementada com uma noção abrangente de Poesia Experimental, entendida enquanto Poesia Visual em relação directa com as Neovanguardas suas contemporâneas. No que diz respeito à chamada linha prática, ela tinha como objectivo identificar aspectos constitutivos da poética de Alexandre O'Neill que permitissem elencar os processos de pesquisa e invenção, formal e material, presentes na sua obra e que estivessem de acordo com um sentido amplo de experimentalismo.

Nos três capítulos de análise de texto que se seguem à proposta de enquadramento, os conceitos anteriormente definidos são observados em três casos de estudo, que correspondem a critérios distintos para a selecção do *corpus* da obra de Alexandre O'Neill.

O primeiro caso de estudo diz respeito ao capítulo II, intitulado "O Encontro com o Objecto", e pretende observar a emergência do experimentalismo no trabalho do poeta, através do "Divertimento com Sinais Ortográficos" que é considerado a primeira manifestação da visualidade do signo. Este estudo é feito na sequência da abordagem comparatista, por ordem cronológica, de dois exemplos que têm enormes

afinidades formais e materiais com os “Divertimentos com Sinais Ortográfico”: os romances-colagem de Max Ernst e *A Ampola Miraculosa* de Alexandre O’Neill.

No caso de estudo seguinte, que corresponde ao capítulo III, escolheu-se o título “Coisificar”, que é a designação dada a um dos conceitos caracterizadores das realizações da Poesia Experimental e que neste trabalho engloba três modos de aproximação ao concretismo utilizados por O’Neill, traduzindo-se na formulação dos respectivos subcapítulos: III.1. Objectualização e Conceptualização; III.2. Reflexão Metapoética e Auto-referencialidade; III.3. Manipulações Tipográficas e Caligráficas. Os textos utilizados para esta parte da análise baseiam-se nos livros publicados nos anos 60 e 70, complementados ocasionalmente com poemas pertencentes à restante obra poética.

No terceiro e último caso de estudo, que dá corpo ao capítulo IV, designado “Mesa de Montagem”, tentámos identificar as interferências da banda-desenhada, da publicidade e da pintura, observando então como Alexandre O’Neill estabelece uma relação textual com aqueles “media”, no que se refere ao domínio da expressão visual, e chamando também para este diálogo a produção visual da autoria do próprio poeta, durante as incursões surrealistas, de modo a conseguir-se alcançar um sentido lato de experimentalismo comum às neovanguardas. Por sua vez, a análise efectuada neste capítulo teve como ponto de partida duas séries de textos intituladas “Estórias Quadradas” e “Desenquadrados”, que naturalmente foram acompanhadas de outros poemas de O’Neill decisivos para a argumentação em referência.

É necessário regressar ao horizonte que se pretende sempre presente no percurso deste trabalho, ou seja, a obra do poeta Alexandre O’Neill, recuperando também o que nela motivou a decisão de dar o primeiro passo para levar a cabo o seu estudo: o olhar desconcertante e rigoroso, o humor corrosivo e lúdico, e a sagaz inquietação, visível até nos gestos mínimos. E se o tema escolhido para abordar esta obra torna o desafio deste género de trabalho mais aliciante, também há algo de inesperado que se vai produzindo em quem empreendeu esta viagem: a incorporação de uma curiosidade inquieta que descobre que o único caminho é não parar de andar.

CAPÍTULO I: UMA PROPOSTA DE ENQUADRAMENTO: DO SURREALISMO ÀS NEOVANGUARDAS

A obra poética considerada completa pelas antologias do escritor Alexandre O'Neill, nascido em Lisboa em 1924, abarca os livros publicados entre 1951 e 1985. Observemos como Fernando Cabral Martins inscreve a atitude poética de O'Neill na literatura do seu tempo:

A atitude de O'Neill é consciente do lugar que ocupa na sua geração, e que coincide com a metamorfose formalista da Neo-Vanguarda: o sentido dissolve-se na operação escrita que o produz, ou, até, explode numa «prática significante». [...] Pode tentar-se, a seu respeito, a designação de «surrealista experimental», o que tem a vantagem de o colocar no centro do processo poético das duas décadas de 50 e 60, que nele se fundem e transformam. Sobretudo se aceitarmos que há uma vocação realista que se encontra implicada no culto surrealista da surpresa, pelo menos na Lisboa de meados do século XX. O «neo» e o «sur» são prefixos que então, por vezes, se cruzam ou se trocam.⁹

Debrucemo-nos então sobre os dois movimentos que colocam a obra de Alexandre O'Neill no centro de poéticas nacionais do pós-guerra: Surrealismo e Experimentalismo.

Começemos por notar que no primeiro livro de poemas, publicado em 1951, *Tempo de Fantasmas*, O'Neill assume o abandono militante do Surrealismo, uma vez que o poeta sentia que o “academismo surrealista começava a aparecer e a organizar-se”¹⁰, pondo em causa o conceito radical de libertação total do homem que esteve na origem deste movimento, tal como foi definido por Breton nos anos 20. A genealogia do Surrealismo francês foi sumarizada pelo poeta Ernesto Melo e Castro do seguinte modo, no livro *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*:

[...] o Surrealismo é um movimento de origem francesa, típico dos anos 20, em que se misturam, um tanto anarquicamente, influências de DADA, de Freud e de conotações marxistas. De DADA herda o humor (dito agora negro) e a

⁹ MARTINS, op. cit., pp. 122-123.

¹⁰ O'NEILL, Alexandre - “A Marca do Surrealismo”, in O'NEILL, Alexandre – *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 173.

*desmi(s)tificação aliada à acção pelo absurdo e pelo lúdico; de Freud o gosto pelo subconsciente, pela psicologia de profundidade, pelo onírico, pelo automatismo, pelo simbólico; do marxismo a acção política baseada na denúncia do poder económico e cultural burguês.*¹¹

A descoberta do Surrealismo por parte de O'Neill terá surgido na altura em que conheceu Mário Cesariny de Vasconcelos, no café "A Cubana" por volta de 1945, tendo ambos participado na fundação do Grupo Surrealista de Lisboa em Outubro de 1947, juntamente com João Moniz Pereira, António Domingues, António Pedro, José-Augusto França, Vespeira e Fernando Azevedo¹².

Segundo Perfecto Cuadrado, poder-se-á dizer que o Surrealismo em Portugal, nascido entre o ambiente do pós II Guerra Mundial, mantida à distância pela ditadura do Estado Novo, que simultaneamente asfixiava qualquer abertura social ou cultural, é uma reacção contra essa ordem política repressora e também contra algumas doutrinas estéticas, como o modernismo oficial de António Ferro, a neutralidade presencista, a posição independente dos colaboradores dos *Cadernos de Poesia* e a exclusividade do *engagement* neo-realista e respectivo fracasso artístico¹³. É este então o contexto específico do Grupo Surrealista de Lisboa, onde O'Neill afirma ter experimentado a possibilidade de "escrever, pintar, desenhar *colectivamente*, rompendo com o individualismo progressista-burguês"¹⁴. Desta época data também a sua participação na 1.ª Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, em 1949, com obras que entretanto se perderam, tendo chegado até nós a colagem intitulada *A Linguagem*, actualmente no Museu do Chiado, e o livro *A Ampola Miraculosa*, publicado no mesmo ano nos *Cadernos Surrealistas*. Voltemos às palavras do poeta Ernesto Melo e Castro para sintetizar as características gerais do Surrealismo português, assim como o contributo dos seus praticantes:

O Surrealismo é, por isso, invectivado e amaldiçoado, ou seja, reconhecido implicitamente como a vanguarda típica dos anos 40 e 50. A sua prática de

¹¹ CASTRO, E. M. Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, p. 63.

¹² PEREIRINHA, Ana Maria – "Biografia Cronológica de Alexandre O'Neill", p. 557-559

¹³ CUADRADO, Perfecto E. – "Introdução em Três Movimentos", pp.13-22.

¹⁴ O'NEILL, Alexandre – "A Marca do Surrealismo", in O'NEILL – op. cit. , p. 173.

*vanguarda vai assim desde a acção ética de denúncia inconformista, passando por uma espécie de boémia tipicamente lisboeta (grupo do Café Gelo) até às práticas ocultistas (António Maria Lisboa) até à inovação textual (Mário Cesariny) ou até ao humor como prática textual, ligado aos poetas sarcásticos, facetos e conceptistas (Alexandre O'Neill), constituindo uma espécie de underground em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma, com o aparecimento de uma nova geração de surrealistas, no Abjeccionismo, que é uma forma de satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton.*¹⁵

Melo e Castro explicita ainda que as práticas textuais surrealistas – que utilizam técnicas como jogo (por exemplo, o cadáver esquisito), automatismo, colagem, ocultação, inventário, manipulação, humor, ironia, paródia – exploram a imagem dentro do modo convencional da estética do símbolo, estando ao serviço de um projecto de revelação transcendente através da poesia, o que confere ao texto propriedades mágicas¹⁶. É neste âmbito que António Cabrita diz que António Maria Lisboa e Mário Cesariny são “surrealistas genuínos”, uma vez que encaram o texto como um meio de libertação para atingir a poesia, que é algo diferente do próprio texto, distinguindo-se ambos de O'Neill para quem a liberdade se identifica com o poema em si mesmo, que é simultaneamente desvalorizado e praticado enquanto “inutilidade suprema”¹⁷. Ou seja, O'Neill escreve contra a ideia da poesia enquanto transcendência, encontrando-se com ela no plano do significante, que é simultaneamente uma via de aproximação ao experimentalismo. Atentemos na relação entre o Surrealismo e o Experimentalismo observada por António Preto:

O Surrealismo, por seu turno, põe em causa a coerência do discurso normativo através do desmantelamento do aparelho lógico-dedutivo. Aliviando o discurso da norma gramatical e sintáctica, e propondo o pulsional, a irracionalidade, a arbitrariedade e o automatismo cursivo como mecanismos de libertação da linguagem, os surrealistas pretendem romper com as limitações da convenção. No entanto, se esta alforria subversiva concede autonomia às palavras, desobrigadas que ficam do funcionamento retórico que caracteriza as poéticas da representação, é para, de imediato, as subordinar à revelação simbólica e metafísica de novos significados. A linguagem não age por si própria, nem é retroactivamente compensada e transformada: é, pelo contrário, teleologicamente instrumentalizada em função de algo que a transcende, mas

¹⁵ CASTRO – op. cit., p. 66.

¹⁶ CASTRO – op. cit., p. 68.

¹⁷ CABRITA – op. cit., p. 110.

que só através dela é realizável. Os surrealistas acreditavam que estes procedimentos os conduziram directamente ao inconsciente, a um “pensamento falado” radicalmente diferente da representação, absolutamente transparente, imediato para a experiência e preservado da distância e da exterioridade dos signos (apesar desses procedimentos se basearem precisamente nas relações entre os significantes e a formulação de combinações semânticas). A poesia experimental de 60, debatendo-se igualmente com os significados fixos de uma linguagem que considera inoperante, recorre, nalguns casos, a mecanismos de desestabilização linguística semelhantes aos que são usados pelo Surrealismo. Divergindo deste no que se refere ao psiquismo, à irracionalidade e ao transcendentalismo da revelação simbólica, a gramática experimental integra, no entanto, técnicas como a colagem, a justaposição não descritiva, a criação colectiva e a intercodificação.¹⁸

É portanto ao nível dos recursos técnicos que exploram o material linguístico que podemos dizer que o Experimentalismo surge em continuidade com o Surrealismo. Ambos os movimentos partilham procedimentos de pesquisa e de invenção, que incluem também processos de destruição de géneros e temas convencionais – atitude que Alberto Pimenta apelidou de *contrafacção dos modelos*¹⁹. Como tal, os dois movimentos acabam por reivindicar a inscrição numa tendência de recuperação formal e temática da poesia barroca, que persistiu em Portugal a partir dos anos 50, valorizando a atitude lúdica, a sátira e o burlesco²⁰. Nalguns casos, esta pesquisa também se alarga a outras correntes tradicionais de poesia culta e popular²¹. Por

¹⁸ PRETO, António - “Palavra que se fez Coisa: Poesia Experimental Portuguesa, p. 22.

¹⁹ PIMENTA, Alberto - *O Silêncio dos Poetas*, 2003, p. 223.

²⁰ Recuperemos as palavras de Perfecto Cuadrado a propósito do poema de Alexandre O’Neill, “Sá de Miranda Carneiro”: «Este poema dá-nos pé para nos referirmos a outro caminho [...] seguido pela poesia surrealista portuguesa, que era o da recuperação estrutural, estilística e temática a poesia barroca e neoclássica (em particular, a de componente erótica e satírica), e também dessa sabedoria literária popular em que abundam os duplos sentidos, os jogos linguísticos, o humor (em todas as suas possíveis variantes), e também, como não, o erotismo (ou, se se preferir, todo um inventário das possibilidades transgressoras da linguagem)”. CUADRADO – op. cit., pp.60-61.

Sobre este assunto Ana Hatherly afirma: “Por tendência barroca deve aqui entender-se o culto de certos valores formais e até emocionais do estilo barroco, histórico, que persistiu (e persiste ainda) em Portugal e no Brasil a partir dos anos 50, e que se pode verificar quer na poesia quer na prosa, tanto de Experimentalistas como de seguidores de outras tendências, e que veio a constituir aquilo a que se chama Neobarroco Português. HATHERLY, Ana – *A Casa das Musas*, p. 190.

²¹ A propósito do Surrealismo, Perfecto Cuadrado explicita: “No que se refere à literatura popular, assinala-se a presença de romances, quadras (forma estrófica canónica da poesia popular), cantigas (com ou sem estribilho), formas recuperadas das adivinhas populares [...], trava-línguas, canções infantis [...], xácaras, etc.” CUADRADO – op. cit., pp.60-61.

Sobre as práticas experimentais, recorde-se, por exemplo, o trabalho de Alberto Pimenta que “glosa modelos líricos trovadorescos e barrocos, praticando uma poesia conceptual de tom jocoso e satírico,

último, tanto o Surrealismo como o Experimentalismo valorizam a atitude de vanguarda protagonizada pelos primeiros modernistas portugueses²². Nesta valorização de aspectos das vanguardas históricas por parte dos Surrealistas, é importante assinalar que a radicalização do Surrealismo no Abjeccionismo é exemplo de “um regresso ao desígnio de contestação e destruição característico dos dadaístas”, como demonstrou Fernando Guimarães²³.

No que diz respeito à intervenção sobre a materialidade tipográfica, a poesia experimental dos anos 60 assume-se também enquanto movimento de neovanguarda, retomando o trabalho levado a cabo pelos Futuristas e Dadaístas, de ruptura radical com as convenções de construção e leitura da página onde se inscreve o texto literário, operando simultaneamente sobre a opacidade do significante. Por outro lado, o Surrealismo francês, como apontou Johanna Drucker²⁴, recusa este tipo de experimentação tipográfica para que a voz do subconsciente fale através do texto, sem interferências que ponham em causa a autoridade do discurso automático e irracional, sob pena de retirar à palavra o poder de revelação transcendente da poesia. Sobre este assunto, voltemos às palavras de António Preto:

Será apenas a partir da década de 1960 que, pela acção dos poetas experimentais, surgirão as primeiras manifestações sistemáticas de Dada em Portugal, reunindo as múltiplas facetas do movimento e traduzindo-as de um modo radicalmente diferente das interpretações surrealistas. Afirmando, por várias vezes, a herança dadaísta – “Se DADA foi uma situação histórica de ruptura. Eu sou DADA.”, declara Melo e Castro – e pondo-a em prática de diversas formas, os poetas experimentais portugueses inscrevem-se nos

onde predominam os jogos de elisão e redundância (*O Labirintodonte, Os entes e os contraentes, Ascensão de dez gostos à boca*)” PRETO- op. cit., p. 10.

²² Cf. CUADRADO – op. cit., p. 21 e PRETO- op. cit., pp.8-9.

²³ GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p. 143.

²⁴ “Surrealism did not shatter or fragment the structure of signification, but worked to rearrange, reconfigure the relations of elements within that structure in figurative terms. This is especially true of the writing practices which followed the structure of automatism or dreams in using highly condensed and tropic images. [...] Dada had attempted to disrupt, subvert, and call attention to the very mechanisms of production used in signification as a socially and culturally bound system of order. Breton rightfully saw this as a threat to the authority of logocentric discourse. [...] Breton wished the voice of the author, the site of enunciation, historical and cultural, to go unmarked in the totalizing tendency of his exploration of the unconscious as universal entity, at least in these early phases before his Communist conversion. He wanted the voice of the text to be omniscient and unmarked. Thus he banished typography from literary page, condemning the reader to the gray tone of literary authority in order to assure his own, insisting that the literature “speak itself” without interference. In doing so he also banished all consideration of language as making a generative contribution to the signifying practice.” DRUCKER, Johanna – *The Visible Word*, p. 225

*movimentos de contestação de tipo neo-dada (Fluxus, Letrismo, Situacionismo, Nouveau Réalisme, bem como outras formas artísticas conceptuais e experimentais), com os quais partilham o humor e a vontade disruptiva de desmistificação, aliada à acção pelo absurdo e pelo lúdico.*²⁵

É importante referir que Alexandre O'Neill no texto "A Marca do Surrealismo" publicado pela primeira vez em italiano em 1978, reconhece que a actividade do grupo surrealista operava sobre o absurdo numa atitude com um pendor paradadaísta, sem que disso tivesse consciência, lamentando também que a influência da cultura francesa tivesse atrasado o acesso ao trabalho dos dadaístas alemães²⁶.

Mas o Experimentalismo, assumindo-se como um movimento de vanguarda que investiga as dimensões visuais e morfológicas do texto-poema e desconstrói os discursos vigentes (do literário ao político), insere-se também no "Movimento da Poesia Concreta, que surge no Brasil e na Europa dos anos 50, ligado ao Estruturalismo, à Semiótica e à Teoria da Informação"²⁷, inscrevendo-se consequentemente na linha evolutiva do concretismo que parte do Simbolismo e inclui Mallarmé (poema como constelação de palavras e tratamento substantivo do espaço da página), Apollinaire (trabalho caligramático), James Joyce (processos de sobreposição e montagem lexical, narração simultânea e anagramática) e E.E. Cummings (miniaturização ideogramática da linguagem)²⁸. A vertente brasileira deste movimento é fundada em São Paulo, em 1952, pelo grupo *Noigandres*, ao qual pertencem Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Uma das mais sucintas definições desta proposta poética está contida no texto "plano-piloto para poesia concreta" de 1958: "Poesia Concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo". No que diz respeito à matriz europeia, consubstancia-se no trabalho desenvolvido pelo suíço Eugen Gomringer que, a partir de 1953 desenvolve o conceito mallarmeano de constelação, explorando a capacidade da estrutura e da forma alcançarem um significado poético isomórfico²⁹.

²⁵ PRETO- op. cit., p. 22.

²⁶ O'NEILL, Alexandre – "A Marca do Surrealismo", in O'NEILL – op. cit., pp. 172-174.

²⁷ HATHERLY – op. cit., p. 178.

²⁸ Cf. PRETO- op. cit., p. 24.

²⁹ Cf. PRETO- op. cit., pp. 7-8 e DRUCKER, Johanna - "Experimental/ Visual/ Concrete", pp. 116-120.

O Concretismo começou a ser difundido em Portugal em finais dos anos 50, através de pequenas manifestações, das quais destacamos a publicação de dois artigos sobre o movimento³⁰, uma compilação de poesia do Grupo de Noigandres, em 1961, e o livro *Ideogramas*, de Ernesto Melo e Castro, no ano seguinte. Na década de 50 só pontualmente alguns poetas demonstraram interesse pelo Concretismo, utilizando-o “como via de alargamento da sua pesquisa morfo-semântica”³¹, tal como Mário Cesariny, Jaime Salazar Sampaio e Alexandre O’Neill. O reconhecimento da aproximação ao concretismo por parte de Alexandre O’Neill será materializado pela inclusão de poemas seus na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, publicada em 1973.

Na década de 60, o concretismo será explorado de um modo mais consistente no âmbito da Poesia Experimental inaugurada através da publicação de dois cadernos com o mesmo nome em 1964 e 1966, com a colaboração de um grupo de poetas constituído por António de Aragão, Herberto Helder, Ernesto Melo e Castro, Salette Tavares, Ana Hatherly, Álvaro Neto e José-Alberto Marques, que prosseguirão posteriormente em práticas individuais e colaborações ocasionais. Outros autores de destaque no panorama experimental foram Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, António Barros e Fernando Aguiar.

Recuperemos uma definição abrangente de Poesia Experimental proposta por António Preto:

*Formalizada como movimento internacional, a poesia experimental refere-se às diferentes ramificações de um conjunto de poéticas heterogéneas, de matriz concreta e pós-concreta, que radicam numa experimentação sistemática sobre as qualidades simultaneamente semântico-conceptuais e estéticas do material linguístico, na intercodificação do verbal com elementos provenientes de sistemas semióticos diversos e no recurso a todo o tipo de materiais, suportes e meios de realização.*³²

³⁰ “a Revista *Graal* edita o texto «Poesia Concreta ou Ideográfica», de Décio Pignatari, em 1965; Ana Hatherly publica «O idêntico ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta», em 1959, no *Diário de Notícias*” PRETO- op. cit., p. 8.

³¹ MARQUES, José Alberto; CASTRO, E. M. Melo, org. - *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, p. 11

³² PRETO- op. cit., p. 8.

Posteriormente, o experimentalismo foi abandonando a pureza de meios concretista e questionando a auto-referencialidade, o que se traduz na ampliação da variedade de abordagens poéticas – linguística, visual, fonética, cinética, permutacional, combinatória, cinemática e videográfica – que recorrem a todo o tipo de materiais, meios e interações com outras áreas de comunicação, exigindo cada vez mais ao leitor um novo papel, enquanto utente que experimenta objectos poéticos com carácter polimórfico, numa atitude de pendur pós-concreto que se verifica sobretudo a partir dos anos 70³³. Carlos Mendes de Sousa reflecte sobre a natureza híbrida do texto pós-concreto dizendo que:

*tende a nivelar as palavras com todo o tipo de imagens e material gráfico apropriados da cultura popular e do dia-a-dia da comunicação. Esta gramática fundamentalmente paratáctica da colagem quase sempre conjugada com uma latente ironia complexifica muito a interpretação e a eventual tradução do poema: uma indeterminação semântica extrema é gerada quer pela contaminação entre signos linguísticos e não-linguísticos como desenhos, banda-desenhada, sinais de trânsito, logótipos, diagramas ou fotografias; quer pela circulação de sentidos que se estabelece entre elementos textuais e contextuais.*³⁴

Nos anos 80, com a integração de novas tecnologias, a poesia ultrapassa a dimensão exclusivamente visual do campo de acção das palavras e imagens, adquirindo tridimensionalidade (instalação), ou tornando-se gesto e intervenção (poéticas de acção). Regressemos às palavras de Carlos Mendes de Sousa sobre este assunto:

Reduzido a um “momento”, o texto poético é agora suportado por um tipo de canal essencialmente efémero, permeável à variação e ao improviso, aberto à fruição colectiva e à reacção criativa do público: o event, a escultura viva, a intervenção, a performance, em que os operadores poéticos interagem eventualmente com a máquina (o vídeo, o projector de diapositivos, o retroprojector, o computador, o gravador, ...) ou ferramentas de escrita como o laser (destaquem-se os light-pen-poems de Silvestre Pestana), de modo a permitir uma potencialização semântica de efeitos de luz, cor, movimento e/ou som. A novidade destes suportes – necessariamente coniventes, apesar de tudo, com um novo mercado cultural –, aliada à complementaridade recíproca

³³ Cf. SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice - “Introdução. Poesia Experimental: Que Não Há Novíssima Poesia”, pp. 38-40.

³⁴ SOUSA; RIBEIRO – op. cit., p. 38.

*de meios de expressão e géneros artísticos define provavelmente um novo sentido de neovanguardismo.*³⁵

É necessário referir ainda que alguns poetas experimentais se dedicaram à teorização, como Ana Hatherley (estudos sobre as poéticas visuais do Barroco), Melo e Castro (estudos sobre a poesia portuguesa moderna e contemporânea, atentos à vertente barroca e experimental) e Alberto Pimenta (estudos sobre o experimentalismo, processos de negativização semântica e despragmatização literária para transformação do sistema poetológico em poetográfico)³⁶.

Tanto a Poesia Experimental como o Concretismo podem enquadrar-se na categoria mais abrangente da Poesia Visual, cuja história remonta ao princípio da escrita, como afirma Johanna Drucker, salvaguardando a crescente dificuldade em sustentar distinções entre matéria verbal e visual decorrente das inovações promovidas pela atitude experimental que atravessou o século XX³⁷. Verifica-se então que a problemática da relação palavra-imagem na sua vertente material é um dos temas estruturantes da actividade poética experimental, enquanto simultaneamente nas artes visuais dos anos 60 ocorrem vários movimentos híbridos que, por sua vez, utilizam a palavra como matéria plástica, como por exemplo o Fluxus, a Arte Conceptual, o Nouveau Realisme e a Pop Art, o que tem consequências na poesia com carácter visual.

Observemos como Johanna Drucker explicita o impacto da Arte Conceptual e da Pop Art na Poesia Visual:

At the same time as these various experimental activities were developing their own course, there were major developments within the realm of mainstream visual arts which would impact upon visual poetry on stylistic as well as conceptual terms. These are the use of language as a major element within Pop art as well as a fundamental feature of Conceptual art. Vastly different in their linguistic orientation – Pop making use of commercial, product oriented language as well as the graphic style of advertising and publicity and Conceptual art using the most neutral, unmarked, and “immaterial” forms it could manage while still making the words appear on a page, wall, canvas, or other document – they both contrived to make language as such, language in

³⁵ SOUSA; RIBEIRO – op. cit., pp. 39-40.

³⁶ Cf. PRETO- op. cit., pp. 10-11.

³⁷ Cf. DRUCKER – op. cit., pp. 110-111.

*itself, and language as visual, written form, into a primary art object. No longer serving merely as title, as signature or other supplementary element, nor as a formal (if significant) element of a collage, language was, from the early 1960s and the exhibition of works by Ed Ruscha, John Baldessari, Art & Language, Lawrence Weiner, Andy Warhol, Richard Hamilton and others, to make a claim as an art practice.*³⁸

Se o movimento Fluxus procura a estetização da vida quotidiana e da respectiva linguagem³⁹, por outro lado a Pop Art associa-se aos elementos da cultura popular, ou seja, provenientes da cultura dos mass media consumidora de televisão, publicidade, banda-desenhada, revistas⁴⁰. Paralelamente, o Nouveau Realisme reclama um gesto fundamental de apropriação do real através da transcrição conceptual ou imaginativa⁴¹. E em todas estas abordagens, tanto a materialidade da linguagem como dos objectos que compõem a realidade são a matéria-prima da actividade artística. No caso da Arte Conceptual, o trabalho centra-se no processo preparatório de formulação das ideias, através de notas, planos, esquemas, esboços, cálculos e maquetes, sem que se exija necessariamente a sua concretização – a palavra adquire aqui um papel essencial na definição do conceito⁴².

Num processo análogo, podemos observar na obra de Alexandre O’Neill um trabalho no sentido de nivelar a relação entre a literatura e a vida, colocando-as num mesmo plano que procura um prosaísmo, nos termos definidos por J. Cândido Martins:

*Se prosaico é ser «não enfático», nem descambar para o «bonito»; é não ter um estilo torrencial e idealista; é uma mundividência; é, enfim, estar colado à vida – então, vale a pena ser prosaico em poesia. E o resto é literatura...*⁴³

Este procedimento implica a utilização de elementos da realidade do dia-a-dia, numa atitude que Fernando Cabral Martins caracterizou como um “apego ao concreto da fala comum”⁴⁴, ou seja, integrando a “linguagem [...] dos outros, as imagens dos

³⁸ DRUCKER – op. cit., p. 123.

³⁹ DRUCKER – op. cit., p. 127.

⁴⁰ “Pop Art”, in GAUVILLE, Hervé – *L’art depuis 1945*, p. 176.

⁴¹ “Nouveau Réalisme”, in GAUVILLE, Hervé – op. cit., p. 155.

⁴² “Art Conceptuel”, in GAUVILLE, Hervé – op. cit., pp. 23-25.

⁴³ MARTINS, J Cândido - “Poética de Alexandre O’Neill”, p. 62.

⁴⁴ MARTINS - “Esperar o Inesperado”, p. 132.

outros, ou imagens encontradas, *ready made*⁴⁵, obedecendo a um “«princípio de realidade» [...] indissociável de uma atenção poética ao quotidiano, mesmo (ou sobretudo) nos seus aspectos mais banais ou comezinhos”.⁴⁶ Um dos exemplos desta atenção ao “insignificante”⁴⁷ está patente no bestiário do poeta “povoado por «animais menores». Nem sereias, nem faunos, nem minotauros, nem hipogrifos, nem fénix, na poesia de O’Neill: as suas pequenas jaulas contêm pequenos animais muitas vezes desinteressantes e parasitas: piolhos, pulgas, moscas e formigas; e outros animais modestos, baratos, de ínfima categoria”⁴⁸. Tudo isto se inscreve num percurso que Eduardo Prado Coelho definiu como “busca obsessiva do concreto: [O’Neill] declarando-se partidário da vida, logo lhe ocorre que há vida e pseudovidas, e que na abstracção dos conceitos se poderia escorregar nas malhas da alienação, e portanto resolve corrigir-se, cingindo-se à realidade iniludível: o que está vivo”⁴⁹. Por sua vez, Alexandre Pinheiro Torres no ensaio “A ‘perseguição’ do Concreto em Alexandre O’Neill” insiste nessa busca argumentando que se sustenta através da forma não-discursiva e da denotação⁵⁰.

Estes elementos da realidade concreta são submetidos a um processo de desarticulação através do humor, sobretudo satírico, que tem sido objecto de reflexão por diversos ensaístas, destacando-se agora o contributo de Carlos Nogueira na dissertação *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*:

Nenhuma leitura da poesia de Alexandre O’Neill pode ignorar a bipartição que se estabelece no que nele é relacionável com o satírico (e com as categorias que lhe são contíguas); nenhuma síntese, por mais económica e didáctica que deva ser, pode suportar-se em fórmulas como sarcasmo amargurado, sátira melancólica ou ironia terna, se não souber mostrar que, grosso modo, há em O’Neill um lirismo satírico inscrito na noção mais divulgada de sátira, enquanto contestação que se vale de uma agressividade que não poupa o objecto ao peso da destruição pela glosa de um jeito, no caso, muito o’neilliano de provocar e ridicularizar (inclusivamente o tempo, a morte e o amor), e um

⁴⁵ MARTINS – op. cit., p. 134.

⁴⁶ FREITAS – op. cit., p. 30.

⁴⁷ “Podíamos dizer, esquematizando, que há uma espécie de revolta do pouco contra o muito, da significação material contra a significação espiritual, do insignificante («nem que seja um insecto») contra o significativo ou a «pseudo-significância» COELHO - op. cit., pp. 188-191.

⁴⁸ TABUCCHI, Antonio – “O’Neill: Riso, Dor, Bichos e Sonho”, p. 13.

⁴⁹ COELHO - op. cit., pp. 188-191.

⁵⁰ Cf. TORRES – op. cit., p. 73-86.

*outro registo, não menos original: o de um lirismo satírico que transporta em si porventura a maior das angústias e a maior das levezas, precisamente porque é riso-choro rasgado e pranteado, resposta às investidas de tensões, fobias ou inibições de uma identidade em confronto com uma alteridade que com aquela matriz fractura inapelavelmente o mundo interior do sujeito: Portugal é o nome dessa identidade-alteridade.*⁵¹

Concomitantemente, o trabalho da linguagem operado por O'Neill ao ritmo do pulsar satírico tem sido uma das especificidades inventivas da sua poética de que inevitavelmente se têm ocupado os seus estudiosos. Recuperemos agora uma síntese proposta por Antonio Tabucchi que articula num esquema matemático a polivalência dos vários recursos utilizados pelo poeta:

*A exploração da linguagem dá-se a vários níveis e em várias direcções. No seu furioso, mas na realidade metódico e pertinaz reconhecimento do expressionismo linguístico, O'Neill mede a sua trigonometria do português: no plano das abcissas, do sintagma, do despedaçamento da sintaxe, do anacoluto plebeu, a proposição elíptica iconicamente retirada de empréstimo à publicidade, o deverbal dos discursos oficiais assumido em função parodística, o estereótipo, o lugar-comum revisitado. No plano das coordenadas, o paradigma do português hodierno: um autêntico perfil sociológico do léxico que vai da gíria subproletária dos subúrbios de Lisboa à parodia da linguagem pequeno-burguesa, até à palavra recuperada ou polissemantizada. Um léxico que regista isomorficamente o calão e o cultismo, o coloquialismo e o arcaísmo, a onomatopeia, a palavra manipulada e ressemantizada através da aglutinação e da apócope, se não até à pura invenção simples. Mas, principalmente, a gíria [...]: o calão amiúde escarninho e desencantado do subproletariado urbano que O'Neill regista com minúcia e que lhe serve para a «lixa três» da sua poesia. Para dizer sem maiúscula a vida.*⁵²

A estes procedimentos há que associar algumas técnicas introduzidas na sua poética pela prática surrealista, também inúmeras vezes exploradas nos ensaios críticos sobre o poeta, como a escrita automática, a colagem, a enumeração ou inventário, a imagem literária visualizadora e o jogo (onde se inclui, por exemplo, a prática colectiva do cadáver esquisito)⁵³. Observemos a descrição que Maria Andresen de Sousa Tavares faz do modo como a utilização das técnicas referidas até agora

⁵¹ NOGUEIRA – op. cit., p.644.

⁵² TABUCCHI – op. cit., p. 10.

⁵³ Cf. ROCHA – “Prefácio”, pp. 17-23

permitem a fragmentação e consequente montagem da realidade comum que interessa a Alexandre O'Neill:

*Como é sabido, uma das técnicas mais usadas por Alexandre O'Neill consiste em desarticular palavras e partes de palavras e rearticulá-las "livremente", ou em sobrepor ou cruzar homónimos ou parónimos, desse modo produzindo jogos de ressemantização. [...] Mas um outro procedimento, contínuo aos jogos de desarticulação, conduz-nos mais claramente ao não abandono da forma do "mundo" como questão poética. Consiste ele em dispor, ilógica e sequencialmente, fragmentos de frases, dando-lhes, assim, um formato de "inventário", termo e técnica surrealista. Neste último caso, as unidades assim isoladas, são constituídas por fragmentos que, assim descolados da ordem semântica que quotidianamente os suporta, exibem, hipostasiada, a grotesca dimensão do lugar-comum, com a qual se escreve aqui a caricatura do mundo.*⁵⁴

Vale a pena ainda frisar a utilização alargada de figuras de retórica como a metonímia e a sinédoque, assim como a elipse e zeugma⁵⁵. O poder da metonímia no processo de fragmentação o'neilliano anteriormente descrito foi também demonstrado por Maria Andresen de Sousa Tavares quando explicita que o poeta ao aliar essa figura de retórica ao sarcasmo produz "um concreto fragmento"⁵⁶, ou seja, "reduções abruptas" designando "concretos e *triviais* elementos"⁵⁷.

Por outro lado, também foi identificado pelos estudiosos da obra o'neilliana o uso de recursos específicos da poesia experimental, como o aproveitamento da mancha gráfica da página, efeitos de acumulação paroxística de palavras e o trabalho sobre a materialidade do signo⁵⁸ em manifestações de letrismo ou anagramismo concretistas.⁵⁹

É ainda importante referir a inscrição do trabalho poético de O'Neill na tradição literária portuguesa, recuperando procedimentos que se encontram na sátira medieval e no barroco⁶⁰. Também neste âmbito podemos então enquadrar os diálogos

⁵⁴ TAVARES – op. cit., pp. 74-75.

⁵⁵ Cf. COELHO - op. cit., pp. 188-193.

⁵⁶ TAVARES – op. cit., p. 78.

⁵⁷ TAVARES – op. cit., p. 79.

⁵⁸ OLIVEIRA - op. cit., p. 31.

⁵⁹ Cf. MARTINS – op. cit., pp. 126-127 e ROCHA – op. cit., p. 22.

⁶⁰ "Na sátira medieval colhe O'Neill uma linguagem colorida, incisiva e por vezes obscena, bem como a agudeza da crítica social e moral. Um outro «modelo» literário implícito é o da poesia barroca. Para

estabelecidos entre O’Neill e outros poetas, como por exemplo “Abade de Jazente, Tolentino, Junqueiro, Cesário, Cesariny, Vinicius, Drummond, Bandeira”⁶¹, que são referências seleccionadas por Fernando Cabral Martins para assinalar relações poéticas do domínio da intertextualidade, como explicita Paula Costa:

*Aproveitando-se do princípio surrealista de que a poesia é impessoal, deve ser escrita a várias mãos, por isso é universal, em uníssono com a concepção neo-barroca da poesia como palco, jogo de personae, O’Neill constrói um caminho de palavras, uma cadeia intertextual que abre janelas para toda a poesia pós-moderna. Muitas são, efectivamente, as vozes poéticas que a poesia de O’Neill chama a si. Em atitudes várias que percorrem quase todos os registos da transtextualidade, tais como Gerard Genette as definiu, a poesia deste poeta é um permanente diálogo com a poesia dos outros poetas. Seja para os saudar, para os parodiar com o seu humor incontrolável, para lhes dar continuidade, ou apenas para os fundir numa única voz, toda a poesia de O’Neill se oferece como um palco de várias performances poéticas. Para além dos já citados, também Cesário Verde, Fernando Pessoa, Walt Whitman, Mallarmé, Rimbaud, João Cabral de Melo e Neto, Pablo Neruda, Jorge Guillén são alguns dos seus muitos interlocutores.*⁶²

Sobre a presença de marcas do discurso publicitário na obra de O’Neill, já assinalada nas palavras de Tabbuchi anteriormente transcritas a propósito da estratégia de exploração da linguagem por parte do poeta, vale a pena acrescentar as observações de Luciana Stegagno Picchio:

*Mas lembremos também que a publicidade, se boa, é estreitamente relacionada com a poesia: só vale quando é invenção, quando consegue emocionar-nos, surpreender-nos e depois, por imitação, instalar-se no nosso discurso quotidiano. Com os seus jogos de palavras, de rimas, jogos métricos, aliteraões e duplos sentidos, a poesia de Alexandre O’Neill vai denunciar crescentemente a frequência diária do mundo da publicidade.*⁶³

A publicidade é um dos elementos constitutivos do real quotidiano, cuja variedade e dinamismo de formas e convenções de composição gráfica foram exploradas pelas vanguardas do início do séc. XX, em particular os futuristas e

além duma retórica já referida, está presente em O’Neill a antítese barroca por excelência: aparência/ profundidade, frivolidade/ seriedade, parecer/ ser.” ROCHA – op. cit., pp. 26-27

⁶¹ MARTINS – op. cit., pp. 122-123.

⁶² COSTA - op. cit., pp. 40-41.

⁶³ PICCHIO, Luciana Stegagno – “Alexandre O’Neill, «Um Adeus Português»”, p. 538.

dadaístas⁶⁴, como via de ataque às normas vigentes dos discursos estabelecidos, onde se inclui o literário⁶⁵, estreitando a partir desse momento as interferências entre publicidade e expressões artísticas, nomeadamente ao nível da materialidade. Como exemplo dessa relação, podemos mencionar, nos anos 50, as investigações dos Concretistas em torno de formas isomórficas, que estão em diálogo conceptual com os logótipos comerciais presentes nas imagens e objectos da sociedade de consumo, e, nos anos 60, a redução dos referidos objectos de consumo de massas ao mesmo nível dos objectos artísticos, através da Pop Art⁶⁶, como referimos anteriormente.

Por sua vez, O'Neill passa a trabalhar como publicitário a partir dos anos 60, até ao fim da vida em 1986, após um período profissionalmente errático, desde 1946, desempenhando funções administrativas em locais distintos⁶⁷. Se a linguagem da publicidade tinha sido já objecto do seu interesse durante as actividades surrealistas, como o podem comprovar os fragmentos presentes numa colagem de 1947⁶⁸, torna-se evidente que o poeta, a partir do momento em que entra no universo profissional da publicidade, aprofundará a exploração do potencial de persecução do real desta linguagem⁶⁹, incluindo a vertente da relação palavra e imagem.

Como notou Laurinda Bom no artigo “Imagem-Texto na Obra de Alexandre O'Neill”, o trabalho criativo de um *copywriter* é desenvolvido colectivamente, o que de algum modo permite replicar o formato da experiência vivida durante as actividades do Grupo Surrealista de Lisboa, indo ao encontro da “concepção alargada da ideia de autoria”⁷⁰ que Alexandre O'Neill praticava. Deste modo, a actividade profissional como publicitário, é vivida em paralelo com a de escritor, através da qual cultiva tanto a poesia como as crónicas, também em colaboração com variados jornais e revistas⁷¹ –

⁶⁴ Cf. DRUCKER – *The Visible Word*, pp. 92-96.

⁶⁵ CASTRO – op. cit., pp. 26-29.

⁶⁶ Cf. PIMENTA – op. cit., p. 240.

⁶⁷ Cf. PEREIRINHA – op. cit., pp. 556-565

⁶⁸ Ver Anexos: FIGURA 34., p. xxxi.

⁶⁹ “O'Neill trabalhou durante um largo período da sua vida em publicidade e em muitos dos seus versos encontramos marcas da linguagem dos «slogans». As regras por que se rege a mensagem publicitária – a aliciação do consumidor através do inesperado e a lei da economia ou condensação do máximo de informação no mínimo de sinais – são transportas para certos poemas. E o discurso poético integra por vezes alguns estereótipos do léxico da compra e venda” ROCHA – op. cit., p. 22.

⁷⁰ BOM - op. cit., p. 41.

⁷¹ Alexandre O'Neill colaborou, entre outros, com a Revista *Litoral*, *Mundo Literário*, *Seara Nova*, *Diário de Lisboa*, *Cadernos de Poesia*, *Vértice*, *Journal des Poètes*, *Revista Córnicos*, *Revista Almanaque*, *A*

tendo ajudado a fundar algumas delas, nomeadamente a revista *Almanaque* (1959-1961)⁷², a *Ele – Magazine para Senhores* (1972-1973)⁷³ e a revista *Critério* (1975-1976)⁷⁴. É curioso verificar que, por vezes, as colunas periódicas para onde escreve são ocupadas com poemas e que, noutras ocasiões, acolhem prosas, que posteriormente também passam a integrar os livros de poesia, como explicitou Laurinda Bom na dissertação *Alexandre O’Neill, Prosas de um Poeta. Proposta de Edição Crítica*.

Paralelamente, desdobrou-se em vários tipos de projectos, chegando até a explorar o formato audiovisual em colaboração com a RTP, nos anos 70, de onde se destaca o programa *Perfil*⁷⁵. Sobre a natureza e variedade deste tipo de actividades, recuperemos as palavras de Maria Antónia Oliveira, retiradas da publicação *Alexandre O’Neill. Uma Biografia Literária*:

Apesar das suas palavras, que tanto relevam a modéstia como o real problema que põe a tradução da poesia de O’Neill para qualquer língua, Alexis Levitin encontrou provavelmente no poeta uma boa parceria de trabalho – não dominando embora o inglês, Alexandre gostava de traduzir, e de trabalhar a duas mãos. Tinha traduzido com Luís de Lima, Ilse Losa e João Pulido Valente; escrito em conjunto com os surrealistas, com o designer Sebastião Rodrigues, com os companheiros de Almanaque, com Rui Lemos na Ele, com Fernando Correia da Silva para A Pomba, com Mendes de Carvalho para o teatro, para o cinema em parcerias várias, na publicidade constantemente. Nos finais de 1980, experimentou ainda outro género de combinação, com os fotógrafos Fernando Ricardo e Alberto Peixoto: n’A Capital publicou uma série de legendas para fotografias de cenas lisboetas⁷⁶

Passemos agora a enunciar cronologicamente os títulos que compõem a obra literária do autor em estudo, sem descurar as publicações do tempo do surrealismo, nem as colectâneas de prosas. No final dos anos 40 sai então à estampa a *Ampola Miraculosa* (1949), nos Cadernos Surrealistas, como já mencionámos. Na década seguinte são publicados apenas dois livros, *Tempo de Fantasmas* (1951), nos Cadernos de Poesia, e *No Reino da Dinamarca* (1958), pela Guimarães Editores. A partir de 1960

Capital, Ele – Magazine para Senhores, Diário Popular, A Luta – Jornal Socialista, Plurista e Independente, Colóquio Artes, Revista Critério, JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias. Cf. PEREIRINHA – op. cit.

⁷² Cf. OLIVEIRA, Maria Antónia – *Alexandre O’Neill*, pp. 143-146.

⁷³ Cf. OLIVEIRA – op. cit., pp. 226-29.

⁷⁴ Cf. OLIVEIRA – op. cit., pp. 250-252.

⁷⁵ Cf. PEREIRINHA – op. cit., p. 570.

⁷⁶ OLIVEIRA – op. cit., p. 285.

verifica-se, como referimos, uma abertura de actividades e colaborações criativas no âmbito da escrita, tendo sido editados os seguintes títulos: *Abandono Vigiado* (1960), da Guimarães Editores; *Poemas com Endereço* (1965), pela Moraes; *Feira Cabisbaixa* (1965), da Ulisseia; *De Ombro na Ombreira* (1969), da D. Quixote. Dos anos 60 e 70 datam também duas traduções dos seus poemas para italiano, *Portogallo Mio Rimorso* (1966) e *Made in Portugal* (1978). No ano de 1970 é publicado o primeiro volume de prosas, *As Andorinhas Não Têm Restaurante* (1970), pela D. Quixote, sucedendo-se apenas mais dois livros de poemas que pontuam o início e o fim da década: *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), dos Estúdios Cor, e *A Saca de Orelhas* (1979), da Sá da Costa. No início dos anos 80 sai a segunda colectânea de prosas, *Uma Coisa em Forma de Assim* (1980), pela Edic, estando esta última década de vida do poeta marcada pelas antologias, às quais vai acrescentando mais um livro de inéditos nas sucessivas reedições: *Poesias Completas 1951-1981* (1982), pela IN-CM, com a inclusão de *As Horas Já de Números Vestidas* (1982); *Poesias Completas 1951-1983* (1984), também da IN-CM, com *19 Poemas* (1984); *O Princípio da Utopia, O Princípio de Realidade Seguido de Ana Brites, Balada Tão ao Gosto Português & Vários Outros Poemas* (1986), pela Moraes. Recentemente, a editora Assírio & Alvim publicou uma nova versão antológica do trabalho poético de O'Neill no volume *Poesias Completas* (2000), em paralelo com a reunião de poemas que até então tinham sido apenas publicados em periódicos na colectânea *Anos 70. Poemas Dispersos* (2000), organizada por Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins. Por sua vez, em 2008, os mesmos organizadores publicaram um conjunto de prosas dispersas pela imprensa, *Já Cá Não Está Quem Falou* (2008), na sequência de reedição em 2004, na mesma editora, do volume *Uma Coisa em Forma de Assim*.

É sobre o conteúdo destas publicações que nos debruçaremos nos próximos capítulos, efectuando porém uma análise que se centra na obra poética, direccionando-se à sua materialidade, a partir de três momentos: a produção gráfica surrealista de finais dos anos 40 (*A Ampola Miraculosa*), as pesquisas formais dos anos 60 e 70 (*Abandono Vigiado, Poemas com Endereço, Feira Cabisbaixa, De Ombro na Ombreira, Entre a Cortina e a Vidraça, A Saca de Orelhas, Anos 70. Poemas Dispersos*), e os diálogos com dispositivos visuais propostos por duas séries de poemas dos anos

80 intituladas “Estórias Quadrinhas” e “Desenquadros” (*As Horas Já de Números Vestidas, 19 Poemas*).

CAPÍTULO II: O ENCONTRO COM O OBJECTO

II.1. A AMPOLA MIRACULOSA E OS ROMANCES-COLAGEM DE MAX ERNST

A *Ampola Miraculosa* foi o primeiro livro publicado por Alexandre O'Neill, em 1949, nos Cadernos Surrealistas, com o subtítulo de *Romance*. A obra dispõe uma série de 13 imagens ready-made, provenientes de manuais de divulgação científica⁷⁷, velhos almanaques⁷⁸ ou enciclopédias populares⁷⁹, consoante os autores, conjugadas com legendas escritas pelo poeta. Apesar da técnica utilizada por O'Neill dispensar o trabalho de colagem sobre as imagens, alguns autores⁸⁰ aproximam formalmente esta obra dos chamados romances-colagem de Max Ernst, elaborados entre 1929 e 1934. Para este facto não serão alheios aspectos gerais como a atmosfera sugerida pelo tipo de registo gráfico das ilustrações, a disposição isolada das imagens na página associadas apenas a uma legenda e a tensão disruptiva latente na leitura visual sequencial em interferência com sugestões narrativas textuais. Há que juntar a este conjunto a opção, explicitada logo no início da obra, pela classificação de género romance, que se consubstancia numa intenção subversiva que simultaneamente se filia numa formulação anti-modelo, transgredindo o romance que parodia, assim como o romance-colagem que absorve.

É importante esclarecer que o termo colagem, utilizado neste estudo, está vinculado à sua definição enquanto *collage*, que, por sua vez significa simultaneamente uma técnica e o seu resultado final, consistindo na junção e fixação de elementos ou objectos de diversas materialidades (papel, fotografia, tecido, etc) sobre uma superfície de suporte, podendo ser também combinados com desenho ou pintura. Este procedimento decorre de um desenvolvimento que amplia o sentido e o âmbito da técnica cubista dos *papiers collés*, que é uma forma específica de colagem

⁷⁷ Cf. ÁVILA, Maria de Jesus – “O Surrealismo nas artes plásticas em Portugal. 1934-1952”, p. 262.

⁷⁸ Cf. MARTINHO, Fernando J. B. - *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, p. 36.

⁷⁹ Cf. TABUCCHI, Antonio - “Les insectes impertinents d’Alexandre O’Neill”, p. 37.

⁸⁰ Cf. TABUCCH – op. cit., pp. 37-38; Citação do texto de João Gaspar Simões no jornal Sol de 27 de Julho de 1969 em MARINHO, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, p. 61; BOM – op. cit., pp. 37-41; ÁVILA - op. cit., p. 262; CUADRADO – op. cit., pp.46-47.

que pretende a integração de fragmentos do quotidiano na pintura ou desenho, estabelecendo vários níveis de referenciação com o real.

Começamos então por observar algumas características do referido trabalho de Ernst, antes de passarmos a uma análise mais detalhada do *romance* de O'Neill. Tomemos como base o estudo intitulado "Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse"⁸¹, de 1998, onde Elza Adamowicz analisa a colagem no contexto das práticas surrealistas, enquanto operação técnica e estratégia criativa subversiva, debruçando-se sobre a obra de autores como Max Ernst, André Breton, Aragon, Brunius, Eluard, Hugnet, Magritte, Péret, Styrsky, entre outros. No capítulo de abertura, a autora ensaia a seguinte definição de colagem surrealista:

*Surrealist collage cannot be reduced to a cutting and pasting technique, a material practice of collating distant realities. It is also, and more essentially, a creative act of détournement, through the subversive manipulation and creative transformation of ready-made elements, forging the surreal out of fragments of the real, suggesting the merveilleux through the combination of banal and defunct images, clichés and rewritten texts. It is essentially a semiotic practice of transforming pre-formed iconic and verbal messages. [...] both the encoding and decoding stages are central to an analysis of collage, which is not only defined as a formal category, but also, and more importantly perhaps, as a mode of perception.*⁸²

Adamowicz explora, logo nas páginas iniciais, a importância das primeiras colagens de Ernst, apresentadas em Paris na exposição *La Mise sous whiskey marin* em 1920, que, juntamente com a publicação do primeiro texto automático, *Les Champs Magnétiques*, escrito por Breton e Soupault, em 1919, têm um papel seminal na elaboração do surrealismo⁸³. Ou seja, as colagens de Ernst contribuem material e operativamente para a definição de um modo de percepção, que tanto valoriza o efeito final de desorientação, como a visibilidade do processo combinatório, ou de montagem, de modos de expressão pictóricos e verbais, transformador de mensagens preexistentes. O modo tradicional de leitura é também subvertido, confundindo as

⁸¹ ADAMOWICZ - *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*, 2005.

⁸² ADAMOWICZ - op. cit., p. 17.

⁸³ ADAMOWICZ - op. cit., p. 3.

fronteiras entre a simultaneidade de fragmentos icónicos e a linearidade da elaboração textual, e induzindo o leitor a preencher criativamente as lacunas provocadas pelo efeito de *dépaysement*⁸⁴. Segundo a autora, a colagem enquanto processo tem inerente um efeito de real, ancorando o surrealismo nesse mesmo real⁸⁵. E, citando palavras de Ernst retiradas da obra *Écritures*, de 1970, Adamowicz identifica o aspecto mais importante da colagem quando sublinha a irrupção do irracional em todos os domínios da vida, imiscuindo-se discretamente nos objectos comuns⁸⁶.

No que diz respeito ao discurso surrealista sobre o processo da colagem, a autora observa que se verifica uma tendência, desde o início, para eclipsar as diferenças essenciais entre a sequencialidade da matéria linguística e a simultaneidade da matéria pictórica, nomeadamente no caso de Breton que utiliza o mesmo tipo de linguagem metafórica para ambos os media⁸⁷. As colagens de Ernst são referenciadas nestes termos pelos seus pares: Breton situa-as numa tradição literária que reclama Rimbaud e Lautréamont como fundadores, Aragon identifica um processo de evocação entre os elementos das colagens que assemelha ao da imagem poética, assim como uma qualidade dramática resultante da sua sucessão arbitrária⁸⁸, e o próprio Ernst baseia as suas analogias em mecanismos literários, distanciando-se da noção formal e material dos *papiers collés* cubistas⁸⁹.

Como já foi referido, a colagem está no centro das actividades e pensamento surrealistas dos anos 20 e 30 enquanto modo de percepção e produção. Na génese do surrealismo, ela é valorizada como um processo próximo da escrita automática porque instiga a projecção de imagens do inconsciente na página, assim como a intervenção do acaso na selecção dessas imagens. Nos anos 30, e na sequência da crítica ao automatismo enquanto artifício, levada a cabo por Aragon no final da década anterior, Adamowicz identifica dois tipos de prática na colagem: por um lado, a recuperação da função satírica, sobretudo através da fotomontagem, na esteira dos dadaístas berlinenses; por outro, a produção de objectos surrealistas a partir de materiais

⁸⁴ ADAMOWICZ - op. cit., p. 21.

⁸⁵ ADAMOWICZ - op. cit., p. 11.

⁸⁶ ADAMOWICZ - op. cit., p. 12.

⁸⁷ ADAMOWICZ - op. cit., p. 20.

⁸⁸ ADAMOWICZ - op. cit., p. 110-111.

⁸⁹ ADAMOWICZ - op. cit., p. 19.

encontrados, explorando o apelo fetichista do corpo, e dos seus fragmentos, assim como as conotações eróticas subliminares às imagens e slogans publicitários⁹⁰.

É neste contexto que surgem os três romances-colagem de Max Ernst *La Femme 100 Têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une Semaine de Bonté* (1934), tendo Adamowicz designado as duas últimas obras respectivamente como uma sátira anti-clerical e uma sátira ao militarismo (sobretudo no volume intitulado "Le Lion de Belfort" que se refere a um militar francês da guerra Franco-Prussiana⁹¹). Os romances-colagem foram concebidos para serem reproduzidos, tendo o autor intencionalmente, e com enorme habilidade, escondido as "costuras" resultantes da junção dos fragmentos de gravuras que ilustravam diversos tipos de publicações, atitude esta que não se verifica em outras colagens de Ernst, que revelam tanto o processo de montagem, como a materialidade dos media utilizados⁹². A reprodução dos romances-colagem foi feita através da técnica da água-forte, utilizando como matriz uma placa metálica onde foram impressas fotograficamente as colagens⁹³. O grau de aperfeiçoamento na elaboração gráfica destas obras foi levado a um extremo tal que se torna difícil distinguir a intervenção de Ernst sem recorrer à colagem original⁹⁴.

No que diz respeito à estruturação do romance-colagem, Adamowicz informa que as duas primeiras obras de Ernst são compostas de modo a que cada colagem surja, em sequência, isto é, isolada na página direita, junto de uma página esquerda em branco⁹⁵, enquanto que em *Une Semaine de Bonté* (1934) são apresentadas imagens em série, ou seja, em todas as páginas, confrontando-se aos pares. A esta técnica de seriação pode juntar-se a da repetição de signos, formando uma estratégia de rimas que possibilitam uma forma de inteligibilidade – este processo foi denominado por Werner Spies de modulação paratáctica⁹⁶. Entramos então no domínio da narratividade, dizendo a autora que nestas obras a linearidade

⁹⁰ ADAMOWICZ - op. cit., p. 9-11.

⁹¹ ADAMOWICZ - op. cit., p. 114.

⁹² ADAMOWICZ - op. cit., p. 147.

⁹³ ADAMOWICZ - op. cit., p. 112.

⁹⁴ Max Ernst. "Une semaine de bonté". *Les collages originaux*, texto sobre a exposição.

⁹⁵ A edição portuguesa de 2002 de *La Femme 100 Têtes*, da editora & Etc, traduzida por Alberto Pimenta e Célia Henriques não respeita esta formatação, colocando as imagens em série.

⁹⁶ ADAMOWICZ - op. cit., p. 116.

convencional dessa construção é interrompida pela proliferação de detalhes que ofuscam o fundo diegético, multiplicando indícios de vários enigmas, através de marcas inequivocamente reconhecíveis, mas suspendendo as ligações causais, tanto numa imagem isolada, como em imagens articuladas em conjunto, que reenviam o leitor para uma estrutura onírica. Tudo isto contribui para a necessidade sempre em devir da resolução do mistério⁹⁷. Estes mecanismos são postos em marcha através de estratégias de deslocação (muitas vezes recorrendo à fragmentação), de enquadramento (iluminando objectos ou acções como se estivessem em cena, provocando imagens dentro de imagens) e de condensação (coexistência de vários significados em signos reciclados)⁹⁸ aplicadas aos elementos que compõem cada colagem.

É precisamente o jogo de fragmentação e incompletude que estimula o desejo, reactivando-se, não como uma ausência, mas em plena potência. Sobre o prazer associado à leitura, a autora prossegue dizendo que reside essencialmente na apresentação do enigma enquanto enigma, com incongruências que obliteram a racionalidade, criando o maravilhoso através do fragmento utilizado como fragmento⁹⁹.

Os romances-colagem subvertem a forma de leitura convencional, explorando as fronteiras entre media pictóricos e textuais numa relação de interferência referencial e processual, uma vez que se trata de mecanismos de citação que se apropriam e parodiam códigos e fragmentos da história de arte e da literatura. Por exemplo, em *La Femme 100 Têtes* (1929) o esforço para minimizar o rasto material da colagem nas imagens criadas por Ernst acompanha a quase invisibilidade dessa mesma técnica quando utiliza material linguístico, uma vez que não explicita a sua proveniência – Alberto Pimenta identificou a transcrição de dois versos do poema “Glücklich Allein” de Goethe, na décima primeira colagem do V capítulo¹⁰⁰. Por outro lado, é também possível reconhecer a presença da literatura em material exclusivamente visual, sem o autor facultar qualquer referência em relação à sua

⁹⁷ ADAMOWICZ - op. cit., p. 117.

⁹⁸ ADAMOWICZ - op. cit., p. 118.

⁹⁹ ADAMOWICZ - op. cit., p. 127.

¹⁰⁰ PIMENTA, Alberto; HENRIQUES, Célia - “A Propósito desta Edição”

origem, como no caso do capítulo 2, intitulado “L’eau”, de *Une Semaine de Bonté* (1934), onde Evan Maurer apontou como fonte o texto de Freud *Dora, An Analysis of a Case*¹⁰¹.

A obra que Adamowicz analisa em maior detalhe é *Une Semaine de Bonté* (1934), servindo de exemplo para a demonstração dos aspectos anteriormente apontados. A autora justifica a sua escolha pelo facto desta obra manipular códigos narrativos¹⁰², nomeadamente o melodrama (sobretudo nos volumes “La cour du dragon” e “L’île de Pâques”), as fórmulas populares narrativas e os contos góticos (no volume “Le rire du coq”)¹⁰³, em paralelo com os mecanismos do sonho. As 184 colagens do livro foram elaboradas por Ernst durante uma viagem de três semanas a Vigono, em Itália, em 1933¹⁰⁴. Utilizou como matéria-prima ilustrações de romances populares franceses do final do séc. XIX (onde se incluem os “dramas de passion”)¹⁰⁵, de publicações científicas e de história natural, assim como um volume de *Paradise Lost*, de Milton, ilustrado por Gustave Doré. *Une Semaine de Bonté* (1934) está organizado em cinco volumes distintos, aos quais corresponde uma cor, um dia da semana, um elemento natural e um tema, que é designado por “exemplo”, e dá título a cada um dos volumes, coincidindo por vezes também com o nome de um protagonista (“Le Lion de Belfort”, “L’eau”, “La cour du dragon”, “Oedipe”, “Le rire du coq”, “L’île de Paques”, “L’interieur de la vue”, “La clé des chants”). Esta estruturação torna visível apenas uma ilusão de coerência, uma vez que qualquer evidência é constantemente frustrada, dado que as micro-narrativas desorientam o leitor através dos mecanismos já anteriormente enunciados, de que é exemplo neste romance-colagem a contaminação dos vários capítulos com a figura de Édipo, cuja história é evocada num dos volumes¹⁰⁶.

Como a autora demonstra ao longo do quinto capítulo, Ernst escolhe o melodrama para poder explorar os limites de um código literário popular, ou seja, apreensível por uma larga maioria, que se baseia na retórica do excesso – as

¹⁰¹ ADAMOWICZ - op. cit., p. 119.

¹⁰² ADAMOWICZ - op. cit., p. 112.

¹⁰³ ADAMOWICZ - op. cit., p. 114.

¹⁰⁴ Max Ernst. “*Une semaine de bonté*”. *Les collages originaux*, folheto da exposição.

¹⁰⁵ ADAMOWICZ - op. cit., p. 114.

¹⁰⁶ ADAMOWICZ - op. cit., p. 114.

personagens são normalmente vilões sinistros, criminosos disfarçados, prostitutas, mulheres vitimizadas, cavalheiros, que praticam ou são vítimas de sedução como móbil para executar uma série de crimes violentos, pretendendo levar o leitor a experimentar emoções intensas e opostas¹⁰⁷. No final dos capítulos do melodrama surgem ilustrações estilizadas de uma cena que pretende resumir inequivocamente a situação narrativa e emocional precedente. Ora, Max Ernst, subverte estes mecanismos tornando a clareza melodramática num enigma hermético¹⁰⁸. Vale a pena ainda referir uma característica do melodrama a que a autora alude, citando Richard Brooks, que diz respeito à possibilidade da retórica do excesso permitir que o desejo se sobreponha à repressão, activando fantasias e ansiedades num mecanismo e num espaço análogos ao do sonho¹⁰⁹.

Para terminar esta incursão nos romances-colagem de Ernst, debrucemo-nos agora sobre *La Femme 100 Têtes* (1929), identificada por Perfecto E. Cuadrado como a obra que poderá ter servido de modelo a *A Ampola Miraculosa* (1949)¹¹⁰. O título é desde já um jogo de palavras, tanto possível em francês como em português. Alberto Pimenta relaciona a hipótese da mulher “sem” cabeças com as colagens oitava e nona do V Capítulo, que retratam a forja dos ferreiros, remetendo para a história do ferreiro Lustucru (*L'eusses tu cru?*), tópico misógino da tradição popular francesa, que torna as mulheres boas, decapitando-as e tirando-lhes a maledicência¹¹¹. A ideia do corpo fragmentado está também presente na leitura de Eliza Adamowicz, que entende este título como uma paródia surrealista ao ideal clássico da unidade de representação do corpo, como uma selecção e combinação de elementos mais próximos de um ideal de beleza, como defendia o pintor grego Zeuxis, e era ensinado nos manuais de desenho do Renascimento¹¹². *La Femme 100 Têtes* é o nome da protagonista do romance, também apelidado de Perturbation ou Babel¹¹³, Germinal e Ma Soeur, surgindo muitas vezes na forma de nus femininos neoclássicos, inteiros ou truncados, posando como

¹⁰⁷ ADAMOWICZ - op. cit., p. 115.

¹⁰⁸ ADAMOWICZ - op. cit., p. 117.

¹⁰⁹ ADAMOWICZ - op. cit., p. 118.

¹¹⁰ CUADRADO - op.cit., p. 46.

¹¹¹ PIMENTA; HENRIQUES - op. cit.

¹¹² ADAMOWICZ - op. cit., p. 167.

¹¹³ Na tradução de Alberto Pimenta que se baseia numa versão alemã do livro é utilizado o nome Babel em vez de Perturbation (ERNST, Max – *A Mulher 100 Cabeças*).

estátuas, inseridas em espaços que lhe são estranhos. O tema do corpo encontra-se logo na abertura da obra, na colagem em que Max Ernst integra a ilustração que William Blake fez para o frontispício do livro de Robert Blair, *The Grave* (1806), representando um nu masculino mergulhando de cabeça, com a legenda “Crime ou miracle: un homme complet?”¹¹⁴. Curiosamente é esta mesma imagem que encerra o livro, desta vez com as palavras “Fin et suite” que, segundo Adamowicz, é o reverso da expressão que se encontra nos romances publicados em fascículos, distribuídos com os periódicos, ou seja, “Suite et fin”, onde também a primeira imagem relembra a última¹¹⁵.

Voltando às personagens que povoam este romance-colagem, é necessário referir um outro protagonista, designado por Loplop, ou Hornebom segundo a tradução de Alberto Pimenta, que surge sob a forma de pássaro e é um alter-ego confesso de Max Ernst, tendo sido utilizado pela primeira vez no romance em análise, muitas vezes acompanhando *La Femme 100 Têtes*¹¹⁶. Logo no primeiro capítulo, Ernst nomeia a figura da Imaculada Conceção, que falha três vezes, satirizando um dos símbolos católicos. A este símbolo juntar-se-ão outros, ao longo do livro, como o Padre Eterno (que surge numa gaiola da *Femme 100 Têtes/ Germinal*, com os acólitos, ou a tentar “em vão separar a luz das trevas”), os acólitos, os santos óleos, o Cântico dos Cânticos, o convento (visitado pela esfinge e pelo pão nosso de cada dia), São Lázaro (“ressuscitado do esterco dos dromedários”) e Satã (a quem o sujeito poético agradece a generosidade no último capítulo). Há outros “espectros” que visitam estas colagens, assim designados no VIII capítulo: Pasteur, macaco (“que se apresenta como polícia, católico ou especulador da bolsa”), o trio composto por Fantomas, Dante e Jules Verne, o dueto Cézanne e Rosa Bonheur, Mata Hari e São Lázaro. A alusão à mitologia está patente na referência a Prometeu. Todas estas personagens só são identificáveis inequivocamente através da sua nomeação no texto que acompanha as colagens.

La Femme 100 Têtes (1929) tem 150 imagens, todas acompanhadas por uma legenda, subdividindo-se o livro em nove partes numeradas, mas sem título que

¹¹⁴ ADAMOWICZ - op. cit., p. 167.

¹¹⁵ ADAMOWICZ - op. cit., p. 125.

¹¹⁶ A figura de Loplop é utilizada em muitos outros trabalhos de Ernst, nomeadamente em *Au rendez-vous des amis or Loplop introduces Members of the Surrealist Group* (1931). ADAMOWICZ - op. cit., p. 147.

suscite uma unidade temática. Por sua vez, *Une Semaine de Bonté* (1934), concentra toda a informação textual na página de abertura de cada capítulo, que inclui a identificação do dia, do elemento e do título do exemplo, como vimos, aos quais se acrescenta uma citação de um autor surrealista.

Há capítulos de *La Femme 100 Têtes* (1929) onde é possível construir micro-narrativas devido à persistência de um nome, de um elemento visual, de um cenário, ou de uma linearidade discursiva, como no supra citado I capítulo, da Imaculada Conceição, e no VI que decorre inteiramente no alto mar. Há referências dispersas ao “prazer ilimitado” (V Capítulo), aos “jogos intermináveis”, à família, a crimes e homicídios, ao globo-fantasma da *Femme 100 Têtes/ Babel*. E, por fim, no último capítulo reitera-se a chave do enigma, que não é senão o enigma ele mesmo: “o olho sem olhos, a Cem Cabeças, guarda o seu segredo”, “Ela guarda o seu segredo”, “perguntai a este macaco: quem é a Cem Cabeças? À maneira dos padres da igreja,/ responder-vos-á: preciso de apenas olhar para ela, e sei. Vós só precisais/ de me pedir uma explicação, e já não sei”.

Retomando o raciocínio de Adamowicz, observe-se como a autora caracteriza, na conclusão do seu estudo, o espaço transgressivo criado pelas colagens:

Collage thus forges a frontier - or 'para-space, at the very margins of linguistic, rhetorical or pictorial codes, rather than the counter-space of opposition or the unified space of dialectical resolution. It articulates a discourse of excess, destabilizing and extending analogical principles, narrative suspense, anatomical constructs and the principle of identity. Conventions – the familiar pays – are exploited and subverted in the dépaysement of collage, as was seen for example in the strategies of rhetorical dis-figuration or anatomical dismemberment analysed in earlier chapters. Recognition of the familiar landmarks (of literary or pictorial conventions) is the necessary prerequisite for dis-orientation. [...] Collage is an open semiotic space, where meanings are suggested by the cultural codes which cross and permeate it – yet which cannot exhaust collage nor be exhausted – instead of being a closed hieroglyph [...] This feeds not only the conceptual contradictions in surrealist writings but, more importantly, the tensions which animate collage itself, between dissociative metonymy and associative metaphor, between simple material assemblages and complex configurations, between partial fragmentation and impossible totalization.¹¹⁷

¹¹⁷ ADAMOWICZ - op. cit., pp. 193-194.

Retornemos agora ao trabalho de Alexandre O'Neill, tendo em conta o modelo explorado por Max Ernst. Verifica-se imediatamente que em *A Ampola Miraculosa* (1949) há uma contenção em vários aspectos formais que o colocam numa matriz distinta da de Ernst que, como foi demonstrado, explora sobretudo os limites da retórica do excesso. Na obra de O'Neill, a série de imagens tem uma extensão de 13 elementos, equivalente a um capítulo de *La Femme 100 Têtes* (1929). Cada um desses 13 elementos é utilizado, como já mencionámos, como ready-made, ou seja, sem composição material de fragmentos. No entanto, é possível detectar momentos em que essas imagens são manipuladas. Não estamos com este termo a referir-nos ao acto primeiro de inserção num novo contexto, que é intrínseco ao romance-colagem, mas sim à realização de rotações na posição do observador em relação à convenção de leitura da imagem, sem efectuar nenhum corte material resultante de um reenquadramento¹¹⁸ ou colagem, mas concretizando, com recursos mínimos, também uma alteração da percepção. É possível depreender esta operação por vários processos, nomeadamente a observação da assinatura do autor da ilustração (como acontece no caso da imagem de abertura, que é da mesma autoria da décima primeira e da última, sendo possível determinar qual o modo de leitura convencional) e a representação invertida de figuras (como sucede na quinta imagem que mostra uma aeronave dirigível com a estrutura colocada sobre o balão e consequentemente a respectiva tripulação de cabeça para baixo; na segunda imagem o posicionamento do corpo e o tipo de ensombramento do fundo sugerem que a pista dada pela legenda vertical está de acordo com o formato de leitura original).

As ilustrações têm também afinidades temáticas que permitem agrupá-las. A já referida questão da assinatura poderá ser usado como critério, que neste caso ganha particular sentido uma vez que essas mesmas ilustrações reportam-se todas a um espaço interior de laboratório, ocupado por um suposto cientista. Aliás a primeira e a última imagem retratam a mesma cena, e aqui sim com dois tipos de enquadramento: na primeira imagem centrando-se no rosto do protagonista, e na última distanciando-se para apanhar o seu corpo e um pouco da envolvente. O protagonista mantém-se em ambas, assim como a ordem de planos que organiza os objectos: no primeiro plano

¹¹⁸ Não é possível aferir com rigor se foram feitas algumas subtracções ao formato original das ilustrações, uma vez que só o conhecimento da sua fonte poderia suportar essa suposição.

está ampola (a verdadeira protagonista?), no segundo, um cientista adormecido envergando um fato, e no terceiro, uma grelha reticulada que esconde um objecto aparentemente esférico. Esta repetição de um cenário na primeira e última imagem, para além de ser a única nesta obra, faz eco do dispositivo utilizado por Ernst em *La Femme 100 Têtes* (1929), ao iniciar e terminar o romance com a mesma colagem, como já referimos, embora o conteúdo não se assemelhe ao de O'Neill que remete claramente para o sonho/sono¹¹⁹. As ilustrações utilizadas em *A Ampola Miraculosa* (1949) pertencem todas ao domínio científico e representam os seus espaços naturais e laboratoriais com respectivos instrumentos (imagens 7, 1, 11 e 13), inventos (imagens 5 e 8), objectos de estudo e fenómenos (imagens 2, 3, 4, 6, 9, 12), de um modo que procura ser naturalista e explicativo, sendo possível observar notas de legendas (imagem 9) e esquemas simplificativos (imagens 4 e 10). O objecto representado está sempre localizado na zona central da imagem, num fundo geralmente neutro, de um modo hierático, em relação directa com o observador e inteiramente disponível para ser por ele analisado e descrito, mesmo quando se trata de objectos que necessitam de informação adicional para serem identificáveis, ou explicáveis. Esta intenção de clareza implícita a uma ilustração que desempenha uma função técnica aproxima-se à necessidade de expressão evidente das ilustrações dos romances que Ernst utilizou, a que anteriormente nos referimos. Por outro lado, a especificidade da ilustração científica é apresentar e descrever um objecto, centrando nele a atenção do observador, enquanto que no caso do romance é expressar emoções e acções recorrendo a uma cena que potencie todo o dinamismo, dramatismo, variedade de personagens e cenários da narrativa.

A análise das manipulações efectuadas por Ernst demonstrou que uma colagem pode, no limite, possibilitar em si mesma uma micro-narração porque, para além de representar acções, contém a tensão entre os fragmentos desfigurados e os elementos familiares que provocam a desorientação mobilizadora do potencial diegético. No caso de *A Ampola Miraculosa* (1949), O'Neill desarticula a inteligibilidade da ilustração científica através de manipulação da posição do observador ou da insuficiência explicativa das imagens escolhidas, processos estes que mantêm a aparência de uma

¹¹⁹ ÁVILA - op. cit., p. 262.

coesão visual unitária própria de um ready-made, mas que necessitam de colocar a imagem em relação com outro elemento, quer seja de natureza verbal ou visual, para alimentar o elo narrativo que motoriza o enigma e dá corpo ao romance.

Passemos agora a analisar o contributo desses elementos que permitem estruturar *A Ampola Miraculosa* (1949). Atentemos nas palavras de Maria de Jesus Ávila:

*Cada página é logo alterada na sua significação quando o autor acrescenta uma legenda que estabelece uma relação metafórica com a imagem, metáfora que não se baseia na analogia mas que é criada por uma relação de continuidade. Tem lugar uma transferência de sentido entre texto e imagem contíguos. Cada uma destas folhas, e conseqüentemente, as imagens que lhes correspondem, encontrarão supostamente uma leitura continuada nas seguintes, o que se revela também delirante no seu absurdo. É aquilo que Luís Buñuel fizera na sua famosa sequência da oculoctomia em que, mercê da alternância entre os planos da nuvem e da lua e os do olho e da navalha, estabelece uma associação metafórica e, aproveitando a ilusão de continuidade, nos faz perceber que o homem que olha para a lua é o mesmo que corta o olho, o que um atento visionamento nos nega. O'Neill cria a mesma ilusão de continuidade, que tem sentido mas carece de referente. Trata-se de uma narração a posteriori, surgida da reunião de imagens e não de uma estrutura que lhes seja prévia. A sucessão convida a uma leitura de causalidades, mas estas são alheias a qualquer sentido. Não é casual que a primeira e a última folha remetam para o sono.*¹²⁰

O texto apostado à imagem, como legenda, tem uma função iluminadora na fluidez e “ilusão de continuidade” do *romance*, explicitadas por Maria de Jesus Ávila. É possível estabelecer alguns contrastes e analogias visuais entre as imagens, sobretudo aos níveis temáticos e de composição formal, mas a informação contida no texto é decisiva para a pertinência dessas relações, uma vez que é a palavra (integrada em frases curtas e simples, cuja continuidade é marcada tanto pelo sentido como através dos respectivos sinais ortográficos) que coloca os objectos expectantes das imagens em (inter)acção¹²¹. Senão, vejamos um conjunto de propostas de leitura de eventuais micro-narrativas decorrentes dessa interacção:

¹²⁰ ÁVILA - op. cit., p. 262.

¹²¹ Vale a pena confrontar o que vários autores escreveram sobre o papel do texto na sua relação com a imagem:

A) O corpo do protagonista que adormece de um modo estranho, segundo as legendas das imagens 1 e 2, surge nestas últimas na posição vertical em relação ao modo convencional de leitura da página, que simultaneamente a posição da assinatura da imagem 1 e da legenda referente à imagem 2 subvertem;

B) As actividades a que se dedica o casal, mencionado nas legendas das imagens 3 e 4, sugerem uma relação de dois corpos que se imitam, no caso da ginástica, e que se complementam, no caso do encontro sexual, como ilustram as imagens. O aspecto físico do corpo aqui tratado graficamente acentua sobretudo uma dimensão orgânica, à semelhança da imagem 2;

C) O insecto maior que o homem, que poisa na almofada, subvertendo a escala real destes corpos, encontra eco no dirigível invertido da imagem 5 (cuja estrutura motora poisa sobre o balão) e na diferença de dimensões das estruturas ósseas da imagem 6;

D) A ideia de desequilíbrio esmagador decorrente da acentuação da diferença de escalas é retomada na referência a uma obsessão atraente a que alude a legenda da imagem 7, mostrando também um homem só a caminhar em direcção a uma entrada de uma construção que se encontra na base de um altíssimo desfiladeiro;

E) A diferença de escalas entre homem e máquina está presente no triciclo, aos olhos actuais extravagante, da imagem 8, embora o texto que se estende até à imagem 10 remeta para actividades excêntricas de um conjunto de primos do protagonista. Todas estas imagens representam grupos compostos por vários elementos;

F) O protagonista retoma o cenário inicial do sono, na última imagem, dizendo partilhá-lo com um engenheiro com quem vivia como irmão. As imagens 11 e 13 que representam espaços laboratoriais, onde se situam separadamente o referido

« le poète intervient uniquement en écrivant les didascalies et donc en racontant une histoire par images là où, en réalité, il n’existait pas d’histoire » TABUCCHI - op. cit., p. 37.

“A intervenção do autor na elaboração do “romance” consistiu, por um lado, na selecção das imagens e na sua disposição sintagmática e, por outro, na escrita das legendas, que, sem deixarem de seguir um fio narrativo com um mínimo de coerência efabulativa, se assumem fundamentalmente como *resposta* ao estímulo das imagens” MARTINHO – op. cit., p. 36.

“As legendas prolongam ou desviam o sentido das imagens sem nunca lhes servirem de explicação.” SOBRAL, Luís Moura – “Objectos, imagens e conceitos na arte portuguesa do surrealismo”, p. 280.

engenheiro e o protagonista, são intercaladas com uma vista microscópica de um eventual fragmento de tecido orgânico onde se observam dois aglomerados de vasos, que são atravessados por um malha de comunicações capilares, tornando-os inseparáveis – onde é inevitável ver uma alusão gráfica ao título *Os Vasos Comunicantes* (1932) de Breton.

Dos aspectos abordados, apenas o sonho/sono tem dimensão suficiente para se caracterizar enquanto tema, porque é o único que se afirma e repete, textual e visualmente, e que pode estruturar todos os outros (ou, no limite, quaisquer outros)¹²². No entanto, se prosseguirmos num esforço de generalização podemos encontrar referências que se encaixam nas temáticas do corpo (na sua dimensão orgânica), sexualidade, obsessão, família, excentricidade e experimentalismo científico, sem nunca adquirirem a densidade e a expressão singular de um manifesto alcançadas nos romances-colagem de Ernst.

Voltando, então, ao exemplo de Ernst, como já referimos anteriormente, também na composição do texto foi utilizada a tática da colagem, pelo menos enquanto citação, o que, aparentemente, não se verifica no *romance* de O'Neill. Repara-se também que muitas legendas dos romances-colagem de Ernst exploram em cada página o método de criação de imagens surrealista, baseado no enunciado de Lautréamont, para além da sua replicação na relação inter-legendas, legenda-imagem e na própria construção visual de cada imagem. Esta abordagem é mais um exemplo da utilização da retórica do excesso por parte de Ernst, que ao multiplicar a aplicação de recursos criativos em cada unidade de composição do romance-colagem, ou seja, na imagem, na legenda e na página (embora seja composta pelas duas unidades anteriores, considera-se também unidade porque o seu funcionamento como um todo excede a soma das suas partes), sobrepõe uma diversidade de mecanismos de leitura que conferem uma certa autonomia a cada unidade, permitindo-lhe sobreviver enquanto fragmento e contribuir para a impossibilidade de totalização.

¹²² Sobre este aspecto, recuperamos as palavras de Luís Moura Sobral: «A leitura integrada do texto e da ilustração sugere um ambiente difuso onde se misturam diversos elementos de trabalho do sono: fenómenos de condensação e de deslocamento, fantasmas, alucinações, restos diurnos, pensamentos latentes, etc. *A Ampola Miraculosa* desenrola-se entre o momento em que o sujeito de narração começa a adormecer e o momento em que ele entra num sonho profundo. Talvez tenha sido *A Ampola Miraculosa* a única obra artística portuguesa a explorar o fenómeno psíquico do sonho, na linha das experiências análogas dos surrealistas franceses» SOBRAL – op. cit., p. 280.

Pelo contrário, em O’Neill, os dois termos da imagem surrealista, associando realidades aparentemente incompatíveis, que funcionam num registo de insólito e humor, são accionados através da sucessão de legendas, ou de imagens, e da relação do texto com a imagem que lhe corresponde na página. Ou seja, a relação que motoriza o elo narrativo é simultaneamente responsável pela geração retórica das imagens, o que faz com que o fragmento autónomo em O’Neill não tenha a mesma unidade mínima que em Ernst. Em O’Neill esse fragmento que se basta a si próprio é a página, tornando completamente recíproca e essencial a relação palavra-imagem para a criação da colagem surrealista, como tem sido definida ao longo deste capítulo.

O fragmento trabalhado pela colagem, como já foi dito, tem sempre inerente um efeito de real que se processa de modos diferentes em Ernst e O’Neill como observa Antonio Tabucchi:

*Toutefois, en opposition aux collages de la Semaine de Ernst, dans lesquels, selon la propre définition de l’artiste, se vérifie « l’irruption de l’insolite et de l’irrationnel dans le quotidien », dans l’Ampoule Miraculeuse de O’Neill c’est le quotidien qui est vécu et présenté en des termes d’irrationnel et d’insolite, avec un renversement de perspective qui met en lumière le côté surréel du réel sans l’irruption de l’élément fantastique. On pourrait dire que le fantastique n’est pas obtenu grâce à l’introduction de l’insolite et du non-usuel, mais au contraire grâce à une mise en valeur de l’usuel, grâce à la distorsion et dilatation de celui-ci.*¹²³

Por último, é relevante verificar que Max Ernst nos seus romances-colagem utiliza dois aspectos constitutivos da poética de O’Neill que estão ausentes neste *romance*, nomeadamente o jogo de palavras e a sátira, sendo porventura apenas esta última a florada na nota de abertura “Pais que fazeis? Os vossos filhos não são tostões gastai-os depressa!”, que surge com arranjo tipográfico específico, inscrita numa moldura fina quadrangular, como se fosse um reclame publicitário. Esta mesma expressão, mantendo algumas das características tipográficas iniciais, será incluída no primeiro poema do livro *Tempo de Fantasmas* (1951), intitulado “Deixa” e que inaugura a fase pós-rompimento com o Surrealismo de Alexandre O’Neill.

¹²³ TABUCCHI – op. cit., pp. 37-38.

II.2. DIVERTIMENTO COM SINAIS ORTOGRÁFICOS

Num trabalho posterior intitulado “Divertimento com Sinais Ortográficos”, publicado em 1960, no livro *Abandono Vigiado*, é possível sentir ecos directos de pesquisa elaborada em *A Ampola Miraculosa* (1949), que o pintor Pedro Proença assinala no posfácio à edição fac-similada do *romance*:

*Pergunto-me, como quem não quer a coisa, se este sr. O’Neill não se deveria ter expandido nas suas aptidões de criador visual? Teria sido um excelente artista? Sem dúvida! A Ampola Miraculosa parece ter uma limpeza gráfica que faltou a alguns dos companheiros artísticos de O’Neill. Os seus poemas-sinais-ortográficos foram, mais tarde, a confirmação de que estas colagens não são episódios fortuitos no historial da sua maquinaria poética.*¹²⁴

Este trabalho nasceu na redacção do periódico *Almanaque*¹²⁵, tendo como base os elementos tipográficos utilizados pelo designer gráfico Sebastião Rodrigues, responsável pela composição da revista. Quando é publicado pela primeira vez, na primeira edição do livro *Abandono Vigiado* (1960), O’Neill inclui uma dedicatória que explicita o carácter colectivo da colaboração:

*A Sebastião Rodrigues, que se divertiu a apurar graficamente este Divertimento. Ao compositor e aos impressores que colaboraram neste livro.*¹²⁶

Vários sinais ortográficos e diacríticos são ampliados para serem representados como uma ilustração que ocupa grande parte de cada uma das 28 páginas, juntamente com a respectiva legenda. Se nos cingirmos ao nível da página, quase todos os sinais

¹²⁴ PROENÇA, Pedro - “Posfácio”, p.29.

¹²⁵ “A redacção era coordenada por José Cardoso Pires, que tinha reunido alguns dos espíritos mais corrosivamente brilhantes da sua *entourage*: O’Neill, Sttau Monteiro, Augusto Abelaira, José Cutileiro, João Abel Manta, e, chegados posteriormente, Baptista-Bastos e o jovem Vasco Pulido Valente. O grafismo, muito moderno e arrojado era de Sebastião Rodrigues. Era um grupo de luxo, excepcional. Se o leitor passar os olhos num exemplar do *Almanaque*, ficará ainda hoje perplexo com a modernidade do grafismo, que acompanhava a picardia ousada dos conteúdos. [...] O primeiro número sai em Outubro de 59. O *Almanaque* era mensal e fazia jus ao nome: muitas fotos, desenhos, artigos frívolos, astrologia, receitas, anedotas, artigos sobre actores de cinema, curiosidades, crítica de discos e de filmes, floricultura, biografias sociais de raparigas de várias nacionalidades, à mistura com artigos mais sérios («Como vivem os grandes da Terra: o Imperador Hirohito não se interessa por política»), contos e poemas (*Sigamos o Cherne!* sai no n.º 1; «*Albertina*» ou «*O Insecto-Insulto*»... no número de Janeiro de 60)” OLIVEIRA – op. cit., pp. 144-145.

¹²⁶ O’NEILL, Alexandre – *Abandono Vigiado*, p.21.

surgem isoladamente, numa posição hierática e convencional, aparecendo apenas como composição dinâmica de diversos elementos em dois casos (uma composição com vírgulas e outra com pontos de exclamação)¹²⁷. Se alargarmos a leitura para a escala do livro, vemos que em termos tipológicos e de sequenciação, os vários exemplos de sinais podem representar-se em série, alternados ou uma única vez. Há portanto uma unidade temática neste “Divertimento” que é complementada com repetições e variações compositivas, responsáveis pela criação de padrões consoante os tipos de fragmentos (assemelhando-se a micro-narrativas), numa leitura que se quer imediatamente visual, uma vez que estes sinais pontuam palavras ausentes e são promovidos à categoria de objectos: uma forma negra sobre um fundo branco, concentrando em si a atenção do observador, atraído pela silhueta abstracta, que a esta escala revela tanto uma elegância formal, normalmente ocultada pela imposição da mensagem e da mancha de texto, como a possibilidade de encontrar características que singularizam cada sinal.

É importante referir que existem factores que determinam a apreensão da noção de série com uma determinada unidade narrativa, nomeadamente, a repetição do sinal ortográfico, a continuidade textual e a simultaneidade da leitura (ou seja, a leitura não interrompida pelo virar da página). Embora nas diversas reedições do “Divertimento com Sinais Ortográficos” se mantenha a sequencialidade, o mesmo não se pode dizer em relação ao modo de leitura, uma vez que a partir da publicação de *Poesias Completas 1951-1981* (1982)¹²⁸, este trabalho passou a ter início na página direita, provocando a interrupção da leitura originalmente simultânea de várias séries (as do ponto de interrogação e do acento til), interferindo na sua orgânica visual e narrativa. Ainda no que diz respeito à orgânica, podemos observar que se O’Neill inicia e fecha o *romance* surrealista com o mesmo cenário, embora enquadrado de maneira diferente, mas conferindo unidade à disparidade de princípios de sequências narrativas, no “Divertimento com Sinais Ortográficos” (1960), o poeta contrapõe à pergunta de abertura, “Serás capaz/ de responder a tudo o que te pergunto?...”¹²⁹,

¹²⁷ O’NEILL, Alexandre – *Poesias Completas*, p. 127.

¹²⁸ O’NEILL, Alexandre – *Poesias Completas 1951-1981*, p. 113-142.

¹²⁹ O’NEILL, Alexandre – *Poesias Completas*, p. 103.

uma resposta evasiva no encerramento: “Em aberto, em suspenso/ fica tudo o que digo./ E também o que faço é reticente...”¹³⁰

À semelhança do que sucede em *A Ampola Miraculosa* (1949), os objectos que desempenham a função de imagem na página são retirados do seu contexto habitual de utilização e aproximados do observador, sem serem submetidos a manipulações que descaracterizem a sua identidade formal. Tendo em conta a dedicatória a Sebastião Rodrigues, alguns sinais ortográficos poderão ter sido desenhados especificamente para este trabalho, subvertendo o conceito de ready-made nos termos em que é posto em prática no *romance* surrealista. No que diz respeito aos exemplos de composição de sinais ortográficos numa mesma página, a que já aludimos, não se verifica uma alteração da sua identidade formal, uma vez que o processo implica apenas a repetição e combinação de elementos – este aspecto poderá, curiosamente, aproximar esta composição da técnica da colagem.

A alteração mais significativa é, por isso, efectuada na posição do observador em relação ao objecto sinal-ortográfico, através da ampliação deste último, ou seja, diminuindo o afastamento entre eles, o que resulta também numa modificação da percepção. Mas se existe esta semelhança nas operações que colocam o objecto em evidência e na potencialização da sua dimensão visual, verifica-se uma diferença na natureza do objecto em cada uma destas duas obras: no caso do *romance* é utilizado material visual do universo científico, no caso do “Divertimento” é explorado material linguístico. Passa a ser a relação entre a materialidade tipográfica e a função da linguagem, trabalhando os seus espaços de coincidência, que fica na dianteira da construção da imagem através da qual a linguagem se olha a si mesma. E o que expõe O’Neill nesses espaços de coincidência? O poeta mostra objectos do universo linguístico acompanhados por legendas, que falam na primeira pessoa, estabelecendo analogias lúdicas com o seu uso normativo ou o seu potencial (trans)figurativo¹³¹ (antropomórfico, zoomórfico, ...).

Recuperemos a definição de uma tipologia de poema figurado, o caligrama, proposta por Michel Foucault, no sentido de melhor perceber que elementos estão em

¹³⁰ O’NEILL – op. cit., p. 130.

¹³¹ PRETO, António Manuel João - *A Poesia Experimental Portuguesa*, pp. 91-93.

jogo quando existe uma estreita dependência entre o nível linguístico e a solução formal adoptada:

The calligram is therefore a tautology. But the converse of Rethoric. Rethoric exploits the superabundance of language; it employs the possibility of saying the same things twice in different words; it profits by the extra wealth which allows us to say two different things with one and the same word; the essence of rethoric is allegory. The calligram makes use of this double property of letters to function as linear elements which can be arranged in space and as signs which must be read according to a single chain of phonic substance. As sign, the letter permits us to establish words; as line, it permits us to figure objects. Hence the calligram playfully seeks to erase the oldest oppositions of our alphabetical civilization: to show and to name; to figure and to speak; to reproduce and to articulate; to imitate and to signify; to look and to read.

*Pursuing twice over the thing of which it speaks, it sets an ideal trap: its double access guarantees a capture of which mere discourse or pure drawing is not capable.*¹³²

Poder-se-á dizer que o “Divertimento com Sinais Ortográficos” (1960) utiliza a tautologia do caligrama, recusando, no entanto, o formato que o transforma num ícone? O dispositivo utilizado por O’Neill pretende apreender o objecto através da activação da dupla valência tipográfica, de dar a ver e dar a ler, embora evite a síntese formal coesa entre texto e imagem, uma vez que é possível traçar materialmente a fronteira que os distingue, assim como definir exactamente quais os elementos que desempenham cada uma dessas funções, sem poder garantir, no entanto, a existência autónoma destes dois elementos. Como tal, podemos afirmar que a obra em estudo põe em evidência as questões da redundância e da autonomia na relação texto-imagem, uma vez que trabalha as zonas de coincidência entre espaços contínuos, com funções distintas. Por outro lado, *A Ampola Miraculosa* (1949) explora as zonas de contiguidade entre realidades, materialidades e funções distintas, potenciando a vertente enigmática e insólita de uma relação texto-imagem em estreita dependência, como demonstrámos anteriormente.

Relativamente à questão da autonomia na relação texto-imagem na obra “Divertimento com Sinais Ortográficos” (1960), é importante salientar que os termos

¹³² FOUCAULT, Michel; HOWARD, Richard - “Ceci n’est pas une pipe”, p. 9.

em que se coloca variam consoante se trata de uma página onde o sinal ortográfico surge individualmente ou num conjunto compositivo, estando esta última hipótese numa situação de maior autonomia em relação ao texto em posição de legenda. Este facto verifica-se exactamente porque a intenção de figuração do objecto não se limita às características da sua forma singular, como sucede numa utilização textual corrente, mas da constelação formada pelos vários elementos de uma composição visual que se afirma pela não textualidade. Sobre este assunto, é curioso verificar que na *Antologia de Poesia Concreta em Portugal* (1973) o conjunto compositivo que utiliza os pontos de exclamação surge sem o elemento textual¹³³. Quando questionado sobre este facto, o poeta Ernesto Melo e Castro, um dos organizadores da Antologia, referiu que a supressão da linha de texto teve a concordância verbal de O'Neill e tinha como intenção reforçar o efeito visual do fragmento, já que a imagem estava descontextualizada de um conjunto muito mais vasto e complexo, podendo, deste modo, funcionar como um ideograma e justificar-se assim a sua inclusão na Antologia¹³⁴.

É necessário ainda determo-nos um pouco sobre o texto que acompanha cada sinal ortográfico. Como já foi referido, sucedem-se as vozes singulares de cada sinal que fala na primeira pessoa e se anuncia, interroga, comenta e descreve, com humor e ironia, provocando o olhar do leitor e reforçando o carácter compósito desta obra. São exploradas frases coloquiais (“Não abuses de mim!”¹³⁵, “Se alguma janela aberta o incomoda/ peça ao condutor que a feche”¹³⁶), formas publicitárias (“Dou guarida e afecto/ a vogal que procure um tecto”¹³⁷), adivinhas (“Se me puseres/ serás a mais bonita das mulheres...”¹³⁸), jogos de palavras-palavras (“Que nos separa, Amor, um traço de união?”¹³⁹) e de palavras-imagens (“Sou mesmo útil!”¹⁴⁰). Ou seja, entra-se em pleno universo poético o’neilliano.

¹³³ MARQUES; CASTRO, org. – op. cit., p. 30.

¹³⁴ Informação obtida junto do poeta E.M. de Melo e Castro e em entrevista realizada entre os meses de Abril e Agosto de 2011.

¹³⁵ O’NEILL – op. cit., p. 111.

¹³⁶ O’NEILL – op. cit., p. 127.

¹³⁷ O’NEILL – op. cit., p. 125.

¹³⁸ O’NEILL – op. cit., p. 108.

¹³⁹ O’NEILL – op. cit., p. 126.

¹⁴⁰ O’NEILL – op. cit., p. 114.

Em ambas as obras de O'Neill analisadas, o olhar do leitor alterna entre a evidência do objecto e a irreverência da palavra, que se fundem no modo de pensar e difundem quando se representam. O motivo do texto é, no entanto, sempre o objecto, na sua condição de pré-existência (ready-made). E independentemente desse mesmo objecto ser ou não exterior ao texto, a poética o'neilliana constrói-se à sua imagem, condicionada pela posição subversora do observador. Vamos de seguida deter-nos em exemplos que vão desde a construção do texto dispensando a presença visual da imagem até à elaboração de um objecto poético que supera as diferenças materiais entre texto e imagem.

CAPÍTULO III: COISIFICAR

III.1. OBJECTUALIZAÇÃO E CONCEPTUALIZAÇÃO

O poeta Alexandre O'Neill colaborou desde sempre em periódicos, sendo este muitas vezes o primeiro meio de divulgação do seu trabalho poético que posteriormente seria publicado em livro¹⁴¹. Entre as décadas de 70 e 80 manteve diversas colunas no diário *A Capital*, cuja designação foi variando entre “A Loja Sincera”, “Chuva de Telhado”, “CoisiFicar”, “Frade de Pedra” e “Artefactor”¹⁴².

O título “CoisiFicar”, se entendido como conceito poético, está profundamente ligado à Poesia Experimental Portuguesa, como se pode atestar pelas palavras de António Preto:

*Analisando as principais realizações da Poesia Experimental Portuguesa – tanto em termos colectivos como a título individual – no período compreendido entre o início da década de 1960 e a transição de 1970 para 80, a característica dominante de uma poética experimental, tomada como categoria literária (ou pós-literária) autonomizada, é a objectificação dos objectos poéticos, dito de outro modo: a coisificação, a reificação que não é alienação na matéria nem na forma.*¹⁴³

No artigo “Imagem-Texto na Obra de Alexandre O'Neill”¹⁴⁴, Laurinda Bom reproduz dois textos do poeta publicados na coluna “CoisiFicar”, designadamente “BrinCadeira” e “Piruetas”. A coluna está destacada através de uma moldura e inclui um cabeçalho no topo que a identifica, assim como ao autor, no caso através do nome e de uma fotografia. O texto é acompanhado por ilustrações figurativas, representando o objecto temático, distribuídas junto às margens esquerda e inferior. Centremo-nos no primeiro exemplo. O texto “BrinCadeira” foi publicado pela primeira vez na coluna

¹⁴¹ “A SACA DE ORELHAS (1979), por exemplo, foi chegando aos leitores d’*A Capital* entre os anos de 73 e 78, antes de se apresentar em livro em 79.” OLIVEIRA – op. cit., p 225.

¹⁴² OLIVEIRA, Maria Antónia - “Cronologia”, p. 116.

¹⁴³ PRETO - “Palavra que se fez Coisa: Poesia Experimental Portuguesa”, p. 11.

¹⁴⁴ BOM - op. cit., pp.37-47.

“CoisiFicar”¹⁴⁵, em 1977, tendo sido integrado posteriormente no livro *A Saca de Orelhas* (1979) com o título “Cadeira” e sem iconografia. O poema parte da observação da cadeira e dos seus elementos constituintes, que são identificados como “pernas”, “assento” e “espaldar”, com os quais o poeta faz um jogo permutacional exaustivo, descrevendo, etapa a etapa, tanto o processo de isolamento de cada fragmento em relação aos demais, como o de associação gradual desses mesmos fragmentos, sem nunca deixar de nomear as partes excluídas e as incluídas, em busca da apreensão total do objecto. Não há nenhuma referência a formas, materiais ou dimensões que o singularizem. Trata-se, portanto, de uma definição conceptual de cadeira a partir da enumeração esquemática das várias possibilidades combinatórias dos seus fragmentos, também eles conceptuais. Estas operações fazem-se sem, no entanto, destruir a sintaxe, ou seja, sem substituí-la por uma estruturação estritamente espacial que obrigue a uma postura icónica. Ambas coexistem, a sintaxe e a estruturação espacial, para clarificar a dimensão textual da palavra de um poema que não se funda na destruição das regras linguísticas de construção de um texto para se afirmar enquanto objecto – antes sublinha a importância do espaço em branco, marcando-o com travessões, minimiza os conectores e o pendor discursivo, e maximiza o efeito denotativo dos três elementos constituintes do objecto pela sua repetição sistemática durante o processo de experimentação da brincadeira, retirando ao texto a capacidade de construção de sentido baseada na transcendência do significante.

Em relação à iconografia que acompanha a publicação do poema na coluna “CoisiFicar”, poder-se-á dizer que, de algum modo, explicita através da diversidade de exemplos de cadeiras o carácter matricial do texto enquanto protótipo do objecto, ou seja, diferenciando o modelo original do objecto estabelecido pelas palavras, das suas cópias representadas na ilustração. Sobre a distância entre modelo e cópia recuperemos as palavras de Carlos Mendes de Sousa:

Ao proporem objectos poéticos que não só descrevem ou representam como sobretudo exemplificam e se auto-apresentam, multiplicando e complexificando a sua referência, na conhecida formulação de Nelson Goodman, essas poéticas experimentalistas pervertem o raciocínio mimético:

¹⁴⁵ BOM - op. cit., p. 44 (Ver Anexos: FIGURA 1., p. iv).

*abolir a distância entre a palavra e a coisa, o modelo e a cópia, é reescrever-se simultaneamente como sujeito e como objecto.*¹⁴⁶

É curioso verificar que a poeta experimental Salette Tavares, em 1964 e 1966, utiliza o título “Brincadeiras”¹⁴⁷, salvaguardando a leitura da palavra cadeira, para designar um conjunto de pesquisas que integram a revista da Poesia Experimental 1 e 2, onde no caso do poema “Os Efes” António Preto diz que:

*Salette Tavares questiona a cisão entre forma e conteúdo, por oposição ao entendimento da globalidade do objecto como algo inseparável.*¹⁴⁸

Estas experiências em nada se assemelham ao exemplo de O’Neill, excepto na vertente lúdica, repetitiva e combinatória. Mas esta autora tem um outro conjunto de exercícios sobre objectos, entre eles “O Bule”, “A Toalha”, “Guardanapos”, “O Copo”¹⁴⁹, publicados em 1971, que se aproxima, na repetição e desmembramento funcional, ao processo de “Coisificar” elaborado por O’Neill no poema em análise. Como exemplo extremo deste processo de nomeação consecutiva de objectos, temos o soneto do poeta Melo e Castro “cadeira cadeira mesa mesa janela”¹⁵⁰, de 1965, que se apresenta como uma leitura sintética e sistemática das linhas de composição de um hipotético cenário, que usa uma sintaxe de justaposição.

Estas operações de justaposição rítmica de objectos são, em si mesmas, um acto de enumeração que, enquanto processo, está também na base de técnica surrealista da enumeração caótica, designada no contexto português por inventário, que Perfecto Cuadrado define como:

*tarefa de desarticulação e posterior reorganização da realidade no texto poético.*¹⁵¹

Alexandre O’Neill pratica esta técnica ao longo da sua poesia, sendo que nos textos iniciais explicita a sua utilização nos títulos dos poemas, como no caso dos dois

¹⁴⁶ SOUSA; RIBEIRO – op. cit., p. 21.

¹⁴⁷ TAVARES, Salette - “Brincadeiras”, in SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*, pp. 144-147 (Ver Anexos: FIGURA 2 e 3., p. v).

¹⁴⁸ PRETO - *A Poesia Experimental Portuguesa*, pp. 119-120.

¹⁴⁹ Cf. SOUSA; RIBEIRO, org. – op. cit., pp. 210-215 (Ver Anexos: FIGURA 4., 5. e 6., pp. vi-vii).

¹⁵⁰ CASTRO, E. M. Melo e - *Versus-In-Versus*, p. 25 (Ver Anexos: FIGURA 7., p. vii)..

¹⁵¹ CUADRADO - op.cit., p. 48.

inventários de *No Reino da Dinamarca* (1958)¹⁵² e de “De um Desagravo Desencantado no Jornal por J. A. França, Logo Recuperado, como Inventário, por A. O’Neill”, em *Abandono Vigiado* (1960)¹⁵³. Nestes poemas a realidade reorganizada utiliza fragmentos de diversas proveniências produzindo associações surpreendentes na sua disparidade, como se pode observar numa das estrofes:

Um ruído de torneiras em plena missa
Um gato passeado pelo desejo
Uma esposa coberta de calíça
*Um despejo*¹⁵⁴

A série de poemas “Acontrapelos” de *A Saca de Orelhas* (1979)¹⁵⁵ constitui um exemplo posterior de utilização deste processo¹⁵⁶, que é também retomado, num sentido mais lato e com uma afirmação material, em poemas compósitos, cujos vários fragmentos têm dimensões, formas e alinhamentos distintos, podendo encontrar-se separados por asteriscos, subtítulos ou numeração, como marcação da quebra da unidade e evidência da diversidade – a este propósito, observem-se, entre outros, os poemas “Seios”¹⁵⁷, “Mãos”¹⁵⁸, “Uma Lisboa Remanchada”¹⁵⁹, “Meditação Sob um Lustre”¹⁶⁰ e “Seixos”¹⁶¹.

Este olhar fragmentário não serve apenas a multiplicidade extensiva do real. Ele detém-se também sobre a inventariação das micro-narrativas de um só objecto, como no caso dos supracitados “Seios” e “Mãos”, elencando várias aproximações ou definições. Um outro exemplo de “coisificação” através da enumeração é o poema “Homem”, de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972)¹⁶², que coloca em sequência linear vários adjectivos e alguns nomes (como Júlio, Pancrácio, Gaspar, Zezinho, ...). Neste caso verifica-se uma relação inversamente proporcional entre o minimalismo do

¹⁵² O’NEILL – op. cit., p. 45, 75.

¹⁵³ O’NEILL – op. cit., p. 146.

¹⁵⁴ O’NEILL – op. cit., p. 175

¹⁵⁵ O’NEILL – op. cit., p. 367, 373, 390.

¹⁵⁶ Cf. CABRITA – op. cit., p. 110.

¹⁵⁷ O’NEILL – op. cit., p. 89-92.

¹⁵⁸ O’NEILL – op. cit., pp.95-99.

¹⁵⁹ O’NEILL – op. cit., pp.176-180.

¹⁶⁰ O’NEILL – op. cit., p. 380-381.

¹⁶¹ O’NEILL – op. cit., p. 447-451.

¹⁶² O’NEILL – op. cit., p. 317.

processo e extensão do resultado, podendo também notar-se que aqui o adjetivo se mistura com nomes, como se tivessem a mesma função gramatical de um substantivo, nomeando várias homens-tipo. Vale a pena acrescentar que a forma deste texto é determinada pela sua conformação com as margens da página, comportando-se nas várias edições como se fosse um texto líquido, de palavras flutuando ordenadamente e adquirindo o formato da página onde foram derramadas.

Voltando aos poemas “Seios” e “Mãos”, importa frisar o modo paradigmático como ampliam o recurso ao fragmento, pelo facto do tema abordado ser em si mesmo uma parte do corpo e pela inclusão da intertextualidade através de citação ou referência a outros autores. No poema “Seios”, O’Neill convoca explicitamente Gomes Leal e o Abade de Jazente, tendo também Alda Braz identificado uma aproximação a Éluard¹⁶³.

Este procedimento de citação provoca uma ideia de colagem, que, segundo Perfecto Cuadrado, só poderá aplicar-se quando se verifica simultaneamente o enquadramento na especificidade técnica de reunir fragmentos de um texto pré-existente num novo texto material e a mais-valia visual trazida à mancha tipográfica. Esta noção pretende circunscrever a ideia de colagem, invalidando uma extrapolação para os inventários¹⁶⁴.

Retomando a noção de inventariação das micro-narrativas que conceptualizam os objectos, é possível apontar uma outra marca material que a legitima, indiciando um modo operativo de perceber esse mesmo objecto através de alusões formais a entradas de dicionário, que se podem observar em alguns poemas, nomeadamente em “De um Bestiário” e “Bilha”, de *No Reino da Dinamarca* (1951)¹⁶⁵, e “Lisboa Remanchada”, de *Abandono Vigiado* (1960)¹⁶⁶. Nestes exemplos, no início de cada estrofe ou passagem verifica-se a presentificação do conceito, para o qual é de imediato criada uma definição. Antonio Tabucchi, reflectindo sobre os processos inerentes à constituição do bestiário o’neilliano, tanto de antropomorfização dos

¹⁶³ A autora admite que o trecho “Sei os teus seios,/ Sei-os de cor” possa advir da tradução “Je sais tes seins je sais ton coeur” do livro de Paul Éluard *Une leçon de morale* (1950). (Cf. BRAZ – op. cit., p. 16-17).

¹⁶⁴ CUADRADO - op. cit., pp. 45-46.

¹⁶⁵ O’NEILL – op. cit., p. 85., p. 86-87.

¹⁶⁶ O’NEILL – op. cit., p. 143-144.

animais, como de zoomorfização dos humanos, sublinha a necessidade do poeta convocar a essência dos animais, ou seja, o que a nossa imaginação consolidou como sendo essa essência, através de ideias platónicas traduzidas em imagens, no sentido de provocar o surreal por via da verosimilhança¹⁶⁷. Ora é esta convocação da definição evidente, validada pela imaginação, que demonstra a tendência conceptual para a objectualização observada na poesia o’neilliana que temos vindo a analisar.

Num esforço esquemático, poder-se-á dizer que o processo de coisificação em Alexandre O’Neill existe tanto ao nível material das palavras, como ao nível conceptual das ideias. Neste sentido, as ideias objectualizadas em palavras na esfera conceptual estão patentes no poema “Quotidiano Não”¹⁶⁸, onde um pequeno “não” é distribuído diariamente no lugar do pão, e no caso do poema “Portugal”¹⁶⁹, onde o poeta aconselha o país a ser apenas três sílabas de plástico, porque fica mais barato. É curioso imaginar estes dispositivos discriminados numa espécie de programa das performances realizadas nos anos 80 pelo poeta experimental Fernando Aguiar, executando manipulações tridimensionais com letras, como sucede em “Épopée Portugaise” (1984), “Tudo pelo interesse público” (1985), “Ensaio para uma interacção da escrita” (1985) e até em “País de Poetas” (1986)¹⁷⁰ – este exemplo apresenta uma definição cartográfica do território nacional através de conjuntos de letras, que podem aludir às sílabas de plástico da palavra Portugal propostas pelo autor em estudo. Ou seja, O’Neill no processo de coisificação convoca a performatividade da palavra para a definição do objecto, mesmo que não a coloque em acção num plano material.

Aplicando estes pressupostos ao já analisado trabalho “Divertimento com Sinais Ortográficos” (1960), vale a pena experimentar uma leitura invertida: se substituirmos a relação formal imagem-legenda, estabelecida pela página, pelo formato conceito-definição utilizado pelo dicionário, a materialidade dos sinais ortográficos pode assemelhar-se à presentificação das ideias platónicas a que aludiu Tabucchi, abrangendo nessa dimensão conceptual tanto a leitura mais abstracta, como a mais figurativa.

¹⁶⁷ Cf. TABUCCHI - op.cit., pp. 40-41.

¹⁶⁸ O’NEILL – op. cit., p. 491.

¹⁶⁹ O’NEILL – op. cit., p. 211

¹⁷⁰ O trabalho de Fernando de Aguiar referido está documentado em SOUSA; RIBEIRO, org. - op.cit., pp. 312-316 (Ver Anexos: FIGURA 8., 9., 10 e 11., pp. Viii-xi).

III.2. REFLEXÃO METAPOÉTICA E AUTO-REFERENCIALIDADE

Um outro instrumento que possibilita a aproximação a uma escrita conceptual é a reflexão metapoética, em particular enquanto criação de um objecto poético auto-referente. Na obra o'neilliana, esta técnica permite investigar mecanismos de linguagem que expõem o artifício do engenho poético em simultâneo com a sua reflexão, produção e leitura, denunciando o jogo entre autor/actor e leitor/espectador do poema, numa vertente de distanciamento paródico e desmistificante. Este procedimento é um traço distintivo da poética de O'Neill, afirmando-se em vários textos, de entre os quais destacamos os poemas “«Albertina» ou «O Insecto-insulto» ou «O Quotidiano recebido como Mosca»”¹⁷¹, que parodia a convocação da inspiração no acto de criação poética enxertando-a no quotidiano onde a musa surge como mosca, “O Adjectivo” que funciona quase como um manifesto programático posto em prática em “Cão”, o poema que imediatamente lhe sucede no livro *Abandono Vigiado* (1960), e “Bom e Expressivo” que complementa o programa poético enunciado anteriormente.

Este procedimento é uma forma de desarticular sarcasticamente a unidade dos esquemas totalitários de cultura, desde o seu interior, como notou Carlos Nogueira em *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*¹⁷², confirmando a importância da estratégia da fragmentação em O'Neill, como temos vindo a apontar ao longo da presente análise.

Um dos exemplos paradigmáticos do alcance da reflexão metapoética, demonstrando o domínio coordenado de vários níveis, é o soneto “Catorze Versos”, do livro *Abandono Vigiado* (1960)¹⁷³. Este poema tem como epígrafe o início de um outro soneto, “Un soneto me manda hacer Violante”¹⁷⁴, atribuído Tomé de Burguillos, heterónimo de Lope de Vega, o importante criador do teatro lírico espanhol do *Siglo*

¹⁷¹ O'NEILL – op. cit., p. 76-77.

¹⁷² NOGUEIRA – op. cit., p.644.

¹⁷³ O'NEILL – op. cit., p. 154.

¹⁷⁴ LOPE DE VEGA - “Un soneto me manda hacer Violante”, in RUIZ CASANOVA, José Francisco, org. - *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, p. 299 (Ver Anexos: FIGURA 12., p. xii).

de Oro, que tem igualmente uma extensa produção poética (mais de 1600 sonetos, vários poemas narrativos longos, églogas, odes, elegias), revelando uma enorme capacidade de fundir a tradição popular com a erudita¹⁷⁵. Este soneto que, se descreve a si mesmo, é recitado por um actor que representa um poeta num texto dramático escrito por um heterónimo de Lope de Vega, num exercício prodigioso de *mise en abyme*, em perfeita consonância com os desígnios do barroco¹⁷⁶.

“Catorze Versos”, embora não possuindo a dimensão contextual do soneto de Lope de Vega que acabámos de referir, é também um poema que assume a nível textual e paratextual a inscrição da poética de Alexandre O’Neill na tradição do Barroco. Ernesto Melo e Castro sintetiza as características desta genealogia poética da seguinte forma:

*Desta presença do Barroco é, sem dúvida, demonstrativa a poesia de Alexandre O’Neill quer na sua veia jocosa e satírica quer no declarado experimentalismo textual que além de detectável nos melhores poemas de O’Neill o leva até à poesia visual e concreta após uma iniciação surrealista.*¹⁷⁷

É interessante observar como existe uma enorme afinidade em ambos os poemas referidos, uma vez que se debruçam sobre a mesma forma, utilizando a também a mesma estratégia de fazer coincidir a fórmula de escrita poética, referindo a sua ordem numérica no soneto, com a leitura do texto. No caso de O’Neill trata-se de um processo de lamento solitário pelo exercício falhado que se expõe e aparentemente não tem nenhum motivo exterior explícito, como a necessidade de

¹⁷⁵ Cf. RIVERS, Elias L. - “Spanish Poetry”, in PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F, eds. - *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 1199.

¹⁷⁶ “En la edición de Felipe Pedraza, *Lope de Vega Esencial*, se incluyen “Poesías líricas incluidas en obras dramáticas”. Entre ellas, encontramos el citado soneto, el 140 [“Un soneto me manda hacer Violante”], que pertenece a *La niña de plata* (1610-1612). La ficción en la ficción, la literatura en la literatura, la lírica en el teatro: en diversos orbes de reflexión poética que parecen contenerse *ad infinitum*, un actor desempeña un papel de poeta, en la representación teatral de un texto dramático – *La niña de plata* –, desde el cual recita un soneto que describe la escritura del mismo soneto. Despliegue espectacular – teniendo en cuenta la bisemia de tal noción – en el que los límites de la ficción, tan caros al espíritu barroco, se difuminan en una sucesión de círculos, que se extienden hasta tornar lábiles los lindes genéricos, por un lado, y difuso el binomio ficción/realidad, por otro.

El texto pues comienza con un sujeto en primera persona – poeta, personaje, actor y, en última instancia, “hombre, eco del *perspectivismo* mencionado antes – que introduce desde los primeros versos la materia poética.” LEUCI, Veronica - “Lope de Vega y el soneto: algunas reflexiones en torno a la *autorreferencia*”.

¹⁷⁷ CASTRO, E. M. Melo e – *Projecto: Poesia*, p. 73.

Lope de Vega impressionar Violante. O poeta castelhano utiliza um tom mais leve, carregado no entanto com a mesma visão crítica, propondo um soneto que se descobre como processo de burla simultaneamente vazio e bem sucedido. Há portanto nestas aproximações um emergir da estrutura da forma poética, que se basta a si própria, através da auto-referencialidade, sendo precisamente este aspecto um dos elos que permite estabelecer uma relação com a Poesia Experimental Portuguesa, como se pode ver pelas palavras de António Preto:

*As poéticas experimentais problematizam a linguagem, postando em crise o subjectivismo, os padrões lírico-discursivos das estéticas transcendentalistas e as normas dos sistemas simbólicos que lhes servem de veículo. Explicitam as estruturas e os processos metodológicos implicados na criação dos objectos poéticos, agora entendidos como modelos abertos de linguagem que nada significam ou representam para além de si próprios.*¹⁷⁸

Esta visão crítica das convenções poéticas opera um processo de destruição do sistema mimético-mitológico de representação, revelando aspectos da realidade que estavam ocultados pela utilização desse mesmo sistema, como demonstra Alberto Pimenta no livro *O Silêncio dos Poetas* (1978), utilizando como exemplo investigações experimentais efectuadas a partir do modelo do soneto¹⁷⁹. Nesse âmbito, o autor convoca vários textos, entre eles, “Soneto Soma 14 X” de Ernesto de Melo e Castro¹⁸⁰, dizendo:

*Melo e Castro mantém a forma e esvazia-a de conteúdo semântico, redu-la portanto a mera estrutura. A esta estrutura, porém, não falta nada, ela tem tudo em si mesma: as suas variações discursivas são tautologias. Tem um esquema rimático pouco usado mas interessante (abab cdcd eae fef); as quadras têm rimas pares, os tercetos rimas ímpares; os signos são introduzidos em parte progressivamente, em efeito de surpresa (o “8” aparece pela primeira vez na segunda quadra, tal como o “5”; o “9” surge só no último verso, e há ainda a grande omissão – talvez um tabu – do “7”). Há várias rimas internas e belas figuras; finalmente, cúmulo de beleza, há a chave de ouro do último verso, cuja soma é 28, e não simplesmente 14, como nos outros.*¹⁸¹

¹⁷⁸ PRETO - “Palavra que se fez Coisa: Poesia Experimental Portuguesa”, p. 8.

¹⁷⁹ Cf. PIMENTA – op. cit., p. 223-230.

¹⁸⁰ CASTRO, E. M. Melo e – *Poligonia do Soneto*, p. 38 (Ver Anexos: FIGURA 13., p. xiii).

¹⁸¹ PIMENTA - op. cit., p. 230.

Este poema de Melo e Castro aproxima-se dos anteriores precisamente pela visibilidade estrutural e a exploração das convenções do soneto através da explicitação do elemento numérico, ainda que o “Soneto Soma 14 X” seja exclusivamente aritmético, e erradique qualquer elemento linguístico, tornando-se material e matematicamente na aplicação de uma fórmula para obtenção de um resultado calculado e rigoroso.

Para concluir este percurso através da auto-referencialidade vale a pena mencionar um último exemplo, “Lista de Objectos Encontrados num Acampamento de Escravos Fugitivos mais o Poema Encontrado nessa Lista”¹⁸², pertencente ao livro *Dezanove Poemas* (1983). O título é a chave da referida auto-referencialidade e se, à partida, parece incorrer numa tautologia, a leitura do poema revela que nenhuma das referências feitas no título se substitui ao poema ele próprio, nem textual, nem visualmente. A referência ao poema no título confirma apenas a sua existência na lista, que posteriormente verificamos ser afinal a sua existência enquanto lista. Estão aqui reunidas várias das estratégias que temos vindo a abordar: o poema é um inventário de objectos, que se presentificam, em nome e número, funcionando como fragmentos do todo constituído pela lista, que é diferente da soma das suas partes. O artifício com efeito reflexo é, por isso, um *mise en abyme*, uma vez que o título sintetiza o carácter material da representação existente no texto em si mesmo.

III.3. MANIPULAÇÕES TIPOGRÁFICAS E CALIGRÁFICAS

Esta ligação estreita entre o poema e a sua materialidade anuncia, neste trabalho, a passagem para a análise da poesia de O’Neill que está directamente ligada à Poesia Experimental Portuguesa produzida entre os anos 60 e 70¹⁸³. Vejamos as características do experimentalismo destas décadas apontadas por Carlos Mendes de Sousa. Começemos pelos anos 60:

¹⁸² O’NEILL – op. cit., p. 491.

¹⁸³ “A veia experimental ou concretista é de época, é dos anos 60 e 70, e condiz com a pulsão oficial de O’Neill, que entende a Vanguarda como produção de linguagens.” MARTINS – op. cit., p. 116.

Boa parte do panorama da Poesia Experimental portuguesa da década de 60, para lá de uma significativa influência ideogramática oriental e da sedução pela poética do rigor haikai, recebe uma importante e óbvia inspiração das poéticas concretistas iniciais, brasileira e germano-suíça. [...]

A aproximação do Concretismo a uma escrita que se queria o mais possível a-sémica ou a-semiótica fez-se fundamentalmente através da invenção de uma sintaxe visual de tipo associativo e permutacional, uma sintaxe que, sem proceder da gramática das línguas em que se escrevia o poema, mas da visualização de relações formais na página, permitiria uma leitura espontânea e generalizada. Esta plasticidade não mimética do texto concreto, longe de se processar anarquicamente, pressupunha um extremo rigor composicional relativamente à própria selecção dos materiais. [...] Abolindo o verso e o lógico-discursivo, utilizando um número restrito de palavras disfuncionalizadas ora por desintegração das suas unidades silábicas ou morfémicas até à atomização em fonemas/grafemas, ora por cadeias de transformações anagramáticas, justapositivas e associativas ou técnicas de repetição e metamorfose da identidade linguística e alfabética, o poema concreto comunica fundamentalmente não um conteúdo informativo, mas a sua própria estrutura de relações.¹⁸⁴

Concluamos com os anos 70:

Mantendo-se sempre muito mais próximo da inspiração brasileira, francesa e italiana do que da versão germânica [...], o experimentalismo concreto nacional evoluiu, sobretudo a partir dos anos 70, em direcção a um visualismo abrangente, ultrapassando decisivamente a dimensão verbal e recorrendo a outros tipos de iconicidade. Embora revelando genericamente um claro fascínio estruturalista [...], a PO.EX portuguesa desdobra-o ora na linha minimalista e hiperorganizada do concretismo ortodoxo, ora também no sentido das estruturas “abertas”, do caos informativo e do aumento da entropia do texto que reforçam a necessidade de um leitor participativo ou interventivo, utente do poema¹⁸⁵

A única obra publicada durante estas décadas onde se assume uma relação entre Alexandre O’Neill e a Poesia Experimental portuguesa é a *Antologia de Poesia Concreta em Portugal (1973)*¹⁸⁶, que inclui quatro poemas visuais da autoria do poeta. O primeiro exemplo é o ideograma com pontos de interrogação pertencente ao “Divertimento com Sinais Ortográficos”, seguindo-se “Graveagudo”, publicado pela

¹⁸⁴ SOUSA; RIBEIRO - “Introdução. Poesia Experimental: Que Não Há Novíssima Poesia”, pp. 31-32.

¹⁸⁵ SOUSA; RIBEIRO - op.cit., p. 35.

¹⁸⁶ MARQUES; CASTRO, org. – op. cit., pp. 30-33.

primeira vez no Diário de Lisboa em 1970, “Opressão” e “Delongas”, ambos estreados nesta Antologia e também com data de 1970. Recuperemos a análise efectuada por António Preto:

À excepção de “Graveagudo” (1972), composição ropálica (em pirâmide invertida) constituída por sinais de pontuação (acento grave e acento agudo) que, à semelhança dos poemas incluídos em Abandono Vigiado, se baseia na disfuncionalização e iconização de sinais ortográficos, as restantes experiências têm um carácter ideogramático e isomórfico. Deste modo, no poema “Opressão” (1972), os grafemas que formam a palavra opressão são comprimidos em nove fases, verticalmente estratificadas, para, depois atingirem a concentração máxima, se reorganizarem na palavra opção. Em “Delongas” (1972), a palavra que intitula o trabalho é progressivamente alongada pelo acrescentamento sucessivo de oo no meio da palavra inicial, formando no seu conjunto um trapézio.¹⁸⁷

Se voltarmos ao formato do livro, observamos que os poemas surgem de modo a serem lidos aos pares. O primeiro par – “Divertimento com Sinais Ortográficos” e “Graveagudo” – trata de composições com sinais ortográficos e diacríticos, retirados da esfera da palavra, explorando o seu carácter abstracto que maximiza a visualidade, uma vez que o olho está liberto do sentido convencional da leitura textual. O segundo conjunto – “Opressão” e “Delongas” – utiliza a palavra, ou melhor dizendo, utiliza uma única palavra em cada um dos exemplos, que é visualmente manipulada de modo a figurar o conceito que encerra, sinónimo do isomorfismo que António Preto apontou. Ambos os poemas repetem essa palavra em estratos verticais, mas se em “Opressão” os caracteres são objecto de compressão, inscrevendo-se numa pirâmide invertida, em “Delongas”, pelo contrário, uma das letras é repetida em progressão geométrica, podendo o poema ser inserido num trapézio rectângulo. O sentido de leitura destes textos é vinculativo para a percepção do todo, ocorrendo de cima para baixo, ou seja, a forma geométrica e visual do poema traduz o registo da passagem do tempo, subjectivado de maneiras diferentes: em “Opressão” comprimindo-se no presente e precipitando a ruptura, que recupera a liberdade de escolha; em “Delongas” dilatando continuamente esse momento. Simultaneamente, verifica-se que a manipulação visual operada na palavra tem um paralelo acústico, que emerge na recitação, aprofundando

¹⁸⁷ PRETO - *A Poesia Experimental Portuguesa*, pp. 91-93.

o alcance do poema. Há uma relação parónima entre as palavras opressão e opção, como consequência da velocidade a que a primeira é pronunciada, ou seja, da compressão acústica a que está sujeita. No caso da palavra delongas, a repetição do “o” sugere uma interjeição de desânimo ou prazer, consoante o motivo da demora.

Passemos agora à análise das outras experiências de pendor concretista na obra de O’Neill que não foram incluídas na referida *Antologia* e que estão publicadas nos livros *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), *A Saca de Orelhas* (1979) e também reunidas na recente colectânea de poemas publicados apenas em jornais e revistas, *Anos 70 Poemas Dispersos* (2005). Apesar de estar em estreita relação com a PO.EX., tendo sido integrado em diversas antologias, o trabalho “Divertimento com Sinais Ortográficos” não será agora considerado como um todo, por ter sido tratado no capítulo II.2.

Para a definição de concreto, é importante ter presente as características do experimentalismo português anteriormente citadas, assim como o papel fundador da visualidade enquanto elemento sintetizador, nos termos em que a introdução à *Antologia de Poesia Concreta em Portugal* (1973) o faz:

*A procura de uma unidade entre o ver o ser e o ter, a abolição do interior e do exterior, a reunificação ontológica criativa, é o objectivo final da Poesia Concreta, através da recuperação do ideograma e do visual como elemento sintetizador da experiência vivida e da comunicação escrita. [...] A simples incorporação de uma dimensão visual num texto concebido analiticamente não o transforma num ideograma e muito menos num poema concreto, já que este é uma operação sintetizadora original.*¹⁸⁸

Ora há um conjunto de textos de O’Neill que adopta coordenadas visuais, sem dispensar a sintaxe convencional, ou seja, não se enquadra na definição de ideograma fundadora do experimentalismo, aproximando-se apenas do caligrama quando a forma visual e o texto são redundantes. Aliás, segundo Johanna Drucker, apesar dos

¹⁸⁸ MARQUES; CASTRO, org. – op. cit., p. 20

poetas concretos dos anos 50 reconhecerem a importância do trabalho caligramático de Apollinaire, consideravam esta técnica limitativa e pouco útil¹⁸⁹.

Neste tipo de poema visual, que mantém a sintaxe convencional, vão ocorrendo então manipulações formais a diversas escalas: desde o acto minimal de deslocar uma letra, até ao trabalho do espaço em branco na totalidade do poema, ou dos poemas que ele convoca. O poema “Pulga”¹⁹⁰, de *Feira Cabisbaixa* (1965), ensaia esse acto minimal ao deslocar a letra “g” num movimento artificial que mimetiza o salto natural do insecto, evidenciando um efeito paronímico entre “pula” e “pu(l)ga”, como explica Carlos Pereiro¹⁹¹. É curioso verificar que é através do corte na regularidade tipográfica e na convenção linear de leitura que O’Neill reforça a coesão do todo. Esse corte, e uma vez que estamos a falar de movimento, tem associado a ideia de tempo, que Carlos Pereiro designou por “time lag”. Ou seja, neste brevíssimo poema há uma tentativa textual de definição do instante e uma materialização visual que configura a transição entre o antes e o depois do “pulo”, ficando desta forma exposto todo o processo.

Transitando do exemplo anterior para a escala da palavra, vale a pena mencionar o texto “Elegia”¹⁹², de *Abandono Vigiado* (1960), que explora um dispositivo permutacional que cria um efeito de aliteração, produzindo no final uma palavra síntese do processo anterior. O mais relevante neste exemplo é a percepção clara do esforço de condensação – até como intenção programática, uma vez que se aplica um dispositivo que produz um resultado final –, do rigor composicional da rima interna e da explicitação da estrutura, que são mecanismos investigados pelo concretismo. A este propósito vale a pena convocar o poema experimental de Ernesto Melo e Castro, “1 Texto e 6 Postextos”¹⁹³, do livro *Versus-In-Versus* (1968), onde o poeta desdobra um texto base em seis variações que aplicam vários mecanismos também inerentes ao poema de O’Neill: interferência de uma letra sobre outra, desvocalização,

¹⁸⁹ “Such iconic work [calligrammatic works of Guillaume Apollinaire] is acknowledged by the Brazilian Noigandres Group as a point of reference, rather than a strong influence. Though pictorially shaped poems find many followers in the later part of the 20th century, their visual form is essentially mimetic, and it is this imitative naturalism which is considered most limiting and thus least useful to the concrete poets of the 1950s.” DRUCKER - “Experimental/ Visual/ Concrete”, pp. 112-113.

¹⁹⁰ O’NEILL – op. cit., p. 238.

¹⁹¹ PEREIRO – op. cit., pp. 44-45.

¹⁹² O’NEILL – op. cit., p. 159.

¹⁹³ CASTRO - *Versus-In-Versus*, pp. 71-74 (Ver Anexos: FIGURA 14., p. xiv).

desconsonantização e variação aleatória. Se no poema “Elegia” se procura a síntese coesa, no caso de Melo e Castro aplica-se a análise desconstrutivista, verificando-se ainda que ambos os textos partem curiosamente da relação entre amor e morte.

No que concerne aos ensaios realizados por O’Neill utilizando técnicas de desconstrução, podemos encontrar no poema “Aviso”¹⁹⁴, de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1979), um exemplo de desarticulação verbi-voco-visual da frase “Cuidado com o cão”, repetindo os únicos ditongos que reproduzem estados de susto ou medo (“ui”) e o som do latir do cão (“ã”).

No âmbito da manipulação vocabular é fundamental dizer que este é o campo de invenção e investigação por excelência do poeta Alexandre O’Neill, abordado por todos os estudiosos da sua obra, e acerca do qual vale a pena determo-nos nas palavras de Fernando Cabral Martins:

Como outro lado seu, e mais decisivo, há a criação vocabular, pólo positivo da entrópica multiplicação de efeitos paronímicos e de imparáveis ludismos de expressão. Essa capacidade de cunhar signos que se cava em pleno campo dos possíveis da língua usa a sugestão onomatopaica - «clapear», «terrintar» - ou a fusão morfológica - «D. João V, o màfrarrico», «arranha-deus» - ou então passa a fases superiores de sintaxe: «com o ar poisentão» «É camaradagem/ ou aragem de cama?». Estas citações soltas são apenas algumas entre muitas, pois parece ser este o O’Neill touch, que transmuta a língua em ouro.¹⁹⁵

Uma vez que se trata de uma dimensão constitutiva da poética o’neillina parece irrisório procurar um texto representativo desta prática no contexto das poesias com pendor concretista que mantêm a sintaxe. No entanto, o poema “Já”¹⁹⁶, também pertencente ao livro *Entre a Cortina e a Vidraça* (1979), pode dar um contributo importante para esta análise, uma vez que se trata de uma reflexão sobre a definição do instante que está patente na fusão morfológica de advérbios de tempo e lugar e nas opções de ocupação espacial do poema na página. Se no caso do poema “Pulga” se explorava essa definição do instante através da marcação do vazio que articula o momento do salto, pelo contrário, em “Já” o momento do instante é

¹⁹⁴ O’NEILL – op. cit., p. 315.

¹⁹⁵ MARTINS – op. cit., p. 128.

¹⁹⁶ O’NEILL – op. cit., p. 305.

ocupado pela referência espacio-temporal que pretende preencher imediatamente a ausência provocada por um “tu”.

Finalmente resta falar dos textos que trabalham a manipulação visual da mancha gráfica, na sua relação positivo/negativo, que potencia várias hipóteses de leitura sem eliminação da sintaxe. O poema “O Macaco (Valsa Lisboeta)”¹⁹⁷, de *Poemas com Endereço* (1962), cuja epígrafe diz “Comentário a desenhos de Júlio Pomar”, efectua um desdobramento do texto em dois eixos: verticalmente divide-se em três colunas e horizontalmente as linhas de texto sucedem-se em desníveis descendentes que acompanham a leitura da esquerda para a direita. Ou seja, o ritmo de composição visual reproduz simultaneamente o compasso ternário da valsa e o movimento saltitante do macaco, que no caso de metáfora do macaco de imitação é desenhado como um percurso descendente, reforçando a visão crítica do poeta em relação a esta variante da espécie humana. Por outro lado, o poema “Sá de Miranda Carneiro”¹⁹⁸, de *A Saca de Orelhas* (1979), justapõe dois poemas pré-existentes de Sá de Miranda e Sá Carneiro, ou seja, utiliza material ready-made, de modo a que os versos de cada um deles não tenham o mesmo alinhamento horizontal, permitindo simultaneamente a integridade do fragmento e a criação de um novo texto cuja leitura permite fundir os dois anteriores, como se anuncia no título. A matriz concretista que poderá estar na génese deste poema legitima-se quando se verifica que na primeira edição do livro *A Saca de Orelhas* (1979) foi incluída em epígrafe a dedicatória “A Augusto de Campos,/ que os viu juntos.”¹⁹⁹. Ainda que em edições posteriores esta frase tenha sido retirada, o olhar concretista continua presente, mesmo que encarnado numa feição barroca como Paula Costa identificou neste poema²⁰⁰.

A propósito de “Sá de Miranda Carneiro” é necessário referir que os poemas de O’Neill com uma coordenada visual não mantêm o mesmo rigor de composição tipográfica nas várias reedições – no texto em referência, na primeira edição não há qualquer sobreposição de palavras no alinhamento vertical central que aproxima os

¹⁹⁷ “O Macaco (Valsa Lisboeta)” in O’NEILL- op. cit., pp. 178-179.

¹⁹⁸ O’NEILL – op. cit., p. 351.

¹⁹⁹ O’NEILL, Alexandre - *A Saca de Orelhas*, p. 13.

²⁰⁰ Cf. COSTA - op. cit., p. 40.

dois poemas, verificando-se que, pelo menos, na antologia da IN-CM de 1982²⁰¹, já se torna visível uma sobreposição. Este detalhe não corrompe a apreensão global do poema, mas introduz um grau de flexibilidade na forma poética que não é comum em poesia assumidamente visual, nem na especificamente concreta, situando O'Neill numa posição marginal relativamente à iconicidade do poema na página. Um dos exemplos em que este aspecto sucede com particular agudeza é o poema "Os Defenestrados", que adiante analisaremos.

As cambiantes de manipulações formais identificadas até agora aplicam-se também ao conjunto de textos onde O'Neill minimizou a sintaxe, apostando na substantivação concretista.

Começemos por atentar em exemplos em que é possível identificar manipulações ao nível da letra, como é o caso do poema de pendor minimal "Estela"²⁰², de *A Saca de Orelhas* (1979). Mais uma vez, e à semelhança de a "Pulga", é no posicionamento excêntrico e cirúrgico de uma letra, que se encontra a chave da unidade poética. Ou seja, a opção visual de figurar um modelo icónico de inscrição de uma estela funerária, que engloba necessariamente o nome e o período de vida do falecido, garante a coesão entre texto e imagem específica de um caligrama. No entanto, a inclusão da letra "T" na linha imediatamente abaixo do nome permite que o texto atinja uma dimensão literalmente poética que a simples figuração de uma estela funerária não garantia.

No poema "Descodificação"²⁰³, publicado pela primeira vez em 1970 no Diário de Lisboa e recentemente antologado em *Anos 70 Poemas Dispersos*, O'Neill ensaia desconstruções de logótipos de conhecidas marcas, como a revista *LIFE* e a farmacêutica *BAYER*, mudando a orientação da letra "E" no primeiro caso e eliminando a letra "B", no segundo. É curioso verificar que estas manipulações tiram partido do facto da materialidade destes logótipos exclusivamente verbais ser demasiado evidente, ou seja, estudam uma reciprocidade entre a visualidade do texto e a carga semântica com uma coesão semelhante à de uma estrutura isomórfica, facilitando, por exemplo, a identificação de uma letra ausente, cujo desaparecimento revela uma

²⁰¹ O'NEILL- *Poesias Completas, 1951-1981*, p. 373.

²⁰² O'NEILL- *Poesias Completas*, p. 352.

²⁰³ O'NEILL, Alexandre - *Anos 70. Poemas Dispersos*, p. 20.

outra palavra com significado distinto – no caso da *BAYER*, a ausência do “B” desvela a palavra castelhana “ayer” que significa ontem em português. O concretista Décio Pingatari também elaborou um exercício em torno do logótipo da revista *LIFE*, com o mesmo título²⁰⁴, em 1957, explorando, no entanto, uma evolução tipográfica construtiva dos caracteres que constituem a palavra *LIFE*, com uma sequência que começa na forma mais elementar, a letra “I”, que se vai transformando nas letras “L”, “F” e “E”, às quais se acrescenta progressivamente mais um traço, terminando numa figura fechada, regular e simétrica em todos os eixos, que se assemelha a um “E” transformado em “8” e contém em si mesma todas as formas anteriores.

Finalmente, o conjunto de dois poemas “SOY&EZ L&S BI&NV&NUS”²⁰⁵, de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), tem uma atitude manifestamente visual, como se de um divertimento com caracteres tipográficos se tratasse. A letra ganha destaque na palavra e importância enquanto elemento compositivo, através dos alinhamentos verticais e espaçamentos horizontais, da intercalação de maiúsculas, da separação de sílabas (como na palavra “excelência” do primeiro poema), da substituição de letras (colocando o “&” em vez de “E” no primeiro poema) e da utilização de micro-isomorfismos (no segundo poema, a posição do “o”, na frase “de sol/ a sol”, alude ao sol nascente, elevando-se acima da linha do horizonte, e ao sol poente, escondendo-se abaixo dessa mesma linha; é importante referir o protagonismo assumido pela letra “o” neste poema, situando-se no mesmo eixo vertical e sendo sempre alvo de intervenção visual diferenciadora no contexto da palavra).

Ao nível da manipulação vocabular, que tira partido do calembur, o poema “Digitamor” desempenha um papel determinante, que assenta simultaneamente na sintaxe visual, como descreve Carlos Pereiro:

A sequencia evolutiva deses poemas graficizantes [“Graveagudo” e “Opressão”] deixa ver um progresivo distanciamento da sintaxe linguística comme il faut – de inicio reforzada, redundante e visualmente, nos seus valores, en especial semânticos –, ao substituíla por unha mais aséptica e polivalente xustaposición espacial (a)relacional, mais abstracta a respecto das categorias gramaticais e

²⁰⁴ PIGNATARI, Décio - “LIFE”, in DONGUY, Jacques - *Poésies experimentales. Zone numérique* (1953-2007, p. 89 (Ver Anexos: FIGURA 15., p. xvi).

²⁰⁵ O’NEILL- *Poesias Completas*, pp. 324-325.

dos significados isolados do material lingüístico utilizado, de que pode ser mostra paradigmática o texto «Digitamor»²⁰⁶

O título do poema propõe uma chave de unidade sequencial e temática de leitura, que simultaneamente o texto traduzirá num processo de refracção de uma apreensão totalizadora. A sequência é dada no poema através da enumeração rigorosa, enquanto sucessão paronímica de dígitos, e o tema de uma cena amorosa é entrevisto através de sugestões fragmentárias de interjeições (“Hmm”, “Pois”, “Trás”), lugares (“Quarto”), objectos (“Brinco”), acções (“Brinco”, “Sei”, “Metete”, “Dou-to”, “Ouve”, “Diz?”), confissões (“(Ouve)”), pedidos (“Metete”, “Ouve”), perguntas (“Diz?”), que se confundem, remetendo para instantâneos conceptuais com uma ligação aparentemente aleatória e em constante reformulação. Paralelamente, o carácter icónico não depende da reciprocidade entre o verbal e o visual. Estes aspectos configuram uma pluridimensionalidade a vários níveis, que maximiza um efeito de desfamiliarização através de dispositivos mínimos aplicados à materialidade dos significantes de um texto breve, tendo como consequência a inviabilização quer da univocidade de qualquer sentido, quer do rastreamento do número exacto de vozes que nele operam. No limite, podemos dizer que a dimensão quantitativa do número é disfuncionalizada, potenciando conceptualmente o sentido físico do digital, mobilizado pelo erotismo, nos termos semelhantes a que se referiu Alberto Pimenta no comentário ao “Soneto Digital”²⁰⁷ (1981) de Fernando Aguiar:

Finalmente, Fernando Aguiar, tomando «digital» à letra, como termo próprio, ou seja, ficando no espaço do corpo dos sentidos (aliás não é também costume de principiantes contar pelos dedos as sílabas de versos metrificadas, e não são também os dedos os lugares por onde as palavras escritas, directa ou indirectamente saem?), realiza um dos seus típicos «Sonetos» de erótico-amena sugestão.²⁰⁸

²⁰⁶ PEREIRO – op. cit., p. 47.

²⁰⁷ AGUIAR, Fernando, “Soneto Digital”, in SOUSA; RIBEIRO, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*, p. 309 (Ver Anexos: FIGURA 16., p. xvii).

²⁰⁸ PIMENTA – op. cit., p. 230.

Passemos agora à fase de manipulação visual da mancha gráfica do texto, onde podemos incluir os seguintes poemas: “Issilva”²⁰⁹, “Bloco”²¹⁰ e “Homem”²¹¹, todos de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), “Homenagem ao Conde de Aguilar, Ilusionista”²¹² de *A Saca de Orelhas* (1979) e o poema “Coração”²¹³ de 1970, republicado na colectânea *Anos 70 Poemas Dispersos*. Todos estes textos, excepto “Coração”, têm em comum o facto de se tratarem de inventários, de nomes ou características que se justapõem num alinhamento vertical, afirmando-se como colunas de palavras (em “Issilva”, “Bloco” e “Homenagem ao Conde de Aguilar, Ilusionista”), ou em segmentos horizontais que também se estratificam no sentido transversal preenchendo a totalidade da página (em “Homem”, que já foi analisado no capítulo III.1).

O poema “Issilva” põe em evidência um dos sobrenomes populares portugueses mais comuns, repetindo-o ao longo de uma coluna com uma grafia que reproduz a oralidade. Este sobrenome é posto em relação com uma série de outros nomes de famílias distintas, de tom aristocrático, agrupados numa coluna própria. Se por um lado, a leitura interpolada permite o jogo combinatório de miscigenação em inúmeras hipóteses de articulação, por outro, a separação visual inequívoca entre dois tipos sociais explicita as suas diferenças constitutivas: de um grupo que se afirma pela identidade individual oligárquica e de outro grupo que não tem família que o tire da indiferenciação popular. Num processo similar, “Homenagem ao Conde de Aguilar, Ilusionista” elenca uma lista de nomes de condes, por ordem alfabética invertida, observando-se que na penúltima linha o nome “Conde de Aguilar” desloca-se horizontalmente para fora do alinhamento da coluna, num movimento que recorda o salto da “Pulga”, e é colocado entre parêntesis curvos abertos. O Conde de Aguilar do poema parece ter sido inspirado no ilusionista português com dimensão internacional, Saul Fernando de Aguilar, que utilizava aquele nome artístico, e era uma presença constante em vários programas da RTP nos anos 50 e 60. Deste modo, o título de Conde apenas o inscrevia ilusoriamente na genealogia nobiliárquica, situação reproduzida através do posicionamento gráfico marginal do nome no poema de

²⁰⁹ O’NEILL - op. cit., p. 313.

²¹⁰ O’NEILL- op. cit., p. 316.

²¹¹ O’NEILL- op. cit., pp. 317-318.

²¹² O’NEILL- op. cit., p. 374-375.

²¹³ O’NEILL- *Anos 70. Poemas Dispersos*, p. 21.

O’Neill. Finalmente, o poema “Bloco”, utilizando a mesma base formal de variações agrupadas em colunas, apresenta uma combinação paronímica que parte de uma expressão aglutinada numa palavra “entreparêntesis”.

Relativamente ao poema “Coração”, podemos verificar ser um exemplo caligramático que atinge a síntese formal coesa entre texto e imagem que está ausente em “Divertimento com Sinais Ortográficos”. Neste texto a palavra serve tanto de mote como de traço constitutivo da figuração, que se põe em marcha através da repetição dos sinais diacríticos específicos desta palavra – o til e a cedilha –, reproduzindo, segundo um eixo vertical, as linhas de um registo gráfico de um electrocardiograma.

Para encerrar este capítulo, é necessário ainda mencionar dois exemplos de intervenção caligráfica: a versão caligramática do “Auto-Retrato”²¹⁴ à maneira de Bocage, consistindo num manuscrito de 1973 alinhando-se pelo contorno do perfil do rosto de O’Neill, e o poetograma “Servil”²¹⁵, que submete a citada palavra a uma desarticulação morfo-fono-semântica, dentro das concavidades da letra “S”, numa alusão a Salazar.

Sobre as implicações da referida versão do “Auto-Retrato”, atentemos na reflexão de Carlos Pereiro:

*A complementaridade do manuscrito grafolóxico – isto é, dos grafismos da escrita e das liñas do deseño (re)producidos no espazo – permiten ao (d)escritor sur-realista O’Neill conciliar a continuidade dunha dúplice descriptio de teor prosopopeico e físico, así como unha representación cun aquel de ekphrasis, en canto que harmónica representación plástica derivada de unha outra verbo-visual previa, conformando unha suxestiva figure – entendida esta palabra no dobre e simultâneo sentido en francés de «imaxe» ou «símbolo» e de «personaxe».*²¹⁶

A profundidade constitutiva da relação que O’Neill estabelece entre palavra e imagem torna-se evidente neste “Auto-retrato” caligrafado, que se assume em estreita intimidade, reiterada pela sobreposição de vários mecanismos de auto-representação:

²¹⁴ O’Neill, Alexandre - “Auto-Retrato Escrito”, in *A Phala*, p. 78 (Ver Anexos: FIGURA 17., p. xviii).

²¹⁵ NOGUEIRA – op. cit., p.634. Cf. PIMENTA, Alberto - *O Silêncio dos Poetas*, 1978, p. 176 (Ver Anexos: FIGURA 18., p. xviii).

²¹⁶ PEREIRO – op.cit., p. 54.

retrato poético, efígie e expressão caligráfica. O contributo desta última é decisivo, sobretudo se tivermos em consideração o alcance da definição de caligrafia nos termos de Kibédi Varga:

*Calligraphy is the purest and most radical example of fusion of word and image because in it we cannot decide whether a letter becomes an image or an image a letter.*²¹⁷

²¹⁷ VARGA, A. Kibédi -“Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, p.37.

CAPÍTULO IV: MESA DE MONTAGEM: AS INTERFERÊNCIAS DA BANDA-DESENHADA, DA PUBLICIDADE E DA PINTURA

Fernando Cabral Martins no posfácio ao livro póstumo de Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou* (2008), desenvolve uma reflexão em torno do processo de montagem presente nas prosas dispersas aí reunidas. Atentemos nas seguintes palavras:

«Mesa de Montagem» é um dos muitos títulos deste novo livro em que essa técnica de Vanguarda está muito presente. Portanto, temos textos que são montagem de textos num livro que é uma montagem de textos também, e cujo fio condutor é o tempo, tirando os poucos casos das recensões de livros. Mas vão-se encadeando os planos nesta grande sequência histórica, como o pequeno conto realista chamado «São Francisco» e depois as «Salga(ri)lhadas» de extracção surrealista-cinematográfica pura. Mais a sequência de fotografias com legendas – ou uma banda de imagens montada com uma banda de palavras – das fotos de A Capital. E até as «Legendas de Fotografias» que citam fotografias inexistentes. Tudo, sempre, inventários, como os dos livros de poemas, em que a enumeração mais que caótica se torna invenção. «Acredito, com Novalis, nas potencialidades poéticas dos inventários», diz em «Legendas para Fotografias (Continuação)». Um grande caleidoscópio, um grande filme documentário da vida que anima o mundo em português.²¹⁸

Fica então aqui identificado o inventário como o processo de montagem específico o'neilliano, transversal a toda a sua obra literária, tanto na prosa como na poesia. Aliás a subversão desta divisão literária é inerente à própria poética do autor em questão, como identificou Eduardo Prado Coelho, no ensaio *A Impossibilidade da Poesia na Poesia de Alexandre O'Neill*:

*O escândalo da literatura de O'Neill consiste em afirmar que a sua poesia é (excepto em raros momentos de tentação...) irremediavelmente prosa, e é prosa, não porque o seu autor seja desprovido daquele mínimo de qualidades que permitem fazer versos aceitáveis, mas porque nega ostensivamente o universo de irrealidade e convivência que a poesia pretende construir. [...] Falar de **prosear** é inverter – dir-se-ia mesmo subverter as regras aceites. Porque, antes de O'Neill, a poesia surge da prosa. Depois de O'Neill, a poesia resulta de*

²¹⁸ MARTINS, Fernando Cabral - "O Poeta à Mesa de Montagem", p. 248.

*não duma prosa poetizada, mas de uma **prosa proseada** – isto é, restituída à autenticidade significativa.*²¹⁹

Esta poesia que decorre da “prosa proseada” é também observável na materialidade do texto, nos chamados “poemas desentranhados de prosas”, designação atribuída por Laurinda Bom na sua proposta de edição crítica das prosas de Alexandre O’Neill e definida do seguinte modo:

*Quanto aos **poemas «desentranhados» de prosas**, o Poeta toma algumas das suas crónicas, sobretudo, as publicadas nos anos setenta e opera nelas uma transformação, unicamente, através da variação da cesura – entendida aqui apenas como corte – portanto, golpe no ritmo frásico, transformando, assim, a crónica em poema. É um processo que parece particularmente sugestivo e deixando intuir que do poema se exige um ritmo diferente, do da prosa, que pode ser obtido, apenas, por um caminhar no sentido do essencial da escrita e por certas pausas, a que o leitor fica obrigado, aquando da leitura.*²²⁰

Um dos exemplos de texto que foi objecto desta transformação é a crónica “Histórias Quadradas”²²¹, publicada no *Diário de Lisboa*, a 19 de Novembro de 1970²²², constituída por três partes e cujo primeiro fragmento deu origem ao poema “Estórias Quadradas: O Provérbio Chinês”²²³ incluído pela primeira vez no livro *Horas Já de Números Vestidas*, que é parte integrante da antologia *Poema Completos 1951-1983*²²⁴. Ora na crónica, Alexandre O’Neill interpela textualmente a linguagem da banda desenhada de três modos distintos. No primeiro fragmento, faz uma descrição da acção, mencionando a sucessão das vinhetas (“quadrado que se segue”) e o carácter dos balões que acompanham as personagens (“Do bico sai-lhe um «balão» que diz, em trapalhona letra manuscrita: QUANDO O POBRE COME GALINHA...”)²²⁵. No texto seguinte, O’Neill estabelece um diálogo com o elemento icónico que ilustra as suas crónicas, o “anjo-mergulhador”, aqui representado num voo vertical ascendente,

²¹⁹ COELHO - op. cit., pp. 184-186.

²²⁰ BOM - *Alexandre O’Neill, Prosas de um Poeta*, p. 58.

²²¹ O’NEILL, Alexandre – *Já Cá Não Está Quem Falou*, pp. 54-55. BOM –op. cit., p. 221, 999.

²²² Ver Anexos: FIGURA 19., p. xix.

²²³ O’NEILL, Alexandre - *Poesias Completas*, p. 434.

²²⁴ BOM –op. cit., pp. 606-607.

²²⁵ Para além da diferença na *cesura* verificada na transformação da crónica para o poema, assinalada por Laurinda Bom, há também algumas alterações na construção frásica, nomeadamente na descrição do modo como emergem os balões.

que provocatoriamente descola de um emaranhado de fragmentos das personagens da “história quadradinha” anterior, que motivou esta interação. Nestes dois textos O’Neill recorre a uma discurso auto-referente fazendo dos elementos formais dos tipos narrativos que convoca protagonistas do enredo. Finalmente, o último fragmento faz o remate compositivo em torno do motivo do quadrado, uma vez que se trata da “história mais quadradinha de todas”: “um punhado de desenquadros na mesma sala”, “jogávamos às damas”, “quadrinhos de marmelada”, “quadra [...] do Natal”, “quadrículas de ferro”.

Com esta crónica é possível então relacionar duas séries de textos que surgem na obra poética de O’Neill publicada na década de 80, “Estórias Quadradinhas” e “Desenquadros”, através de partilha de dois eixos genéticos: a prosa²²⁶ e a banda desenhada. No que diz respeito à banda desenhada, terão sido relevantes as experiências materiais que o poeta levou a cabo neste formato um ano antes da crónica “Histórias Quadradinhas”, como se verifica na primeira versão de uma conversa entre o “anjo-mergulhador” e Alexandre O’Neill, publicada no Diário de Lisboa, em 27 de Março 1969, que se assemelha à da crónica embora tenha um conteúdo distinto, e os dois protagonistas surjam sob a forma de um elemento iconográfico, estando o poeta representado por um índice²²⁷. Mais tarde, mas nesse mesmo ano, foi publicada uma outra incursão de O’Neill na banda desenhada, em colaboração gráfica com Carlos Ferreira, intitulada “Conversa de Reformados”²²⁸, onde dois botões trocam impressões acerca dos seus trabalhos anteriores, vendo-se apenas na penúltima vinheta que ambos servem de olhos a um boneco de trapos que não consegue dormir com o burburinho do diálogo. Sobre a função da banda desenhada no universo criativo literário de O’Neill, atentemos nas suas palavras em entrevista dada a António Mega Ferreira, em 1984:

Já houve um dia alguém que me disse que eu atascava demasiado no lugar-comum e que por isso perdia de vista a criatividade e a invenção da escrita

²²⁶ Laurinda Bom, numa nota de fim e página propósito do poema “Desenquadros: Medjid-al-Djâmi’a”, afirma que todos os textos da série das “Estórias Quadradinhas” e dos “Desenquadros” foram, no início, publicados como prosas, integrando posteriormente a obra poética após cortes em final de linha que correspondem a uma escolha de efeito rítmico e visual. Cf. BOM, Laurinda - *Alexandre O’Neill: Passo Tudo pela Refinadora*, p. 114.

²²⁷ O’NEILL - *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 42 (Ver Anexos: FIGURA 20., p. xx).

²²⁸ O’NEILL – op. cit., p. 46 (Ver Anexos: FIGURA 21., p. xxi).

*poética. Eu não concordo nada com isso. Pelo contrário, penso que a banalidade, a aparente irrelevância poética das longas listagens podem ser fonte de beleza. Isso é verdade: a banalidade e o lugar-comum fascinam-me. E, por isso, a textos como esse «Torna-viagem» eu chamo estórias quadradinhas. Esses textos têm alguma coisa a ver com a banalidade fugaz das bandas desenhadas, das chamadas «histórias de quadrinhos».*²²⁹

Há uma relação entre a “banalidade fugaz” apontada por O’Neill e a função de entretenimento para um público massificado desempenhada pela banda desenhada, que é um fenómeno cultural, com implicações artísticas e ideológicas, que utiliza como suporte expressivo a imagem gráfica, à qual se subordina o discurso verbal, produzindo um conjunto de unidades narrativas discretas, baseadas no pictograma, cujos pressupostos compositivos convergem numa economia global do relato. Mas, para além destes aspectos identificados por Carlos Reis no *Dicionário de Narratologia*²³⁰, a afinidade entre a poética o’neilliana e a banda desenhada dá-se pela conexão desta última com a narrativa cinematográfica, enquanto instrumento utilizado também pela publicidade, nomeadamente pela via dos *story boards*, como veremos oportunamente. No que diz respeito ao processo de dinamização expressiva e narrativa do pictograma, Carlos Reis, descreve-o nos seguintes termos:

*Esses processos são muito variados e incluem, em primeira instância signos de inspiração cinematográfica: enquadramentos, ângulos de focagem, planos, jogos de campo e contra-campo, etc. Assim se investe no relato em banda desenhada um dinamismo particular, adequado à representação de ritmos de acção, atmosferas psicológicas, atitudes emocionais das personagens, etc. [...] No que à dinamização narrativa diz respeito, a banda desenhada recorre sobretudo a três procedimentos: antes de mais a sucessividade dos próprios pictogramas e dos textos que eventualmente integrem, sucessividade que acentua a condição basicamente metonímica de toda a narrativa; as elipses que separam os pictogramas, uma vez que entre os sucessivos momentos da história terão decorrido eventos que, não sendo mencionados, são supostos como elos implícitos de uma acção em devir; a montagem, processo marcadamente cinematográfico, que pode levar à articulação de duas (ou mais) acções em paralelo, em detrimento de uma acção puramente linear.*²³¹

²²⁹ “Entrevista de António Mega Ferreira, *JL*, 28.8.1984”, p. VII

²³⁰ “Banda Desenhada”, in REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. - *Dicionário de Narratologia*, pp. 45-48.

²³¹ “Banda Desenhada”, in REIS; LOPES – op. cit., pp. 46-47.

Para a metonímia ser a condição da narrativa cinematográfica, ou seja, de uma narrativa baseada na sucessão de pictogramas, é fundamental o seu contributo para minimizar as redundâncias na economia do relato²³², ou seja, a sua capacidade de valorizar o potencial do fragmento²³³, articulando-se em sequência através da montagem. Neste contexto torna-se mais claro o papel desempenhado pelas duas figuras de retórica que Eduardo Prado Coelho identificou como sendo as mais frequentes na obra de Alexandre O'Neill: a metonímia e a sinédoque²³⁴. A acção combinada de fragmentação e montagem é uma dimensão constitutiva da poética o'neilliana assumida pelo próprio numa entrevista feita por António Carvalho, em 1979:

*Na minha poesia desarticulo, desmonto a conversa comum e depois remonto-a de outra forma, o que a torna grotesca, satírica. Preocupo-me mais com a maneira de dizer do que com a maneira de ver ou de imaginar.*²³⁵

Retomemos agora as séries “Estórias Quadradas” e “Desenquadrados”. O conjunto de poemas que constitui as “Estórias Quadradas” surge de modo descontínuo, dispersando-se pelos livros *As Horas Já de Números Vestidas* (1981) e *19 Poemas* (1983). Apenas dois textos das “Estórias” partilham a referência à banda desenhada, o já aludido “Estórias Quadradas: O Provérbio Chinês” e “Estórias Quadradas: Eddy Hondo”²³⁶, onde um vilão *hediondo* (“eddy hondo o vilão/ mais vilão de todos”) é surpreendido pelo herói Bufallo Bill, que também foi protagonista de uma série de banda desenhada nos anos 50. Os restantes poemas contam uma pequena narrativa em torno de uma personagem, como a sedutora condessa de “Estórias Quadradas: A Condessa e a Guerra”²³⁷, a calorosa enfermeira Merche de “Estórias Quadradas: Merche”²³⁸, o português que enriqueceu no Brasil, Januário

²³² “Some linguists argue that metonymy and synecdoche can often be understood as nonfigurative expressions that result from verbal deletions intended to reduce redundancy (Ruwet)” MARTIN, Wallace, “Metonymy”, in PREMINGER; BROGAN, eds. – op. cit., p. 783.

²³³ Clarificando a função dissociativa da metonímia no contexto da colagem surrealista explicitada por Elsza Adamowicz, como se pode conferir no capítulo II.1., p. 31.

²³⁴ COELHO – op. cit., p. 189.

²³⁵ BOM – op. cit., p. 59.

²³⁶ O'NEILL - *Poesias Completas*, p. 466.

²³⁷ O'NEILL - op. cit., pp. 414-415.

²³⁸ O'NEILL - op. cit., pp. 426-427

Dias Leite da Silva, de “Estórias Quadradas: Torna Viagens”²³⁹, a vernacular Datuá de “Estórias Quadradas: É Proibido o Macê”²⁴⁰, a paixão tardia pela amiga alentejana de “Estórias Quadradas: A Minha Amiga Alentejana”²⁴¹ e a paixão adolescente pela casada Mrs. Freitas de “Estórias Quadradas: Marjorie Freitas”²⁴². É importante explicitar que as “Estórias Quadradas: Torna Viagens” é o último exemplo da série de textos que utiliza verso livre, seguindo-se apenas exemplos de prosas. Cada história pega em traços específicos da personagem, incidindo sobretudo na linguagem do respectivo contexto social e cultural, a partir dos quais se desenvolve a narrativa. Ou seja, é o apego concreto a um modo de falar, reflectindo-se também num modo de ver, que constrói o discurso narrativo.

Por sua vez, na série de “Desenquadrados” surge um conjunto de textos em prosa, numa sucessão sem interrupções, cada um deles com títulos longos e explicativos, como se de uma legenda se tratasse, estabelecendo uma estreita afinidade com textos escritos também no início dos anos 80 para as “Fotos de A CAPITAL”²⁴³, onde é explorada a leitura integrada do texto e imagem, e fazendo também lembrar duas crónicas escritas anos antes, em 1974, denominadas “Legendas para Fotografias”²⁴⁴, que se referem a imagens que o leitor desconhece e cuja existência se torna dispensável. Como tal, cada texto dos “Desenquadrados” contém em si mesmo um potencial efrástico, dado que suporta um título explicativo com a valência de legenda de uma hipotética imagem. Se pensarmos nos termos do processo de dinamização expressiva e narrativa da banda desenhada anteriormente enunciados, poder-se-á dizer então que cada um destes textos privilegia a desconstrução de um pictograma através de uma operação de (des)enquadramento, ou seja, de um desvio na posição ou no papel do observador. Ao contrário do que sucede nas “Estórias Quadradas”, não se pretende necessariamente a construção de uma sequência de pictogramas que dêem continuidade a um relato na mesma unidade de texto. No entanto, se procurarmos essa sequência entre os “Desenquadrados”, é possível agrupar

²³⁹ O’NEILL - op. cit., pp. 486-489.

²⁴⁰ O’NEILL - op. cit., p. 494.

²⁴¹ O’NEILL - op. cit., p. 495.

²⁴² O’NEILL - op. cit., p. 496.

²⁴³ O’NEILL – *Já Cá Não Está Quem Falou*, pp. 175-192.

²⁴⁴ O’NEILL – op.cit., pp. 102-105.

certos poemas aos pares, uma vez que são identificáveis as seguintes linhas temáticas: sexualidade feminina (“Desenquadros: Mulher Consentindo em Dar Prazer”²⁴⁵ e “Desenquadros: Mulher Procurando o Seu Prazer”²⁴⁶), relação entre homem, natureza e técnica (Desenquadros: Automóvel Parado na Natureza”²⁴⁷ e “Desenquadros: Homem Dizendo Adeus ao Seu Carro”²⁴⁸), questões artísticas (“Desenquadros: Escultura Erudita Encontrando e Agredindo Escultura Popular Contra um Fundo de Pão de Segunda”²⁴⁹ e “Desenquadros: Sem Resposta”²⁵⁰), interferências auto-referentes em realizações humanas (“Desenquadros: Sardanisca Imiscuindo-se Num Poema”²⁵¹ e “Desenquadros: Medjid-Al-Djâmi’a”²⁵²).

Voltemos agora à referida relação fragmentação/ montagem no domínio da publicidade, começando por observar a ligação intrínseca com a linguagem cinematográfica expressa por Alexandre O’Neill em entrevista a Júlio Valente, em 1981:

*... por vocação [entrei na publicidade]: era um sujeito imaginativo, tinha facilidade em imaginar situações. Primeiro quando me disseram «faça aí uma planificação para um filme de 15 segundos», achei que era impossível. Então aprendi a cortar e agora, treinado para escrever filmes de dois minutos, já sinto dificuldade em fazer coisas grandes: é-me mais fácil sintetizar.*²⁵³

Paralelamente, o poeta também explicita a afinidade entre o trabalho poético e o trabalho publicitário, que partilham a mesma matéria-prima, a palavra, e utilizam técnicas semelhantes²⁵⁴, estando a poesia o’neiliana largamente contaminada por esta proximidade, como se pode observar através dos exemplos apontados por Clara Rocha: marcas da linguagem dos slogans, condensação de informação num mínimo de sinais e estereótipos do léxico de compra e venda²⁵⁵. No entanto, no que concerne à capacidade de sintetizar cenas numa linguagem compatível com o formato

²⁴⁵ O’NEILL- *Poesias Completas*, p. 436.

²⁴⁶ O’NEILL - op. cit., p. 437.

²⁴⁷ O’NEILL - op. cit., p. 438.

²⁴⁸ O’NEILL - op. cit., p. 439.

²⁴⁹ O’NEILL - op. cit., p. 440.

²⁵⁰ O’NEILL - op. cit., p. 441.

²⁵¹ O’NEILL - op. cit., p. 442.

²⁵² O’NEILL - op. cit., p. 443.

²⁵³ BOM – op. cit., p. 65.

²⁵⁴ BOM – op. cit., p. 48.

²⁵⁵ ROCHA – op. cit., p. 22.

cinematográfico, vale a pena analisar os poemas “Pois” e “Pois Pois” de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972)²⁵⁶.

No primeiro exemplo, o texto começa por apresentar os protagonistas, “azevedo e silva” e “elisa”, e as suas “intenções”, centralizando a atenção do leitor em fragmentos do corpo que as materializam – o espaço, o tempo e a acção estão suspensos maximizando a tensão emocional e física entre as personagens. Até que a suspensão se desbloqueia, o tempo passa elipticamente, o espaço adquire a forma de um automóvel da marca “mini”, onde se encontra “azevedo e silva” a pensar “com os seus travões”, depois de ver “elisa” tomar conta da acção e ultrapassá-lo a rir, terminando esta narrativa condensada com o pictograma da sua “dentadura aos clarões” – o que no universo da publicidade é conhecido como um sorriso *pepsodent*. Através deste enredo sintético, mobilizado pela sedução, onde os protagonistas se confundem com as marcas que possuem e os sorrisos são perfeitos, pode observar-se o modo como O’Neill desarticula os clichés da publicidade e os satiriza, devolvendo-os à dimensão quotidiana e absurdamente real que os consome. Se tivermos em conta alguns anúncios contemporâneos do poema, torna-se mais evidente esta identificação dos clichés manipulados, como no caso da imagem do automóvel “Vauxhall Viva GT”, publicada no *Século Ilustrado*, em 1970²⁵⁷, onde se vê um casal jovem num plano contra-picado, o rapaz sentado sobre o capot do carro e a rapariga em pé atrás dele, apoiando-se nos seus ombros, com uma atitude relaxada e liberta, devidamente sublinhada pelo slogan “Eles são o carro. Jovens, desportivos, ágeis e descontraídos”. É importante notar que, à semelhança do que acontece no poema “Pois”, a personagem feminina é representada numa posição de poder em relação ao homem.

Observemos agora o exemplo seguinte, o poema “Pois Pois”, onde uma cena de sedução é retratada como uma faena. Todo o universo lexical deste poema diz respeito à tauromaquia, desde os nomes atribuídos aos dois protagonistas, “Rabo de Cavalo” e “Patilhas Grisalhas”, que fazem também lembrar alcunhas de toureiros, às alusões cromáticas ao brilho do *traje de luces* (na “cerveja” e no “ouro”) e ao vermelho fatal (da “groselha” e do “sangue”), ao tema de conversa entre ambos, debatendo os

²⁵⁶ O’NEILL – *Poesias completas*, pp. 298-299.

²⁵⁷ TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma história da publicidade?*, p. 99 (Ver Anexos: FIGURA 22., p. xxii).

matadores Dominguis e Ordoñez e o aficionado Hemingway, passando pela descrição da tática de quadrar o touro para depois entrar a matar, sem esquecer a saudação do sucesso do toureiro com o respectivo “olé”. A acção decorre simultaneamente em dois cenários distintos: “sobre o tampo da mesa”, também designado por “ruedo de mármore” onde conversam os protagonistas, e “sob o tampo da mesa”, onde conversam os seus joelhos. No fim da faena supera-se esta separação. A metonímia é aqui amplamente utilizada, maximizando a economia do texto, num constante jogo de campo/ contra-campo que se evidencia desde a abertura do poema: “Sobre o tampo da mesa/ Rabo de Cavallo cotovelo-groselha/ defronta Patilhas Grisalhas cerveja-cotovelo”. O texto termina com uma pergunta que sublinha a importância da publicidade como estratégia de conquista: “Que prometia (olé) o cartaz dele?”. O discurso publicitário é intrínseco a qualquer acto de sedução, uma vez que este tem como objectivo criar expectativas nos potenciais consumidores, caracterizando Alexandre O’Neill a sua omnipresença da seguinte forma:

A publicidade está em todo o lado. E se é uma informação, também pode ser sedução. A publicidade está no romancista que escreve uma história para seduzir o leitor. Um dos maiores publicitários-em-ficção foi o precário Henry Miller. A publicidade está na conversa e na movimentação dos Casanovas e de outros machos menores – incluindo o macho ibérico – está nos anúncios, está nos cartazes, está na política, na TV, no cinema... Aonde vai cada um de nós compensar as suas frustrações? A simples visão da imagem publicitária de um barco na tempestade transformou Walter Mitty – o da Vida Secreta – num imaginário valoroso capitão de navio, uma forma benigna de alienação. Mas também ajudou, através de uma popular personagem de banda desenhada, a recrutar voluntários para o Exército Americano pouco antes de os USA entrarem na guerra nazi-fascismo...²⁵⁸

Na sequência das palavras do poeta, atentemos na descrição do uso que a publicidade fez do formato da banda desenhada na década de cinquenta para de seguida observarmos eventuais ligações ao universo poético o’neilliano:

A banda desenhada foi um poderoso elemento de fidelização do leitor ao seu jornal. Não é por isso de estranhar que, a certa altura, a publicidade na imprensa a tivesse adoptado como género narrativo. Os anúncios sob forma de tira mostraram-se sobretudo propícios para encenar situações sociais. O

²⁵⁸ BOM – op. cit., p. 65.

*modelo, muito usado na década de cinquenta, era quase sempre o mesmo: alguém se deparava com uma súbita dificuldade, amorosa ou profissional, que o produto ensinava a resolver. Apresentando-se como uma escola de higiene e boas maneiras, estes anúncios podiam ainda assemelhar-se a outra forma de enorme popularidade, sobretudo junto do público feminino: a fotonovela, como no caso do anúncio do sabonete desodorizante Rexina, em que a rapariga com um desagradável «odor corporal» se torna na companheira inseparável do homem que ama.*²⁵⁹

É curioso verificar que, para além da proximidade processual entre o discurso narrativo da banda desenhada e alguma poesia de Alexandre O'Neill, existe também uma afinidade na preocupação com as questões de higiene e boas maneiras abordadas na publicidade aos quadrinhos. A interpelação do lugar comum e do real quotidiano não são trabalhados por O'Neill exclusivamente no seu universo poético (onde são submetidos a um duro exame crítico de desarticulação satírica), uma vez que são também a matéria por excelência da sua actividade profissional: a publicidade. Como tal, é possível observar estas contaminações materiais e temáticas entre estes dois universos. Um dos exemplos de afinidade temática sugerida pelos produtos para controlar as excreções corporais presentes na publicidade aos quadrinhos, verifica-se entre o poema "A Força do Hálito"²⁶⁰, do livro *De Ombro na Ombreira* (1969), e o anúncio ao dentífrico "GIBBS com Clorofila Activa"²⁶¹, publicado no jornal *O Século Ilustrado*, em 1954.

Retomemos agora os poemas da série "Desenquadros", prestando especial atenção ao seu potencial efrástico a que aludimos anteriormente. Para o efeito, comecemos por ter também em consideração as seguintes palavras de Alexandre O'Neill em entrevista a Laurinda Bom, em 1986:

*A Poesia suponho que será... será sempre... o deixar as coisas fora do sítio. Será sempre desarrumar as coisas.*²⁶²

Ora esta ideia da poesia ter como função deixar as coisas fora do sítio poderá traduzir-se materialmente em poemas já analisados como "Pulga"²⁶³, "Estela"²⁶⁴ e

²⁵⁹ TRINDADE – op. cit., p. 184.

²⁶⁰ O'NEILL - op. cit., p. 265.

²⁶¹ TRINDADE – op. cit., p. 186 (Ver Anexos: FIGURA 23., p. xiii).

²⁶² BOM – op. cit., p. 31

“Homenagem ao Conde de Aguilar, Ilusionista”²⁶⁵, onde um gesto minimal de deslocação coloca uma letra ou uma expressão à margem do alinhamento expectável do texto, consolidando deste modo a coesão isomórfica do poema. Por sua vez, poder-se-á entrever uma relação ecrástica com esta desarrumação tipográfica através do texto “Desenquadro: Sardanisca Imiscuindo-se num Poema”²⁶⁶, que descreve metaforicamente o processo de desarticulação material de um poema. A sardanisca, animal de corpo achatado, quase bidimensional, cujo habitat urbano preferencial são as ruínas, introduz-se no poema “por entre colunas de palavras” – o que nos pode fazer pensar na mancha gráfica de textos como “Issilva”²⁶⁷. Uma vez dentro do poema, a sardanisca interage fisicamente com os elementos que o constituem, alterando o seu posicionamento: “afasta um advérbio”, “faz balançar uma cedilha”, “papa um til”. No meio deste percurso também observa e interroga: “Encara substantivos. São coisas?”. E é aqui que se dá o momento de reflexão neste discurso de pendor metapoético, questionando o processo de coisificação em curso, que neste texto tem sobretudo uma dimensão conceptual. Poder-se-á dizer que O’Neill opera aqui a sua habitual desarticulação crítica que o distancia do objecto que analisa, com o intuito de “desimportantizar”²⁶⁸, através do humor, colocando-se numa posição excêntrica, desarrumada ou desenquadrada, inclusivamente quando se observa a si próprio. À luz desta atitude, podemos olhar para a sardanisca, que se diverte com os sinais ortográficos com que se cruza no poema e questiona os substantivos coisificados, numa atitude que poderá retratar também a do poeta. A sardanisca transgressora, tal como o poeta, está igualmente sujeita à sedução do conforto quotidiano de uma “laje sobreaquecida”, onde a partir do momento em que abandona a vigilância crítica pode

²⁶³ O’NEILL - op. cit., p. 238.

²⁶⁴ O’NEILL - op. cit., p. 352.

²⁶⁵ O’NEILL - op. cit., p. 374-375.

²⁶⁶ O’NEILL - op. cit., p. 442.

²⁶⁷ O’NEILL - op. cit., p. 313.

²⁶⁸ O’Neill define o conceito de “desimportantizar” no texto que acompanha o livro de poemas *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972): “Que quis eu da Poesia? Que quis ela de mim? Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*. Em português traduzi-la-ia por «desimportantizar», ou, em certos momentos, por «aliviar». Aliviar os outros, e a mim primeiro, da importância que julgamos ter. Só aliviados podemos tirar o ombro da ombreira e partir fraternalmente, ombro a ombro, para melhores dias, que é o mesmo que dizer para dias mais verdadeiros” (Cf. BOM – op. cit., p. 9)

deixar-se adormecer e ser cristalizada num objecto de colecção da marca Pátria – cuidadosamente guardado na respectiva caixa de fósforos.

O poema “Desenquadros: Medjid-Al-Djâmi’a” é o exemplo da série que tem o trabalho de montagem mais imbricado, que ensaia uma narração, reunindo várias referências aparentemente dispersas num procedimento que recupera o método surrealista de produção de imagem. Este texto relaciona-se com o poema anteriormente analisado de um modo longínquo e indirecto, que se torna evidente em dois aspectos, permitido justificar termos considerado que seriam ambos passíveis de serem reunidos sob o tema: interferências auto-referentes em realizações humanas. O primeiro aspecto diz respeito ao facto dos textos começarem com uma interacção entre um animal e uma coluna (que é feita de palavras no caso do poema da sardanisca e de pedra no caso do texto sobre a Mesquita). O segundo aspecto decorre da dimensão material da coluna mencionada no primeiro, consubstanciando-se na afinidade entre uma construção textual e uma construção arquitectónica. O poeta torna explícita esta relação no caso do poema “Desenquadros: Medjid-Al-Djâmi’a” numa entrevista concedida a Laurinda Bom onde afirma que a Mesquita de Córdova é simultaneamente “as 7 maravilhas” do mundo, uma vez que considera ser este o texto melhor arquitectado que conhece²⁶⁹.

O momento de dúvida, que gera a pergunta “São coisas?” após a sardanisca encarar os substantivos, está ausente do poema sobre a Mesquita de Córdova, mas é, por sua vez, um elemento constitutivo do texto “Desenquadros: Automóvel Parado na Natureza”²⁷⁰, uma vez que todo ele é uma sucessão de questões sobre os nomes e acções desempenhadas pelos elementos que fazem parte de uma imagem ausente, retratando uma paisagem que o texto simultaneamente apresenta e desconhece, e cujo último verso é: “Perdoem! Um desenquadro não pergunta, apresenta”. Esta afirmação final inscreve este poema na reflexão moderna sobre o conceito de auto-apresentação dos objectos artísticos, enquanto subversão do raciocínio mimético, nos campos visual e literário, questionando as categorias dicotómicas da presença/ausência, como se pode verificar através das palavras de Johanna Drucker:

²⁶⁹ BOM – op. cit., p. 39

²⁷⁰ O’NEILL – *Poesias completas*, p. 438.

What becomes anathema of the modern period – to both literary and visual arts – is the idea of representation as a surrogate. Whether among the Russians Futurists, French Cubists or with Mondrian and his Neoplasticism, one prevailing theme is that the making, the very production is inseparable from its form and from the material in which the work is manifest. The heart of such anathema is the idea of substitution: there should be no “else”, no “other” for the work. The terms of this are necessarily different in the visual arts than they are in literature. This is what allows the concept of presence to come into its mythic form, conceived as plenitude, full and replete, self-sufficient as a state of being in the visual realm. Simultaneously, this also allowed the notion of a pure absence, of an always-represented and never-presented signified to be conceptualized as the fundamental basis of linguistic and ergo literary signification. The figurative, mimetic, and referential are all equated with the literary/linguistic in this conception²⁷¹.

Por outro lado, o texto de O’Neill coloca também em evidência a relação desarticulada entre o homem e a natureza, fazendo eco do poema “Lego”²⁷², escrito a 10 de Abril de 1974 e publicado em *A Saca de Orelhas* (1979). No caso de “Lego”, o facto de ter sido escrito nas vésperas da Revolução do 25 de Abril dá-lhe um contorno político inequívoco, que aliás nunca está ausente da obra o’neilliana. No entanto, o retrato que o poeta faz desse mundo natural mostra-o enquanto subversão mecânica (“mecânicas ovelhas”, “pastor de pilhas”, “cão pré-fabricado”), industrializada (“A malhada, no estábulo,/ quase manga de alpaca/ (é A VACA, sabias?)/ dá leite engarrafado.”), terciarizada (“mel supermercado”) e precária (“Eléctricas abelhas,/ obreiras sem contrato”), construindo uma paisagem dominada exclusivamente pela técnica, cujo controlo, por sua vez, pode estar nas mãos de um proprietário (“Está tudo conformado/ ao triste proprietário”, “Já tudo afeiçoado/ ao bom do proprietário/ (ervas, bichos, moral),/ ele conta com os seus/ e espera sempre em Deus”). Esta exposição das paisagens artificializadas pela técnica, assim como dos seus respectivos mecanismos, ao mesmo tempo remete para uma consciência infantil do observador que explora a ambiguidade de um olhar inocente que descreve ou questiona essa mesma natureza, apresentando um retrato que a ignora ou subverte. Se, no caso do poema “Lego”, a descrição da paisagem transforma todos os seus habitantes, incluindo o homem, em mais uma peça de um mundo mecânico e manipulável, no exemplo do

²⁷¹ DRUCKER – *The Visible Word*, p. 87

²⁷² O’NEILL - op. cit., p. 343.

poema “Desenquadros: Automóvel Parado na Natureza” as interrogações colocadas aos elementos que a compõem acentuam o protagonismo do observador, que estabelece uma relação de ruptura com o natural, mediada através do artifício do “desenquadro” que apresenta a paisagem enquanto objecto e propõe a constante reformulação da sua identidade.

As paisagens destes poemas de Alexandre O’Neill têm um potencial efrástico que encontra uma enorme afinidade nas “paisagens mecânicas” de René Bertholo, um pintor português radicado em Paris, que criava objectos motorizados centrados na reprodução de vários tipos de movimento específicos dos seus escassos protagonistas: a palmeira ao vento²⁷³, o nascer e por do sol²⁷⁴, as cores do arco-íris²⁷⁵, o mar²⁷⁶ e as nuvens²⁷⁷. Atentemos nas palavras do comissário da exposição retrospectiva de Bertholo, que decorreu em Serralves, em 2000:

*A partir de finais da década de sessenta, Bertholo começa a criar objectos que se põem em movimento através da concepção de motores não lineares. Os seus objectos não só participam de uma discussão em torno da condição de objecto como igualmente relevam de uma particular representação de um conceito de paisagem. Constituindo paisagens em movimento, assumem uma dimensão lúdica remanescente do universo da infância na definição de um olhar inocente e encantado sobre o mundo que lhe surge como referente. O movimento revela-se uma representação da vida, como um jogo que utiliza o paradigma do brinquedo mecânico como enunciado da sua concretização. O processo da sua construção revela-se extremamente laborioso, numa afirmação de uma tecnologia precária mas inventiva que suporta o funcionamento destes mecanismos.*²⁷⁸

A reflexão em torno da condição de objecto que é referida no texto está também presente na obra de O’Neill, sobretudo na dimensão conceptual, como vimos no capítulo precedente. Paralelamente, Bertholo parte de um pressuposto de apresentação do objecto de um modo reconhecível, recorrendo a arquétipos e

²⁷³ Como por exemplo, *Palmier*, de 1966. (Ver Anexos: FIGURA 24., p. xxiv).

²⁷⁴ Como por exemplo, *Sol poente*, dos anos 70 e *Jour et nuit*, de 1967 (Ver Anexos: FIGURA 25. e 26., p. xxiv-xxv).

²⁷⁵ Como por exemplo, *Arc-en-ciel*, de 1971 (Ver Anexos: FIGURA 127., p. xxv).

²⁷⁶ Como por exemplo, *La mer*, de 1971 (Ver Anexos: FIGURA 28., p. xxvi).

²⁷⁷ Como por exemplo, *Nuage à surface variable*, de 1971 (Ver Anexos: FIGURA 29., p. xxvi).

²⁷⁸ René Bertholo, p. 16

características esquemáticas²⁷⁹, à semelhança do processo de convocação de essências através de ideias platónicas traduzidas em imagens validadas por um imaginário comum, que Antonio Tabucchi definiu a propósito do bestiário o’neilliano e que explicitámos no capítulo III.1²⁸⁰. Mas o método que Bertholo adopta para investigar o realismo através da memória e da esquematização racional da forma, exclui categoricamente imagens ready-made ou processos mecânicos de reprodução formal²⁸¹.

Um dos outros meios utilizados pelo artista no seu trabalho sobre os objectos, no plano da pintura²⁸², prende-se com a exploração de processos idênticos aos da banda desenhada, em figurações que tiram partido desta linguagem mas recusam a sua leitura enquanto “estória”, ou seja, negam a narração associando-se a uma certa tradição surrealista que assume o imaginário como dimensão intrínseca do real²⁸³. Desta forma, contribuem para a constituição de um inventário de objectos, nos termos em que foi definido por José-Augusto França, ou seja, como um conjunto de coisas essenciais de morfologia concreta, vindas da vida quotidiana (malas, bonecas, mesas de cabeceira, selos, copos, fitas, caixas, manequins), mas numa condição de irrealidade que as torna válidas em si mesmas e alheias a qualquer semântica²⁸⁴. Há portanto entre as obras de O’Neill e de Bertholo uma afinidade entre temáticas, conceitos, pesquisas e processos que as individualizam de um modo específico.

No entanto, se por um lado os autores em referência partilham um certo conceptualismo esquemático, por outro, O’Neill utiliza fragmentos visuais ou textuais pré-existentes, como constatámos nos capítulos anteriores, em exemplos que vão desde *A Ampola Miraculosa* (1949) ao poema “Sá de Miranda Carneiro”²⁸⁵, através de processos que Bertholo apelida de “decalcomania”²⁸⁶ e que claramente repudia. Verifica-se também a presença destas técnicas na obra plástica de Alexandre O’Neill, produzida no contexto da aventura surrealista no final da década de 40, uma vez que

²⁷⁹ *Ibidem.*, p. 58.

²⁸⁰ Ver p. 48-49.

²⁸¹ *René Bertholo*, p. 53.

²⁸² Ver Anexos: FIGURA 30., 31. e 32., pp. xxvii-xxix.

²⁸³ *René Bertholo*, p. 26-27.

²⁸⁴ *Ibidem.*, p. 42

²⁸⁵ O’NEILL - op. cit., p. 351.

²⁸⁶ *René Bertholo*, p. 53.

utiliza sobretudo a colagem, combinada pontualmente com a *sobrepintura* em tinta-da-china, designando-se este último processo por ocultação²⁸⁷. Desta obra conserva-se apenas a colagem *A Linguagem* (1948)²⁸⁸ e reproduções fotográficas de mais três trabalhos: uma *Ocultação* (1947)²⁸⁹ com base no anúncio publicitário do medicamento Apiol; outra *Ocultação* (1947)²⁹⁰ com colagens difíceis de identificar; um ready-made *Alexandre O’Neill 23 anos* (1948)²⁹¹ com imagens de um ensaio científico com balões.

É curioso verificar como a leitura dos trabalhos plásticos de O’Neill se ilumina se for feita em paralelo com alguns textos da obra poética. Tomemos como primeiro exemplo a colagem *A Linguagem* (1948) onde podemos observar fragmentos descontextualizados de ilustrações de princípio do século, que representam peças ortopédicas, sinos e uma cabine telefónica, em articulação com uma mancha informe de tinta-da-china manipulada através do sopro²⁹². Se pensarmos no texto “A Central das Frases”²⁹³, do livro *Poemas com Endereço* (1962), encontramos uma montagem de frases-tipo aparentemente retiradas de conversas telefónicas distintas, estando a sua independência marcada tipograficamente pela inclusão de reticências no início e fim de cada frase. Como nota Fernando J. B. Martinho, o trabalho poético das frases sobrepõe-se ao efeito combinatório de pré-existências, uma vez que O’Neill aplica uma rima cruzada²⁹⁴, num procedimento que alude à esquematização racional das formas que Bertholo utiliza para atingir um realismo verdadeiro. Constatamos então haver uma sintonia entre os objectos comuns que se relacionam de forma orgânica e inesperada na colagem, onde está também presente uma cabine telefónica, e as frases inventariadas no poema, de conteúdo desconexo, como se tivessem sido captadas através de um imprevisto cruzamento de linhas nesse mesmo aparelho telefónico.

Debrucemo-nos agora sobre a *Ocultação* (1947) que aplica uma mancha de tinta-da-china sobre uma composição com fragmentos de um anúncio publicitário de princípios do séc. XX para as dores e alterações de menstruação, combinadas com

²⁸⁷ Cf. ÁVILA –op. cit., p. 154-155.

²⁸⁸ Ver Anexos: FIGURA 33., p. xxx.

²⁸⁹ Ver Anexos: FIGURA 34., p. xxxi

²⁹⁰ Ver Anexos: FIGURA 35., p. xxxii.

²⁹¹ BOM - “Imagem-texto na obra de Alexandre O’Neill”, p. 39 (Ver Anexos: FIGURA 36., p. xxxiii)

²⁹² Cf. ÁVILA –op. cit., p. 78.

²⁹³ O’NEILL- op. cit., p. 177.

²⁹⁴ Cf. MARTINHO - op. cit., p. 37.

outros textos e imagens de casais da mesma época, subvertendo as mensagens publicitárias através do humor. A presença da mancha escura de tinta cria uma relação de ambiguidade entre ocultação e revelação, que valoriza o fragmento e explicita a ideia de montagem cinematográfica. A convocação do texto “A Noite-Viúva”²⁹⁵, de *No Reino da Dinamarca* (1958), vem circunscrever os temas da noite, do amor, dos amantes e do atroz dia-a-dia, em dois cenários antagônicos – a pura “noite-diamante” e a perversa “noite-viúva” –, que têm um eco imediato nos elementos que compõem a *Ocultação* anteriormente descrita, mesmo que as afinidades na apreensão do todo não sejam tão evidentes.

Finalmente é importante falar no ready-made *Alexandre O’Neill 23 anos* (1948) onde, sobre a inscrição caligráfica das palavras que dão título a esta obra, se observam dois momentos de uma experiência científica feita com um balão com uma válvula colocado dentro de uma campânula de vidro que, por sua vez, está sobre um suporte de altura regulável com base circular. Na campânula situado à esquerda o balão está cheio, na outra, localizada à direita, o balão encontra-se vazio. Se resgatarmos o poema “Ao Rosto Vulgar dos Dias”²⁹⁶, de *No Reino da Dinamarca* (1958), encontramos a coexistência em paralelo de dois mundos na mesma vida, o dos homens e o dos monstros, ou seja, o quotidiano e o imaginário, onde as imagens experimentadas e vulgares conseguem surpreender, terminando com os versos “Imaginar, primeiro, é ver/ Imaginar é conhecer, portanto agir”. Se aplicarmos este princípio programático surrealista à experiência com os balões anteriormente referida, é possível estabelecer várias hipóteses de leitura dicotômicas baseadas na oposição cheio/vazio alternando respectivamente entre irreal/real, sonho/racional, imaginação/quotidiano, inspiração/expiração, liberdade/censura... Se olharmos para o ready-made como um auto-retrato do poeta aos 23 anos estas leituras continuam a ser possíveis, mas tendo em conta que a repressão da liberdade pelo Estado Novo era um dos motores da abjecção surrealista, torna-se particularmente sugestivo pensar nesta auto-representação como um olhar prospectivo sobre si mesmo se as condições da experiência verificadas naquele momento se mantivessem.

²⁹⁵ O’NEILL- op. cit., p. 62.

²⁹⁶ O’NEILL- op. cit., p. 42.

A interferência de questões relacionadas com as artes visuais na actividade poética de Alexandre O'Neill acontece a vários níveis, como temos visto, surgindo também em pequenas reflexões críticas, e muitas vezes satíricas, sobre diferentes aspectos como a divulgação artística ("Autodidacta"²⁹⁷, de *De Ombro na Ombreira* (1969), a arte enquanto produto de consumo de massas ("Acontrapelos"²⁹⁸ e "Meditação sob um Lustre"²⁹⁹, de *A Saca de Orelhas* (1979); "Desenquadros: Escultura Erudita Encontrando e Agredindo Escultura Popular Contra um Fundo de Pão de Segunda"³⁰⁰, de *As Horas Já de Números Vestidas* (1981)), a pintura de género ("Natureza Morta", de *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972)), o museu ideal ("Centro Georges Pompidou"³⁰¹, de *19 Poemas* (1983)) e a apreensão do processo criativo ("Desenquadros: Sem Resposta", de *As Horas Já de Números Vestidas* (1981)). É necessário ainda referir que O'Neill escreve poemas onde explicita a sua relação ecléctica com trabalhos plásticos específicos ou com a obra de um autor, como acontece com Júlio Pomar³⁰², Sá Nogueira, Espiga Pinto e Maria da Luz Lino³⁰³, Augusto Cabrita³⁰⁴, Millet³⁰⁵, Irene Buarque³⁰⁶, Maluda³⁰⁷, Marina Obo³⁰⁸, Magritte³⁰⁹ e Cargaleiro³¹⁰. Ainda dentro da esfera da visualidade há poemas com referências ao cinema de Cousteau³¹¹, Chaplin³¹² e Buñuel³¹³.

Para terminarmos esta análise, centremo-nos na relação entre a poesia do autor em estudo e os artistas plásticos Júlio Pomar, Sá Nogueira e Irene Buarque.

Alexandre O'Neill estabelece uma ligação directa com o trabalho de Júlio Pomar através de um poema já abordado num capítulo anterior, "O Macaco (Valsa

²⁹⁷ O'NEILL- op. cit., p. 279.

²⁹⁸ O'NEILL- op. cit., p. 367.

²⁹⁹ O'NEILL- op. cit., p. 380-381.

³⁰⁰ O'NEILL- op. cit., p. 440.

³⁰¹ O'NEILL- op. cit., p. 498-499.

³⁰² "O Macaco (Valsa Lisboeta)" in O'NEILL- op. cit., pp. 178-179.

³⁰³ "Dar a Ver, Dar a Ler" in O'NEILL- op. cit., pp. 319-320.

³⁰⁴ "Sobre uma fotografia de Augusto Cabrita" in O'NEILL- op. cit., p. 372.

³⁰⁵ "«L'Angélus» de Millet" in O'NEILL- op. cit., p. 382.

³⁰⁶ "Os Defenestrados" in O'NEILL- op. cit., pp. 452-459.

³⁰⁷ "Persiana para Janela de Maluda" in O'NEILL- op. cit., pp. 460-461.

³⁰⁸ "A Carpa" in O'NEILL- op. cit., p. 462.

³⁰⁹ "Magritte", in O'NEILL – *Anos 70. Poemas Dispersos*, p. 86.

³¹⁰ O'NEILL, Alexandre - *Urgências. Poema Ilustrado por Cargaleiro*

³¹¹ "Sigamos o Cherne!" in O'NEILL – *Poesias completas*, p. 48.

³¹² "Charlotarde" in O'NEILL- op. cit., p. 376.

³¹³ "Bu! Bu! Quem Tem Medo de Buñuel?" in O'NEILL- op. cit., p. 377.

lisboeta)³¹⁴, do livro *Poemas com Endereço* (1962), explicitando na epígrafe que o texto é um comentário aos desenhos do artista. Não foi possível averiguar com rigor a que desenhos se referia o poeta, muito embora o macaco seja um dos animais presentes no bestiário de Júlio Pomar, atravessando toda a sua obra (desde os esquiços³¹⁵, passando pelo “Auto-retrato com 2 ou 3 Laranjas e de Pernas para o Ar, um Macaco” (1973)³¹⁶, à série de chimpanzés de 1992-1993 apresentada na exposição “O Paraíso e Outras Histórias”³¹⁷). No entanto, é num dos poemas da série “Desenquadros”, especificamente “Desenquadros: Mulher Procurando o Seu Prazer”³¹⁸, que se concretiza uma enorme afinidade processual e temática com as colagens sobre o erotismo de Pomar. Recuperemos as palavras do pintor sobre a técnica da colagem:

*[A colagem] Aparece mais tarde. Numa fase de ascetismo de cor. Mas melhor do que colagem, seria falar de découpage e assemblage. Depois de 1976 são estes os meus meios preferidos. Eles facilitam-me a desmontagem e montagem de uma pintura, a coisificação das formas que entram no meu trabalho, na medida em que uma escultura é uma coisa, separável, e o elemento duma pintura nunca o é. Já o Matisse quando recortava os papéis coloridos, dizia que talhava como o escultor a pedra. E a palavra colagem que se aceita por comodidade, tem a desvantagem de chamar a atenção para uma operação final, que não é essencial senão para a conservação da obra, claro. Disse Max Ernst: «Não é a cola que faz a colagem».*³¹⁹

Se observarmos, por exemplo, a colagem *Le Dôme* (1977)³²⁰, é possível identificar o processo de desmontagem e montagem referido por Pomar, que lhe permite coisificar as formas da pintura, cujo objecto é o corpo, tal como faz O'Neill no poema anteriormente mencionado da série “Desenquadros”: “Há horas, demoras, que um milhão de pernas está no areal: a perna de mil quilómetros da morte ao sol. A mulher recorta a sua perna do lençol. Troca a perna com a do homem. Mulher com uma perna de homem, outra de mulher”.

³¹⁴ O'NEILL - op. cit., pp. 178-179.

³¹⁵ *Júlio Pomar : quelques dessins, 1965-1988*, p. 12

³¹⁶ SILVA, Helena Vaz da; CÂNDIDO, José - *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*, p. 69.

³¹⁷ *Júlio Pomar: o paraíso e outras histórias/Júlio Pomar: paradise and other stories*, pp. 56-62.

³¹⁸ O'NEILL - op. cit., p. 437.

³¹⁹ SILVA; CÂNDIDO – op. cit., pp. 89-90.

³²⁰ Ver Anexos: FIGURA 37., p. xxxiv.

Em 1966, O'Neill escreve um texto sobre a obra do pintor Sá Nogueira, a propósito da sua exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes. Segundo Maria de Jesus Ávila, as investigações deste artista plástico na década de 60 centravam-se na colagem e tinham como objectivo a introdução do quotidiano na arte³²¹. No texto "Sá Nogueira", que é depois integrado na série "Dar a Ver, Dar a Ler"³²², publicada no livro *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), o poeta sublinha os elementos do dia-a-dia e do lugar comum presentes na obra do artista, dando particular destaque ao olhar sobre o erotismo: "Ao erotismo de pacotilha e ao sentimentango estende a passadeira – e deixa-os vir à boca de cena fazerem o seu número, que também é o nosso... Limpametais «Coração», sentimento e nalga, que é preciso muita colagem para se viver e gotejar assim". Atentemos novamente nas palavras de Maria Jesus Ávila que descrevem os processos e as consequências da atenção dada à sexualidade por este artista:

*Sá Nogueira prosseguiu, numa atitude de aguda ironia, com a introdução nas suas telas de postais românticos e eróticos que colecionava e de imagens reelaboradas a partir deles para, finalmente abordar aspectos da vida social, política ou artística, expressos através de colagens que adquiriram uma estruturação seriada, próxima da narrativa cinematográfica. Em nenhum caso se produziu, como alguns referiram, uma renovação do imaginário poético dos anos cinquenta através de um olhar pop, mas sim a evocação, irónica e dispersa, da vida contemporânea. As colagens revelaram as contradições suscitadas no seio da sociedade e cultura portuguesas, entre os novos modos ditados pelo desenvolvimento e pelo consumo, adoptados pela arte, e a persistência de valores morais e ideológicos tradicionais que determinam a recorrência a fontes iconográficas passadas.*³²³

As colagens de Sá Nogueira, como *Os Amorosos* (1965)³²⁴, *Jouet de Jeune Fille* (1965)³²⁵ e *Ah! Que les raisins sont capiteux* (1965)³²⁶, pretendem desarticular o erotismo recatado e o falso amor idílico dos postais românticos que a moral tradicional e os bons costumes comercializam, recombinação os seus fragmentos de modo a expor as suas fragilidades. Com igual intenção procede O'Neill num outro poema sobre

³²¹ ÁVILA, Maria de Jesus – "Sá Nogueira. O domínio do fragmento", p. 21

³²² O'NEILL - op. cit., pp. 319-320.

³²³ ÁVILA – op. cit., pp. 22-23

³²⁴ Ver Anexos: FIGURA 38., p. xxxv.

³²⁵ Ver Anexos: FIGURA 39., p. xxxvi.

³²⁶ Ver Anexos: FIGURA 40., p. xxxvii.

a sexualidade incluído na série de que nos temos vindo a ocupar neste capítulo – “Desenquadrados: Mulher Consentindo em Dar Prazer”. Neste poema expõe-se, sem dar lugar a especulações, a “finta de amor” que o homem utiliza como artifício para transportar para dentro da mulher “a sua carne irritada”, vencendo-a: uma rosa que deixa cair uma “rilkeana pálpebra”. As questões relacionadas com a sexualidade são transversais e constitutivas de toda a obra de O’Neill, que atravessa o período do Estado Novo e o movimento de libertação sexual da mulher, que é um dos motores da criação artística portuguesa dos anos 70 e está presente no já aludido “Desenquadro: Mulher Procurando o seu Prazer”. A dimensão da sexualidade está fora do âmbito do presente trabalho tendo sido apenas a florada a propósito de outras temáticas. No entanto, para completar o inventário das ideias que constituem os lugares comuns da cartilha sexual da sociedade portuguesa do Estado Novo, levantadas pela análise de “Desenquadrados: Mulher Consentindo em Dar Prazer”, é necessário convocar o texto “Três Prosas em Prosa”, em particular o fragmento cuja epígrafe é a frase de Rimbaud “Par délicatesse/ j’ai perdue ma vie”³²⁷, onde entre outras se pode ler: “Arte de desmanchar. Arte de desflorar de modo que a noiva dê gritos. Processos de verificar se a mulher é virgem. Processos de verificar se a virgem é mulher. Os perigos do celibato. Aquilo que só os homens devem saber”.

Por último, debruçemo-nos sobre o poema “Os Defenestrados” feito para fotografias de Irene Buarque. Segundo a artista, o poema foi elaborado a pedido de José-Augusto França para acompanhar um artigo seu na revista *Colóquio Artes*, no seu número de Junho de 1977³²⁸, dedicado às pesquisas de Irene Buarque sobre as janelas lisboetas que, na altura, estavam numa fase inicial de levantamento fotográfico organizado em álbuns, a que o poeta teve acesso, tendo esta recolha de imagens posteriormente abraçado novas geografias e evoluído para experiências gráficas e materiais sobre o objecto, a sua identidade formal e potencial modular, expostas depois na Galeria Quadrum, em Dezembro de 1978³²⁹.

³²⁷ O’NEILL - op. cit., pp. 186-189.

³²⁸ FRANÇA, José Augusto; O’Neill, Alexandre – “Os Defenestrados”, pp. 24-31 (Ver Anexos: FIGURA 41., p. xxxviii).

³²⁹ Informação obtida junto de Irene Buarque em entrevista realizada no dia 13/07/2011.

O poema, após a publicação na revista *Colóquio Artes*, foi integrado no livro *As Horas Já de Números Vestidas* (1981), que saiu na primeira edição de *Poesias Completas* (1982), dada ao prelo pela Imprensa Nacional da Casa da Moeda. Um dos aspectos que imediatamente chama a atenção neste texto é a sua forma, que diverge da revista para a antologia e ainda neste contexto varia da edição de 1982 para a de 1984. Quando surge na *Colóquio Artes*, o poema é colocado em relação directa com reproduções das fotografias de Irene Buarque, num formato imagem-legenda, ao longo de oito páginas, verificando-se que tanto o número, a dimensão e disposição das fotografias, como as da mancha do texto, se alteram em cada conjunto de duas páginas. Pelo contrário, quando o poema integra a antologia deixa de estar em relação directa com a imagem, e a mancha de texto adquire uma presença regular ao longo das oito páginas, configurando-se como dois quadrados sobrepostos e alinhados verticalmente, com sete linhas cada. A leitura formal da linha sobrepõe-se quer ao ritmo do texto em prosa, quer à apreensão do seu sentido, através da supressão de hífenes da translineação e do preenchimento com palavras da extensão total da frase, até aos limites do alinhamento justificado, eliminando deste modo eventuais quebras visuais sem, no entanto, inviabilizar a compreensão do texto – à semelhança do dispositivo utilizado por Alberto Pimenta no poema “His Master’s Voice”³³⁰, do livro *Os entes e os Contraentes* (1971). A variação registada entre a publicação de 1982 e a de 1984 não implica com a estrutura interna do texto uma vez que ocorre na sua relação com a página, observando-se que na primeira edição está alinhado pela margem interna da página e posteriormente passa a estar centrado.

Não é possível determinar com rigor a intencionalidade que presidiu às alterações formais no texto, tornando-se, no entanto, evidente que a ligação visual com o inventário de fotografias de janelas presente no artigo e que direcciona previamente a apreensão do sentido das palavras, se retoma através da opção caligramática do referido texto figurar esquematicamente uma janela. Esta relação flexível entre alguns textos o’neilianos com coordenada visual e a sua forma foi já referida neste trabalho a propósito dos poemas “Homem”³³¹ e “Sá de Miranda

³³⁰ PIMENTA, Alberto - “His Master’s Voice” in SOUSA; RIBEIRO, org. - op. cit., p. 160 (Ver Anexos: FIGURA 42., p. xli).

³³¹ O’NEILL – op. cit., p. 317.

Carneiro”³³², e também se pode observar no poema “O Macaco (Valsa Lisboaeta)”³³³ que surge sempre cortado, ocupando duas páginas e com flutuações na distância entre as três colunas de texto. Mais uma vez, as questões que condicionam estas observações são inalcançáveis e, talvez até insignificantes, a não ser o facto da dimensão material destes poemas colocar O’Neill à margem do rigor concretista ou experimental, verificando-se que para este poeta a exactidão topológica entre os conceitos não depende exclusivamente da rigidez topográfica das palavras na página – poder-se-á considerar que nestes casos o espaço em branco se encontra em expansão?

Centremo-nos agora nas palavras do poema, que começam por definir a posição do observador relativamente às janelas: “Cus na calçada, estamos a/ vê-las de baixo para cima;/ quando muito, de olhos nos/ olhos ao mesmo nível”³³⁴. E é precisamente deste modo que Irene Buarque regista cada uma das janelas, ou seja, numa vista frontal, num enquadramento que ultrapassa ligeiramente os seus limites. Logo de seguida O’Neill fala do processo material de opacização da janela: “O pano/ correu. Defenestrados, som/ os o olhar que as ja/ nelas de si próprias ex/ pulsaram. Olhamos de fora/ para fora, para o leitoso,/ o pedregoso, o cimentado,/ o entijolado, o entabuado,/ o encortinado, o opaco em// que as janelas se encerraram,/ se enceguceram”³³⁵. Este mesmo processo tem uma tradução visual no texto, que lhe confere mais um sentido na dimensão caligramática, dado que a sobreposição da leitura formal da linha desenhada por cada frase, a que aludimos anteriormente, figura também o emparedamento do vão da janela.

À opacização da janela corresponde a supressão da sua tridimensionalidade, ou seja, a objectualização da janela implica a eliminação da sua dimensão transcendente enquanto significante, reduzindo-a a uma superfície cega, tal como está implícito no conceito de despragmatização definido Alberto Pimenta:

³³² O’NEILL– op. cit. , p. 351.

³³³ O’NEILL– op. cit., pp. 178-179.

³³⁴ O’NEILL– op. cit., p. 452.

³³⁵ O’NEILL– op. cit., pp. 452-453.

[...] a despragmatização dos símbolos linguísticos implica a perda do seu transcendentalismo semântico e da sua função referencial e, portanto, a sua transformação em meros *objectos*.³³⁶

Se avançarmos na leitura do poema, O'Neill desvela a cegueira da superfície: "A ja/ nela defenestrou toda a tralha,/ todos os apetrechos do con/ vencional humano. Acabou-se/ o teatro-da-janela. A janela está/ à face. Por detrás da janela/ não há por detrás: há outra/ janela e outra e outra e outra,/ no mesmo enquadramento, na/ mesma dimensão, num plano/ único, em idêntica cegueira"³³⁷. Esta descrição convoca algumas pinturas de Magritte também analisadas por Michel Foucault no texto *Ceci n'est pas une pipe* (1976), onde o filósofo utiliza a analogia do caligrama quebrado para explorar os mecanismos da relação palavra-imagem que o pintor põe em marcha na obra que dá título ao ensaio – este texto foi anteriormente citado no capítulo II.1. presente trabalho aquando da definição das características de um caligrama³³⁸. Ora, o fim do teatro-da-janela reflecte-se na pintura *Perspective II: Le balcon de Manet* (1950)³³⁹, onde o pintor substitui as figuras do quadro de Manet que se encontram a uma varanda por caixões. Por sua vez, o efeito das janelas sucedendo-se em série, sem nada atrás delas senão as próprias, encontra eco em *Le soir qui tombe* (1964)³⁴⁰, onde os fragmentos de uma janela quebrada, através da qual se observava o sol, carregam em si mesmos a imagem que aparentemente deixavam ver à transparência. Recuperemos então as palavras de Foucault que explicitam as consequências destas relações:

Magritte allows the old space of representation to prevail, but only on the surface, for it is more than a smooth stone, bearing figures and words: underneath, there is nothing. It is a tombstone: the incisions which draw the figures and those which have marked the letters communicate only by the void, by that non-site which is under the marble's solidity. I shall note only that this absence occasionally rises to its surface and appears in the painting itself: when Magritte gives us his version of (David's) Madame Récamier or of (Manet's) Balcony, he replaces the characters of the traditional painting by coffins: the void invisibly contained between the wax oak boards releases the

³³⁶ PIMENTA - *O Silêncio dos Poetas*, 2003, p. 122.

³³⁷ O'NEILL – op. cit., pp. 455-456.

³³⁸ Ver p. 41.

³³⁹ Ver Anexos: FIGURA 43., p. xliii.

³⁴⁰ Ver Anexos: FIGURA 44., p. xliv.

*space composed by the volume of the living bodies, the arrangement of the gowns, the direction of the gaze and all those faces about to speak, the 'non-site' rises 'in person' – in place of the persons and there where is no longer anyone: personne, as we say in French.*³⁴¹

Segundo Foucault, a obra de Magritte através dos sistemas tradicionais de representação inaugura um jogo de analogias que se desdobra infinitamente na superfície da pintura sem nunca se evadir deste plano, estabelecendo metamorfoses que são exclusivamente auto-referentes, incapazes de afirmar e representar³⁴². Este trabalho na superfície significativa, para além de ser central ao poema “Os Defenestrados”, foi identificado por António Cabrita como um procedimento fundamental no aparelho poético de O’Neill precisamente porque a poesia torna-se objecto quando, à semelhança do caligrama quebrado de *Ceci n’est pas une pipe*, corrompe o esquema tautológico que a originou:

*[...] para O’Neill é apenas ao nível do papel que a poesia existe, porque é apenas aí, no poema criado que o poeta alcança mover-se num universo seu, familiar, conscientemente controlado [...]. À cautela, ciente de que o espontâneo não passa muitas vezes de uma repetição dos modelos propostos, o poeta não descarta a inteligência, maneja a poesia com alicates de lucidez, [...] finta os «esquemas» surrealistas (o que não invalida que haja alguns automatismos nos seus textos). Opõe assim à hegemonia da técnica como linguagem universal uma contínua desconstrução-da-liberdade: os forros-da-retórica e o coelho de todas as cartolas. [...] Em O’Neill o poema é a liberdade e a sua subversão brota do paradoxo mencionado: insistir na poesia quando é o primeiro a desvalorizá-la.*³⁴³

Tal como a poesia existe para O’Neill no plano concreto do papel onde é escrita – mesmo quando a escreve à margem do concretismo –, também a janela de “Os Defenestrados” persegue, acima de tudo, o plano da materialidade, negando, através do discurso, o significado discursivo: “Mas a janela existe./ É um projecto. Deitou-se num/ plano, sollevou-se num alçado./ Repetiu-se num estilo. Variou./ Foi nomeada em cada uma das/ suas partes: lintel, parapeito,/ ombreiras, pinázios. Foi acres/ centada de vidros, de portas,/ de cortinas, de estores, de ge/ losias. Desnudou-se de ornatos./

³⁴¹ FOUCAULT; HOWARD – op. cit., p. 16.

³⁴² FOUCAULT; HOWARD – op. cit., p. 16-18.

³⁴³ CABRITA – op. cit., p. 110.

Fechou-se. Entaipou-se. Mura/ lhou-se. Cegou. Emudeceu”³⁴⁴. Voltando a Alberto Pimenta, o processo de despragmatização tem como objectivo chegar a uma representação concreta do encontro sujeito/objecto que no limite da desconstrução semântica aproxima-se do silêncio:

*Falar da insuficiência das palavras por meio das palavras, ou recusar-se a falar da insuficiência das palavras por meio das palavras são dois procedimentos unilaterais, fracturas, requiem impotente para a impotência do edifício lógico-simbólico que o ser humano construiu. [...] O caminho do verdadeiro silêncio vai pela recusa da palavra segura de si, da palavra auto-suficiente, da palavra que fala do seu falar: mas passa através da palavra que fala para se poder calar, em busca da sua morte. Isto é, da sua razão de existir.*³⁴⁵

O poema de Alexandre O’Neill é uma reflexão sobre a linguagem, nos termos próximos à teorização da poesia experimental sua contemporânea, e concretiza-se no discurso da janela captada pela objectiva de Irene Buarque, onde é possível reconhecer materialmente a variedade tipológica presente nas várias fotografias. Esta abordagem ao discurso da janela tem uma réplica imediata nos sonetos “Persiana para Janela de Maluda”³⁴⁶, que por sua vez, abandonam a dimensão concreta de “Os Defenestrados”. Aliás, é curioso verificar que o tema da janela, quando tomado em sentido lato, é reconhecível noutros momentos da obra de O’Neill: como o vão do livro *De Ombro na Ombreira* (1969), também presente no posterior *Entre a Cortina e a Vidraça* (1972), como enquadramento da série “Desenquadros” e como a vinheta das “Estórias Quadradas”. Ou para dizermos mais sucintamente: trata-se de formalizações de um tempo em que era possível o teatro-da-janela, como o próprio poeta se dava conta:

*[Em criança] Era um chato, uma tristeza. Estava quase sempre em casa, era filho de gente que não me deixava sair à rua. Era um miúdo fechado, um bocado triste, e passava muito tempo à janela, bem perto daqui, por sinal, na Rua da Alegria. É curioso porque morava 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.*³⁴⁷

³⁴⁴ O’NEILL – op. cit., pp. 458-459.

³⁴⁵ PIMENTA – op. cit., pp. 258-259.

³⁴⁶ O’NEILL – op. cit., pp. 460-461.

³⁴⁷ “Entrevista de Clara Ferreira Alves, (21-9-1985)”, p. III.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

the surface of design is three things: firstly, the equal footing on which everything lends itself to art; secondly, the surface of conversion where words, forms and things exchange roles; and thirdly, the surface of equivalence where the symbolic writing of forms equally lends itself to expression of pure art and the schematization of instrumental art.

Jacques Rancière, *The Future of the Image*³⁴⁸

A superfície a que se refere Rancière na citação em epígrafe é o espaço de trabalho de Alexandre O'Neill: é aqui que o poeta nivela os objectos dos seus inventários e monta novos conceitos, objectualizados através da manipulação do significante. Como não há uma reciprocidade estreita entre o rigor da definição do conceito e a rigidez da mancha gráfica na página, as palavras flutuam num texto líquido que ao suporte se adapta, mantendo-se unidas pelas ligações topológicas que concretizam o referido conceito.

O poeta desenquadrado de um espaço que já foi surreal, que procura o concreto e que acompanha o experimentalismo da vanguarda, sempre a uma distância (des)confortável de quem está à margem, tenta fixar a banalidade do seu tempo, como reflexão sobre os modos de percepção, processos, teorias e temas que lhe são específicos. E o que parece ser insignificante em qualquer tempo, como o salto de uma pulga, a partir de O'Neill vai adensando até hoje a sua importância. E o que teve impacto na altura, pode ser actualmente um facto perdido na memória, como a frustrante passagem do cometa Kohoutek³⁴⁹ – exemplo que não precisou da mordacidade do poeta para se *desimportantizar*. Mas todos eles cabem no inventário de O'Neill porque são também marcas materiais do seu tempo, como os fósforos Pátria³⁵⁰, os automóveis Mini³⁵¹ e Alfa³⁵², os matadores Dominguis e Ordoñez³⁵³, o

³⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques – *The Future of the Image*, pp. 106-107

³⁴⁹ Cf. O'NEILL – op. cit., p. 492.

³⁵⁰ Cf. O'NEILL – op. cit., p. 442.

³⁵¹ Cf. O'NEILL – op. cit., p. 298.

ilusionista Conde de Aguilar³⁵⁴, o maccarthysmo³⁵⁵, Bufallo Bill³⁵⁶, o limpa-metais Coração³⁵⁷, a pílula e a cibernética³⁵⁸, a televisão e a guerra do Vietname³⁵⁹, as bonecas insufláveis³⁶⁰, o físico Lúri Orlov³⁶¹, o gás engarrafado³⁶², BB (Brigitte Bardot e os condenados à guilhotina em 1972 Buffet e Bontems)³⁶³, a Taça do Mundo de Futebol (Argentina, 1978)³⁶⁴. Acontecimentos do dia-a-dia do seu tempo, que circulam através dos veículos de comunicação social, alimentando a publicidade, a banda-desenhada, a televisão, os jornais, assim como a literatura e a arte que queriam misturar-se com a vida num plano material onde as suas formas pudessem trocar de papéis, como também notou Rancière.

Ora esta relação intensa com a banalidade fugaz de um tempo de objectos, é um registo material que não invalida uma reflexão sobre os fantasmas eternos do tempo – a angústia perante a sua passagem e a presença inevitável da morte – que assume também um tom satírico de afronta³⁶⁵. E este sentido torna-se imprescindível para a observação de Eduardo Prado Coelho: “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”³⁶⁶.

Nas próprias experiências com pendor visual ou concretista realizadas por O’Neill e analisadas neste trabalho (capítulo III.3.), é possível observar-se então um inventário material de registos da passagem do tempo através da densificação da “Opressão”, da extensão das “Delongas”, do salto da “Pulga”, da rapidez de um “Já”, do compasso da dança de “O Macaco (Valsa Lisboeta)”, do intervalo de vida inscrito

³⁵² Cf. O’NEILL – op. cit., p. 398.

³⁵³ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 299.

³⁵⁴ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 374.

³⁵⁵ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 183.

³⁵⁶ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 466.

³⁵⁷ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 319.

³⁵⁸ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 290.

³⁵⁹ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 364.

³⁶⁰ Cf. O’NEILL – op. cit., pp. 391-392.

³⁶¹ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 422.

³⁶² Cf. O’NEILL – op. cit., p. 444.

³⁶³ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 421.

³⁶⁴ Cf. O’NEILL – op. cit., p. 467.

³⁶⁵ Cf. NOGUEIRA – op. cit., p.600.

³⁶⁶ COELHO - op. cit., p. 203.

numa “Estela”, da actualidade da marca BAYER que intrinsecamente se refere ao passado, do movimento do sol em “SOY&EZ L&S BI&NV&NUS”, da enumeração amorosa de “Digitamor” e do batimento cardíaco de “Coração”.

Aliás, é inerente a qualquer experiência a observação e registo das reacções verificadas num objecto submetido a determinadas circunstâncias – e o tempo é a chave dessa revelação. A este propósito vale a pena convocar de novo o ready-made *Alexandre O’Neill 23 anos* (1948)³⁶⁷, já abordado no último capítulo, começando por referir que este talvez possa ser considerado o primeiro auto-retrato experimental do poeta, precisamente porque, como vimos, faz uso de instrumentos de experiências científicas observadas em dois momentos, sobre os quais, por sua vez, não sabemos se ocorrem simultaneamente ou em sequência no tempo. A única certeza que temos é que estão em paralelo no mesmo espaço, assim como o mundo real e imaginário do poema “Ao Rosto Vulgar dos Dias”³⁶⁸, que utilizámos para iluminar a leitura do ready-made. Complementemos este diálogo interpelando o objecto “Construir o Poema”³⁶⁹ realizado pelo poeta experimental Silvestre Pestana em 1969, onde podemos ver um balão vazio, achatado, que foi fixo a uma superfície, ocupando o seu centro, estando acompanhado no topo e na base do referido plano por duas frases onde se pode ler respectivamente: “Construir o Poema” e “Destruir o Objecto”. Ora também aqui está em causa uma relação dicotómica entre vários pares de conceitos em inter-referência, entre os quais destacamos: poema/ objecto, construção/ destruição, ideia/ matéria, programa/ acção, superfície/ volume. Ou seja, a coexistência destes pares dicotómicos instala uma tensão criativa que exige a intervenção do leitor/utente para a superação dessa latência e provocação da mudança que constitui o resultado da experiência. Nas mãos do leitor/utente são colocados os instrumentos para que a experiência se opere e a validade dessa experiência só é plena se houver correspondência entre as dimensões material e conceptual. Ora o ready-made de O’Neill convoca da mesma forma a intervenção criativa do leitor, concretizando-se apenas no plano conceptual, de acordo com a fórmula contida no poema “Ao Rosto Vulgar dos Dias”: “Imaginar, primeiro, é ver/ Imaginar é conhecer, portanto agir”.

³⁶⁷ Ver Anexos: FIGURA 36., p. xxxiii.

³⁶⁸ O’NEILL – op. cit., p. 42.

³⁶⁹ PESTANA, Silvestre - “Construir o Poema”, in SOUSA; RIBEIRO, org. – op. cit., p. 150 (Ver Anexos: FIGURA 45., p. xlv).

Deste modo fica então configurado um sentido amplo de experimentalismo onde cabe a especificidade de Alexandre O'Neill, sendo essa especificidade a superfície onde o poeta desenvolve o seu trabalho. Num esforço de síntese podemos talvez dizer que Alexandre O'Neill fez um inventário do seu tempo para poder inventar o seu espaço, a referida superfície onde as palavras e as formas trocam de papéis. Como tal, esta dissertação procurou ser o registo da materialidade dos caminhos que ligam alguns lugares do território de O'Neill, configurando-se como mais um esboço de uma extensa cartografia.

BIBLIOGRAFIA

I. ACTIVA

FRANÇA, José Augusto; O'Neill, Alexandre – “Os Defenestrados”, in *Colóquio Artes*, S. 2, a. 19, N. 33. Lisboa, Junho 1977, pp. 24-31

O'NEILL, Alexandre – *A Ampola Miraculosa* [edição fac-similada]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1949]

O'NEILL, Alexandre – *A Saca de Orelhas*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1979

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

O'NEILL, Alexandre – *Anos 70. Poemas Dispersos*, eds. lit. Maria Antónia Oliveira, Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005

O'NEILL, Alexandre – *As Andorinhas não têm Restaurante*. Lisboa: Dom Quixote, 1970

O'NEILL, Alexandre – *De Ombro na Ombreira*. Lisboa: Dom Quixote, 1969

O'NEILL, Alexandre – *Entre a Cortina e a Vidraça*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972

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

O'NEILL, Alexandre – *Já Cá Não Está Quem Falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008

O'NEILL, Alexandre – *No Reino da Dinamarca – Obra Poética (1951-1965)*. Lisboa: Guimarães, 1967

O'NEILL, Alexandre – *No Reino da Dinamarca – Obra Poética (1951-1969)*. Lisboa: Guimarães, 1974

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

O'NEILL, Alexandre – *O Princípio da Utopia, O Princípio da Realidade seguidos de Ana de Brites, Balada tão ao Gosto Popular Português & Vários Outros Poemas*. Lisboa: Moraes, 1986

O'NEILL, Alexandre – *Poemas com Endereço*. Lisboa: Moraes, 1962

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

O'NEILL, Alexandre – *Poesias Completas 1951-1983*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984.

O'NEILL, Alexandre – *Poesias Completas 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1990

O'NEILL, Alexandre – *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

O'NEILL, Alexandre – *Tempo de Fantasmas*. Cadernos de Poesia, nº 11, 1951

O'NEILL, Alexandre – *Tomai Lá do O'Neill!: Uma Antologia*, compil. Antonio Tabucchi. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986

O'NEILL, Alexandre – *Uma Coisa em Forma de Assim*, 3ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 [1980]

O'NEILL, Alexandre – *Urgências. Poema Ilustrado por Cargaleiro*. Lisboa: Edições Isaac Holly, 1983.

ENTREVISTAS

“Entrevista de António Mega Ferreira, *JL*, 28.8.1984”, in *A Phala*, n.º 88 (Suplemento), Setembro de 2001, pp. VII-VIII

“Entrevista de Clara Ferreira Alves, (21-9-1985)”, in *A Phala*, n.º 88 (Suplemento), Setembro de 2001, pp. II-VI

BOM, Laurinda – *Alexandre O'Neill: Passo Tudo pela Refinadora*. Lisboa: Notícias, 2003

II. PASSIVA

II.1. ALEXANDRE O'NEILL

A Phala, n.º 88, Setembro de 2001

BAPTISTA, António Alçada – “Sobre a Poesia de Alexandre O'Neill”, in *O'Neill – Feira Cabisbaixa*. Lisboa: Editora Ulisses, 1965, pp. VII-XXIX

BARATA, José Oliveira - “Dois Tópicos para Estudar Alexandre O'Neill”, in *Vértice*, Vol. XXX, nº 312. Coimbra: Janeiro de 1970, pp. 11-48

BOM, Laurinda – “Camões e O'Neill: sintonias e contrastes”, in *Colóquio Literatura dos Descobrimentos*. Lisboa: UAL, D.L. 1997 pp. 45-58

BOM, Laurinda – “Imagem-texto na obra de Alexandre O'Neill”, in *O Foco*, n.º 8, Mar. 1993, pp. 37-46

BOM, Laurinda – “O’Neill: elementos para uma biografia, poemas de 1942 e poemas inéditos”, in *Colóquio Letras*, nº113-114, Jan./Abr., 1990, pp. 13-30

BOM, Laurinda – *Alexandre O’Neill, Prosas de um Poeta. Proposta de Edição Crítica*, [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de doutoramento

BRAZ, Alda – *O’Neill em diálogo com Éluard*. Lisboa: [s.n.], 2002. Tese de mestrado

CABRITA, António – “A Arca de O’Neill”, in *A Phala — Um Século de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, pp.107-110

Cadernos do Centro de Estudos do Surrealismo, nº 2. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2002

CEIA, Carlos – *Sexualidade e Literatura: ensaios sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O’Neill*. Lisboa: Colibri, 2003

COELHO, Eduardo Prado – “A Impossibilidade da Poesia na Poesia de Alexandre O’Neill”, in *A Palavra Sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972, pp.183-204

COSTA, Paula Cristina – “O’Neill, Ramos Rosa e Éluard”, in *Cadernos do Centro de Estudos do Surrealismo*, n.º 2. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2002, pp.35-41

CUADRADO, Perfecto E. – “«Um Adeus Português» como pretexto para una primera aproximación a la poesia de Alexandre O’Neill”, in *Annals/Humanitats*, nº 1, Palma de Mallorca, 1985, pp. 35-54

FREITAS, Manuel de – “Make it real – Da Importância do(s) Prefácio(s) à(s) Poética(s) de Alexandre O’Neill”, in *Cadernos do Centro de Estudos do Surrealismo*, n.º 2. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2002, pp. 25-31

LANÇÓS, Ana Carolina – *Tentativa de aproximação à(s) poética(s) de Alexandre O’Neill*. Porto: [Edição de Autor], 2007. Tese de mestrado

LEAL, Filipa – *Aspectos do cómico na poesia de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge de Sousa Braga*. Porto: [Edição do Autor], 2005. Tese de mestrado

LOPES, Esmeralda – *O Bestiário na Poesia de Alexandre O’Neill*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de mestrado

LOPES, Óscar – “Cesário e O’Neill”, in *Cesário Verde: Comemorações do Centenário da Morte do Poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE, 1993, pp. 103-116

MARINHO, Maria de Fátima – “Alexandre O’Neill: poética do humor?”, in *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Ruptura e Continuidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, pp. 185-193

MARTINHO, Fernando J.B. – “Alexandre O’Neill e Pessoa”, in *Colóquio Letras*, n.º 97, Maio 1987, pp. 48-56

MARTINHO, Fernando J.B. – “O’Neill e Whitman: as Razões de uma Apostila”, in *Relâmpago*, n.º 13, Outubro de 2003, pp. 37-47

MARTINS, Fernando Cabral - “Esperar o Inesperado”, in O’NEILL, Alexandre – *Anos 70. Poemas Dispersos*, eds. lit. Maria Antónia Oliveira, Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp.121-138

MARTINS, Fernando Cabral - “O Poeta à Mesa de Montagem”, in O’NEILL, Alexandre, *Já Cá Não Está Quem Falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, pp. 247-253

MARTINS, J. Cândido – “Poética de Alexandre O’Neill: da subversão parodística à leitura das influências”, in *Relâmpago*, n.º 13, Outubro de 2003, pp. 49-65

MARTUSCELLI, Tania – “A Artesania de O’Neill: Entre o Neo-Realismo e o Surrealismo”, in *Cadernos do Centro de Estudos do Surrealismo*, n.º 2. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2002, pp.13-23

MONTEIRO, Adolfo Casais – “A Poesia de Alexandre O’Neill”, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, pp. 297-301

MOURÃO-FERREIRA, David – “Alexandre O’Neill”, in MOURÃO-FERREIRA, David; SEIXO, Maria Alzira, org. – *Portugal, A Terra e o Homem: Antologia de Textos de Escritores do Séc. XX*, II vol., 2ª série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979-1981, p. 357

NOGUEIRA, Carlos – *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*. Porto: [s.n.], 2007. Tese de doutoramento

OLIVEIRA, Maria Antónia – “Cronologia” in O’NEILL, Alexandre - *Anos 70. Poemas Dispersos*, eds. lit. Maria Antónia Oliveira, Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp.113-117

OLIVEIRA, Maria Antónia – *A Tristeza Contentinha de Alexandre O’Neill*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992

OLIVEIRA, Maria Antónia – *Alexandre O’Neill. Uma Biografia Literária*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2007

PEREIRINHA, Ana Maria – “Biografia Cronológica de Alexandre O’Neill”, in O’NEILL, Alexandre – *Poesias Completas 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1990, pp. 548-574

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez - *A Man que Caligrafando Pensa. Do Plástico-Escritural e da Manuscrita Novoneyriana*. A Corunha: Universidade da Coruña, 2010

PICCHIO, Luciana Stegagno – “Alexandre O’Neill, «Um Adeus Português»”, in SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro, org. - *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, imp. 2002, pp. 536-539

PROENÇA, Pedro – “Posfácio”, in O’NEILL, Alexandre - *A Ampola Miraculosa* [edição fac-similada]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1949], pp. 29-31

Relâmpago, nº 13, Outubro de 2003

ROCHA, Clara – “Dois Auto-retratos: o de Bocage e o de Alexandre O’Neill”, in *As Máscaras de Narciso (Estudos sobre Literatura Auto-Biográfica e Portugal)*. Coimbra: Almedina, 1995, pp. 249-254

ROCHA, Clara – “Prefácio”, in O’NEILL, Alexandre – *Poesias Completas 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1990, pp. 11-28

ROSA, António Ramos – “Abandono vigiado de Alexandre O’Neill”, in *A poesia moderna e a interrogação do real. II*. Lisboa: Arcádia, 1980, pp. 105-106

ROSA, António Ramos – “Alexandre O’Neill conta o «modo funcionário de viver»”, in *Incisões Oblíquas: Estudos sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Caminho, 1997, pp. 37-44

ROSA, António Ramos – “Alexandre O’Neill ou a dialética do sonho e do real”, in *Colóquio Letras*, nº 93, Set. 1986, pp. 124-126

ROSA, António Ramos – “Alexandre O’Neill ou a luta contra a alienação”, in *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Moraes Editores, 1962, pp. 125-131

SOARES, Ana Maria Teixeira – *O Humor Satírico na Poesia de Alexandre O’Neill: Entre o Exorcismo e o Desafio*. Coimbra: [s.n.], 1996 [D.L. 1998]. Tese de mestrado

TABUCCHI, Antonio - “Les insectes impertinents d’Alexandre O’Neill”, in SOBRAL, Luís Moura, dir. - *Surréalisme Périphérique. Actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique Latine: un Surréalisme Périphérique?*. Montréal: 1984, pp. 33-44

TABUCCHI, Antonio – “O’Neill: Riso, Dor, Bichos e Sonho”, in O’NEILL, Alexandre – *Tomai Lá do O’Neill!: Uma Antologia*, compil. Antonio Tabucchi. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986, pp. 9-17

TAVARES, Maria Andresen de Sousa – “O Terrivelmente Real. Acerca da poesia de Alexandre O’Neill”, in *Relâmpago*, nº 13, Outubro de 2003, pp. 67-79

TORRES, Alexandre Pinheiro – “A Perseguição do Concreto em Alexandre O’Neill”, in *Poesia. Programa para o Concreto*. Lisboa: Ulisseia, 1966, pp. 73-86

TORRES, Alexandre Pinheiro – “A poesia de Alexandre O’Neill”, in *Ensaio Escolhidos II. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1989-1990, pp. 113-121

II.2. SURREALISMO

ADAMOWICZ, Elza - *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

ÁVILA, Maria de Jesus – “O Surrealismo nas artes plásticas em Portugal. 1934-1952”, in *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, catálogo da exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 2001, pp. 4-270

BRETON, André – *Manifestos do Surrealismo*, trad. Pedro Tamen. Lisboa: Salamandra, 1993

CUADRADO, Perfecto E. – “Introdução em Três Movimentos”, in CUADRADO, Perfecto E., dir. – *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*. Lisboa: Assírio Alvim, 1998, pp.7-65

CUADRADO, Perfecto E. – *Modernidad y Vanguardia en la poesía portuguesa contemporânea*. Palma: Universita de les Illes Balears, 1986. Tese de doutoramento

ERNST, Max – *A Mulher 100 Cabeças*, trad. Alberto Pimenta, Célia Henriques. Lisboa: & Etc, 2002 (sem paginação)

MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM, 1985

MARTINS, J. Cândido – *Teoria da Paródia Surrealista*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995

Max Ernst. “*Une semaine de bonté*”. *Les collages originaux*, folheto da exposição. Paris : Musée d’Orsay, 2009

Max Ernst. “*Une semaine de bonté*”. *Les collages originaux*, texto sobre a exposição (Paris, Musée d’Orsay, 2009), disponível em http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/les-collages-de-max-ernst-20484.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=ddcbf79f1f [consult. 29 Ago. 2011]

NADEAU, Maurice – *Histoire du Surréalisme*. Paris: Editions du Seuil, 1970

PAQUET, Marcel, *Magritte*. Colónia: Taschen, 1995

PIMENTA, Alberto; HENRIQUES, Célia – “A Propósito desta Edição”, in ERNST, Max – *A Mulher 100 Cabeças*, trad. Alberto Pimenta, Célia Henriques. Lisboa: & Etc, 2002 (sem paginação)

SOBRAL, Luís de Moura – “Objectos, imagens e conceitos na arte portuguesa do surrealismo”, in *As Tentações de Bosch ou o Eterno Retorno*, catálogo da exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1994, pp. 271-284

SOBRAL, Luís de Moura – *Le Surréalisme Portugais*, catálogo da exposição (Montreal, Galerie UQAM, 1983). Montreal: galerie UQAM, 1984

TABUCCHI, Antonio – *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1971

TCHEN, Adelaide Ginga – *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Colibri, 2001

VASCONCELOS, Mário Cesariny de – *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

VASCONCELOS, Mário Cesariny de – *Surrealismo Abjeccionismo*. Lisboa: Salamandra, D.L. 1992

II.3. EXPERIMENTALISMO

DONGUY, Jacques - *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Les Presses du Réel, 2007

DRUCKER, Johanna - “Experimental/ Visual/ Concrete” in *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York: Granary Books, 1998, pp. 110-136

DRUCKER, Johanna – *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994

HATHERLY, Ana – *A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisboa: Estampa, 1995

MARQUES, José Alberto; CASTRO, E. M. Melo, org. - *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973

PRETO, António - “Palavra que se fez Coisa: Poesia Experimental Portuguesa”, in *Arte Teoria*, n.º 8, 2006, pp. 7-39

PRETO, António Manuel João – *A Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de mestrado

SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004

SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice – “Introdução. Poesia Experimental: Que Não Há Novíssima Poesia”, in SOUSA Carlos, Mendes de; RIBEIRO, Eunice, org. - *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, pp.15-54

II.4. OUTROS

ÁVILA, Maria de Jesus – “Sá Nogueira. O domínio do fragmento”, in *Sá Nogueira: Retrospectiva*, catálogo de exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 1998, pp. 15-29

BÜRGER, Peter – *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993

CALINESCU, Matei – *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post modernism*. Durham: Duke University, 2003

CASTRO, E. M. Melo e – *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1987

CASTRO, E. M. Melo e – *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963

CASTRO, E. M. Melo e – *Projecto: Poesia*. Lisboa: INCM, 1984

CASTRO, E. M. Melo e – *Versus-In-Versus*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1968

FOUCAULT, Michel; HOWARD, Richard - “Ceci n’est pas une pipe”, in *October*, Vol. 1, The MIT Press, Primavera de 1976, pp. 6-21

GAUVILLE, Hervé – *L’art depuis 1945: groupes et mouvements*. [S. l.]: Éditions Hazan, 1999

GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: INCM, 2004

Júlio Pomar: o paraíso e outras histórias/Júlio Pomar: paradise and other stories, catálogo da exposição (Lisboa, Caixa Geral de Depósitos, 1994). Lisboa: Sociedade Lisboa 94/ Milão: Electa, 1994

Júlio Pomar: quelques dessins, 1965-1988, catálogo da exposição (Paris, Galerie Flora J./Lisboa, Galeria Valbom, 2001). [S. l.]: Galerie Flora J., imp. 2001

LEUCI, Veronica - “Lope de Vega y el soneto: algunas reflexiones en torno a la autorreferencia”, in *Especulo – Revista Electronica Cuadrilateral de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. º 37, Novembro de 2007-Fevereiro de 2008 (sem paginação)

- MACGANN, Jerome – *Black Riders. The Visible Language of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993
- MARTINHO, Fernando J. B. – *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996
- PAZ, Octavio – “Los signos en rotación” in PAZ, Octávio – *Los signos en rotación y outros ensayos*. Madrid: Alianza, cop. 1971, pp. 307-341
- PERLOFF, Marjorie – *The Futurist Movement. Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003
- PIMENTA, Alberto - *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978
- PIMENTA, Alberto - *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003
- POMAR, Alexandre; WALDBERG, Michel; SILVA, Raquel Henriques da; VITAL, Natália – *Julio Pomar. Catalogue Raisonné*, II vol. Paris: La Difference, cop. 2001
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F, eds. - *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993
- RANCIÈRE, Jacques – *The Future of the Image*. Londres: Verso Books, 2007
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007
- René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, org. - *Antologia Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra, 1998
- SILVA, Helena Vaz da; CÂNDIDO, José - *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Lisboa: António Ramos, cop. 1980
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e – *Teorias e Metodologias Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004
- TORRE, Guillermo de – *História das Literaturas de Vanguarda*. Lisboa: Presença, 1972, 6 Vols.
- TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma história da publicidade?*. Lisboa: Tinta da China, 2008
- VARGA, A. Kibédi - “Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, in *Poetics Today*, Vol. 10, N.º1, Art and Literature I, Spring 1989, pp. 31-53

III. OUTRAS FONTES

Entrevista realizada ao Professor Doutor Carlos Paulo Pereiro no dia 24/06/2011.

Entrevista realizada ao poeta e Professor Doutor E.M. de Melo e Castro entre os meses de Abril e Agosto de 2011.

Entrevista realizada à artista Irene Buarque no dia 13/07/2011.

Entrevista realizada à Professora Doutora Laurinda Bom entre os meses de Julho e Agosto de 2011.

.

ANEXOS

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-------|
| FIGURA 1. “BrinCadeira” | iv |
| FIGURA 2. “Brincadeiras” | v |
| FIGURA 3. “Brincadeiras” | v |
| FIGURA 4. “Bule” | vi |
| FIGURA 5. “Guardanapos” | vi |
| FIGURA 6. “O Copo” | vii |
| FIGURA 7. “cadeira cadeira mesa mesa janela” | vii |
| FIGURA 8. “Épopée portugaise” | viii |
| FIGURA 9. “Tudo pelo interesse público” | ix |
| FIGURA 10. “Ensaio para uma interacção da escrita” | x |
| FIGURA 11. “País de poetas” | xi |
| FIGURA 12. “Un soneto me manda hacer violante” | xii |
| FIGURA 13. “Soneto Soma 14X” | xiii |
| FIGURA 14. “1 Texto e 6 Postextos” | xiv |
| FIGURA 15. “LIFE” | xvi |
| FIGURA 16. “Soneto Digital” | xvii |
| FIGURA 17. “Auto-retrato escrito” | xviii |
| FIGURA 18. “Servil” | xviii |
| FIGURA 19. “Histórias Quadradas” | xix |
| FIGURA 20. “Conversa com o meu anjo” | xx |
| FIGURA 21. “Conversa de reformados” | xxi |
| FIGURA 22. Anúncio publicitário do automóvel <i>Vauxhall Viva GT</i> | xxii |

| | |
|---|---------|
| FIGURA 23. Anúncio publicitario do dentifrício <i>Gibbs com Clorofila Activa</i> | xiii |
| FIGURA 24. <i>Palmier</i> | xxiv |
| FIGURA 25. <i>Sol poente</i> | xxiv |
| FIGURA 26. <i>Le jour et la nuit</i> | xxv |
| FIGURA 27. <i>Arc-en-ciel</i> | xxv |
| FIGURA 28. <i>La mer</i> | xxvi |
| FIGURA 29. <i>Nuage à surface variable</i> | xxvi |
| FIGURA 30. <i>Sem título</i> | xxvii |
| FIGURA 31. <i>Littérature conjugale</i> | xxviii |
| FIGURA 32. <i>Bem me tinham dito</i> | xxix |
| FIGURA 33. <i>A Linguagem</i> | xxx |
| FIGURA 34. <i>Ocultação</i> | xxxi |
| FIGURA 35. <i>Ocultação</i> | xxxii |
| FIGURA 36. <i>Alexandre O'Neill 23 anos</i> | xxxiii |
| FIGURA 37. <i>Le Dôme</i> | xxxiv |
| FIGURA 38. <i>Os Amorosos</i> | xxxv |
| FIGURA 39. <i>Jouet de Jeune Fille</i> | xxxvi |
| FIGURA 40. <i>Ah! Que les raisins sit capiteux</i> | xxxvii |
| FIGURA 41. “Os Defenestrados”..... | xxxviii |
| FIGURA 42. “His Master’s Voice”..... | xlii |
| FIGURA 43. <i>Perspectives II. Le Balcon de Manet</i> | xliii |
| FIGURA 44. <i>Le soir qui tombe</i> | xliv |
| FIGURA 45. “Construir o Poema”..... | xlvi |



FIGURA 1. "BrinCadeira" (1977) de Alexandre O'Neill
(Fonte: BOM, Laurinda – "Imagem-texto na obra de Alexandre O'Neill", in *O Foco*, n.º 8, Mar. 1993, p. 44)

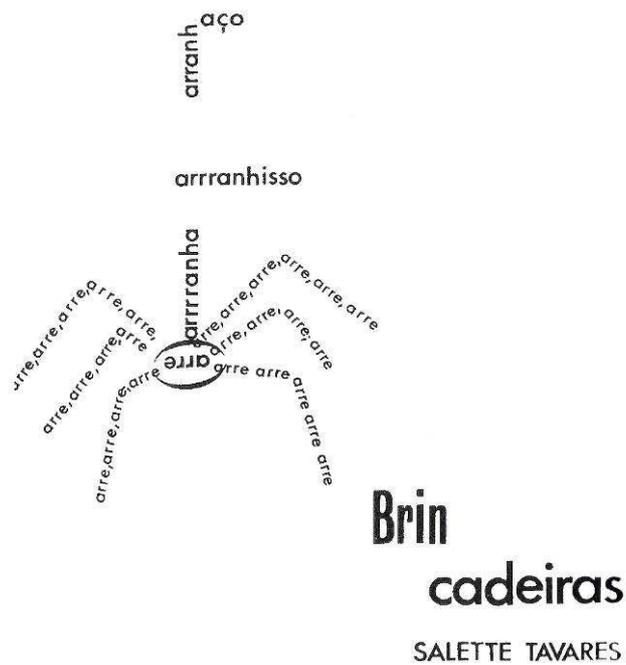


FIGURA 2. "Brincadeiras" (1964) de Salette Tavares
 (Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 144)

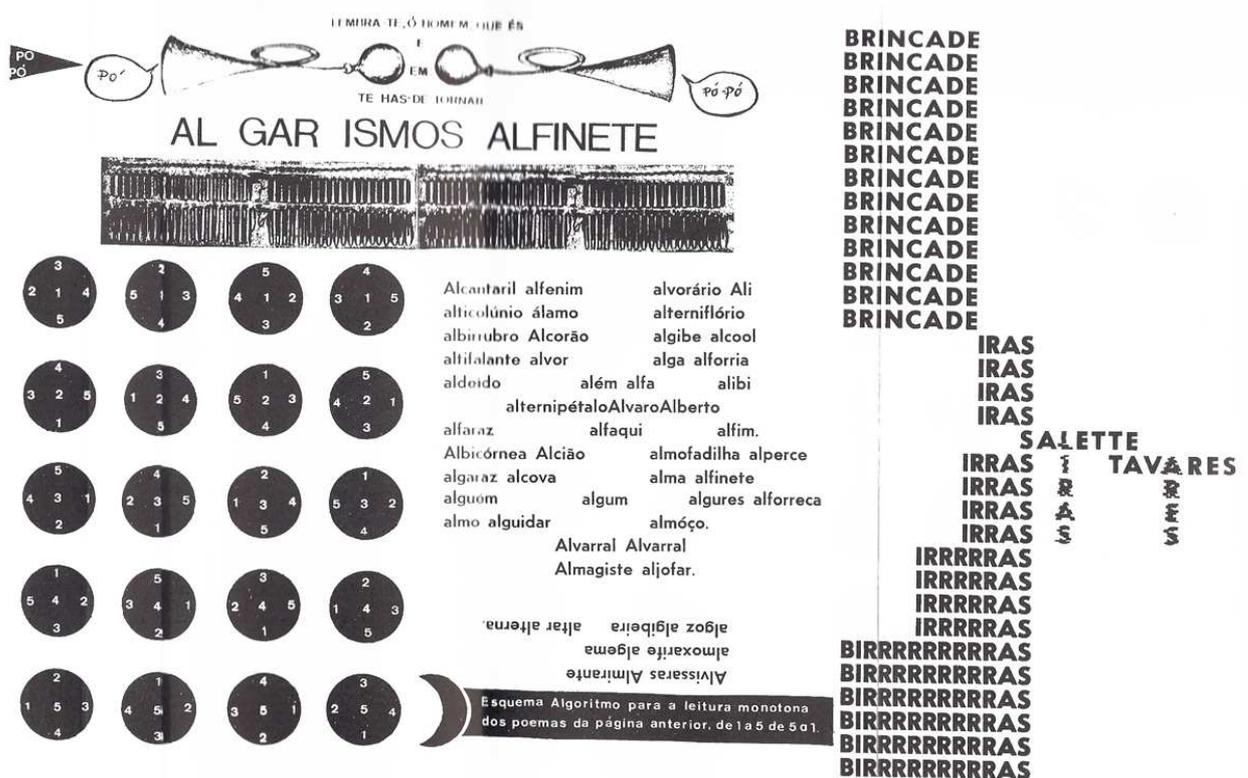


FIGURA 3. "Brincadeiras" (1966) de Salette Tavares
 (Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 146)

Bule bule bule bule bule bule bule
a palavra parece a água a borbulhar
bule bule bule bule bule bule bule
a água a ferver.
Bule bule bule o bule aquece o bule bule
deita-se o chá e o bule bule bule bule
bule bule bule vezes sete deita-se a água
bule bule bule bule a água a ferver
bule bule bule o bule serve o chá.
Beber é matar a sede.
Bule bule bule bule bule bule bule
beber é o acto sagrado de matar
a sede. Bule bule bule bule o bule é o receptáculo
escuro da morte.
Bule bule bule bule o bule é o tabernáculo.
O bule não é o copo bule bule bule bule
o copo é o receptáculo claro da morte
da sede. Mas o bule é divino e raro.
Escuro o bule
bule bule o chá é divino e puro.
Sabedoria. Bule bule bule bule bule
Faço a cerimónia do chá cinco vezes por dia.

O bule está quente.
O bule está morno.
O bule está frio. Sophia!
As mãos acompanham em concha
o bojudo do bule companheiro... bule bule
bule bule bule todo o dia.

As tisanas são assunto da Ana
Hatherly.
Bule bule bule bule bule bule bule
com asa e bico bule bule bule bule
o bule é a ave do espírito santo
em si.
Garça pato cisne cegonha avestruz.
conforme o bule o pescoço varia
e produz bule bule bule bule
uma chávina de Universo
inteiro.
O bule é o sacrário por isso
beber chá é beber a noite e o dia
é sorver bule bule o enigma primeiro.
O bule cheio bule é o ventre relicário
do chá bule meu néctar
verdadeiro bule bule bule bule claro
meu alimento bule bule bule caro.
Bule bule bule bule bule bule.

BULE.

FIGURA 4. "Bule" (1971) de Salette Tavares

(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, pp. 210-211)

GUARDANAPOS

Guardanapos napos à esquerda quando se começa
guardanapos napos desdobrados em cima das coxas
guardanapos napos discretos no quente do colo
guardanapos onde onde caem migalhas e pingos de sopa
guardanapos napos pontuação do passar pelos lábios
guardanapos napos hirtos ou fleumáticos
guardanapos napos franjas em mãos nervosas
guardanapos!
guardanapos! que estranha palavra portuguesa!

FIGURA 5. "Guardanapos" (1971) de Salette Tavares

(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 214)

O COPO

Como a palavra o diz
o copo é a concha translúcida da luz
onde mergulha a água
onde se acolhe o vinho
no vidro.
No copo pousado repousa o líquido forma.
Do copo encostado aos lábios passa o fluido
e enche a boca de forma.
O movimento do copo voa líquido
que na boca se entorna.
A boca e o copo entendem-se através da mão
vão aterrissagem
um lento de comunhão.

FIGURA 6. "O Copo" (1971) de Salette Tavares

(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 215)

cadeira cadeira mesa mesa janela
janela 1 porta mesa mesa rádio
porta janela 2 cadeira copo
alto janela 1 mesa 2 mala

copo alto cortina janela 3 vela
estante porta 1 quarto quatro
lâmpada sem porta 5 ela
água flor mesa copo magro

cadeira cadeira nua braço
cama janela cama calor tela
livro ama livro sono laço

escuro escuro leve mesa vão
janela livre porta flexa
eu nada tenho a tua fria mão

FIGURA 7. "cadeira cadeira mesa mesa janela" (1968) de E.M. de Melo e Castro

(Fonte: CASTRO, E. M. Melo e – *Versus-In-Versus*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1968, p. 25)

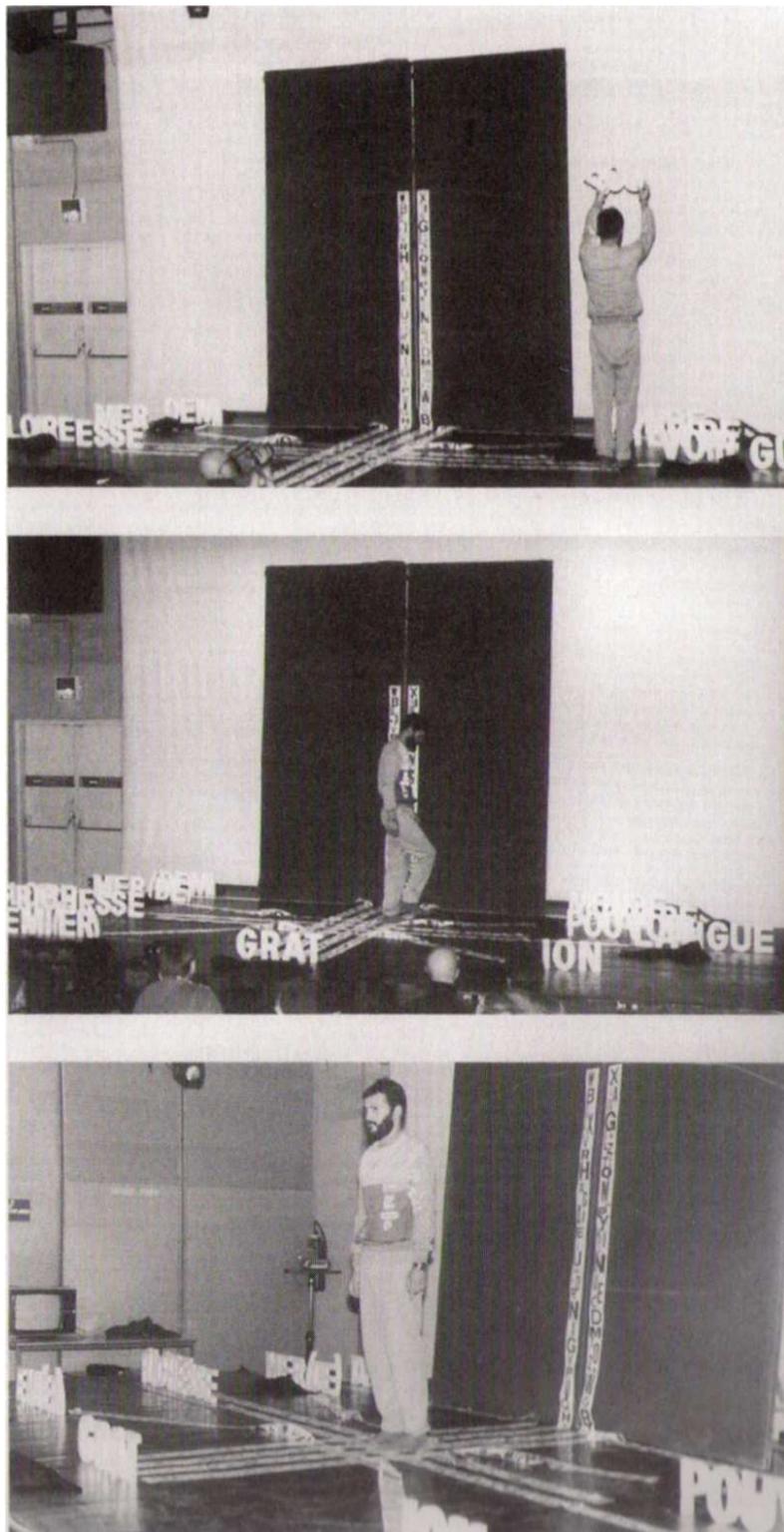


FIGURA 8. "Épopée portugaise" (1984) de Fernando Aguiar
(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 312)



FIGURA 9. "Tudo pelo interesse público" (1985) de Fernando Aguiar
(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 313)

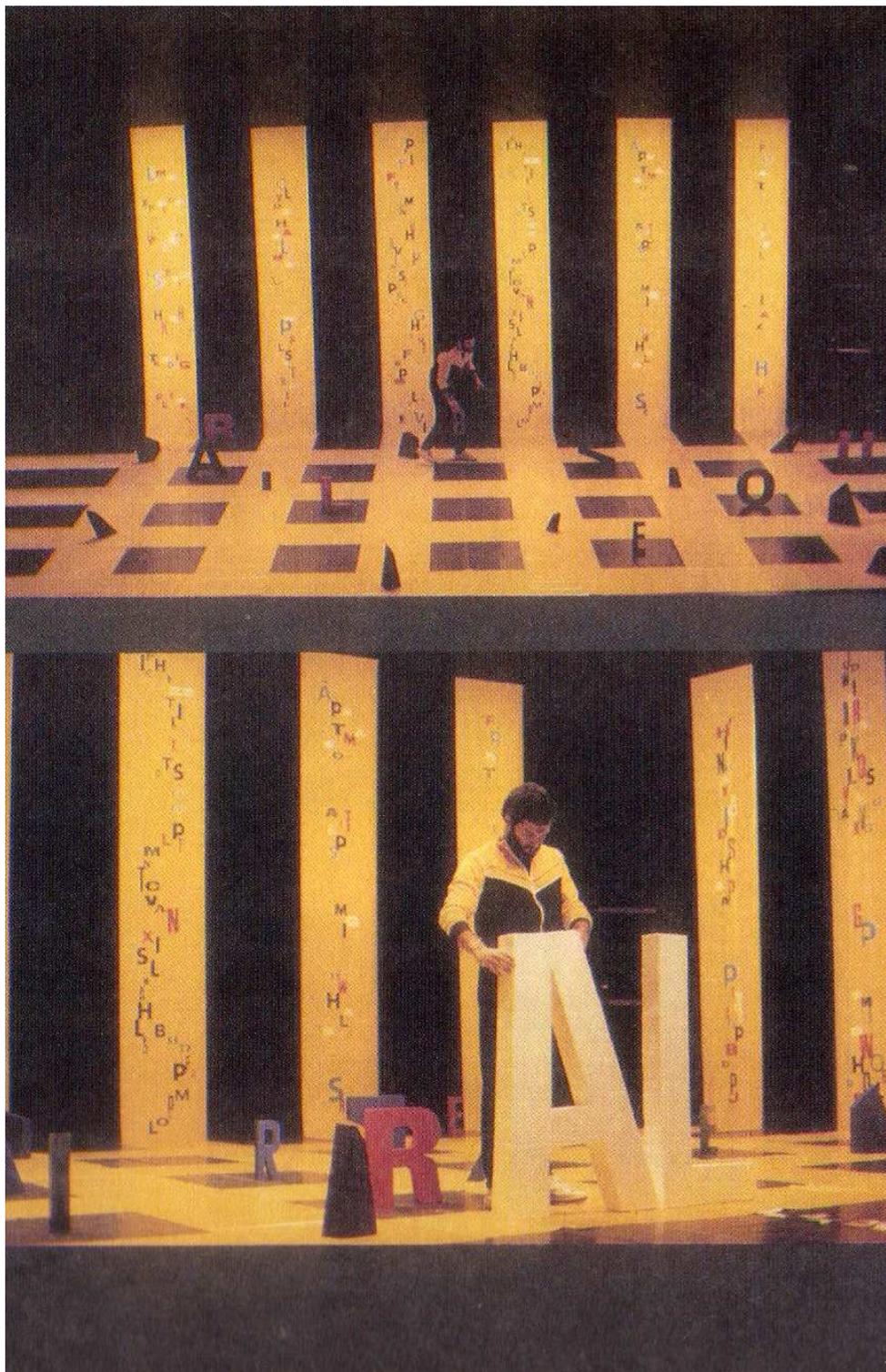


FIGURA 10. "Ensaio para uma interacção da escrita" (1985) de Fernando Aguiar
(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 315)

*Rimas humanas y divinas del Licenciado
Tomé de Burguillos (1634)*

195 [c. 1610-1612]

Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

FIGURA 12. "Un soneto me manda hacer Violante" (c. 1610-1612) de Lope de Vega
(Fonte: RUIZ CASANOVA, José Francisco, org. - *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*.
Madrid: Cátedra, 1998, p. 299)

SONETO SOMA 14x

1 4 3 4 2
2 3 3 0 6
4 1 6 1 2
3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
2 1 2 5 4
1 4 0 1 8
3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
5 4 1 2 2
3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
5 1 2 1 5
8 9 3 5 3

FIGURA 13. "Soneto Soma 14X" (1963) de E. M. de Melo e Castro
(Fonte: CASTRO, E. M. Melo e – *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963, p. 38)

1 TEXTO E 6 POSTEXTOS

texto — amor tecendo amor
amortecendo a morte
amar-te sendo amor
amar te sendo a morte

a morte sendo a morte
amar-te sendo amar-te
amortecendo a morte
amor tecendo amor

postextos

1.
(interfe- amar tecendo amar
rência do amartecendo a marte
“a” sobre amar-te sendo amar
o “o”) amar te sendo a marte

a marte sendo a marte
amar-te sendo amar-te
amar tecendo a marte
amar tecendo amar

2.
(interfe- ò morte sem motor
rência do omortecendo o morte
“o” sobre omor-te sendo humor
o “a”, omor-te sendo o norte
com va-
riações)

o morte sendo o morte
omor-te sendo omor-te
omortecendo o morte
o morte sem temor

3.
(interfe- emer tecendo emer
rência to- emertecende e merte
tal do “e” emer-te sende emer
com uma emer te sende e merte
variação)

e merte sende e merte
 emer-te sende emer-te
 emertecende inerte
 emer tecende emer

4.
 (desvoca-
 lização)

m r t c nd m r
 m r t c nd m r t
 m r t s nd m r
 m r t s nd m r t

m r t s nd m r t
 m r t s nd m r t
 m r t c nd m r t
 m r t c nd amor

5.
 (descon-
 sonanti-
 zação)

a o e e o a o
 a o e e o a o e
 a a e e o a o
 a a e e o a o e

a o e e o a o e
 a a e e o a a e
 a o e e o a morte
 a o e e o a o

6.
 (varia-
 ções
 aleatórias)

homem tirando o mar
 íman tocando harpa
 amanhecendo torpe
 amante sendo amar

o muro canto mar

humor tocando a morte
 o mar tecendo o mar
 o morto canto muro
 amar tocando a morte

FIGURA 14. "1 Texto e 6 Postextos" (1968) de E. M. de Melo e Castro
 (Fonte: CASTRO, E. M. Melo e – *Versus-In-Versus*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1968, pp. 71-74)

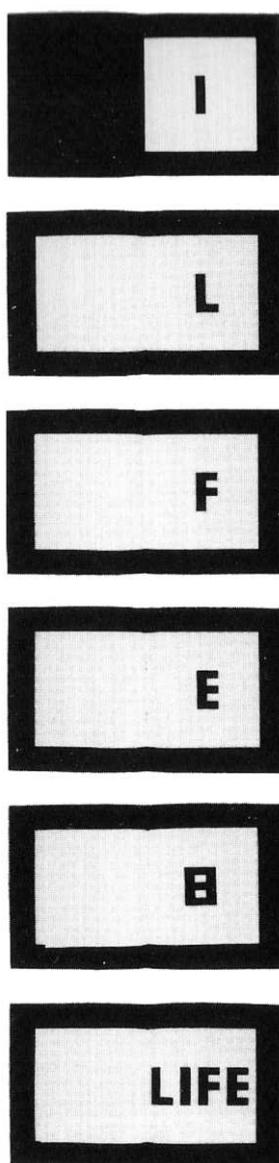


FIGURA 15. "LIFE" (1957) de Décio Pignatari

(Fonte: DONGUY, Jacques - *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Les Presses du Réel, 2007, p. 89)

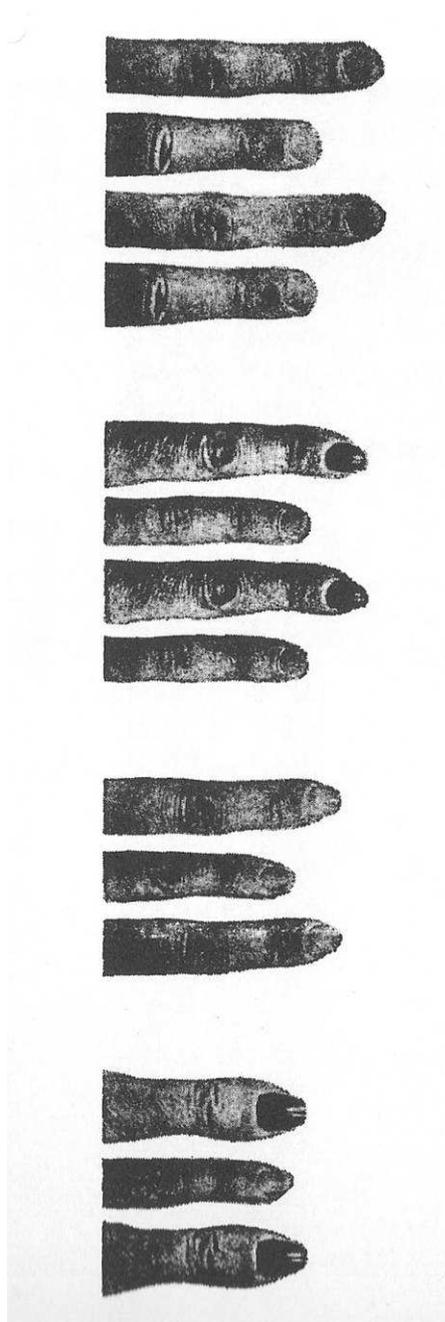


FIGURA 16. "Soneto Digital" (1981) de Fernando Aguiar

(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 309)

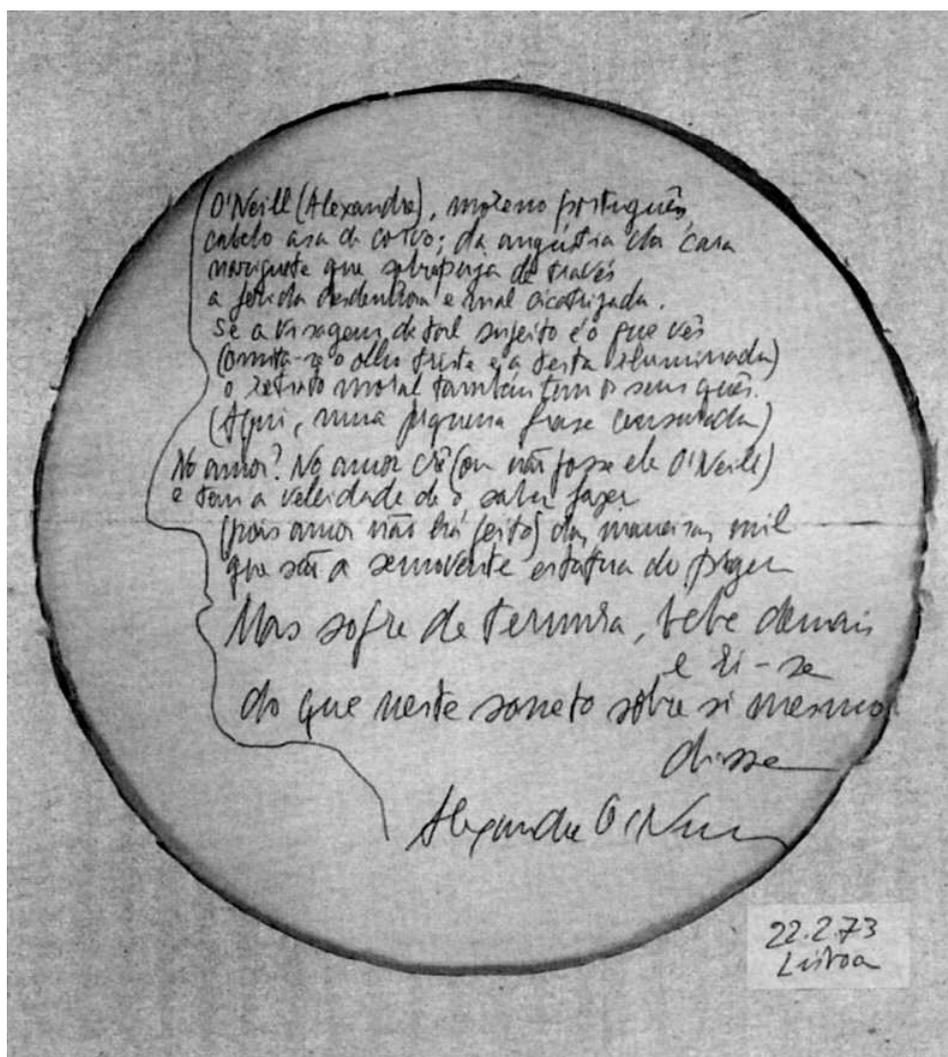


FIGURA 17. "Auto-retrato Escrito" (1973) de Alexandre O'Neill
 (Fonte: A Phala, n.º 88, Setembro de 2001, p. 78)

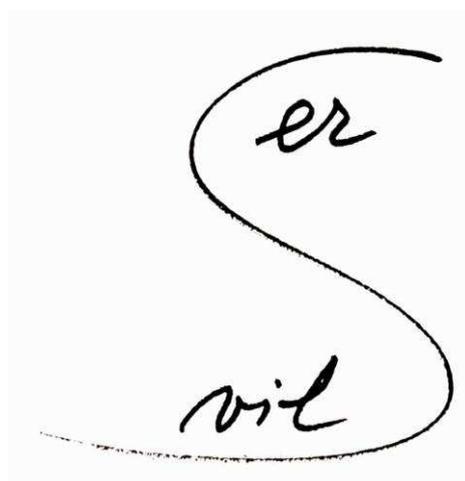


FIGURA 18. "Servil" (s/d) de Alexandre O'Neill
 (Fonte: PIMENTA, Alberto - O Silêncio dos Poetas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978, p. 176)

HISTÓRIAS QUADRADINHAS

por Alexandre O'Neill

O pobre corre atrás da galinha. A galinha, coqueleando, foge-lhe sobre os dois garfos, sobre as duas baquetas todas as penas... vive broncamente o pobre. A galinha derrapa, quilha de roço. O pobre atrai-se para cima o maji-tarrapo da joqueta. Facha. Vai de gengivas ao olho. A galinha reencorpora-se sobre os garfos, sacode o pé com a asa. Do bico sai-lhe um «baldo» que diz, em trapalhosa letra manuscrita: QUANDO O POBRE COME GALINHA...

— Isso é um provérbio chinês, indigna-se o pobre de quecos no pó. E a charlotada termina — quadradinho que se segue — com a galinha, já toda coqueleada, atalando-se e concluindo, sempre em garrafal, no «baldo» que parece, ao pobre, uma insuportável fumaca de vaidade e ironia: ...UM DOS DOIS ESTA DOENTE.

O anjo-mergulhador que encima estas crónicas achou uma graça maluca na história quadradinho da qualha, quando veio comer à minha mão a sua ração semanal de latinha mada, desalfomou-me. — Diz lá Não era capaz de fazer o mesmo comigo, pois não? — Eu devia era condenar-te a rodapé e de braços para cima. — Ri-se e, voando ao invés, voltou para o cabeçalho donde me espreita os truques vai para três anos...

Mas a história mais quadradinho de todas, leve-me como forçado protagonista vinte anos atrás. Éramos um punhado de desenquadrados na mesma sala. Para ocupar o tempo, jogávamos as damas nos tabuleiros trapados a lápis nas lampas das caixas de madeira onde se guardava desde a roupa a quadradinhos de mamelada. A quadra (o tempo que decorria lá fora) era a do Natal. Tão entediados acabámos por andar como o jogo, que nem dávamos por ele. Mas um dia recebemos uma torta — grande como um transmissor! Alguma se lembrará de nós. Corria aqui, corria acolá, láis daqui as mãos, oha o guiso, enfim, basta, e a torta, com frouxa e tudo, desaparece. Quando chegou a hora de deitar, estávamos a obter uma para os outros como amarelos eléctricos sem caixas. Foi nesse enjoo colectivo que ouvimos, pela primeira vez, o entalado son: nas quadrículas de ferro que nos defendiam do mau mundo exterior e dos seus natas, um bastão de ferro passou e repassou, tirando das quadrículas o son que algum mesmo tirava, com a garfada da sua roda, das grades de um lendim. Compendi, nesse momento, o que Casário Verde — ele do lado de fora — queria dizer: Tocaste as grades, nas caixas. Son. Que mortifica e deixa umas loucuras manas!



PESARO 70
(conclusão)

por João César Monteiro

A ACTIVIDADE DE GARREL, como cineasta, só é possível porque se ocorre dessa antiquíssima forma de serviço intelectual que se chama memento. Também eu me apartarei de vós (dizes primeiro que deias), porque sonada ou for vós não poderdes seguir-me. Pondo isto (que é acínoso e inexpressivo) passamos ao assunto.

Opondo-se radicalmente («Sou absolutamente contra a cultura») nos modos de pensar do establishment, aos modos de pensar do espectador, Garrel, contra ela, instala-se na lógica do fantasma. Esta posição que pretende estabelecer com o espectador: uma relação feita de pura fascinação, de glúncio impoluto à reflexão; não cinema, através do filme, adormece-se o espectador por um certo período de tempo, obrigando-o a reflectir-se à sua própria vida e, à saída, a redifini-la.

De que nos fala Marie pour mémoire, ou Le Révélateur, Le Lit de la Vierge? Trata-se de variações sobre o mesmo acto de acusação dirigida contra todas as formas de ordem, de repressão, de autoritarismo, qualquer que seja o rosto de todas estas formas de domínio, hoje, na nossa sociedade e no nosso presente, o alarido do curso da história, representado por figuras, intermédias até ao infinito, da lei, do pai, da família, das regras sociais, da escola, da educação, da picanálise e,

por fim, da religião, do cristianismo e do verbo divino.

Esta denuncia inscreve-se nos filma de maneira obscura, subtil, masquinista ou ego-

nevroca, ideias fixas, antinóm e atormentam as actuações; que nela se movem. Mas seria um mal-entendido operar sobre o autor a transferência dos fantasmas que as suas personagens trata-

portam. O inconsciente anónimo, sem dúvida, à estrutura e a linguagem do filme, mas formulando e alterando estas fantasmas que, antes de serem ditos, codifica distais, constituem a escrita severa dos filmes, numa estrutura de gritos, aflições, repetições até ao intolerável.

Marie pour mémoire (Um rapaz empreado por causa de uma rapariga, o salto que o separava da loucura. O filme narra as aventuras de um psicopata numa sociedade de «alinhados» estabelece já o campo dos pro e a o s garrolados: planos longuíssimos, no limite do suportável, que alternam, uma vez superado esse limite, uma violência provocatória. Os planos são fixos, estáticos, receptivos e reveladores de comportamentos: acordam as suas gestas mudanças com gestos brutais, explosões inesperadas, subterfúgios a alternância de temas e distensões.

Depois da identificação obscura de Marie pour mémoire, filme impregnado pela pergunta que o abre («E tu, quem és tu, e no qual os interrogatórios se alternam, da auto-

Philippe Garrel



Nasceu em Outubro de 1948; é filho do actor Maurice Garrel. Colaborou na transmissão ORTF «Seize millions de jeunes» de Alain Sédouy e Richard Harris. Em 1966 roda as suas primeiras curtas-metragens todos em 35 mm, com a ajuda do Service de la Recherche da ORTF.

— Les enfants «Obscurité» — Trois de Vainc, Int.: Maurice Garrel, Françoise Remberg

— La mort de son père, Real: Jaime Semprun, Int.: Maurice Garrel, Philippe Garrel

1967 — ANEMONE, 16 mm cor P. 42 Kudak. Real. e arg.: Philippe Garrel. Fot.: Françoise Remberg. Som: Daniel Melanda. Int.: Michèle Beldard. Int.: Anne-Lymane Bourguignon, Maurice Garrel, Pascal Lapeyronnie. Dur.: 60 min.

1968 — MARIE POUR MÉMOIRE, 35 mm, preto e branco. Real. e arg.: Philippe Garrel. Fot.: Michel Fournier. Som: Jacques Dumas. Int.: Philippe Garrel, Int.: Zouzou, Didier Léon, Nicole Loupion, Thierry Garrel, Maurice Garrel, etc. Prod.: Philippe Garrel, com a ajuda do Service de la Recherche da O.R.T.F. e de Claude Berri. Dur.: 89 min.

GRANDE PREMIO no Festival de Hyeres 68.

1968 — ACTUALI F R S REVOLUTIONNAIRES N. 1 (com Patrick Devail)

1968 — LE REVELEATEUR, 35 mm, preto e branco, mud. Arg. e real.: Philippe Garrel. Fot.: Michel Fournier. Int.: Laurent Terzieff, Bernard Laffont, Stenka Robitova. Apresentado na Quilzena dos Realizadores, Cannes 70. Primeiro título: atollis ou les forces de l'ordre. Prod.: Philippe Garrel, com a ajuda de Claude Berri. Dur.: 68 min.

1968 — LA CONCENTRATION, 35 mm, cor. Arg. e real.: Philippe Garrel. Fot.: Michel Fournier. Cenograf.: Philippe Garrel. Som: Philippe Best, Jean-Pierre Ruh, Int.: Jean-Pierre Léaud, Zouzou. Prod.: Sylvia Balaouzas. Dur.: 94 min. Apresentado no semaino dos «Cahiers du Cinéma» 68. Primeiro título: «Cercle sous vide».

1969 — LE LIT DE LA VIERGE, 35 mm, francóscop, preto e branco. Arg. e real.: Philippe Garrel. Fot.: Michel Fournier. Som: Claude Jauvert. Int.: Philippe Garrel, Jean-Pierre Kalfon, Didier Léon. Prédrie Pardo, Nico le «The Vérité Underground». Int.: Pierre Clementi, Zouzou, Margareth Clementi, Tina Aumont, Pierre-Richard Bré, Jean-Pierre Kalfon, Philippe Garrel, etc. Prod.: Zanibar production (Sylvia Balaouzas). Est.: Bressana, Marrocos, Itália. Dur.: 99 min.

1970 — LA CICATRICE INTERIEURE, 35 mm scope, cor. Real. e arg.: Philippe Garrel. Fot.: Michel Fournier. Som: René Leret, Antoine Bonfant. Int.: Pierre Clementi, Nico, Daniel Pommerehne, Jean-Pierre Kalfon, Philippe Garrel. Prod.: Sylvia Balaouzas. Prod.: Zanibar, e Opus Films. Filmagens: Novo México, Egipto, Itália, Índia e (prelato) Nepal.

As longas-metragens de Garrel, de «Seize millions de jeunes», nunca foram distribuídas e estão comercialmente em França. Marie pour mémoire foi exibido em Lisboa e no Porto, durante a Semana do Cinema Nova francês.



«Le Révélateur»: ao alto: Pierre Clementi e Zouzou em «Le Lit de la Vierge»

definição à autoprocissão. Le Révélateur, («Um homem, a mulher e a criança»

A revelação crítica, e cristalização da memória como forma possível de objectivação da realidade trágica. Uma criança catalã na sua realidade epifânica com um subconsciente químico que para o imaginário tem a equivalência do revelador para a película, e que com longa uma luz nova sobre a formação fantasmática de todos os reprodutíveis mentais) actual a palavra para seguir a vida e a topografia tortuosa e circular. Uma família fundam-

NOVIDADES LITERÁRIAS

Dois novos lançamentos da colecção Ágora Portuguesa

VIDA PERIGOSA

2.ª edição
URBANO TAVARES RODRIGUES
Uma obra que introduziu na literatura portuguesa dos anos 60 a perspectiva crítica e atormentada de uma consciência livre

4090

BOLOR

2.ª edição
AUGUSTO ABELAIRA
Um escritor de primeiro plano da moderna literatura portuguesa

4090

LIVRARIA BERTRAND

FIGURA 19. "Histórias Quadradas" (1970) de Alexandre O'Neill

(Fonte: BOM, Laurinda – Alexandre O'Neill, Prosas de um Poeta. Proposta de Edição Crítica, [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2006, p. 999)

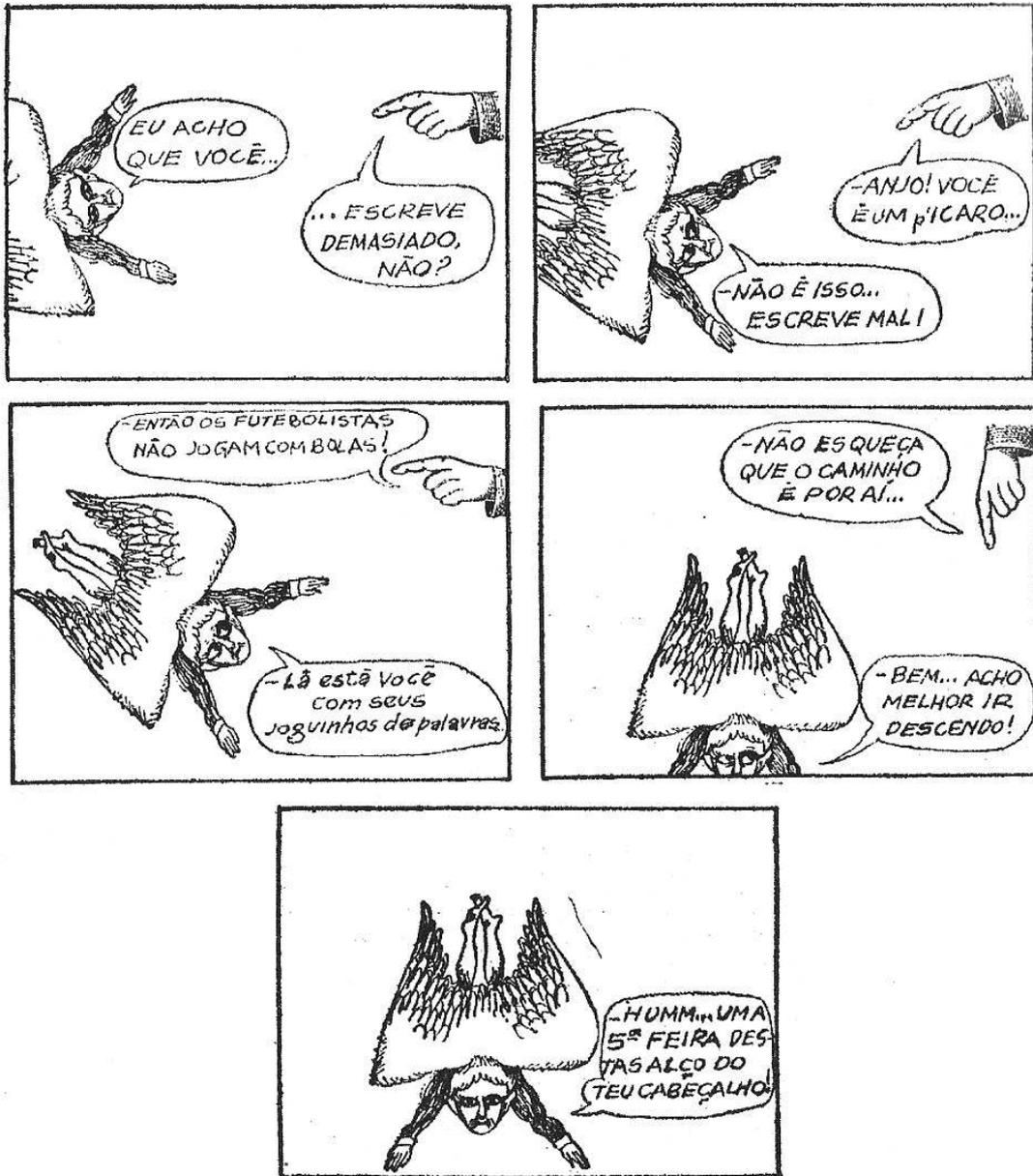


FIGURA 20. "Conversa com o meu anjo" (1969) de Alexandre O'Neill
(Fonte: O'NEILL, Alexandre – *Já Cá Não Está Quem Falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 42)

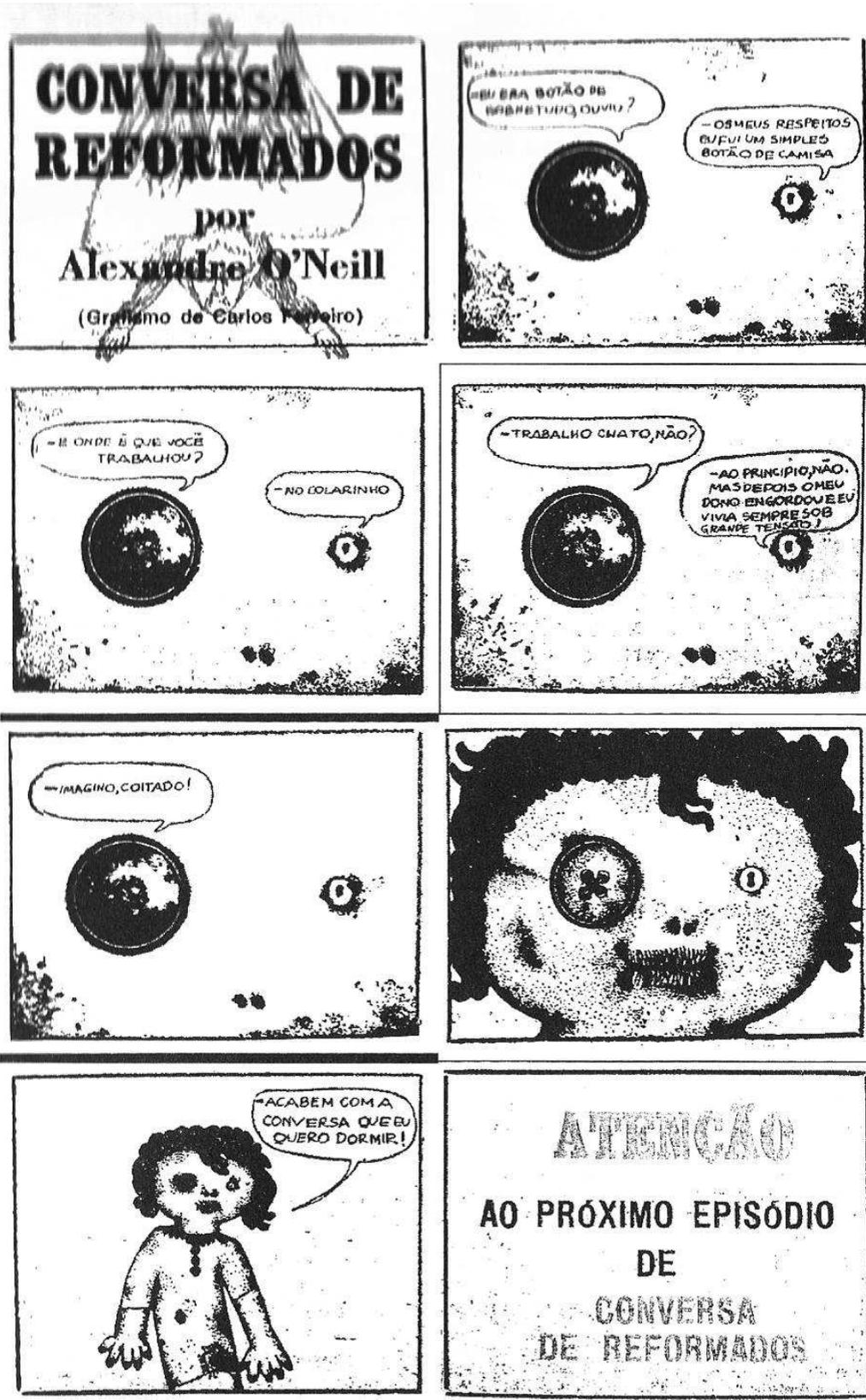


FIGURA 21. "Conversa de reformados" (1969) de Alexandre O'Neill
 (Fonte: O'NEILL, Alexandre – *Já Cá Não Está Quem Falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 46)



Eles são o carro.
jovens, desportivos, ágeis e descontraídos.

FIGURA 22. Anúncio publicitário do automóvel Vauxhall Viva GT (1979)
(Fonte: TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma história da publicidade?*. Lisboa: Tinta da China, 2008, p. 99)

**... ELE DEVIA TER
PURIFICADO O SEU HÁLITO**

USANDO O DENTÍFRICO
GIBBS COM CLOROFILA ACTIVA

Enfim, ia obter esse famoso emprego!
O Chefe parecia bem disposto, mas de repente mudou de fisionomia e despediu-se com a tal frase glacial: "Vamos escrever-lhe depois...". Porquê este novo Insucesso?
Foi um simples detalhe que o provocou, mas um detalhe que é sempre importante: ele devia ter purificado o seu hálito.
Você também pode ter mau hálito sem o saber. Para estar certo de que tem sempre um hálito puro use regularmente o dentífrico GIBBS com Clorofila activa: suprime os cheiros da boca instantaneamente e durante todo o dia. Ao mesmo tempo fortifica as gengivas, protege a saúde dos dentes e é um dentífrico com um gosto esplêndido.

Não se contente com um dentífrico verde!
Exija a Clorofila activa
da pasta dentífrica GIBBS.

DENTÍFRICO COM
Gibbs Clorofila

56-CL-05-503 INDÚSTRIAS LEVER PORTUGUESA, LDA. - SACAVÉM

FIGURA 23. Anúncio publicitário do dentífrico *Gibbs com Clorofila Activa* (1954)
(Fonte: TRINDADE, Luís – *Foi você que pediu uma história da publicidade?*. Lisboa: Tinta da China, 2008, p. 186)

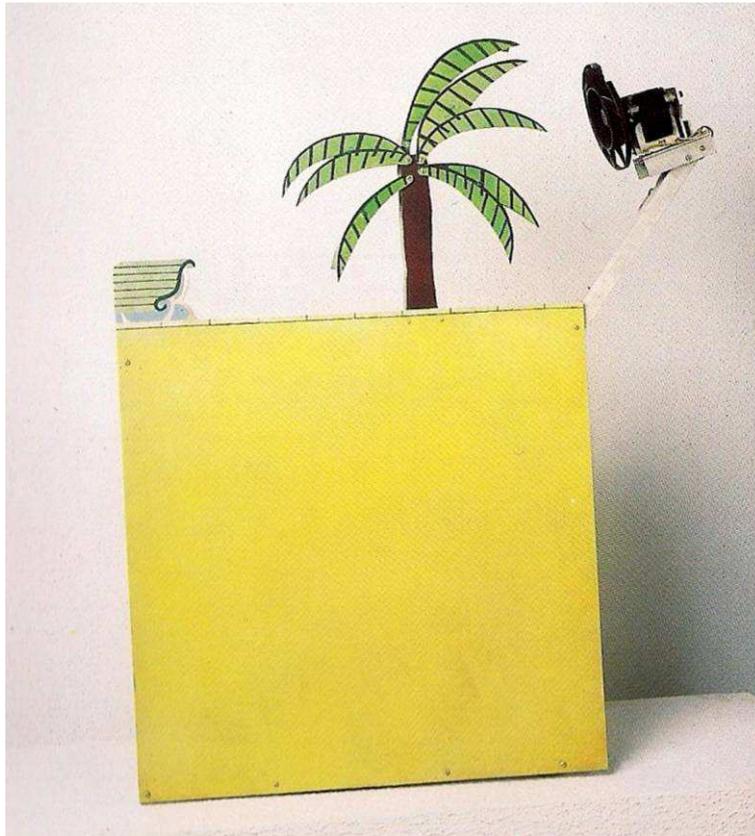


FIGURA 24. *Palmeira* (1966) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 226)

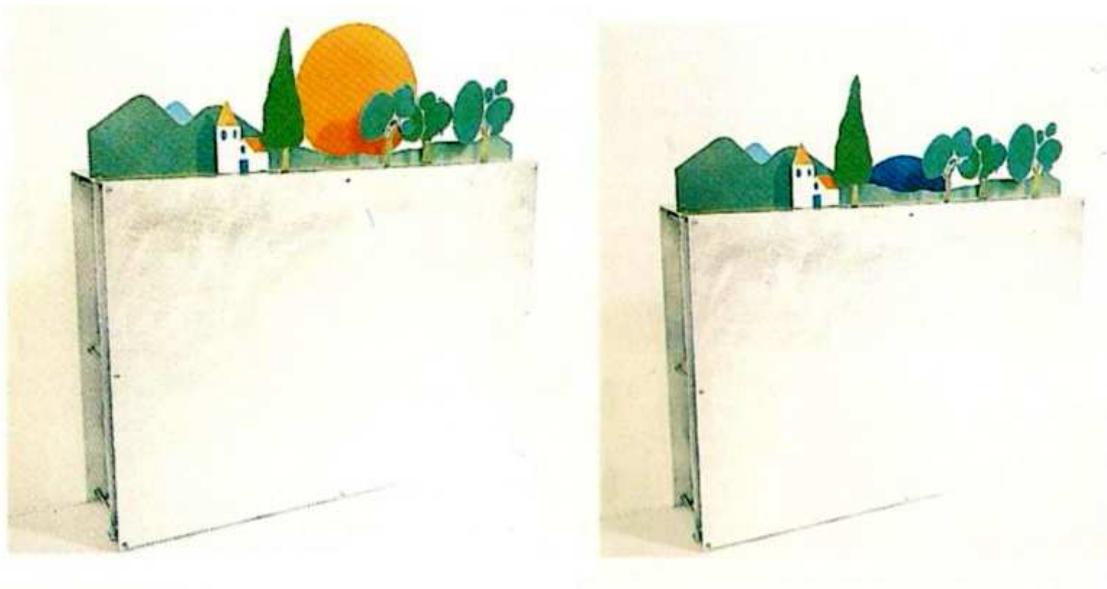


FIGURA 25. *Sol poente* (anos 70) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 238)

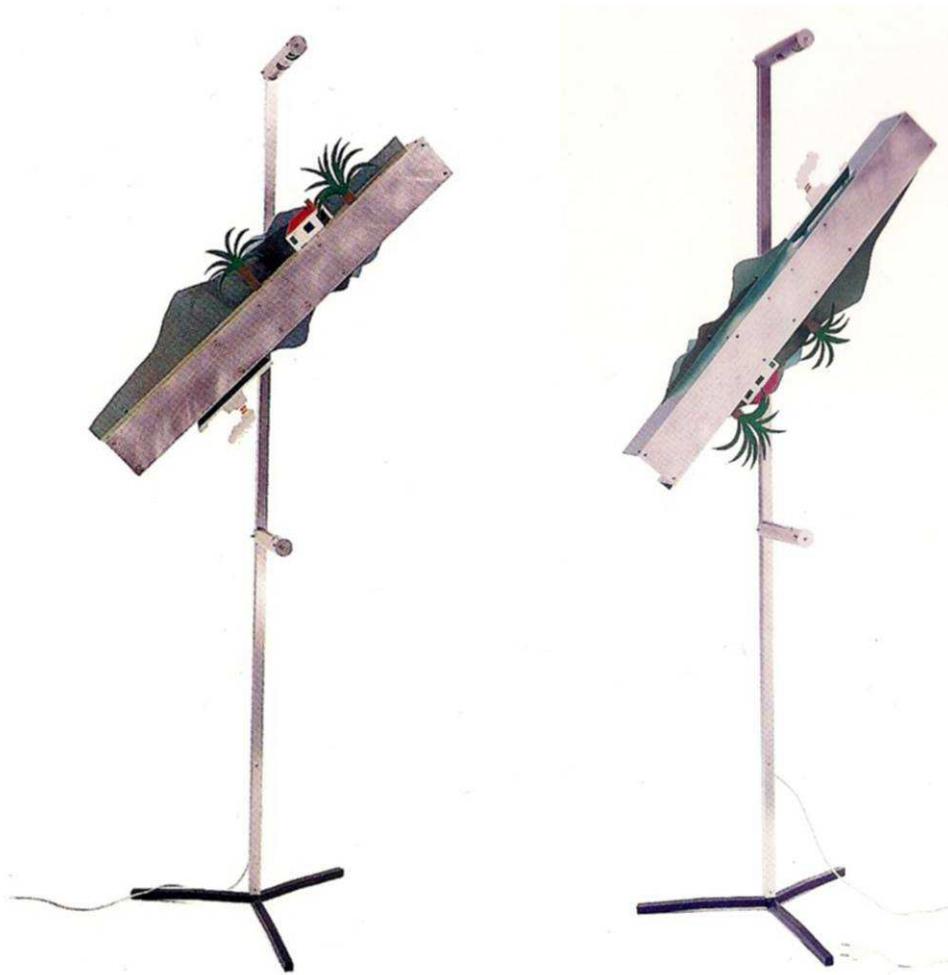


FIGURA 26. *Le jour et la nuit* (1970) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, pp. 244-245)

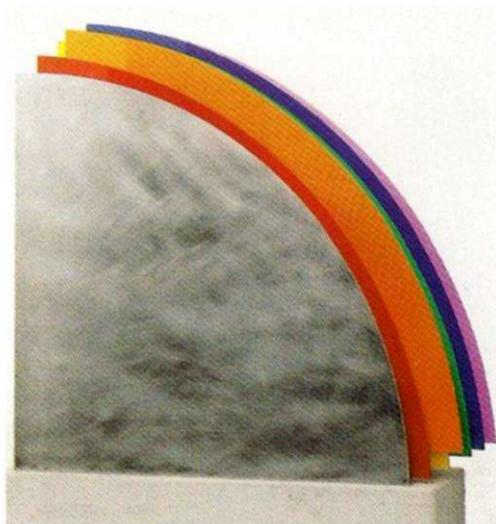


FIGURA 27. *Arc-n-ciel* (1971) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 231)



FIGURA 28. *La mer* (1971) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 233)

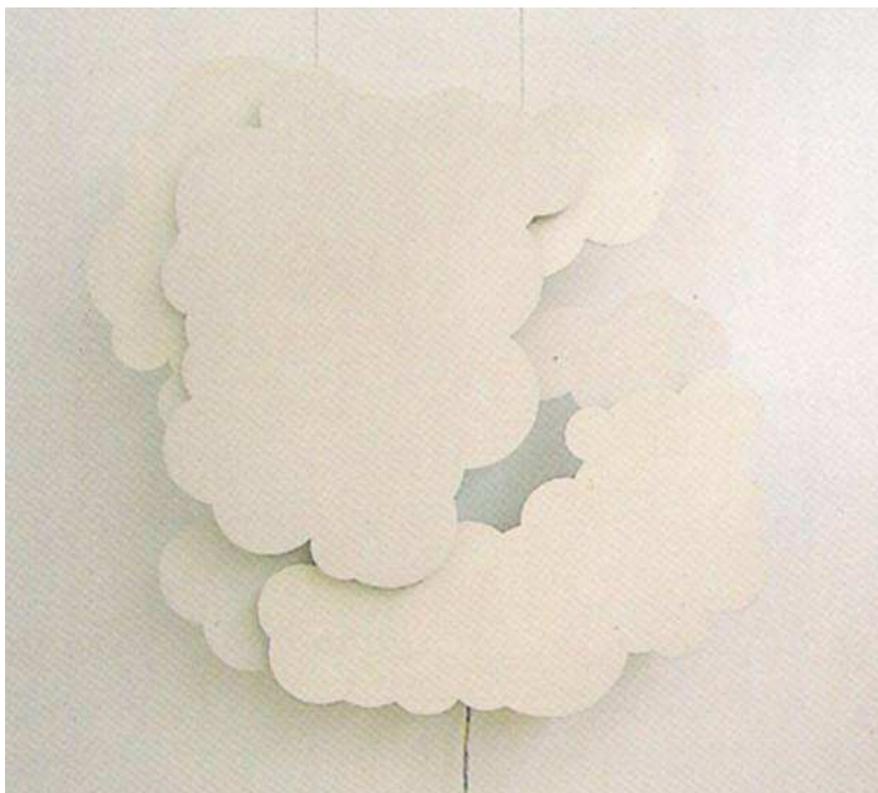


FIGURA 29. *Nuage à surface variable* (1971) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 237)

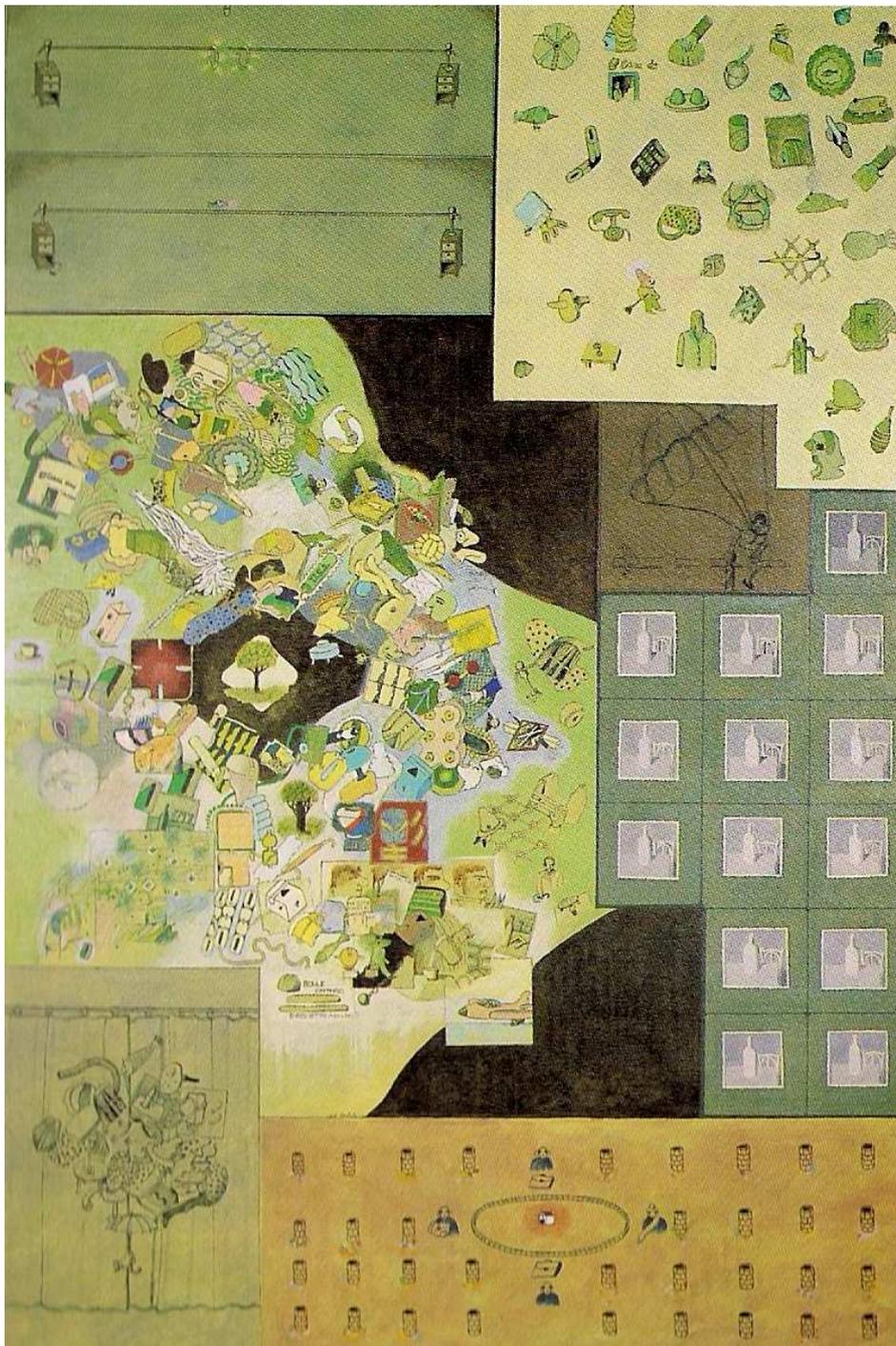


FIGURA 30. *Sem título* (1965) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 170)

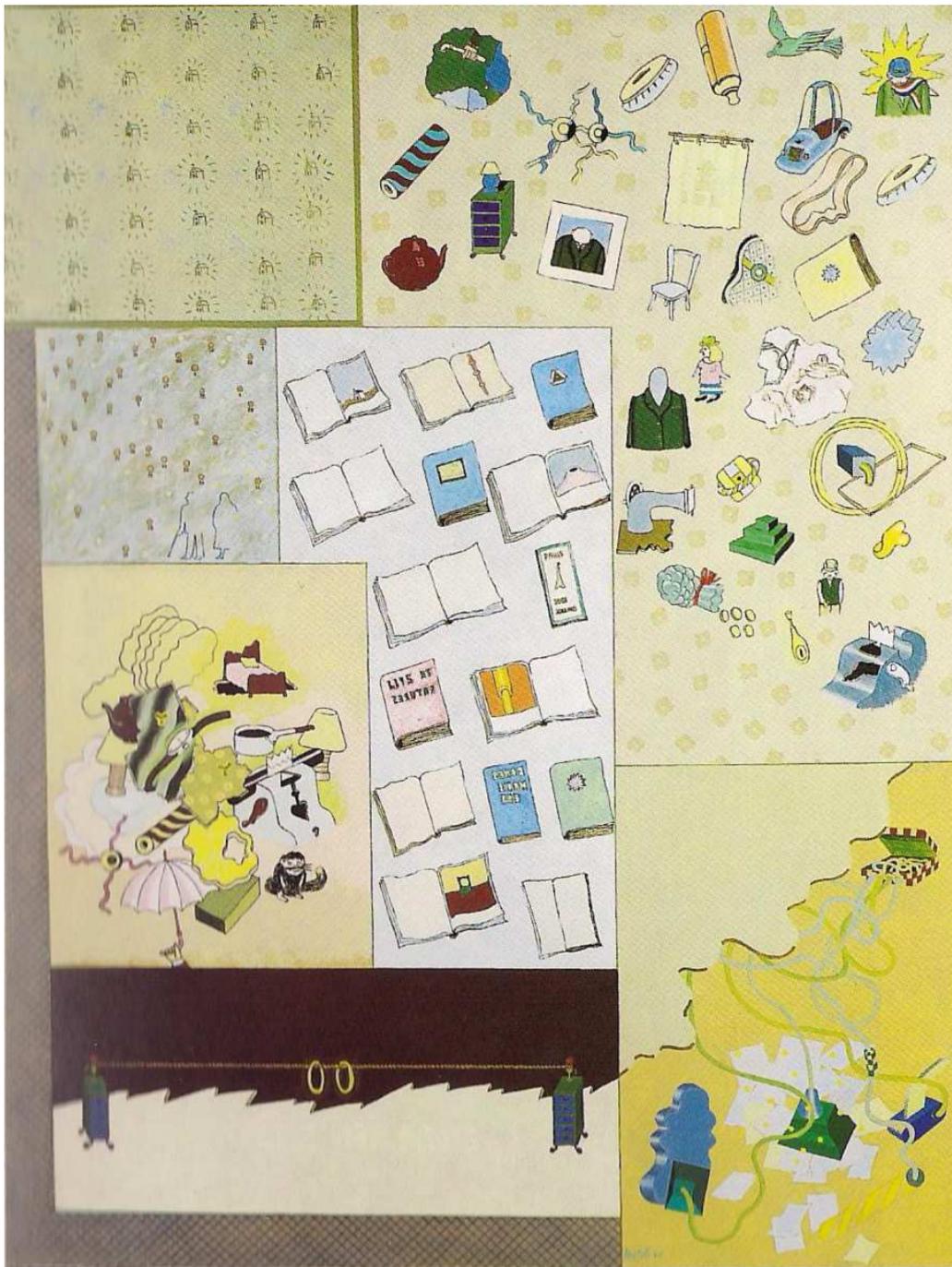


FIGURA 31. *Littérature conjugale* (1966) de René Bertholo

(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 173)

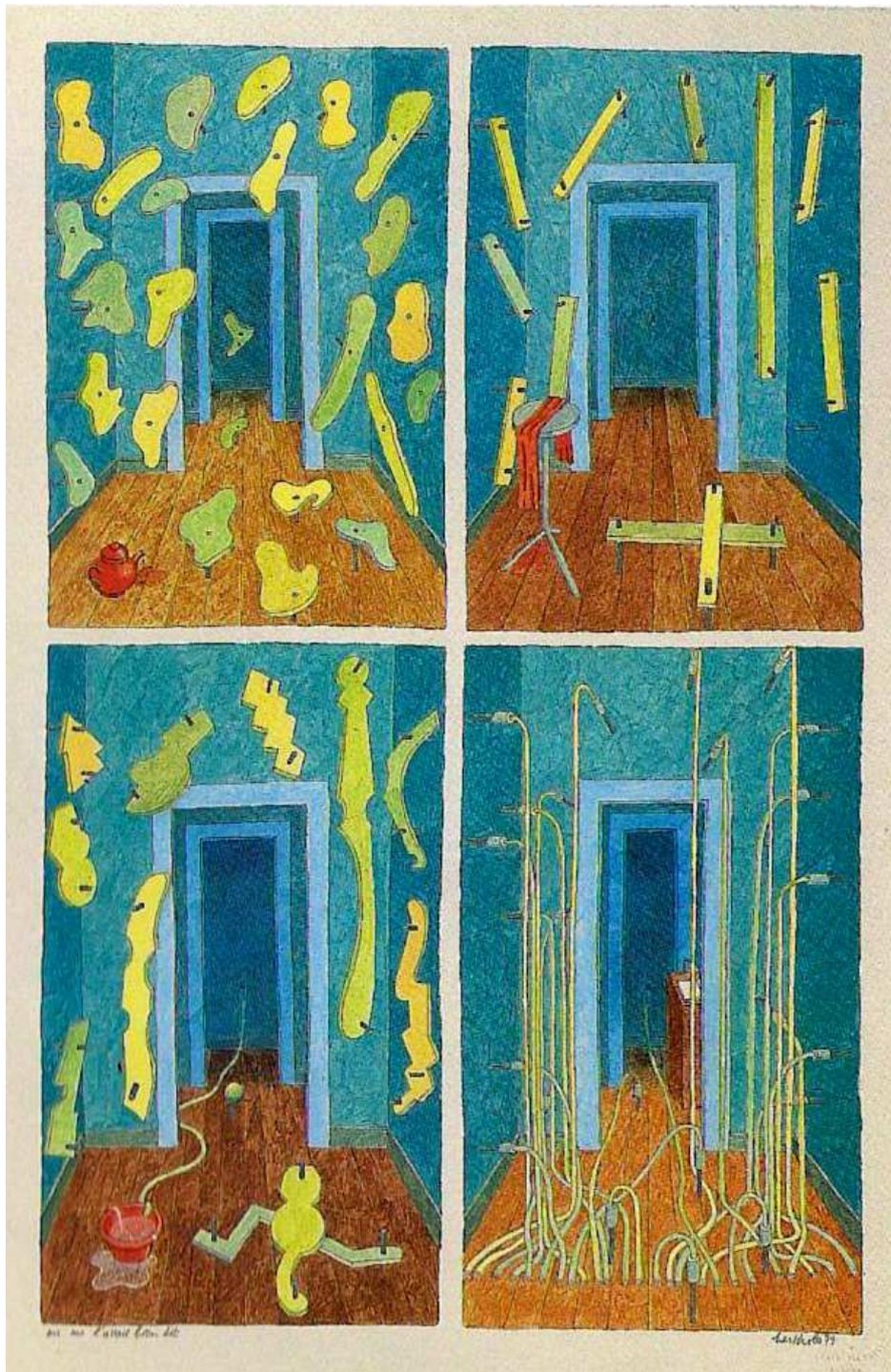


FIGURA 32. *Bem me tinham dito* (1979) de René Bertholo
(Fonte: *René Bertholo*, catálogo da exposição (Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000). [Lisboa]: Ministério da Cultura/Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 182)

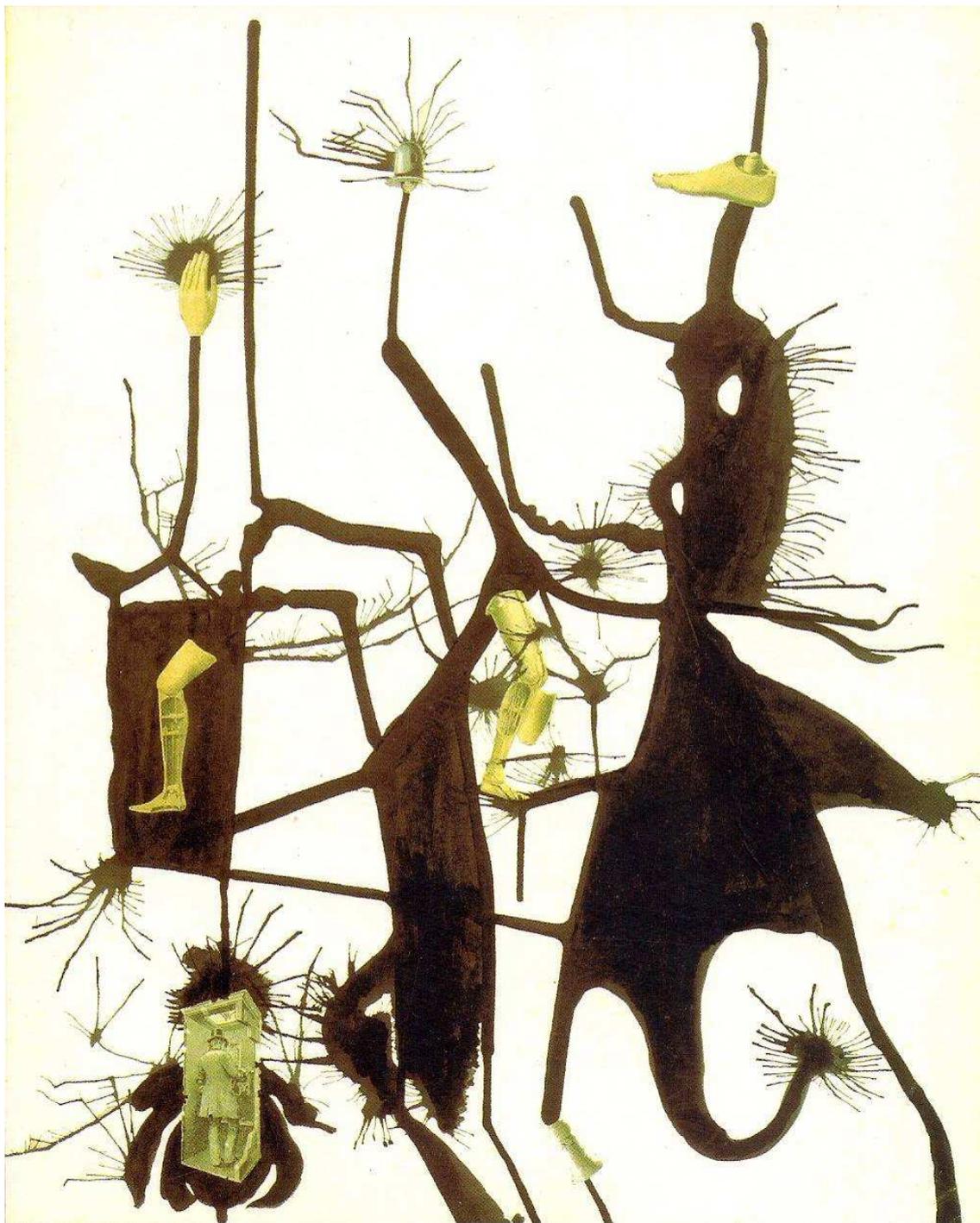


FIGURA 33. *A Linguagem* (1948) de Alexandre O'Neill
(Fonte: *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, catálogo da exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 2001, p. 77)



FIGURA 34. *Ocultação* (1947) de Alexandre O'Neill

(Fonte: *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, catálogo da exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 2001, p. 155)

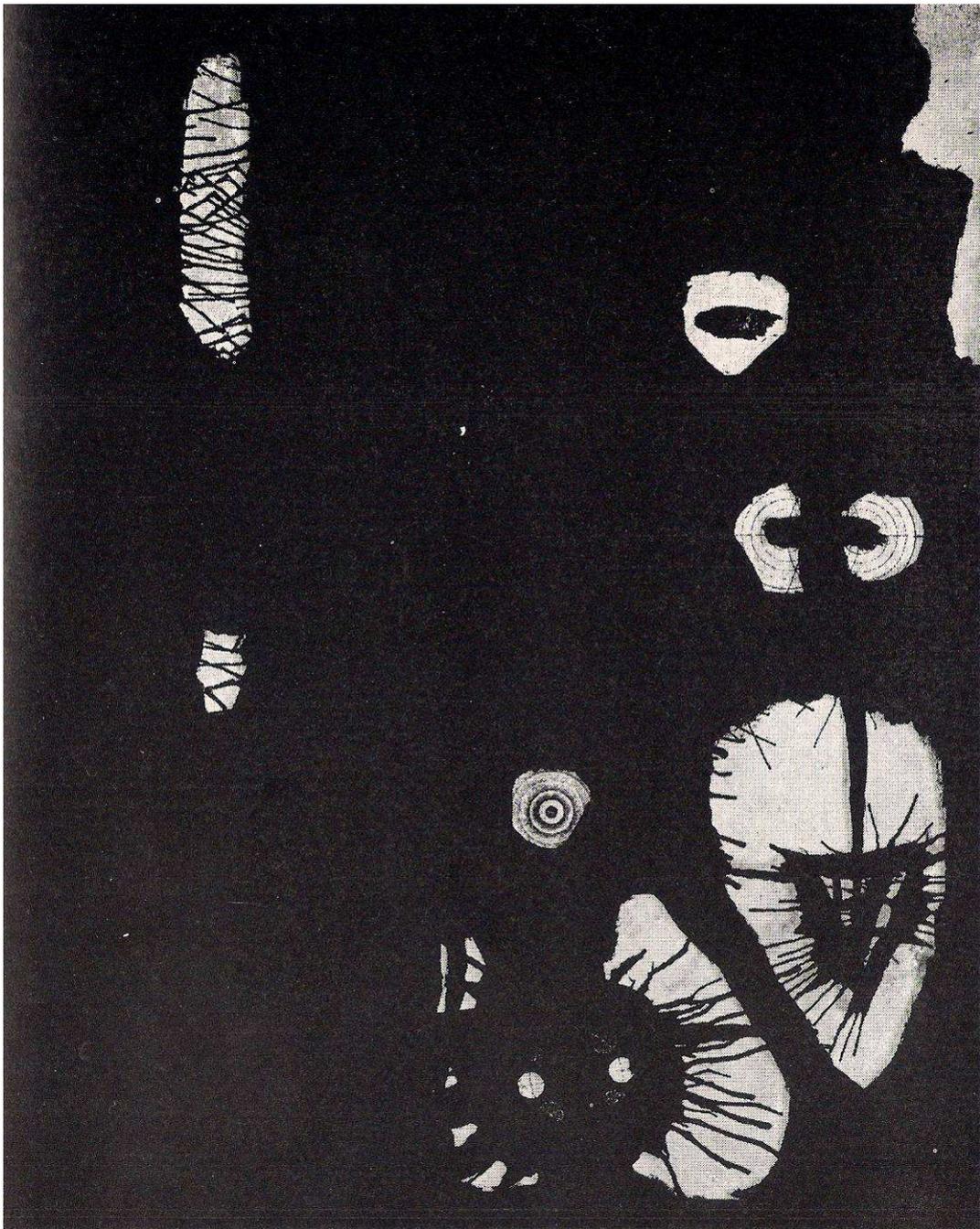
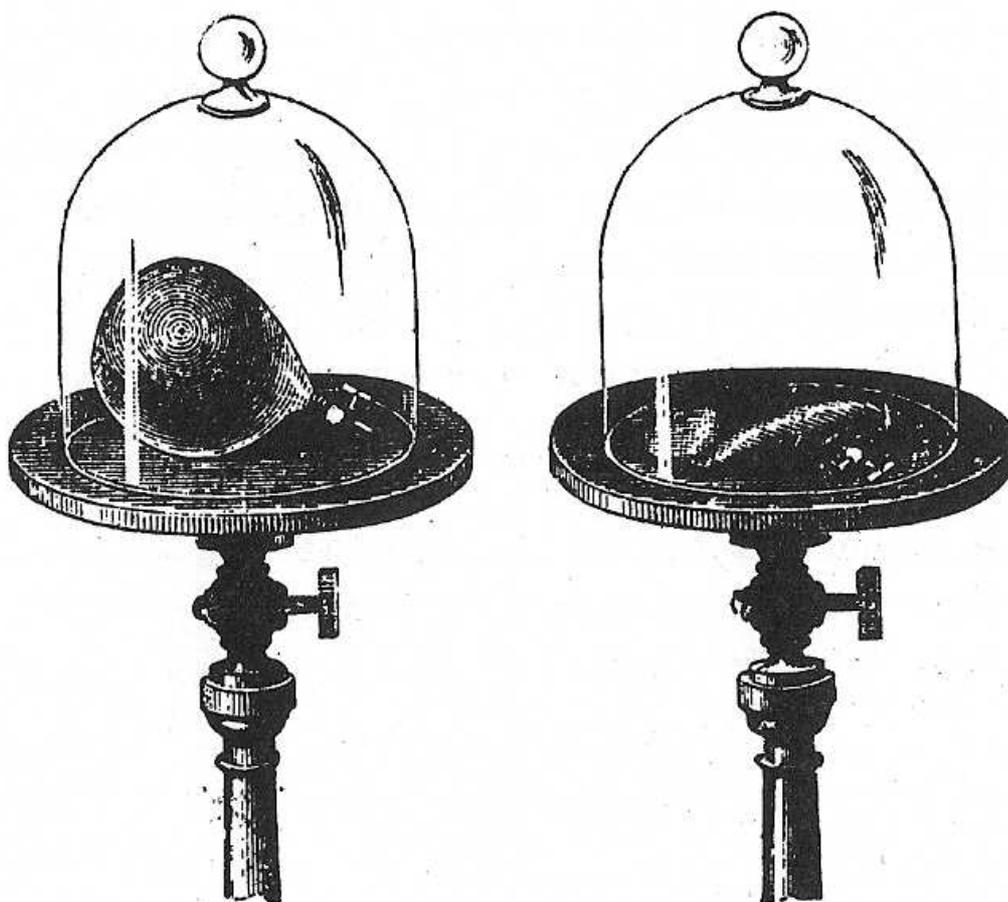


FIGURA 35. *Ocultação* (1947) de Alexandre O'Neill
(Fonte: *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, catálogo da exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 2001, p. 155)



Alexandre O'Neill
23 anos

FIGURA 36. *Alexandre O'Neill 23 anos* (1947) de Alexandre O'Neill
(Fonte: BOM, Laurinda – "Imagem-texto na obra de Alexandre O'Neill", in *O Foco*, n.º 8, Mar. 1993, p. 39)



FIGURA 37. *Le Dôme* (1977) de Júlio Pomar

(Fonte: POMAR, Alexandre; WALDBERG, Michel; SILVA, Raquel Henriques da; VITAL, Natália – *Julio Pomar. Catalogue Raisonné*. II vol. Paris: La Difference, cop. 2001, p. 175, fig. 223)



FIGURA 38. *Os Amorosos* (1965) de Sá Nogueira
(Fonte: *Sá Nogueira: Retrospectiva*, catálogo de exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 1998, p. 138)



FIGURA 39. *Jouet de Jeune Fille* (1965) de Sá Nogueira
(Fonte: Sá Nogueira: *Retrospectiva*, catálogo de exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 1998, p. 137)



FIGURA 40. *Ah! Que les raisins sont capiteux* (1965) de Sá Nogueira
(Fonte: *Sá Nogueira: Retrospectiva*, catálogo de exposição. Lisboa: Museu do Chiado, 1998, p. 139)

A pintora brasileira Irene Buarque andou por Lisboa de máquina fotográfica na mão e retratou as janelas da cidade. O que elas sejam, na vida que abrem ou fecham, dirá o poeta português Alexandre O'Neill. Mas em si próprias elas são um jogo inverosímil de sinais plásticos, elementos duma linguagem que seria possível codificar e necessário ler, depois, nos seus sentidos múltiplos — sociais, económicos, culturais, de estilo, mentalidade e gosto. Pombalinas, anunciam na sua severidade uma burguesia meia-farta que será do século seguinte; românticas, denunciam já essa mesma burguesia fixada liberalmente no poder; rústicas, mostram a miséria do campo, ante ruínas de paredes; citadinas, revelam a mesquinhez das ruas urbanas. Mas um envolvimento de azulejos contra as cantarias dá aos vãos um sentido diferente na anatomia das fachadas, objectualiza-os com uma densidade arquitectónica que de si próprios não têm. Cegas, por vezes, os vãos são apenas uma necessidade de descontinuidade na superfície da parede, um trompe l'oeil que pode afirmar-se em pintura de grades, ou de portas entreabertas. Os recortes das vergas, com ou sem cornijas, determinam, para além do estilo e da data do prédio, uma retórica arquitectónica que tem as suas leis e os seus truques. O discurso que as janelas de Lisboa realizam (e Irene Buarque fotografou dezenas delas, que pedem um álbum organizado e sensível) recebe, pelo lado da sua utilidade quotidiana, acentos inéditos e inesperados: uma cortina, um lençol pendurado, um vaso de plantas, uma gaiola, um gato, uma velha ou uma criança triste. Mas a fotografia evitou tudo quanto de redundante perturbasse a pureza da linguagem, e as janelas que nos oferece são objectos em si próprios considerados, nos seus modestos avatares morfológicos inseridos no continuum duma praxis arquitectural, nada devendo senão aos materiais e ao tempo, que os afeiçoou tanto como a mão do pedreiro. J. A. F.

os defenestrados

fotografias de Irene Buarque
texto de Alexandre O'Neill

24



Cus na calçada, estamos a vê-las de fora para dentro, de baixo para cima; quando muito, de olhos nos olhos, ao mesmo nível. Mas, na devassa, a vantagem está toda da parte das janelas.

Seus olhos de cegas deixam, parece quererem deixar, que nossas perscrutantes olhadelas escorreguem pelo vazado que patenteiam, pelo olhar que, afinal, nos recusam.

25



O pano correu. Defenestrados, somos o olhar que as janelas de si próprias expulsaram. Olhamos de fora para fora, para o leitoso, o pedregoso, o cimentado, o entijolado, o entabuado, o encortinado, o opaco em que as janelas se encerraram, engegueceram. Janelas nada espelham do que é nosso. Ou espelham tudo: nosso espanto, nossa perplexidade, nosso medo. Molduras, écrans para o filme que desenrolamos nos espaços onde a ambiguidade aceita enquadrar-se pelo tempo duma contemplação ou duma interrogação. Nada se passa por detrás das janelas desde que deixámos de estar por detrás delas. A flor de janela, só um trompe-l'oeil: a janela. Quem a ela assoma?



Quem, nela, se debruça? É inútil sabermos (ou imaginarmos) que ao seu peitoril alguém se encostou para acenar aos soldados que iam pra guerra, para ver as amígdalas, tímidas de verve, acimadas de paixão, dum pontual amante, para regular os coralinos ou prateados peixes onde a luz se deixava captar escama a escama. É inútil quereremos que com ela ombreiem os penteados velhos pousados, os voltejantes meninos, enclausurados. A janela deferestrou toda a trilha, todos os apetrechos do convencional humano. Acabou-

-se o teatro-da-janela. A janela está à face. Por detrás da janela, não há por detrás: há outra janela e outra e outra e outra, no mesmo enquadramento, na mesma dimensão, num plano único, em idêntica cegueira. A janela está só, suspensa no espaço, guarda-vento para entrar ou sair de nada para nada. Matéria larvada, oferta de texturas, não queiras enredá-la no falso do humano, não quejas abri-la ou fechá-la sobre uma evidência ou um mistério que nunca houve. Anjos entraram pela janela? Suicidas saltaram por ela?

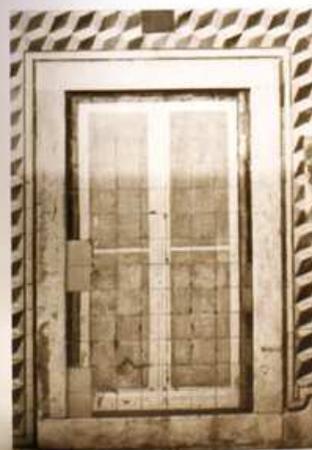




FIGURA 41. “Os Defenestrados” (1965) de José Augusto França e Alexandre O’Neill
 (Fonte: FRANÇA, José Augusto; O’Neill, Alexandre – “Os Defenestrados”, in *Colóquio Artes*, S. 2, a. 19, N. 33. Lisboa, Junho 1977, pp. 24-31)

His master's voice

todo o cidadão que reclama do estado uma prestação de contas dos actos por este praticados mostra dessa maneira a sua falta de confiança no estado, motivo esse suficiente para que o estado por sua vez o faça prestar contas de tal acto

todo o cidadão que se refere à ordem estabelecida como se se tratasse de uma ordem substituível mostra que não está nela integrado, motivo esse suficiente para que o estado proceda à sua integração usando dos meios conferidos pela ordem

todo o cidadão que afirma desconhecer o motivo por que foi preso dá assim a entender que em sua opinião os cidadãos podem ser presos sem motivo, opinião essa que por si constitui motivo suficiente para se encontrar efectivamente preso

todo o cidadão que mostra medo dos serviços de segurança do estado revela desse modo a sua insegurança dentro do estado, motivo esse suficiente para que seja efectivamente vigiado e controlado pelos serviços de segurança do estado

FIGURA 42. "His Master's Voice" (1971) de Alberto Pimenta

(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 160)



FIGURA 43. *Perspective II. Le Balcon de Manet* (1950) de Magritte
(Fonte: PAQUET, Marcel, *Magritte*. Colônia: Taschen, 1995, p. 82)

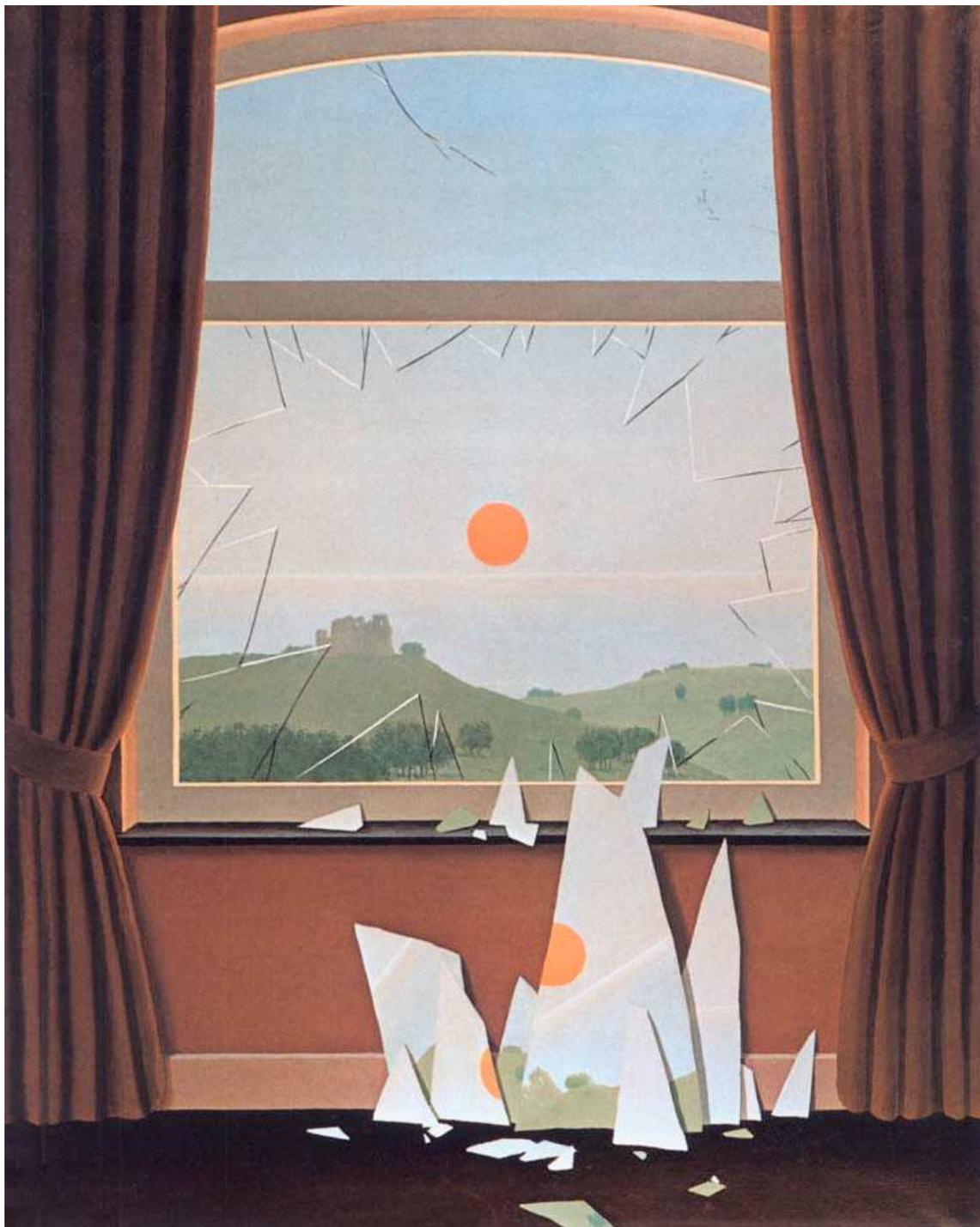


FIGURA 44. *Le soir qui tombe* (1964) de Magritte
(Fonte: <http://www.mattesonart.com/1961-1967-later-years.aspx> consult. 12 Set. 2011)

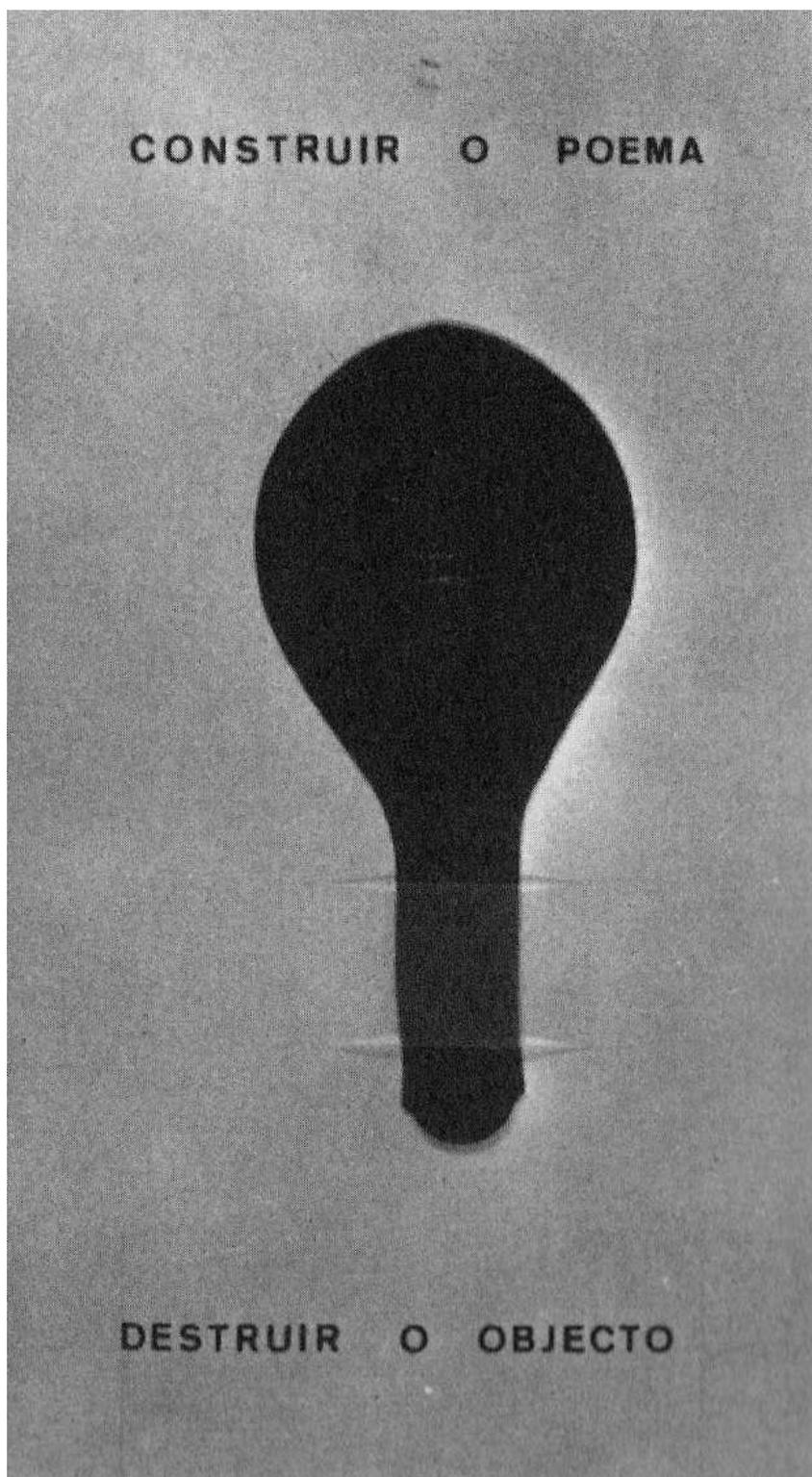


FIGURA 45. "Construir o Poema" (1969) de Silvestre Pestana
(Fonte: SOUSA, Carlos Mendes de, RIBEIRO, Eunice, org. – *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 150)