

Danilo Bueno*

Universidade de São Paulo

A imaginação na série “Divertimento com sinais ortográficos”, de Alexandre O’Neill

Resumo: Este artigo visa ler a série “Divertimento com sinais ortográficos”, de Alexandre O’Neill, no sentido de analisar a exploração poética feita a partir dos sinais gráficos, para relacioná-la à poesia visual, por um lado, e à imaginação de matriz surrealista, por outro.

Palavras-chave: Alexandre O’Neill, imaginação, poesia portuguesa século XX, poesia visual, sinais gráficos

Abstract: This article discusses Alexandre O’Neill’s poetry series “Divertimento com sinais ortográficos”, analyzing the poetics of its graphic signs, and more specifically, how they both create visual poetry, and reflect surrealism’s focus on the imagination.

Keywords: Alexandre O’Neill, imagination, 20th century portuguese poetry, visual poetry, graphic signs

A exploração da visualidade é um recurso utilizado por Alexandre O’Neill (1924-1986),¹ já ao estrear em livro, o que pode sugerir a mixagem embrionária entre imagem e palavra nessa poesia. De fato, o “romance” *A Ampola Miraculosa* (1948)² cuja forma conjuga a exploração das virtualidades de imagens ao lado da escrita, em formato de versos/legendas (ver imagem 1), levaria esse romance-colagem para o universo do onírico e do *nonsense*, abrindo espaço para se discutirem noções como o experimentalismo, a intermedialidade, o automatismo psíquico e, no extremo, o questionamento daquilo que se vê quando se vê uma imagem.



Adormeci certamente por intervenção da misteriosa
ampola que descia do teto...

Imagem 1: Início de *A ampola miraculosa* (O'Neill 2002: 03).

A circulação desse romance-colagem se deu no contexto literário que tinha o predomínio do neorrealismo,³ fundamentado pelas teorias do realismo socialista, movimento opositor ao Estado Novo (1933-1974). Uma das tônicas do neorrealismo era a escrita mais próxima ao tecido social, com o intento denunciante bem demarcado. Nesse espaço de recepção, é difícil avaliar como *A Ampola Miraculosa* foi provocador, indisciplinado, surpreendente e até mesmo delirante. Pode-se observar como João Gaspar Simões, crítico reconhecido naquele momento, minora de forma bastante contundente a produção de O'Neill:

Pequeninas, escolares, aplicadamente ortodoxas, se me afiguram obras como a de Alexandre O'Neill, *A Ampola Miraculosa* –, modesta e tardia reprodução do que um Max Ernst fez, originalmente, e em grande, vai para catorze anos, no seu romance em imagens “*Une Semaine de Bonté* ou *Les Sept Elements Capitaux*”. (Simões s/d: 174)

O desenvolvimento da obra de O'Neill viria a refutar em grande medida a opinião de Simões, que também deve ser mensurado como uma espécie de opositor mordaz do surrealismo português, ou seja, demasiadamente ligado aos (des)afetos do campo literário daquele momento. A ideia de referir a obra de O'Neill como “escolar” considera pouco o distanciamento do cenário da literatura de então, pois, ao contrário da referida escolaridade,

o *nonsense* opunha-se ao aporte neorrealista em favor de algo ainda muito recente nas artes portuguesas: a exploração do inconsciente, de extração surrealista. Talvez Simões, pela proximidade ao contexto, não tenha percebido o caráter de afrontamento direto aos modos de fazer neorrealistas, que viriam a ser colocados em questão pelos poetas que começavam a lidar com o surrealismo. Além desse surgimento da valorização do inconsciente, pode-se notar que o trabalho de O’Neill tocava pontos que hoje ainda são temas relevantes no panorama das artes: Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição dos papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes (Rancière 2014: 24).

Ou seja, um romance que não se vale estritamente de categorias romanescas (narrador, espaço, tempo, personagens e enredo), mas acena para valores visuais e poéticos opostos à coerência analítica derivada do romance realista, e, depois, do neorrealista, já permite entrever a dimensão da insurgência mental ali conseguida, a ponto de ser lido apenas pela chave facilitadora da *blague*, e não de seus elementos constitutivos, que propunham outras abordagens e atritos entre as artes, criando deslizamentos entre os seus limites discursivos.

Por conta desse início, talvez fosse possível pensar a visualidade como um recurso (de)formador na escrita de O’Neill, dotado de um pensamento visual apurado,⁴ suscetível de ser encontrado pelos desenhos, quadrinhos, legendas de fotos, elementos gráficos espalhados pela obra poética, jornalística e publicitária do autor.⁵ Além disso, mesmo nos poemas em verso, há uma constante flutuação da mancha gráfica que solicita a percepção visual e, por vezes, icônica. Com isso, quer-se apresentar a ideia de uma busca visual constitutiva, latente de sentidos, que faz com que o domínio da imagem, tanto na poesia em verso, quanto nas colagens, ou em outros recursos de escrita, sejam passíveis de serem relacionados com a imaginação de matriz surrealista, mas também com certas noções da poesia visual. Para tanto, a série “Divertimento com sinais ortográficos”⁶ figura como um bom exemplo para essa abordagem, pela sua dimensão caligráfica, pela concretude instrumental da qual se compõe e pelo humor imaginativo e criativo que ela constrói.⁷

Fernando Cabral Martins, ao escrever sobre O’Neill, destacou como o primado da imagem, em seu quociente de massificação e diluição, está presente na arte produzida na contemporaneidade:

Perante esta saturação do virtual, as artes tornaram-se todas das imagens. As literárias, as plásticas, as cinematográficas e as performativas. De facto, até a própria música se foi tornando uma arte visual, pois os *clips* tendem a colonizar o seu espaço. Mas ainda, a própria existência social do artista se tornou durante o século XX um trabalho sobre a imagem em si, desde os *shows* identitários da Vanguarda, de Marinetti a Almada e Maiakovski, até aos percursos biográficos desenhados por Salvador Dalí, Andy Warhol e Jeff Koons, ou à iconização geral das estrelas pop. As artes da imagem são o mecanismo de defesa que o organismo

social segrega para tornar possível um istmo que mantenha unidos o homem e a realidade.
(Martins 2002: 08)

É necessário notar que Martins, para falar da qualidade da imagem na poesia de O'Neill, primeiro contextualiza o efeito de padronização criado pelo virtual. Depois, em outro momento do texto, destaca as imagens feitas pelo poeta como “inquietantes, incongruentes” (*ibidem*), em reação ao ambiente de “superficialidade” da imagem em que estão inseridas. Essa constatação colabora para a busca de uma imagem pouco acessível, aquilo que resiste à tentação de se dar a ver de imediato, acercando-se da perspectiva de Sartre, segundo o qual “a imagem tem a opacidade do infinito” (Sartre 1964: 14), fruto da distinção entre a ideia como resultante racional e a imagem como produção do inconsciente, “elemento essencial da vida psíquica” (*idem*: 24). Assim, a imaginação em O'Neill, comentada por Martins e derivada do “abandono vigiado” – do automatismo psíquico possível, do achado poético, que advém da convivência com o surrealismo experimentada por O'Neill entre 1947/1950 – seria capaz de criticar a “era das imagens”, corroendo a comunicação imagética instantânea do mundo contemporâneo, como se antecipasse o *design* “iletrado” da era digital, feito para ser acessado e consumido o mais rápido possível. Para ilustrar o que se vem dizendo, leia-se o primeiro poema da série “Divertimento com sinais ortográficos”:



Imagem 2: Primeiro poema da série: “Divertimento com sinais ortográficos” (O’Neill 2017: 100).

Nesse poema, expressão imagética e verbal são conjugadas. O aspecto visual seria insuficiente para se estabelecer o sentido amplo que o poema propõe. O verso/legenda funciona como comentário ou observação da imagem caligrafada pelo poeta, criando-se um diálogo entre escrita caligráfica e tipográfica, já em si mesmo, de bastante margem exegética, ao acenar para relações entre o ser humano e a máquina, ou, em outros termos, entre o humano e o uso de máquinas, assunto inescapável atualmente, ao se pensar o contexto do consumo massivo de *laptops*, *tablets* e celulares, colocando-se a caligrafia em um espaço de lentidão e diferença. Depois da leitura do verso/legenda, torna-se peremptório retornar à imagem, agora renovada em sua expressividade pela dialética estabelecida pelo verso. Nesse trajeto, autonomia e dependência, ou autonomia e complementaridade, surgem como táticas de leitura e de interpretação, além de acenarem para uma espécie de teoria da poesia visual que vai aparecendo no Brasil e em Portugal. Assim, pode-se ler essa série como um composto híbrido entre visualidade e escrita verbal, semelhante ao processo utilizado em *A Ampola Miraculosa*.

Por esse caminho de leitura, o poema, em sua ilusória simplicidade e despretenção, desloca o sinal de pontuação de seu uso sintático para torná-lo o agente ativo do discurso, uma espécie de objeto ou ator em cena. Talvez seja possível relacionar esse procedimento com o que foi escrito por Getrude Stein: O ponto de interrogação é legal quando só quando usado como marca de gado ou quando usado como decoração mas com respeito ao texto é completamente inteiramente completamente desinteressante (Stein 2002: 66).

O efeito “decorativo”, nesse divertimento, ou seja, sua visualidade, faz com que a representação gráfica da interrogação se converta em oráculo, estabelecendo um jogo especular com a voz do poema. Vale notar que no “comentário” verbal devolve-se o uso gramatical do sinal gráfico, negando e enfatizando, simultaneamente, o uso da interrogação, o que instaura uma ambiguidade imaginativa e derrisória.

Essa percepção da força gráfica do sinal de pontuação já havia sido referida por Adorno em 1956, pouco antes da publicação da série de poemas de O’Neill, que saiu em 1960: “Os pontos de interrogação não se parecem com luzes de alerta ou com uma piscadela?” (Adorno 2003: 141). Essa leitura do ponto de interrogação como ícone,⁸ possibilita interpretá-lo como personagem, adensado pela interlocução que inquire, judiciosamente, o sinal utilizado para se fazer perguntas! Uma espécie de face a face com a alegoria do desconhecido (ou do espelho), o sinal gráfico tomado como emblema do solilóquio do poeta, ao gerar opacidade e estranheza, torna-se crítico do contemporâneo dominado pelo instantâneo visual, ao criar um espaço de controvérsia, releitura e deslocamento.⁹

A relação de embate ou duelo entre a voz do verso/legenda e a imagem do ponto de interrogação dá o tom “filosófico” do poema, ao explicitar o questionamento como superior a qualquer eventual resposta. A natureza essencialmente curiosa da poesia é dimensionada nesta observação quase casual, em desafio: “Serás capaz/ de responder a tudo o que pergunto?” (O’Neill 2017: 100). O dado implícito do sinal de interrogação, metamorfoseado

em personagem, como O'Neill escreveu em outro lugar – “os perguntões, nós, os grandes pontos de interrogação” (O'Neill 2004: 325) – acena para o não-sentido essencial das imagens, ou seja, para a ausência de qualquer sentido último, ou, ainda, para uma construção rotativa, de semântica permutável, leitura em conformidade ao aspecto joco-sério do poema. No final, no vigésimo oitavo poema da série, dedicado à reticência, ensaia-se, em certa medida, uma resposta a esse primeiro poema, criando-se circularidade e narratividade no jogo composicional dos poemas: “Em aberto, em suspenso/ fica tudo o que digo.// E também o que faço é reticente...” (O'Neill 2017: 127). Por essa leitura circular, tem-se uma perspectiva que repele respostas definitivas ou dogmáticas, em que não se apreende qualquer resposta metafísica para a existência, inclusive negando-se a aura demiúrgica do trabalho do poeta, em certa associação à irredutibilidade interpretativa da imagem, como escreveu Didi-Huberman:

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. (Didi-Huberman 2014: 95)

Nesta busca em desfazer o dualismo entre visível e legível, a narratividade ganha um contorno relevante que, meio da comparação, auxilia a ler por outras margens do texto. Tome-se como exemplo o segundo poema da série, também dedicado ao sinal de interrogação:



Imagem 3: Segundo poema da série: “Divertimento com sinais ortográficos” (O'Neill 2017: 101).

Da aproximação entre ambos se torna notório que o aspecto visual tende ao ícone. Desta vez, o sinal de interrogação tem o traço mais denso e ocupa um espaço mais largo, sugerindo a resposta implícita que a legenda/comentário traz: “Gosto de quem responde/ antes de perguntar...” (*idem*: 101). Dito de outro modo, trata-se de uma forma de conferir um aspecto visual à ideia de “pergunta retórica”, representado por um sinal “cheio de si”, que já traria em seu próprio bojo o autoconhecimento oracular pretendido no poema anterior. Além disso, pode-se pensar em outro aspecto narrativo, qual seja, o uso da primeira pessoa “gosto”, mantenedora da ambiguidade constante no primeiro poema: o enunciador pode ser tanto o sinal quanto o operador da língua. Outra abordagem, ainda, seria colocar lado a lado os versos de ambos os poemas: “Serás capaz/ de responder a tudo o que pergunto?” e “Gosto de quem responde/ antes de perguntar...” (*idem*: 100-101), funcionam como um diálogo inusitado, em uma enumeração que tende ao jogo, à provocação e ao atrito, pois se o primeiro desafia, o segundo simplesmente entende o poder das perguntas retóricas, desfazendo a ideia por busca de respostas do primeiro poema.

Por essa ótica, a aproximação entre os dois poemas cria uma abertura que excede o visível e o legível para uma espécie de leitura emparelhada, acedendo às zonas que permeiam a interdependência e a diferença, em um embate, próximo ao afirmado por James W. J. T. Mitchell: “struggle for dominance between pictorial and linguistic signs,” (W. J. T. Mitchell 1986: 43). Desse modo, tensionam-se os laços entre imagem e palavra, implicadas desde a irmandade do *ut pictura poesis* até o seu gradativo afastamento, que no trânsito de suas autonomias teóricas erigem abordagens, métodos e vocabulários próprios. Ou seja, tratar de uma imagem *é* e *não é*, como tratar de um poema. Esse impasse é o que faz a série de O’Neill desarmar a leitura que não se ocupa em perceber a luta pela dominância entre os registros.

Outro ponto de interesse é a caligrafia utilizada, que ao mesmo tempo remonta tradições imemoriais e coloca em relevo aspectos da visualidade que são centrais para o século XX. Com efeito, pode-se pensar este poema, bem como a série inteira, a partir de uma tensão entre escrita e desenho, além do atrito entre poema visual e em verso, ao se considerar o restante do livro *Abandono Vigiado*, volume que originalmente veiculou a série, tornando-se uma escrita híbrida, no sentido usado por Rafael Gutiérrez: “A terceira forma que identifico para entender o híbrido está relacionada com livros que propositalmente misturam em sua construção diversos registros discursivos” (Gutiérrez 2017, 24). Pode-se afirmar, assim, que essa hibridização é uma característica da *indisciplina* essencial que norteia a figura poética de O’Neill, poeta que circula por gêneros e discursos, com destaque para a publicidade, cuja aura dessacralizadora é notória. Além disso, a chave de leitura do híbrido também abarca o já referido *A Ampola Miraculosa* e outros poemas de aspecto visual que foram coligidos sob a rubrica “Dispersos” na obra completa do autor, tais como “Mar da tranquilidade”, “Gravagudo” e “Descodificação” (O’Neill: 586-588), entre outros.

A caligrafia também colabora para uma poética da gestualidade, baseada na articulação entre mão e corpo, deixando inferir o gesto criado para ocupar o espaço, em “disputa” com o branco da página e o signo caligráfico. Expande-se, assim, amplificando o impulso performático e humorístico, ainda mais ao se considerar que essa *linguagem caligráfica* se refere apenas aos sinais ortográficos, elevando-os ao centro do discurso, em que palavras e sinais teriam o mesmo valor, ao invés da subordinação do segundo termo ao primeiro, em uma manobra de simultaneidade entre a escrita e o desenho. Sobre esse tópico, vale indicar o que foi escrito por Vincent Capt: “[...] the Greek word *graphein* can equally mean “write”, “paint” or “draw”, while the literal sense, “to make cuts” or “to slash”, backs up the idea of leaving one’s mark on the surface” (Capt 2020: 90). Assim, os “sinais desenhados” tornam-se agentes poéticos, amplificados pela imaginação de base surrealista do poeta que consegue, em certa medida, escrever, pintar e desenhar ao construir objetos semióticos que circulam por variadas camadas criativas.

Vale notar também que o vocábulo “divertimento” tem um sentido específico em música, conforme o verbete constante do *Harvard Dictionary of Music*: seria uma peça feita para poucos instrumentos, em estilo alegre, voltada para a dança e para o entretenimento, que também poderia ser composta por excertos de óperas (cf. Apel 1974: 238-239). Essa relação com o vocabulário musical faz com que o ícone interrogativo possa ser aproximado à escrita musical, dado o seu caráter caligráfico já referido, ao se levar em conta a ocupação específica da página, como ocorre em uma partitura, além de se reiterar, no sentido estrito do vocábulo, o caráter lúdico de toda a série. Essa polissemia do título permite que “Divertimento com sinais ortográficos” seja lido em um espaço entre o visual, o musical e o verbal, já que, para se usar um vocabulário concretista, embora de forma imprópria, o poema se infiltra no domínio do “verbivocovisual”.¹⁰

Nesse sentido, a escrita de O’Neill aponta tanto para o intermedial quanto para o performático, bem como para a oscilação entre poesia verbal e visual dentro de um próprio volume de poemas, criando-se certa *irritação*¹¹ entre os dois registros, o que seria de interesse para se discutirem os redimensionamentos da ideia de poesia na emergência do contemporâneo. Isto porque, em *Abandono vigiado* coexistem: sonetos parodísticos; um poema-homenagem (para João Cabral de Melo Neto) e um poema-provocação (em face de José-Augusto França); uma série de sete poemas toponímicos para Lisboa; e o famoso “O poema pouco original do medo” com sua crítica antifascista, disposto ao lado da série visual-caligráfica analisada, o que poderia problematizar as ideias de coesão, coerência e unidade, que muitas vezes são alçadas a valores intrínsecos do fazer poético. Um livro de poemas tão anguloso e irritado causaria uma recepção reativa, conforme assinalou Maria Antônia de Oliveira acerca de “Divertimento com sinais ortográficos”, recepção essa que não foi muito diferente daquela ensejada, onze não antes, pelo lançamento de *A ampola miraculosa*:

João Palma-Ferreira, no *Diário Popular*, apontou a “sombra tutelar de Nicolau Tolentino na fria crueldade” e na “argúcia” com que O’Neill desenhava tipos e ambientes lisboetas [...] Porém reprovou a “quase queda do Poeta no anedótico e no apontamento sarcástico” e foi severo com a sua tentativa para o jogo verbal – referia-se aqui o crítico ao *Divertimento com Sinais Ortográficos*, “corpo de alusões e anedotas de reduzido interesse”. Óscar Lopes, crítico importante no *Comércio do Porto*, também achou desinteressante o *Divertimento*, mas foi elogioso e sensível à verve do poeta [...] Treze anos depois, o *Divertimento* e outros poemas concretos de O’Neill seriam publicados por E.M. de Melo e Castro e José Alberto Marques para integrarem a ANTOLOGIA DA POESIA CONCRETA EM PORTUGAL. (Oliveira 2007: 167-168)

O desinteresse de primeira hora dos críticos evidencia, ainda, a dificuldade e a indiferença com que certas manifestações visuais e concretistas foram recebidas no ambiente português. É notório, por exemplo, o desprestígio que o grupo Noigandres recebia de Mário Cesariny (1923-2006), aquele que era, provavelmente, o maior expoente do surrealismo português, companheiro de Alexandre O’Neill nos primórdios das aventuras surrealistas:

Quanto aos manos Campos, o deles concretismo grupo Noigandres é cópia descarada e industrializada da poesia fonética dadaísta, com últimos praticantes a sério em Raul Hausmann e Kurt Schwitters, o que não faria mal se estes manos tivessem dito à gente onde é que estava a mina, coisa que não fizeram (que eu saiba), quando apareceram, nem depois, acho. (Cesariny 2019: 109)

Haroldo de Campos (1929-2003), um dos fundadores do concretismo e um dos poetas brasileiros mais importantes do século XX, também tinha uma visão redutora do surrealismo:

Um tipo conservador de vanguarda [...] toda a ênfase sendo dada ao inconsciente e à figuralidade. Penso que a poesia francesa não conseguiu se livrar do Surrealismo até agora. Eles não entenderam *un coup de dés* [...] Nenhum poeta depois de Mallarmé foi tão radical quanto Mallarmé. (Campos *apud* Perloff 2013: 120)

Há que se investigar, no futuro, essa diatribe, mas, de início, parece que havia uma oposição entre a produção derivada da valorização do inconsciente e as tentativas formais e construtivas da poesia concreta, ou, até mesmo, em sentido mais lato, da poesia visual. O distanciamento do campo literário, já de algumas décadas, mostra como ambos os juízos estão perpassados de visões superficiais e generalistas, tanto sobre o surrealismo quanto sobre o concretismo.

É por meio desse dualismo, muito provavelmente infrutífero e pouco generoso entre dois grandes poetas do século XX, que seria oportuno ler outro poema da série de O’Neill, para se buscar a convergência entre as explorações visuais e o jogo poético – o achado de humor, de corte surrealista:

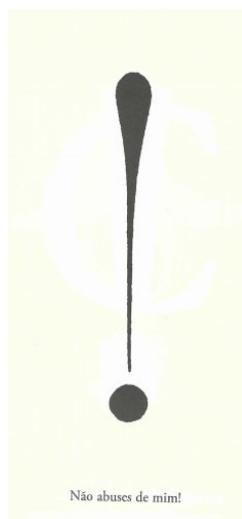


Imagem 4: Nono poema da série: “Divertimento com sinais ortográficos” (O’Neill 2017: 108).

Esse poema, dedicado ao ponto de exclamação, cria uma identidade visual muito precisa. Há a sugestão de um personagem frágil, visualmente caligrafado de modo a ressaltar a sua elegância, o que induz ao campo semântico da graciosidade e da leveza. Como no poema lido anteriormente, o verso/legenda utiliza o próprio sinal tematizado como elemento tonal na sentença, agora no imperativo negativo: “Não abuses de mim!” (*idem*: 108), o que gera certo sarcasmo, pois já se imagina o “abuso” efetivado pelo verso que usa o sinal de exclamação, em contraste ao sinal caligrafado, reiterando o ruído entre visual e verbal, ou seja, uma disputa entre os dois discursos que aponta para as noções de redundância e de autonomia entre imagem e palavra, como já referido anteriormente.

A escolha do verbo injuntivo “abuses” ao poema um ar farsesco, que impinge conotação sexual, como se o sinal de exclamação fizesse “charme” mal disfarçado ao se apresentar elegante e esbelto, como um ideograma da sensualidade do corpo. Essa referência, que beira algum “humor quase negro” (Martinho/Sampaio 1969: 849) para se recuperar a designação utilizada ao se apresentar O’Neill na *Antologia do Humor Português*, exorbita a nudez icônica do sinal de exclamação, ao lado de uma legenda tirada do lugar-comum da fala cotidiana, em uma aproximação entre o popular e o refinamento do signo linguístico, caminho de leitura que se coaduna com a imaginação lúdica do surrealismo.

Por outro lado, o conselho estilístico para não se abusar da ênfase emotiva propiciada pelo uso do sinal de exclamação – que é desobedecido, recorde-se – coloca a voz do poema como infringente ao universo das “leis” postuladas pelos manuais de redação (extensivamente, pode-se supor, pelas poéticas). Por essa lógica, pode-se inferir que, nesse poema, ao se “abusar” do sinal, ressalta-se o aspecto gráfico e lúdico, como se a

máscara de personagem (des)vestida pelo sinal fosse mais fértil que o seu uso “correto”, normativo. Assim, o poema anarquiza a ordem, implodindo-a, com uma contraordem que privilegia a intuição poética em detrimento da cartilha da expressividade, em busca do interdito.

O poema como signo da contraordem remete ao poder do inconsciente, verdadeiro “dono” do ser humano. Nessa deriva, o sinal de exclamação seria um símile daquilo que não aceita qualquer recomendação, não conhece limites e se expressa por meio da contundência do desejo, ideia alinhada à apresentação “sensual” do sinal gráfico. A temática do inconsciente faz com que se especule o modo como a série foi escrita: se por meio do automatismo psíquico no traço e na legendagem das imagens ou por intermédio da escrita lenta, racional e construtivista. Questionamento, a esta altura, improvável de ser totalmente respondido.

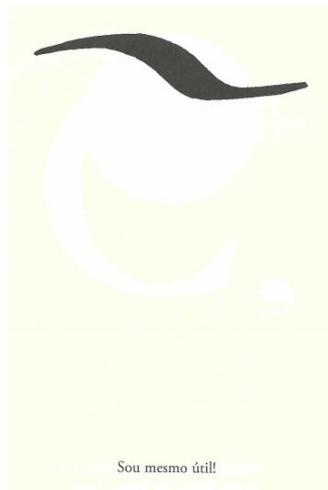


Imagem 5: Décimo segundo poema da série: “Divertimento com sinais ortográficos” (O’Neill 2017: 111).

Outro poema que se impõe para a leitura é o décimo segundo da série. Nele, ao reiterar sua própria utilidade, o sinal gráfico do til pode ser lido quase como um personagem tautológico, ao se reafirmar como em um espaço vazio, no alto do espaço gráfico, pelo verso-legenda: “Sou mesmo útil”, com ares de vaidade e egocentrismo. Com esse expediente, cria-se uma rima entre o nome do sinal gráfico caligrafado (til) e o vocábulo “útil”, que por sua vez pode ser lido como uma palavra-valise: **úTIL**, além de adensar a noção lúdica pois surge ainda o trocadilho “eu sou mesmo o til”, pelo embaralhamento entre visualidade, sonoridade e paronímia, em um recurso sutil e engenhoso. Assim, se nesse poema os aspectos visual e verbal convergem, no poema anterior, como observado, eles se afastam. Esses entrelaçamentos díspares entre as duas instâncias discursivas propõem formas imprevistas de perseguição do sentido e da poeticidade dos textos.

Além disso, está sugerido nesse jogo de sonoridades, a função do til enquanto notação lexical, responsável pela representação dos sons nasais, principalmente o “ã”, o “ão” e o “ões”. No entanto, como referido a rima se dá em “il”, pela exploração fonética da vogal alta, anterior, não arredondada “i”, negando a utilidade do sinal gráfico que não foi usado no vazio do cenário do poema. Mistura-se, assim, as noções de útil e inútil, aliás, questão essa, aliás, recorrente na história da arte. Essa percepção, entre útil e inútil, por outro lado, acena ainda para aquilo que Clara Rocha chamou de “associação fonética” (cf. Rocha *apud* Cuadrado 1998, 58-59), recurso de base surrealista.

Esse til solitário e soberbo no “palco” do poema, solicita a relação intratextual com a sua recorrência no restante da série, já que existem mais quatro poemas para esse sinal gráfico, sempre caligrafado de forma diferente, de modo a captar as particularidades gráficas da notação lexical e a flutuação do ato físico da escrita, reflexo do psiquismo de cada “escrevinhador”. Eis os versos/legendas dos outros poemas que tematizam o til: poema 11: “Desafio um francês a possuir-me/ quando estou por exemplo, em coração...” (O’Neill 2017: 110); poema 15: “Em certas caligrafias quase voo/ como uma andorinha destelhada...” (*idem*: 114); poema 16: “Noutras,/ sou sobrelha franzida.” (*idem*: 115) e poema 20: “Para ladrar, o cão/ não precisa de mim!” (*idem*: 119).

Ao se compararem os poemas, a “utilidade” do til mitiga a tautologia de seu uso no “vazio” do poema 12. Além disso, reitera-se o aspecto de narrativa gráfica, que faz a série ganhar complementos de sentidos, de acordo com a ordem de leitura. A brincadeira sonora aparece no desafio de pronúncia do francês e na desnecessidade do til ao ladrar do cão, do mesmo modo que o aspecto gráfico é ressaltado no voo da andorinha e na semelhança com a sobrelha humana. Por meio dessa leitura e desses usos, engendram-se tanto o significativo quanto o significado do signo linguístico, intensificando-se a trama de jogos verbais e visuais. Por essa ótica, pode-se registrar a visão de Sara Lacerda Campino, em dissertação dedicada à noção do experimentalismo na poesia de Alexandre O’Neill, na qual assim se resume o “jogo narrativo” da série:

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 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). 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. (Campino 2011: 38-39)

A leitura de “Divertimento com sinais ortográficos” como criadora de micronarrativas endossa a capacidade imaginativa de O’Neill, ao ver nas notações lexicais o potencial para figurarem como personagens centrais do discurso. Além disso, a série aqui discutida repõe questões de interesse para a poesia visual, passando também por algum vocabulário da poesia concreta, e, principalmente, reúne o humor e a imagem insólita, que podem ser associadas às derivas surrealistas. É nesse momento que se percebe com maior profundidade o fato de a série constar de um livro intitulado *Abandono Vigiado*, como se os 28 poemas visuais estivessem atrelados a essa “técnica”, ampliando a tensão entre automatismo psíquico e projeto.

É nessa direção que se pode ler a poesia de O’Neill como essencialmente indisciplinada. Aliás, ele próprio, em vista do rompimento “precoce” com os companheiros surrealistas, solicita para a sua obra uma perspectiva analítica que considere a insubordinação como uma de suas características mais prementes. O “rompimento” público com o surrealismo se dá com a publicação de *Tempo de fantasmas* (1951), que trazia o prefácio “Pequeno aviso do autor ao leitor”:

Da aventura surrealista – hoje reduzida, como merece, às alegres actividades de dois ou três pequenos aventureiros – ficaram os restos que lhe pareceram mais significativos, os que melhor pudessem exemplificar em que consistiu a contribuição positiva do surrealismo na evolução do poeta. Dela também herdou certa tentação pela ambiguidade (fuga do real) e um formalismo que o leva, num ou noutro poema, a soluções de evidente mau gosto. (*idem*: 688)

A autoanálise de O’Neill traz a ideia de ambiguidade, imensamente explorada na série que ora se lê. Aliás, trata-se de uma tentação, como ele escreve, talvez uma forma de compreender o mundo. A intenção de embaralhar a escrita e a leitura coloca essa poesia em um lugar que passa pela caligrafia, pela visualidade, pelo verbal, pelo chiste, pelo trocadilho, pela sonoridade, entre outros. Na verdade, esses valores se encontram no desenvolvimento do texto de forma dialética, em contágio polissêmico, ora em atração, ora em repulsão. Essa ambiguidade pode conversar com a leitura feita por Campino, qual seja: “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” (Campino 2018: 219). Cada sinal ortográfico seria uma “coisa”, um objeto, um ícone, revestido da ambiguidade infringente que caracteriza o poeta e fundamentado, possivelmente, na *liberdade livre* do surrealismo, no trânsito do invisível e do ilegível, para se recuperar novamente a ideia de Didi-Huberman.

Até mesmo o formalismo referido na citação, exposto em tom de censura e autocrítica, também seria um componente da serialização dos poemas analisados. Parece clara a filiação da imaginação criadora de O'Neill a uma tradição surrealista, como já referido algumas vezes, porém essa filiação já faz a crítica de si mesma em um processo autofágico, que envolve atração e repulsão. Coloca-se em marcha, assim, um jogo dialético que busca revelar aquilo que o poeta compreende por positivo para a sua obra, em um gesto de refazimento de mundividência poética, que não se assenta em rótulos ou definições externas, mas, ao contrário, está em constante processo de construção e destruição por meio de suas próprias leis e de seus jogos internos.

Sobretudo, essa série visa, a sua maneira, elevar a imaginação, grande propulsora da poesia em todas as épocas, tal como Alexandre O'Neill escreveu no poema "Ao rosto vulgar dos dias": "Imaginar, primeiro, é ver/ Imaginar é conhecer, portanto agir" (O'Neill 2017: 33).

NOTAS

* Danilo Bueno é Doutor e Mestre em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Interessa-se, principalmente, pela pesquisa de poesia portuguesa e brasileira dos séculos XX e XXI. Coordenou cursos livres de literatura e oficinas de criação poética no Centro Cultural São Paulo (CCSP), no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e no SESC-SP. Integrou o grupo de estudos NELLPE - Núcleo de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa e Ética.

¹ Para ampla e variada informação sobre o poeta, sugere-se demorada consulta à página institucional: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/> (acesso em 13 JAN de 2021), notadamente no que se refere ao acesso a poemas variados e à lista sistematizada da bibliográfica crítica sobre O'Neill.

² "Realizado em 1948, assim como cinco colagens apresentadas na Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, que teve lugar entre 19 e 31 de janeiro de 1949, o romance de O'Neill é uma narrativa peculiar. Composta de treze imagens preexistentes, acompanhadas de legendas e derivadas de almanaques, enciclopédias populares e manuais de divulgação científica, a obra do poeta português estrutura um relato onírico a partir do encadeamento iconográfico e verbal das diferentes páginas" (Fabris 2014: 06).

³ Leia-se esse passo de O'Neill, que explica o distanciamento dos modos de fazer neorrealistas e implicitamente justifica uma escrita imaginativa, descolada do realismo socialista: "O surrealismo, em Portugal, toma forma de movimento nesta época. Parte da recusa de continuar a tolerar a monotonia de uma literatura e de uma

arte falidas nos seus generosos (passo o adjectivo) objetivos. Três ou quatro poetas e pintores que se tinham estreado no *engagement* neo-realista entram em conflito com alguns conceitos muito partilhados na altura, como o célebre *mot d’ordre* ‘é preciso escrever de forma comum para as pessoas comuns’. Em ruptura com tais conceitos e realizações práticas, mesmo sem negar o valor social da literatura e da arte, este grupo pequeno queria *comunicar de outra maneira com o público*” (O’Neill 2008: 172).

⁴ Na antologia *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963), organizada por Mário Cesariny e bastante representativa da exploração das derivas do surrealismo português, recolhem-se quatro trabalhos de Alexandre O’Neill: um ready-made (1948) duas colagens (1947) e um poema em verso, de *Abandono Vigiado*, intitulado: “Agora escrevo”. Essa escolha ilustra outra vez a importância da visualidade na obra do poeta.

⁵ “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 de sua obra. Uma vez que se trata de uma dimensão constitutiva da poética o’neilliana, parece irrisório procurar um texto representativo desta prática no contexto das poesias com pendor concretista que mantêm a sintaxe” (Campino 2018: 224).

⁶ A série “Divertimento com sinais ortográficos” é composta por vinte e oito poemas visuais inserta no livro *Abandono Vigiado* (1960). A série tematiza alguns sinais ortográficos, quais sejam: interrogação (4 poemas); exclamação (4 poemas); trema (1 poema); vírgula (2 poemas); parágrafo (2 poemas); cedilha (2 poemas); parênteses (1 poema); til (5 poemas); ponto final (2 poemas); dois pontos (1 poema); hífen (1 poema); reticências (1 poema) e acento grave (2 poemas). O restante do conjunto *Abandono Vigiado* é composto por outros 26 poemas em verso, de diferentes extensões e com mancha gráfica variada, mas sem intermedialidade. Chama-se a atenção para o uso parodístico do soneto nesse poemário.

⁷ Ana Hatherly definiu a importância da ideia de criatividade de modo a ser útil na leitura de O’Neill: “A criatividade surge, assim, como uma forma de reinvenção, de remanipulação, algo que tem por detrás todo um saber herdado, ou se quisermos, mesmo numa arqueologia do saber, inclusive do ‘saber fazer’, a que dantes se chamou arte e hoje geralmente se chama *cultura, ofício, métier, técnica*, mas também todo um saber ver, um saber sentir e um saber entregar-se” (Hatherly 2004: 93). Por essa perspectiva, o argumento usado por João Gaspar Simões no sentido de colocar O’Neill como um epígono de Max Ernst, perde a força. O romance de O’Neill poderia ser lido pela chave do conhecimento herdado, remanipulado e contextualizado em outro sistema literário, além de criar a noção de jogo, ou seja, de disputa com a tradição romanesca.

⁸ Apesar de a caligrafia/desenho do sinal aspirar à iconicidade, não se pode olvidar que o verso-legenda desestabiliza o sentido desse “ícone”, criando-se uma “dependência” do texto. Desse modo, a inscrição coloca uma problemática relação verbo-visual, muito bem sintetizada por Campino: “podemos afirmar que a obra em estudo põe em evidência as questões da redundância e da autonomia na relação texto-imagem” (Campino 2011: 41). Dito de outro modo, trata-se de uma produção em atrito discursivo e intermedial.

⁹ Vale notar que a série de poemas em questão não deixa de ser um inventário, de origem e sabor surrealista. Esse expediente é recorrente na poesia de O’Neill, conforme J. Cândido Martins observou: “O poeta demonstrou uma particular predilecção por este tipo de inventários, assentes num discurso frequentemente anafórico e assindético, surpreendentes pela (aparente) desarticulação semântica e imagética, longe de uma concepção racional e discursiva de poesia” (Martins 2003, 51). Ao se pensar a série “Divertimento com sinais ortográficos” por esse viés, cria-se uma ponte interessante entre visualidade e humor, ou, talvez de forma mais direta, entre função gramatical e estranhamento.

¹⁰ “o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. Com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação das mensagens” (Campos *et alii* 1975).

¹¹ Marcos Siscar escreve, a propósito da discussão entre poesia visual e verbal, sobre o conceito de *irritação*, “Ou seja, a crise *de verso* não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso, mas uma *irritação do verso*, dentro do verso, e a propósito dele [...] É uma função fundamental do próprio verso que, num determinando momento, tem sua história abalada internamente” (Siscar 2008: 212). Essas ideias servem para se ler as noções formais compreendidas por Alexandre O’Neill, no atrito entre verbal, visual, musical.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. (2003), “Sinais de Pontuação”, in *Nota de Literatura I*, São Paulo, Livraria Duas Cidades e Editora 34: 141-149.
- Apel, Willi (1974), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Biblioteca Nacional de Portugal (2021). *Alexandre O’Neill* <<https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/>> (último acesso em 05/JUN/2021).
- Campino, Sara Lacerda (2011), “O Experimentalismo na Obra de Alexandre O’Neill”, <<https://run.unl.pt/handle/10362/7096>> (último acesso em 16/JAN/2021).
- (2018), “Coisificar: Aproximações ao Concretismo na Poesia de Alexandre O’Neill”, in *E a Minha Festa de Homenagem, Ensaios para Alexandre O’Neill*. Joana Meirim (org.), Lisboa, Editora Tinta da China: 215-233.
- Campos, Augusto/Décio Pignatari / Haroldo de Campos (1975), *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- Capt, Vincent (2020), “Writing and drawing: total twinship”, in *Writing by drawing. When language seeks its other*, Milão, Skira: 88-91.
- Cesariny, Mário (2019), *Sinal Respiratório. Cartas para Sergio Lima*, Lisboa, Documenta e Fundação Cupertino de Miranda.
- Cuadrado, Perfecto E. (1998), *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (org.) (1963), *Surrealismo/Abjeccionismo*, Lisboa, Edições Salamandra.

- Didi-Huberman, Georges. (2014), *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Martins Fontes.
- Fabris, Annateresa (2011), “A Ampola Miraculosa: Uma Colagem Fantástica”, *Revista Desassossego*, n.º 11, <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82990>> (último acesso em 08/JAN/2021).
- Gutiérrez, Rafael (2017), *Formas híbridas*, Rio de Janeiro, Editora Circuito.
- Hatherly, Ana (2004), “Questões de criatividade”, in *Interfaces do olhar*, Lisboa, Roma Editora: 91-97.
- Martinho, Virgílio / Ernesto Sampaio (orgs.) (1969), *Antologia do Humor Português*, Lisboa, Edições Afrodite.
- Martins, Fernando Cabral (2002), “Tempo de Fantasmas”, in *Cadernos 2. Alexandre O’Neill*, Vila Nova Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda. 07-10.
- Martins, J. Cândido (2003), “Poética de Alexandre O’Neill: da subversão parodística à leitura das influências”, *Relâmpago*, n.º 13, Fundação Luís Miguel Nava: 49-65.
- Mitchell, W. J. Thomas (1987), *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Oliveira, Maria Antónia (2007), *Alexandre O’Neill uma Biografia Literária*, Lisboa, Dom Quixote.
- O’Neill, Alexandre (2017), *Poesia completas & Dispersos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), “A marca do surrealismo”, in *Já cá não está quem falou*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2004), “Os cadáveres esquisitos de Mimi Graal delicadamente recolhidos...”, in *Uma coisa em forma de assim*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2002), *A Ampola Miraculosa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Perloff, Marjorie (2013), “Da vanguarda ao digital. O legado da poesia concreta brasileira”, in *O Gênio não Original. Poesia por outros meios no novo século*, Belo Horizonte, Editora UFMG. 95-133.
- Rancière, Jacques (2014), *O espectador emancipado*, São Paulo, Martins Fontes.
- Sartre, Jean-Paul (1964), *A Imaginação*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro.
- Simões, João Gaspar, (s/d) “Os Cadernos surrealistas”, in Petrus (org.), *Os modernistas portugueses: escritos públicos, proclamações e manifestos*. Porto: C.E.P., v. III, p. 165-174.
- Siscar, Marcos (2008), “Poetas à beira de uma crise de versos”, in *Subjetividades em devir*, Rio de Janeiro, 7Letras. 209-218.
- Stein, Gertrude (2002), “Três Fragmentos de Lectures in America”, *Sibila*, n.º 02, Ateliê Editorial, 64-68.