

Maria Heloísa Martins Dias

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Os Efeitos Provocativos da Poética de Alexandre O’Neill: Uma Persuasão Às Aversas

Sabemos o quanto, na poética barroca ou seiscentista, como alguns a denominam¹, as glosas, paráfrases, retomadas e demais procedimentos de prática textual eram comuns, quase sempre com o propósito de demonstrar a engenhosidade do poeta, tanto mais artificiosa quanto maior a habilidade na manipulação das peças do jogo poético. Peças limitadas, é verdade, mas com possibilidades de arranjo e combinações múltiplas, numa espécie de polifacetismo talvez semelhante à própria pedra que teria dado nome ao movimento estético de origem espanhola... Os efeitos dessa maestria verbal, seja na rede metafórica ou conceitual, já foram objecto de muitos estudos sobre a poesia barroca, considerada no específico universo do século XVII, no qual despontam aspectos culturais que justificam o investimento formal, próprio dessa estética, em atendimento a certos princípios e valores.

Não é esse, portanto, o objectivo deste artigo, centrado, antes, numa “engenhosidade” deslocada desse tempo mas não sem estreita afinidade com ele. Trata-se de uma poesia bem mais próxima de nós, localizada no século XX, mais precisamente em 1960, extraída da obra *Abandono Vigiado*, de Alexandre O’Neill, poeta que dialogou com fontes ou matrizes literárias distintas, por meio de diversas estratégias ao longo de sua produção.

¹ É o caso, por exemplo, da antologia organizada por Alcir Pécora, *Poesia Seiscentista*, que reúne textos recolhidos da *Fênix Renascida* (1746) e de *Postilhão de Apolo* (1762), as duas famosas antologias poéticas do Barroco português. (São Paulo: Hedra, 2002).

Antes de mais, fiquemos com o poema para então passarmos à sua discussão.

Catorze Versos

Un soneto me manda hacer Violante...

Lope de Vega

O primeiro é assim: fica de parte.
No segundo já posso prometer
que no terceiro vai haver mais arte.
Mas afinal não houve... Que fazer?

Melhor será calar, pois que dizer
nem no sexto conseguirei destarte.
Os acentos errados é favor não ver;
nem os versos errados, que também sei *hacer*...

Ó nono verso por que vais embora
sem que eu te sublime neste décimo?
Ao décimo-primeiro dediquei uma hora.

Errei-o. Mas que importa se a poesia,
mesmo que o não errasse, já não vinha?
É este o último e, como os outros, péssimo...²

Aceitar o desafio de compor versos a pedido de alguém (mulheres que querem ser retratadas, figuras régias e nobres de destaque) ou por disputas literárias (réplicas, sátiras, reptos, provocações) é um gesto não tão simples quanto parece e pode ter implicações para além do seu vínculo com o contexto em que tal prática era frequente, a época medieval. Trata-se de um comportamento em que se entrecruzam apelos dos mais variados, éticos, políticos, filosóficos, religiosos, enfim, uma malha cultural cujos fios nem sempre ficam muito à mostra; ao

² Alexandre O'Neill, *Poesias Completas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000), p. 154.

contrário, é preciso desentrançar os nós e preencher alguns buracos que a linguagem deixa em seu traçado, o que é tarefa para o leitor.

O contacto com poesias com esse propósito, portanto, levanta alguns impasses para o crítico. Um deles, sem dúvida, é como penetrar na rede de referências pertencentes a um mundo de que ele não faz ou não fez parte, e cujo conhecimento vem mediatizado pela distância temporal e pelas interferências inevitáveis que essa defasagem solicita do leitor. Por mais rico que seja seu repertório cultural e mais amplo seu horizonte de expectativa, conforme postulam as modernas teorias da recepção literária³, a leitura tropeça em achados formais e temáticos que, além de atenderem ao código estético que os emoldura, recuperam outras linguagens, criando, portanto, uma intra e intertextualidade instigantes à análise.

Os “Catorze Versos”, título do poema de O'Neill, abrem de imediato uma via metalinguística que aponta para a forma fixa paradigmática constituída de 14 versos, o soneto. Independentemente da época barroca, em que se privilegiou essa forma de composição, o soneto sempre esteve na mira de numerosos escritores enquanto objecto de discussão, realizada pelos próprios textos literários ou por textos críticos. Só para lembrarmos alguns.

Molière, no ato I da cena 2 de *Le Misanthrope*, coloca na fala de Oronte: “*Sonnet... C'est un sonnet. L' espoir... C'est une dame / Qui de quelque éspérance avait flatté ma flamme. / L' espoir... Ce ne sont point de ces grands vers pompeux, / Mais de petits vers doux, tendres et langoureux.*”; Tristan Corbière, em seu poema “Sonnet – avec la manière de s'en servir” (1873), retoma o verso de Molière sob a forma de escrita paródica:

Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide... / (Sonnet – c'est un sonnet -)
ô Muse d'Archimède! / La preuve d'un sonnet est par l' addition: // Je pose 4 et
4 = 8! Alors je procede, / En posant 3 et 3! – Tenons Pégase raide: / 'Ô lyre! Ô
délire! Ô' – Sonnet – Attention!.⁴

³ Penso sobretudo em Hans Robert Jauss e na sua famosa obra *A literatura como provocação* (Lisboa: Vega, 1992).

⁴ O poeta brasileiro Augusto de Campos traduziu assim o poema de Corbière “Um

No cenário barroco português, a *Fênix Renascida* traz um soneto de D. Francisco Manoel de Melo introduzido pela rubrica: *Mandou Este Soneto Truncado à Academia, Dizendo Fora Aborto De Un Soñolente, E Pedia Aos Engenhos, Que Lhe Dessem Forma A Umás Lágrimas e*, do próprio autor, reproduz ao lado outro soneto com a rubrica: *Forma Que Deu O Autor A Este Soneto* : no primeiro, o texto vem com espaços indicando a omissão de palavras e truncando intencionalmente o soneto; já no segundo, o poema se completa, com o que faltaria no anterior. São inúmeras as possibilidades de leitura por meio da analogia entre o soneto truncado e o que recebeu uma forma acabada, especialmente se pensarmos na tópica barroca das lágrimas, presente nos dois sonetos, a cavarem marcas ou rastros desfigurando o rosto e a serem decifrados, criando-se, assim, curiosos efeitos sugeridos pelo grafismo visual aliado ao sentido.

Gregório de Matos, com a sua boca ferina, satirizou costumes e práticas políticas apropriando-se de soluções lúdicas em muitos de seus sonetos, num dos quais atomiza as palavras e quebra a estrutura formal para iconizar a deformação caricaturesca da figura moral de um juiz. Os exemplos seriam infindáveis.

Em pleno século XX, o poeta e crítico Ernesto Manuel de Melo e Castro, em *Poligonia do Soneto* (1963) e *Sonetos Insones* (1985), cria uma diversidade de formas experimentais em sua releitura desse género poético clássico, unindo geometria, espacialização, combinações numéricas, grafismos visuais, enfim, uma prática que põe em jogo tradição e re-invenção. Mas voltemos aos catorzes versos de O'Neill, um soneto-que-não-se-diz.

soneto – Com a respectiva receita – *Aprontar o papel e formar bem as letras*”:
Versos fiados a mão e de um pé uniforme, / Em fila, pelotão de quatro, lado a lado,
/ Ao marcar a cesura um desses quatro dorme, / Soldadinho de chumbo, dorme em pé, entalado. // Sobre o *railway* do Pindo eis a linha, eis a forma e os / Quatro fios de telégrafo, logo, obrigado. / Em cada estaca, a rima – exemplo: *clorofórmios*. / – Cada verso é um fio pela rima igualado. // - Telegrama final: 20 palavras medes... / (Um soneto – é um soneto –) ó Musa de Arquimedes! / A prova do soneto é por uma adição: // – 4 e 4 são 8! Eia, adiante, procede à / Soma de 3 mais 3! Solta o Pégaso a rédea: / “Ó lira! Ó delírio! Ó...” – Soneto – Atenção! [apud Ezra Pound, *Abc da literatura* (São Paulo: Cultrix, 1989), p. 214].

O intuito desmitificador já está, de certo modo, na omissão do termo soneto no título, como se os catorze versos, mais do que aludirem à forma fixa, abrissem uma margem para a feitura de uma composição que *pode vir* a ser soneto, mas não necessariamente. Afinal, discutir sobre o fazer à medida que este se realiza é gerar uma tensão entre afirmação e negação, (in)validando permanentemente o estatuto da forma soneto. Tal paradoxo, já o sabemos pelas reflexões de críticos que abordaram a modernidade como Octavio Paz, por exemplo, é traço essencial da literatura que exhibe a crise da linguagem posta diante do seu papel de representação, cuja saída é uma não-saída, ou seja, a exposição da consciência quanto a seus limites. Neste caso, não é a representação do real, mas a de uma forma poética a ser respeitada em seus códigos que o poeta questiona.

O poema de O'Neill traz uma epígrafe, como muitos outros da sua obra, e essa presença coloca-nos de imediato diante da natureza dialógica de seu projecto poético. No caso, um verso de Lope de Vega, emblemático da troca de pedidos que ocorria entre os poetas (melhor seria dizer versejadores, isto é, aqueles que deveriam mostrar maestria na arte de compor poesias): “Un soneto me manda *hacer* Violante...”, que é o primeiro verso do “Soneto de repente”, do poeta e dramaturgo espanhol. Aliás, título extremamente sugestivo, em que esse repente pode indiciar tanto a urgência súbita do pedido para a composição sob a forma de soneto quanto o modo improvisado de compor, à maneira dos repentistas ou fazedores de versos do nordeste brasileiro. Num caso ou no outro, o facto é que o poema mantém estreita afinidade com o de O'Neill e convém transcrevê-lo, já que é a matriz com a qual o poeta português dialoga:

Soneto de repente

Un soneto me manda hacer Violante;
en mi vida me he visto en tal 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 aún parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho. (1976:458)

Tanto Lope de Vega, considerado por Dámaso Alonso “o símbolo do Barroco” (*Poesía española*, 1976) como O’Neill, pela via da meta-linguagem, burlam da forma do soneto, espírito trocista que no poema espanhol se evidencia no final do primeiro quarteto, na expressão “burla burlando”, desdobramento verbal investindo contra a atitude séria (ou elevada) que reveste o soneto. Em O’Neill, o intuito burlesco não é tão explícito, mas figura na enunciação poética, por meio da tensão bem armada entre fazer e não fazer, um “*hacer*” que, afinal, se faz (atente-se que o poeta reproduz o verbo original no 8º verso), embora ele diga o contrário. Se, em Lope de Vega, o desafio à composição o incita a um soneto bem sucedido, já que o eu se apoia num certo optimismo que o faz acabar a sua tarefa com achados surpreendentes (a consoante que ele encontra já na metade do segundo quarteto), em O’Neill o fazer dá-se como promessa que vai adiando a sua plena realização (no terceiro verso deverá haver mais arte, mas o quarto desmente-o), preferindo o poeta calar-se ou deparar-se com erros até reconhecer o fracasso da composição.

Tratando-se de um poeta do século XX, o disfórico presente no seu poema é próprio do desencanto ou reconhecimento da fragilidade do homem moderno que não encontra mais harmonia nem sintonia com referentes externos, já que no próprio sujeito a cisão opera perdas irre recuperáveis. Por outro lado, a aparente euforia do eu poético no soneto de Lope de Vega sinaliza, para uma condição do sujeito, o homem do

século XVII diante de um mundo que, apesar de apresentar desacertos, ainda não cavou fundo a fissura que o separa dos valores de culto – Deus, beleza, amor, arte, linguagem. Dizendo de outro modo, a consciência da fragilidade humana, posta a nu mas permeada de ironia, é característica da modernidade, em que não há bem supremo ou valor que mereça ser enaltecido em absoluto; o erro, mesmo satirizado, é assumido como traço essencial da produção humana, eis o que os “Catorze versos” nos mostram. Ao contrário, o aperto em que se vê metido o poeta espanhol, como diz logo no 2º verso, é meramente retórico, pois rapidamente o empecilho se desfaz com o desenvolver do poema.

É curioso notar como, no texto do poeta português, a ironia resulta da mescla entre passagens em tom elevado, à maneira da linguagem clássica, e tom coloquial, satírico, apontando para a queda. Assim, “arte” rimando com “destarte”, a apóstrofe no verso 9, em que o eu apela ao próprio verso para que este não negue a possibilidade de o poeta o tornar sublime, bem como o verso “mesmo que o não errasse, já não vinha” (terceto final), típico da dicção camoniana, tudo isso contrastando com o “péssimo” que, afinal, fecha o soneto numa chave que não é de ouro, apresenta a marca de um poeta que não quer agradar ao leitor, muito menos coroar o seu poema.

No soneto de Lope de Vega, o poeta cria um trocadilho ao utilizar a expressão coloquial “pie derecho” (primeiro terceto), significando entrar com “pé direito” ou satisfatoriamente no desfecho do poema e ao mesmo tempo sugerindo, pelo viés irônico, os pés métricos que compõem os versos. Já no poema de O'Neill, o jogo com conceitos poéticos vem sugerido no final do 2º quarteto, em que os versos: “Os acentos errados é favor não ver; / nem os versos errados, que também sei *hacer*...” apontam para uma quebra em relação à métrica que se vinha fazendo (decassílabos), pois os versos têm respectivamente 12 e 13 sílabas, enquanto os acentos são regulares e coincidentes, alternando-se duas átonas/breves com uma tónica/longa; ou seja, o que o poeta diz desmente o que realiza. Desmitificando a noção de erro, o poeta está também a criticar um gesto caro à poética tradicional, de corte clássico, que se pautava pela imitação, ou seja, obediência a modelos, jamais errando ou desviando-se deles.

A ideia do erro também abre um diálogo intertextual com a lírica camonianiana, reportando o leitor ao conhecido “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, soneto que contém o verso fulcral “Errei todo o discurso de meus anos”: errar, verbo com o duplo sentido de vagar/percorrer caminhos desconhecidos e falhar, também sugere o erro da escrita, “discurso” feito de erros e acertos, tentativa de conciliar engenho e arte na linguagem com a sua função configuradora de relação entre palavra e realidade.

Como podemos ver, o soneto de O’Neill, ao contrário do que poderia parecer, não se fecha a um esquema fixo centrado na questão do próprio soneto, mas sim abre-se a diversas possibilidades de relações com o universo literário, estendendo o limite dos catorze versos a questionamentos com várias implicações.

Uma delas certamente é a que nos coloca diante do movimento dinâmico da história da literatura, quando focada nas suas intersecções ou confluências. Assim, a retomada de uma estratégia poética do século XVII por um poeta do século XX permite o deslocamento desses momentos específicos, que passam a permutar sentidos e a possibilitar uma leitura crítica dando conta das sincronias geradas por esse diálogo entre estéticas. Passamos a operar, desse modo, por meio de uma “poética sincrônica”, tal como definiu Haroldo de Campos (1977)⁵.

O binómio tradição x invenção, que no Barroco se aflora por meio de glosas, variações, citações, remissões, rubricas, enfim, pelas táticas postas em jogo nas composições, transcende essa moldura para permitir, como o poema de O’Neill nos mostra, outros diálogos. Não se trata, portanto, de uma conversa a três (o poeta português, o poeta espanhol, Violante), mas um tecido de numerosas outras falas implícitas no texto mas que também trataram de questões como metalinguagem, tradição literária, talento individual, discurso poético, imitação, consciência artesanal, recepção, enfim, aspectos caros à literatura onde quer que se localize.

⁵ Em seu livro *A arte no horizonte do provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969). No capítulo final “Por Uma Poética Sincrônica”, o poeta e crítico brasileiro estabelece as diferenças entre diacronia, apoiada num critério histórico, e sincronia, caracterizada por um critério estético-criativo na abordagem da literatura.

Receitas para se fazer poesia sempre houve e foram cantadas pelos próprios poetas, todavia, o intuito crítico posto nesse fazer retira da experiência poética qualquer inocência, até porque a melhor “receita” é aquela que se reconhece inalcançável, por isso mesmo desacreditada como possibilidade. O resultado é uma poesia que exhibe muito mais o seu estilo próprio do que aquele que lhe serviu de modelo, com ou sem receita. É o que vemos, por exemplo, no poema “Catecismo de Berceo”, do brasileiro João Cabral de Melo Neto:

1. Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia.

2. Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua.

3. Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4. Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente. (1982: 6)

Gonzalo de Berceo, poeta espanhol do século XVII, tinha como característica predominante do seu estilo poético a não-afectação, o que o aproximaria mais do senso realista graças ao prosaísmo e ao despojamento da sua linguagem. Palavra leve e retirada do “folhudo” no dizer de João Cabral, ou seja, do excesso que a enfei(t)a, mas aderindo à coisa dita. O peso não é da expressão, portanto, mas do sentido encarnado ou corporificado na palavra, a qual não deve fluir

como rio e sim estar retida no discurso. Muito a gosto do próprio João Cabral, aliás, cuja poesia se faz armada exactamente dessas características “aprendidas” de Berceo. No fundo, o poeta brasileiro parece falar de sua própria poesia, porque realiza nesse falar a sua “receita” ou poética direccionada por uma “educação pela pedra”⁶: a disciplina, a contenção, a secura e aridez de uma linguagem reduzida à sua carnadura concreta e inabordável. Como entendermos, por exemplo, os versos finais do poema de Cabral “canalizar a água sem fim / noutras paralelas, latente”? Que latência é essa, feita de outras paralelas que o poema não diz mas nos induz a lermos em sua profundidade?

Como estamos vendo, é difícil à poesia lograr a persuasão do leitor quando ela tece em seu próprio fazer contradições que acabam embaçando a transparência de sua mensagem. É que o teor metalinguístico, criando dobras na linguagem e contendo citações que a adensam, não é uma operação linear, ao contrário. Jogo de reflexo entre consciências, o posicionamento crítico tem o seu efeito persuasivo, sim, porém, não à maneira da retórica clássica em sentido estrito. E aqui conviria explicarmos.

O gesto retórico da linguagem sempre existiu e continuará existindo, pois ela não opera sem um propósito fundamental: armar-se de táticas discursivas para dirigir-se a alguém. Tal prática envolve, evidentemente, uma série de aspectos e critérios para ajustar os elos entre emissor e destinatário, muitas vezes não explícitos mas tanto quanto possível eficazes para a obtenção dos efeitos desejados. Essa conexão comunicativa fazia-se em moldes prescritivos, de acordo com a concepção artística do mundo clássico, já conhecidos e que não precisamos detalhar aqui. O que nos interessa é salientar a noção fulcral de toda a retórica – a persuasão – que, dependendo do contexto cultural, adquire formas de realização diferenciadas.

O poema de Alexandre O’Neill, inserido na modernidade do século XX e num universo específico – o da cultura portuguesa –, tem a sua linguagem motivada por impulsos retóricos em consonância, tanto com a própria natureza do fazer poético, quanto com um momento cujos apelos

⁶ *Educação pela pedra* é título de uma das obras de João Cabral de Melo Neto, publicada em 1966.

comunicativos precisariam ser considerados. A “argumentação” de toda a escrita poética, não direcionada necessariamente para convencer o leitor ou incitá-lo a modificar comportamentos em função de interesses pragmáticos, faz-se motivada pelo seu funcionamento artístico, criando mediações entre a palavra e o real, mas impulsionando o receptor a sintonizar-se com a singularidade desse mecanismo. Digamos, nesse caso, que o retórico está numa “intencionalidade” posta em procedimentos para se construírem as tensões entre sujeito e mundo, daí incluindo nesse conflito (ou diálogo tensionado) a consciência dos limites da própria linguagem enquanto representação.

A metalinguagem, poderosa arma para exibir essa consciência, oferece-se, assim, como uma espécie de retórica ensimesmada, já que, ao voltar-se para si própria, a linguagem denuncia a necessidade de um autoconvencimento ou busca de compreensão dos seus caminhos enquanto fazer. Desse modo, os “Catorze Versos” de Alexandre O'Neill, que dialogam com outros numerosos sonetos que reflectem sobre o acto da sua composição, recuperam toda uma tradição, é verdade, mas também convidam o leitor a acompanhar essa força centrípeta que impulsiona o texto a permanecer diante de si mesmo, discutindo seus dilemas de construção. Seria o caso de pensarmos se o diálogo com os outros, via intertextualidade, não constituiria apenas a face aparente a encobrir um desejo maior: degustar sua própria imagem no momento mesmo em que ela se constrói para o leitor (narcisismo?).

Simulando precisar do(s) outro(s) para questionar a forma com que opera, o poeta fortalece o seu espaço próprio (e íntimo) para fazer aflorar no poema essa autoconsciência, afinal, alimentada por apelos inconfessáveis. No poema de O'Neill lemos Lope de Vega, Violante... mas também lemos, sobretudo, Alexandre O'Neill. E o lemos, porque à parte esse engajamento no tecido plural que une os poetas, há um outro tecido: o contexto específico em que o poeta se insere. Nesse caso, como dissemos antes, uma cultura com recortes próprios: a portuguesa.

Aí, sim, é preciso recontextualizarmos os “Catorze Versos”, poema de 1960 como apontamos, momento em que a actividade do escritor português era vigiada (seria por isso o título da obra *Abandono Vigiado?*) por um regime político autoritário, o salazarismo, que não deixava brechas à intervenção criadora. Ora, o apego à tradição, resga-

tando fontes e matrizes a serem respeitadas (Lope de Vega & cia), é uma face que esconde outra: o intuito transgressor que transforma o modelo em reverso por meio do olhar crítico-burlesco. A burla já estava na tradição espanhola, como vimos na análise do “Soneto De repente”, mas hipercodifica-se em O’Neill, o que atesta um olhar que aprende com o passado mas também o supera, não conformado aos limites a ele impostos.

Enfim, o que essa poesia parece oferecer ao leitor de todos os tempos é um posicionamento frente ao mundo e à literatura que não concede facilmente aos ditames exteriores, antes, prefere buscar soluções que se ajustem mais às demandas de seu próprio espaço. Essa ousadia do poeta, certamente num tempo político áspero que impelia atitudes irreverentes, como a ditadura salazarista, ultrapassa essas circunstâncias para, em última instância, afinar-se ao espírito do acto criador, caracterizado pela sua irreverência criativa.

É a partir dessa direcção que podemos pensar no verdadeiro sentido do gesto retórico da poesia de Alexandre O’Neill. Sua “retórica” incorpora espírito criativo, senso crítico e liberdade interpretativa na construção dos poemas. Por isso, não se trata de levar o leitor a ler o que o poeta teria pensado em dizer ou a procurar verdades por trás das coisas ditas, identificando as referências e relacionando-as ao que quer que seja. Como bem colocou Miguel Tamen na introdução às *Poesias Completas*, “os poemas, no fundo observou ou podia ter observado Heráclito, não querem dizer nada nem escondem coisa alguma: só dizem coisas. Tomar o que eles dizem por injunções (...) é tão absurdo como seguir as instruções da disposição relativa das vísceras de uma galinha.” (2000: 10-11). O tom jocoso de Tamen reflecte bem a desrazão de certas leituras, quando forçadas a ver *o que não é para ser visto*.

O que é para ser visto, independentemente do intuito persuasivo (algo de que até o próprio poeta se afasta) é uma poesia cujos procedimentos de linguagem acenam para uma percepção inovadora, de corte personalissimo, na qual consciência individual e colectividade se interpenetram.

Ao mesmo tempo reflexo de uma cultura e desejo da sua transformação, a poesia de Alexandre O’Neill engendra modos inventivos de perspectivação do real, o que é um gesto retórico, sem dúvida, mas

motivado por um espírito libertário em permanente inquietação. Uma retórica às avessas, talvez, em que a instabilidade e a desacomodação assinalam um novo conceito de persuasão. Ou melhor ainda, seria terminarmos com o alerta do próprio O'Neill em outro dos seus poemas:

Desprende-te e separa-te, tu que tens de nascer.
Centrífugo, não faças gravitação alheia. (2000:319)

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega, 1992.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.