

Tempo de fantasmas

Tempo de fantasmas

Alexandre O'Neill







Uma despedida da poesia

O ato de poesia é um ato de ironia.

Alexandre O'Neill

Para o leitor brasileiro de Alexandre O'Neill no século XXI talvez haja vantagem em começar *Tempo de Fantasma*s pelo fim. Pela última parte, chamada “Uma vida de cão”. É lá que encontra a única referência a André Breton em todo o livro. Não uma referência que venha confirmar a adesão de O'Neill a um programa surrealista. Antes a evocação desse propósito já no passado, como algo que falhou e redundou noutra coisa totalmente diversa. A particularidade de O'Neill (nascido em 1924) entre os poetas da sua geração marca-se por esse gesto muito prematuro de demarcação e desencanto. Editado em 1951, *Tempo de Fantasma*s é pouco posterior à eclosão tardia do surrealismo português, se esta se deve datar de 1947, com a fundação do Grupo Surrealista de Lisboa, que O'Neill também protagonizou. É como se o surrealismo fosse já, quatro anos depois de aparecer, um fantasma entre outros que assombravam o tempo de que o poeta queria, não só fazer registo, mas descobrir ou inventar a linguagem em que era preciso registá-lo.

A linguagem e o tom, porque o tom desencantado é um dos sinais mais evidentes que marcam *Tempo de Fantasma*s como livro de maturidade poética alcançada. Tudo o que pudesse ser entusiasmo de aventura revolucionária surge aqui esfriado, tratado à distância como se pouco mais fosse que um equívoco juvenil.

A par de “Corpo Visível”, o poema que Mário Cesariny de Vasconcelos publicou em 1950, essa estrofe pós-bretoniana de “Uma vida de cão” marca um tempo forte no destino das utopias poéticas em território cultural português, a meio do século XX:

Até aos últimos arcanos
cafés e leitarias
seguiste André Breton
ou a sombra dele
e a aventura mental que procurava
um sinal exterior
um estilhaço vivo do acaso
a Nadja lisboeta que salvasse
ou a noite ou a vida
acabou em «bons» poemas «maus» poemas
em palavras e palavras

Como se da cinzenta periferia ibérica da Europa um poeta compreendesse que o gesto verdadeiramente fiel ao surrealismo era abandoná-lo, O'Neill instala aqui o fim da “aventura” que, muito circunscrita à capital do país, mal tinha começado e pouco ou nada se propagara. Enquanto ação e experiência, a ousadia dessa “aventura” redundava naquilo que combatia — uma versão requentada de jogos florais com caução parisiense. Mas o que é mais impressionante nestes onze versos é que eles contêm já quase tudo o que veio a distinguir a assinatura de O'Neill de todas as que, de um modo ou doutro, se comprometeram com a forma específica de rotura modernista que Breton quis liderar. Nos nove livros seguintes de poesia (mas a prosa não se distingue assim tanto), o mesmo olhar desapiedado do poeta sobre si mesmo se pode reconhecer. A mesma junção de referências cultas (“arcanos”) e banalidades urbanas (“cafés e leitarias”) numa linha aparentemente contínua. O mesmo humor truculento capaz de exprimir, ridicularizar e compreender, em dois versos, um imaginário romântico que sobrevive aos seus próprios bloqueios (“a Nadja lisboeta que salvasse / ou a noite ou a vida”). E em cima ou por baixo de tudo isto uma qualidade lírica da dicção poética de que, mesmo nos registos mais experimentais e vanguardistas, O'Neill nunca abdicou.

Não por acaso “Uma vida de cão” é um exemplo maior de metapoesia, de reflexão crítica da poesia no interior do poema. E, nisso, um texto paradoxalmente fiel ao espírito surrealista mais agudo, isto é, à desconfiança sem complacências perante uma noção burguesa, domesticada, dócil, da poesia afogada por convenções e constrangimentos “no vinho da beatitude” ou distribuindo a “Dor em alfinetes”. *Não* é a primeira palavra desse poema — e esse “Não” isolado, como se bastasse para fazer um verso, capta toda a negatividade sem a qual o impulso vanguardista do surrealismo, em qualquer paragem, escapa ao entendimento. O espírito de recusa da modernidade, de uma certa codificação da modernidade que imputa à poesia uma função de sucedâneo religioso ou de suplemento de alma, é aí levado ao extremo da abjeção física: “E quando dizes «Poesia» eu tenho nojo”. A poesia é, portanto, para este primeiro Alexandre O’Neill, um dos fantasmas contemporâneos que muito hamletianamente tem de ser ouvido e confrontado, se do que se tem de dar conta no poema é do atrito com uma experiência muito pouco poética a que a comum e prosaica expressão “uma vida de cão” serve como nome de batismo. A metapoesia não corresponde aqui a qualquer tranquila contemplação teórica. Antes se mostra como exposição de uma violência a que O’Neill foi sempre hipersensível: a violência de um real inaceitável que é, em primeiro lugar, violência da linguagem e do peso constrangedor dos grandes estereótipos sociais: “Quando dizes «Poesia» dizes medo / dizes família tradição classe”.

A poesia enquanto atrito e confronto com o ubíquo fantasma da «Poesia»: sem este passo (que envolveu, sem dúvida, uma aprendizagem surrealista), o percurso muito singular, muito assinado, da poética pós-surrealista de Alexandre O’Neill mal chega a tornar-se inteligível. Aqui, não

há possibilidade de obra poética se o primeiro movimento não for uma convicta despedida da «Poesia», um salto para longe dessa maiúscula mais do que suspeita.

É, em geral, o gesto de recusa da grandiloquência, da postura enfática e solene, com os poderes associados que ênfase e solenidade representam, que dá lugar a uma retórica do insignificante ou do vulgar que o leitor encontra ainda nos versos finais de “Uma vida de cão”, sob a figura de um reencontro eventual após a despedida e a separação necessárias: “Agora põe-te a andar / agora passa por cá daqui a uns anos // Talvez me encontres / talvez possa fazer qualquer coisa por ti / qualquer coisa simples / quase inútil / quase ridícula / oferecer-te uma sílaba / um conselho / um cigarro”. A poesia colocada em aliança com o que não tem importância, com o que está destinado a perder-se ou a esfumar-se, é a forma exata da sua reativação e da sua necessidade redescoberta. Para retomar a referência shakespeareana (que em O’Neill nunca é imotivada), o poema fica equiparável a um “much ado about nothing”, um “muito barulho por nada” em que todo o valor recai no nada ou quase nada que o poema pode oferecer, sem sequer ser preciso que o barulho seja muito. O poema curto, pouco palavroso, por vezes mesmo seco, é uma das artes que O’Neill mais cultivava, menos por espírito de aforro do que por temperamento avesso ao desperdício discursivo ou à verborreia retoricamente exibicionista. Raras vezes, nas literaturas de língua portuguesa, um poeta terá sido tão assertivo e seguro de si em tão poucas linhas como o autor de *Tempo de Fantasmas*, ele mesmo um pequeno livro e, no entanto, marcante nesse gesto desafiador de não oferecer mais, em saldo, do que uma sílaba ou um cigarro. E mesmo isso, note-se, “talvez”, ou seja, apenas na hipótese nada

garantida de um encontro ou reencontro se dar de facto. O trânsito, na última parte do livro, entre *Não* e *Talvez* traça o caminho que conserva O’Neill em posição avessa à posteridade canónica, sobretudo se esta for entendida como o próprio objetivo último da escrita de poemas.

Talvez é a afirmação, a asserção, a lição possível ou impossível da poesia na versão o’neilliana. Poder-se-ia classificá-la como uma espécie de exercício de desarmamento no meio de uma “guerra de linguagens” (a expressão, como se sabe, é de Barthes) perenemente em curso. “Deixa”, primeiro poema de *Tempo de Fantasmas*, com a sua lista de legados insólitos, é um guia de batalhas a não combater, à cabeça das quais estará qualquer espécie de luta pelo reconhecimento alheio e a moralidade viciada que nisso se envolve:

À tua mãe o marfim crucificado
ao teu pai o vício mais ronceiro
e a quem quiser
os lindos pentes da virtude

Poeticamente, deixar é sobretudo deixar para trás. O tom descontraído de muitos poemas de O’Neill vem deste alívio de pesos com que, no fundo, o poeta tenta fazer-se a si mesmo evitando que façam de si outra coisa. Até certo ponto, trata-se de não se deixar converter em fantasma (de Breton, por exemplo) no mesmo movimento em que se aprende a lidar com a incerteza dos espectros. A ambiguidade da experiência a que estão condenados os que vivem o “pouco de realidade” (que os surrealistas combatiam) exprime-se sobretudo na impossibilidade de apropriação de si como coisa unívoca e requer, por isso, que se aprenda a sintaxe do “talvez” e as suas adivinhações específicas: “A sombra que projetaste / talvez alguém a resolva / num diamante cruel”. Esta posição do incerto — para lá das palavras e

como forma de inteligência da vida — ainda tem, apesar de tudo, uma formulação enfática, quase heroica, devedora do envolvimento na aventura tardia dos discípulos portugueses de Breton & C.^a, que o leitor encontrará no final da “Canção” que também integra *Tempo de Fantasmas*: “Entre o real e o sonho / Seremos nós a vertigem”. Mas, em geral e como propensão, O’Neill aproxima, no seu tom mais característico, o poema da ironia, em particular quando se trata dessas sondagens ao estado-de-coisas presente e futuro irresistíveis à sensibilidade apocalíptica dos poetas modernos. Esse tom é o que surge no notável “Em pleno azul”, onde o rasto de leituras de Paul Éluard talvez se torne mais sensível do que em qualquer outro poema desta época, por exemplo no terceto inicial do segundo andamento: “Se eu não estivesse a dormir / perguntaria aos poetas / A que horas desejam que vos acorde?”

A desenvoltura deste gesto autodeflacionário na relação com a comunidade dos poetas adormecidos ficará como traço recorrente da assinatura de O’Neill. Escrever em estado de apenas semi-vigília, podendo evocar fenómenos como os da escrita automática, é o tipo de experiência que, no entanto, aponta menos para programas de aprofundamento da consciência (mais ou menos freudianos) do que para aquilo que, num título posterior, o autor chamou *Abandono Vigiado* (1960). O humor de O’Neill não acredita nas virtudes emancipatórias quer da suspensão dos filtros críticos, quer da ética racionalista do labor consciente aplicada como curativo para os desleixos da velha inspiração. É de facto uma zona vertiginosa, algures a meio caminho entre essas duas vias igualmente clássicas, aquela que prefere frequentar, evitando a exaltação dos poderes do poeta para o lado da magia, tanto quanto para o lado da teoria. Nuno

Amado comentou com muita pertinência esta poética do desembaraço técnico¹ e situou-a nessa prática de “persistente deflação do ofício de poeta” exercida no interior dos próprios poemas, mas também no discurso sobre poesia que se encontra frequentemente em crônicas que O’Neill publicou nos jornais ao longo de décadas. O tom de *Tempo de Fantasmas* parecerá ao leitor pouco consentâneo com essa ideia jazzística de uma composição poética que vai improvisando as suas próprias saídas criativas à medida que avança, mas mesmo aí o desígnio de “dizer sem maiúsculas / o amor a vida e a morte” já comparece, combinando, afinal, com o processo metapoético que todo o livro de 1951 constitui. Está, talvez, aí o corte mais nítido com o surrealismo, ou seja, no abandono do intuito revolucionário que projetava as ambições do movimento francês para horizontes político-culturais de larga escala.

Tempo de Fantasmas, fossem quais fossem as intenções reais ou iniciais do seu autor por volta de 1950, é em grande medida um livro focado nas possibilidades da poesia. Corresponde a um gesto de recolhimento. Um dos seus momentos mais exaltados dirige-se precisamente contra a exaltação daquele que designa como “tu ó o dos gestos de martelo cósmico”, espécie de figura profética neorromântica que, para as referências portuguesas da modernidade, poderia situar-se entre Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoaes. O lado iconoclasta deste poema (“De passagem”) ajuda a delimitar a espécie de humanismo lírico que diminui deliberadamente o escopo da ação poética. Apagar o halo de estranheza hiperbólica da fi-

¹ Veja-se o ensaio “Enquanto os grilos periclitam, o poeta que se desenrasque”, incluído no volume *E a minha festa de homenagem? Ensaios para Alexandre O’Neill*, organização de Joana Meirim, Lisboa, Tinta-da-China, 2018, pp. 185-202. Na mesma linha e no mesmo volume, leia-se, de Joana Meirim, o ensaio “Animais modestos”, pp. 103-119.

gura do poeta aparece aqui como correlativo de um mundo desprovido de verdadeira transcendência:

Desaparece agora que ninguém dá por ti
agora que os martelos cósmicos
dormem o sono da eterna ferrugem
algures no céu já morto

Em certo sentido, portanto, *Tempo de Fantasmas* concentra-se no exorcismo dos próprios fantasmas da poesia, monstros inconciliáveis com a vida terrestre nas dimensões lisboetas que a única referência a André Breton veio trazer para dentro do livro. Mas O'Neill nunca será um poeta estritamente ocupado com os fantasmas do seu ofício. Ou seja, nunca veio a ser um bom exemplo de “metapoeta” em regime de exclusividade e é até possível que o prefixo “*meta-*” seja o menos adequado para descrever o tipo de relação vigilante que sempre foi mantendo com a própria prática de escrever poemas. Pode preferir-se a ideia de um “contra-poeta”, assimilando assim, desde o tempo deste pequeno livro, aquela “voz contrafeita da poesia” que dá título a um dos seus pontos mais altos. É o ponto em que se afirma, para lá de toda a dúvida, a condição extemporânea da poesia, a voz desajustada dos modernos e a sua radical não-contemporaneidade:

Noivas do invisível
não é vosso o tempo
Relógios do eterno
não é vosso o tempo

Na extensão em que um certo cânone poético se construiu por “noivas do invisível” trazendo consigo “relógios do eterno”, o que este poema anuncia é um tempo rigorosamente sem lugar algum para qualquer espírito canônico. Já não pode ser senão como “voz contrafeita” que a poesia

persiste num tempo de radical contingência. É uma poesia em áspero atrito consigo mesma, movida por aquilo que lhe é estranho, aquela que O’Neill escolhe para si próprio, não porque possa escolher entre muitas outras possibilidades, mas porque não vê outra que seja viável. Sendo a poesia uma promessa de sentido, a injunção a que agora obedece tornou-se anônima e dispersou-se por todos os que não a escrevem e provavelmente não a ouvem:

Não digas o teu nome: ele é Esperança
vai até aos que sofrem sozinhos
à margem dos dias
e é a palavra que não escrevem
sobre as quatro paredes do tempo
o admirável silêncio que os defende
ou o sorriso o gesto a lágrima
que deixam nas mãos fiéis

Tal “Esperança” maiusculada guarda o segredo dos pequenos seres que invadem, como apelos irresistíveis, muitos poemas de O’Neill posteriores a este livro e que não são o seu tema, mas antes a sua motivação direta, a força que leva a escrevê-los e que expõe o poema ao risco de o não ser ou de se tornar redundante. Esses apelos não têm origem determinada e, sobretudo, não são necessariamente de origem humana ou não a têm senão indireta. “Coisas” é a denominação que melhor lhes cabe:

O teu nome
até os objetos o sabem
quando nos pedem um uso diferente
os objetos tão gastos tão cansados
da circulação absurda a que os obrigam

As coisas também gritam por ti

E talvez o que de mais singular a assinatura de Alexandre O'Neill trouxe à poesia de língua portuguesa seja uma espécie de percepção agudíssima da pouca distância que vai das coisas às pessoas, a ponto de parecer nula quando se olha para as pessoas com aquele cru hiper-realismo que o poeta de *Tempo de Fantasmas* talvez tenha cultivado como mais ninguém. Quem sabe não viesse daí o corte necessário com euforias surrealistas que este livro, para todos os efeitos, continua a corporizar? Não viesse, afinal, de um outro tipo de *pathos* como o que, para concluir por agora, se poderia decifrar nestes admiráveis versos contralíricos que desenham a tensão sem saída entre uma esperança poética e o absoluto desespero onde ela mesma se forma:

Impossível não tentar dizer-te
com as poucas palavras que nos ficam
da usura dos dias
do grotesco discurso que escutamos
proferimos
transidos de sonho no ramal do tempo
onde estamos como ervas
pedrinhas
coisas perfeitamente inúteis
pequenas conversas de ferrugem de musgo queixas
questiúnculas arrotos comoventes

Gustavo Rubim