“O MEDO VAI TER TUDO, QUASE TUDO”.
A POESIA INDISCIPLINADA DE ALEXANDRE O’NEILL:
APROXIMAÇÕES E DESLOCAMENTOS DA POESIA 61.

Lúcia Evangelista¹

RESUMO: A poesia de Alexandre O’Neill, em sua aparente simplicidade, desconstrói discursos, zomba do *status-quo*, subverte a ideia de ordem, de disciplina, de tradição. Mas ele não é o único em que se pode ler uma dimensão política no contexto da década de 60, a que este artigo se detém. Nos novos poetas de 61, em especial, em Luísa Neto Jorge e Gastão Cruz a questão do contrapoder é também uma constante, mas uma contante mais difusa. Enquanto que em O’Neill, a resistência da poesia dá-se na subversão dos discursos, numa espécie de paródia ao estabelecido, nesses outros dois poetas a resistência no poema dá-se sobretudo em sua própria forma.

PALAVRAS-CHAVES: Alexandre’Neill; *Poesia 61*; contrapoder.

ABSTRACT: The poetry of Alexandre O’Neill, in its apparent simplicity, deconstructs discourses, mocks the status-quo, subverts the idea of order, discipline, tradition. However, he is not the only author that can be read in a political dimension within the context of the 60’s, period covered by this article. In the works of the new poets of 61, especially Luísa Neto Jorge and Gastão Cruz, the counter-power issue is also a constant, but rather a more diffuse one. While in O’Neill’s work, the resistance of poetry happens through the subversion of the discourses, in a kind of a parody of the establishment, in the works of Jorge and Cruz the resistance takes place in the poem’s own form.

PALAVRAS-CHAVES: Alexandre’Neill; *Poesia 61*; counter-power.

“(Adelino Gomes) *E o que é maravilha mais?*
(Alexandre O’Neill) *Olhe, maravilhar-me mais será assistir, por exemplo, a um pobre dum reformado que está na bicha para receber a reforma.*
(Adelino Gomes) *Onde é que está a maravilha dessa situação?*
(Alexandre O’Neill) *A maravilha, é, no fundo, a extrema necessidade que engendra, ou gera, uma extrema paciência que nem sequer é queixosa, muitas vezes. É o gesto cinzento do quotidiano, também ele cinzento. Mas eu fico comovido com essas coisas que passam despercebidas.*”
(in Laurinda Bom (org.))

Ficar comovido com as coisas que passam despercebidas parece ser uma boa pista daquilo que está na gênese da poesia de Alexandre O’Neill. Arriscaria ainda dizer que não só na do poeta em questão mas, de alguma forma, na de toda poesia moderna. Pois, se ousar tentar responder a tal pergunta intermitente “Que coisa é a poesia?”, tenho sempre o ímpeto de seguir os herdeiros de Nietzsche para responder que poesia é, como

¹ Mestranda em Estudos Literários, Culturais e Interartes no Ramo de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras/Universidade do Porto.

toda arte, a evidência de forças. Forças que nos movem como indivíduos e nos instauram enquanto sociedade. E, se é matéria da poesia a linguagem, o lugar da poesia é pois o de colocar as forças que ali se configuram em questão. Essas forças: coisas que passam despercebidas mas, como Foucault desenvolve em todo seu trabalho, são a instância mais abrangente do poder. Contrapor essas forças, trazê-las à tona, é o modo como a arte insere-se no social, sem contudo estar limitada a ele. É essa natureza estranha da arte (e da poesia), de se fazer pertencer e ao mesmo tempo negar tudo a que pertence, que a faz intrinsecamente política.

Este ensaio pretende trabalhar com as forças da poesia de Alexandre O'Neill, através de duas publicações *Abandono Vigiado* (1960) e *Poemas com Endereço* (1962). Escolho essas duas obras por circundarem um momento significativo da história da poesia portuguesa, marcadamente a publicação de *Poesia 61*. Essa escolha possibilita perceber como duas correntes poéticas diferentes – de um lado o humor e o discursivismo de O'Neill e de outro, a opacidade discursiva de Luísa Neto Jorge e Gastão Cruz – a exemplo de outros poetas de 61 – trabalham de maneira criativa e nada panfletária, a questão do contrapoder.

É importante levar em conta, porém, que desenvolver a relação entre política e poesia tomando como ponto de partida um ano em que Portugal vivia um momento político de intensa conturbação – auge da ditadura e início da guerra colonial em Angola – é um ponto, não um determinante. De alguma forma, pensar a poesia num contexto histórico de ditadura, talvez torne até necessária a abordagem da questão política mas, em nada a restringe. Tentando ser mais clara: o momento de ditadura evidencia a relação entre poesia e política, não a determina, pois, em primeiro lugar, nenhuma poesia fecha-se em seu contexto social e, em segundo, quando refiro-me à política refiro-me a algo que não está diretamente vinculado a conceitos de Estado, de nação ou mesmo de partido. O sentido em que aqui coloco política é o da grande política, aquela inerente a todas as dimensões humanas.

Outro ponto que desejo destacar é de uma importância talvez exagerada e deturpada que possa parecer que estou a dar à poesia. Tenho em mente que a poesia, igual a qualquer outra arte, não estabelece papéis práticos para com a sociedade. O meu ponto de partida é o de que o próprio fato da existência da poesia é um ato de resistência. No contexto de um mundo regularizado, normalizado, coisificado, nos

convida a sermos “Partidários da vida,/ melhor: do que está vivo” (O’NEILL, 1962, p. 185).

O meu ponto de partida é pois o das discussões que envolvem a relação das artes com a realidade social a partir, sobretudo, do momento de viragem que constituiu as vanguardas estéticas já do século XX. Como destaca Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda* (BÜRGER, 1993), esse momento será representativo de uma nova maneira de equacionar arte e sociedade, no sentido de que, com o avanço dos sistemas de reprodução e comercialização, a questão fundamental da arte na modernidade passa a ser o da resistência à sua incorporação como mais um produto circulante dentro da lógica do mercado e assim o da reinvidicação de sua autonomia. Para isso, mais que se opor a uma realidade externa, a arte precisará questionar-se sobre si mesma. Enfatiza Bürger que “Só no momento em que os conteúdos perdem o caráter político e a arte deseja simplesmente ser arte, se torna possível a autocrítica do subsistema social artístico. Este estágio atinge-se no final do século XIX com o esteticismo.” (BÜRGER, 1993, p. 57)².

Porém, como Bürger irá desenvolver, esse esteticismo não representa uma passividade ou sequer um alheamento da arte diante da realidade social mas, ao contrário disso, configurar-se-á como forma de contestação a essa realidade, já que “Só a arte que se afasta completamente da *práxis vital* (deteriorada), inclusivamente pelo conteúdo das suas obras, pode ser o eixo sobre o qual organizará uma nova *práxis vital*.” (BÜRGER, 1993, p. 91).

Importante também para pensar a questão do político na poesia é a concepção de poesia lírica, que Adorno desenvolve especificamente em seu texto *Poesia Lírica e Sociedade* (1974). Adorno, mesmo que comprometido a um paradigma teórico-marxista da arte, vai perceber bem que a poesia para ter um papel político, não precisa de nada a não ser de si mesma. É interessante a forma com que Adorno extrapola o sentido de uma poesia militante, para o seu próprio funcionamento, pois é:

² Antônio Cícero em um pequeno ensaio intitulado “A autonomia da arte” irá abrir um parêntese à abordagem de Bürger quanto ao desenvolvimento da ideia de autonomia da arte a partir da modernidade estética. Dirá Cícero “Na verdade, são o esteticismo e o formalismo que defendem a independência total da arte em relação à sociedade. Bürger comete o equívoco de confundir a tese da autonomia da arte com o esteticismo ou o formalismo”. Cícero enfatizará ainda que a relação esteticismo e formalismo e autonomia é uma elaboração kantiana e, entendo daí, anterior à modernidade a que Bürger se refere. Seja num sentido do esteticismo para a autonomia ou da autonomia para o esteticismo, o que acho interessante na apreciação de Bürger é colocar a modernidade como ponto de evidência do esteticismo justamente para contrapor-se a uma lógica de mercado.

(...) na medida em que traz à luz do dia dimensões ainda não desfiguradas, não pensadas, não subordinadas e antecipa, a um nível imaterial [*geistig*], algo de um estado onde uma falsa universalidade, isto é, de profunda particularização, já não acorrenta a verdadeira dimensão do humano.(ADORNO, 1974, p.6)

Outra ideia que dá direção no meu interesse de estudar a poesia como contrapoder é a de poesia lírica como anti-discurso desenvolvida por K.Stierle (1997). E o primeiro ponto que torna a questão da poesia como anti-discurso importante para este trabalho é justamente o de trazer o conceito de discurso para a arena. Importante porque percebe a “língua na esfera pública”, ou seja, a língua como ato social e como tal, que engendra as forças da sociedade da qual faz parte. Enquanto ato, o discurso não pode ser percebido como concretização pura da língua mas, como manifestação do indivíduo enquanto sociedade e da sociedade no indivíduo. Dessa forma, um *a priori* do discurso seria justamente a questão da identidade, já que:

Da mesma maneira em que a identidade de uma ação remete a identidade de um actante, que está condicionado como tal em seu papel pela ação mesma, a identidade do discurso remete a identidade de um sujeito que se entrega a um determinado papel identificador. (STIERLE, 1999, p. 209).

A poesia seria pois um anti-discurso na medida em que suspende a identidade do discurso, tanto em termos de contexto quanto de sujeito de enunciação. E o que isso implica? Implica em perceber a poesia como essa coisa que não se enquadra, que tem uma identidade suspensa, expectante e que por esse caminho coloca em evidência a falsa inocência do discurso a que Foucault se remete em *L'Ordre du discours* (1971): “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o antigem revelam logo, rapidamente, sua relação com o desejo e o poder”. (FOCAULT, 1996, p. 11). E se continuo a concordar com Foucault quando ele diz que “(...) a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar esse acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade.” (FOCAULT 1996, p.9), posso equacionar que a poesia por ser um anti-discurso é uma contraconduta dentro da organização dos discursos.

Mas para não encaminhar a discussão para uma conclusão tão definitiva, não tardo mais a convidar os próprios poemas para participar dessa conversa.

AZINHADA DO GUARDA-SÓ

Encontro um resmunguarda que me intima
a parar.

Seria por suspeita, seria por rotina?
Não. Foi só para conversar... (O' NEILL, 1960)

Aqui está Alexandre O'Neill a trabalhar com “essas coisas que passam despercebidas”. O poema joga com os papéis sociais, com a autoridade, com a expectativa do leitor e com a própria poesia. A poesia de Alexandre O'Neill em sua aparente simplicidade, desconstrói discursos, zomba do *status-quo*, subverte a ideia de ordem, de disciplina, de tradição. O ritmo “bobinho” da rima parodia com a tradição da poesia. O discurso roda em torno de suas próprias forças até ficar cambaleante. A linguagem coloquial e a tematização do cotidiano estabelece com o leitor um contrato realista, que é logo subvertido. O poema perde sua identidade de poema. O diálogo comum perde sua identidade de diálogo comum. A personagem de autoridade, figurada como “resmunguarda” perde, por sua vez, sua identidade na perda da identidade das palavras. O discurso não tem onde se segurar e desmorona diante do leitor. “Porque escrevo assim? Não sei... Talvez para tornar as coisas menos importantes. Nada tem importância, tudo é humano.” (in BOM (org.), 2003, pp. 73).

Poesia da experiência humana e, que por ser humana, está sujeita a uma realidade mundana. A musa de O'Neill é uma *Musa em Férias* e na ausência dela, o poeta não tem nenhum filtro para as contradições e o cinismo que o rodeiam:

A verdade ignora-se
evita-se
e cada hora fecha-se com um sorriso
nem alegre nem triste
sorriso
 simples acordo
do homem com a sombra
a sombra que cresce e o devora
num dia a dia favorável aos fantasmas
e a quem lucra com eles. (O'NEILL, 1962, pp. 192)

Poesia indisciplinada, que traz uma consciência sagaz de que a realidade é entrelaçada por discursos - que nos reificam em ideologias, recalques e medos; que coloca em evidência “(...) esse poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente” (FOCAULT, 1999, pp. 195), a disciplina. Os

poemas apontam para os discursos com um dedo agudo de forma a mostrar que somos ao mesmo tempo vítimas e cúmplices deles.

(...)

Estou onde não devia estar

Nos olhos do construtor que vê a fortuna crescer
na consciência do médico que esquece o doente no seio da morte
no advogado que defende os interesses mais cruéis
no professor que se diverte a torturar as crianças
no general que manda fuzilar os inocentes
na polícia que procura por todos os meios a verdade
mesmo que seja mentira. (O'NEILL, 1962, pp. 198)

O poema parece ser uma manifestação daquilo que magnificamente Gilles Deleuze conceituou, a partir de uma frase de Primo Levi, como a *vergonha de ser homem*. Sentimento de *estar onde não se devia estar*: damos-nos conta que ao mesmo tempo que não somos culpados dos crimes que nos rodeiam, fazemo-nos cúmplices deles:

Acho que na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não pára de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem... O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele. (DELEUZE, 1988)

Poesia que revela a *vergonha de ser homem*, a poesia de O'Neil é indisciplinada e inconformada, tanto por estar empenhada em *liberar uma vida potente*, tanto por transformar o questionamento da sua própria forma como campo de libertação dessa vida. Nesse sentido, toda a poesia de Alexandre O'Neil segue um movimento de deslocamento.

Quando trabalha com um formato canônico como o soneto, o utiliza justamente para desconstruí-lo enquanto ideal estético, como acontece em *Catorze Versos* em que a distribuição formal do soneto vai sendo ironizada verso a verso até desembocar num desfecho um tanto sarcástico:

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

Erreio-o. Mas que importa se a poesia
mesmo que o não erraste, já não vinha?

É este o último e, como os outros, péssimo...
(O' NEILL, 1960, p. 154)

O mesmo efeito de ridicularização de um formato poético dá-se em *Três Prosas em Prosa* em que toda a discussão sobre o limite entre os gêneros simplesmente esvai sua importância no título-piada e nas pequenas narrativas (poéticas?) em que o autor estravaza um delicioso *nonsense* de matriz surrealista.

Tanto nessas *Prosas em Prosa*, como nos versos citados anteriormente, pode-se perceber o humor como uma das mais potentes munições da arma poética o'nelliana. Maria de Fátima Marinho em seu ensaio *Alexandre O'Neill: Poética do Humor?* (MARINHO, 1999), já chamava atenção para esse carácter da poesia do autor, entendendo nele um tratamento estético dos “aburdos da existência”: “por meio do humor, ele consegue tocar os problemas sociais e existenciais, sem dramatismo ou pessimismo” (MARINHO, 1989, p. 193). O próprio O'Neill afirma que a sua poesia: “(...) é uma poesia que, na verdade, pode provocar o riso, mas sempre um riso incômodo. E interpreto o fato dessa maneira muito simples: é uma poesia dos ridículos sociais.” (in BOM (org.), p. 27).

Na série *Divertimento com Sinas Ortográficos*, também o humor e o ecletismo na forma destancam-se na poesia de O'Neill. À maneira da *Poesia Experimental Portuguesa*, o poeta desarticula o uso puramente prático dos sinais, reconduzindo seus significados através da apresentação da sua visualidade, como podemos ver na espirituosa queixa do ponto de exclamação: “Os espanhóis/ até numa palavra só me martirizam:/ ¡Caramba!” (O'NEILL, 1960, p. 110). A visualidade experimental aparece também na distribuição na página no poema *O MACACO (Valsa Lisboaeta)* no qual os versos literalmente dançam e pulam de uma linha para a outra.

Marinho assim como Ramos Rosa, outro leitor atento de O'Neill, pensam esse humor, acidez e não conformação do poeta como herdados do surrealismo. E mesmo levando-se em consideração que O'Neill saiu do Grupo Surrealista tão logo esse se firmou, é preciso concordar com os dois ensaístas principalmente se tivermos em mente a intrínseca ligação entre ética e estética desse Movimento. Ser surrealista significa não só adotar um estilo artístico mas, um estilo de vida. A questão não é apenas fazer poesia, mas fazer da vida um poema.

Essa negação da dicotomia entre vida/poesia, sonho/realidade do surrealismo

persiste na poesia de O'Neill como “*o absurdo do cotidiano*”³, que é a vida de todos nós. Nas palavras de Ramos Rosa “A poesia de Alexandre O'Neill postula uma atitude intelectual que o diferencia dos surrealistas, cujo automatismo psíquico, cujo irracionalismo e cuja estética do fortuito e arbitrário ele critica implicitamente em todos os seus livros, como, nomeadamente, quando qualifica as suas imagens ‘*quotidianas, razoáveis, surpreendentes*’.” (ROSA, 1987, p. 40).

Na poesia não-conformada de O'Neill há também alguma recorrência da balada. Relacionada ao cânone da poesia, presente no cancionário português, nas cantigas de roda, no folclore, traz uma forte conotação de pureza, ou seja, um campo rico de significados prontos a serem subvertidos através do manejo parodístico de O'Neill: “«Ó virgens que que passais ao sol-poente»/ com seus filhos-família,/ pensai, primeiro, na mobília,/ que é mais prudente” (O'NEILL, 1962, p. 179). Aqui percebemos uma dupla paródia: a presente na recontextualização do verso original do poeta António Nobre e a que resulta do deslocamento do ritmo inocente da balada para dar uma alfinetada no senso comum. O discurso faz-se e desfaz-se no movimento contínuo da ironia que desliza entre a forma e o conteúdo, como acontece também em “Velhinhas de gargantilha/ visitam o neto, a filha,/ e levam bombons de creme/ ou palitos «*de la reine*».” (O'NEILL, 1960, p. 160).

E chegado a esse ponto, vejo uma boa oportunidade de introduzir a relação de Alexandre O'Neill com um dos poetas de 61 com o qual me propus a trabalhar, Luísa Neto Jorge.

Olhai os lírios do tempo
meninas virgens por dentro

Os soldados em manobras
têm noite por espingarda
Colhei os lírios do corpo
meninas de saia travada (JORGE, 1961, p. 46)

Aqui também a balada cria um efeito que vai de encontro à leveza que seu ritmo sugere. Mas, se em O'Neill, esse efeito do contrário opera através da paródia e da ironia, em Neto Jorge, o contra-discurso irá partir da própria sintaxe do poema. Se as forças em O'Neill evidenciam-se através da subversão, em Luísa Neto Jorge, assim

³ Tanto Fátima Marinho quanto Ramos Rosa irão analisar “o absurdo cotidiano” como desdobramento do que fora um Alexandre O'Neill surrealista.

como em Gastão Cruz, essas vão se apresentar sob forma de uma constante tensão entre significante e significado.

Enquanto O'Neill deixa o discurso cambaleante, em Luísa Neto Jorge esse abre-se, despe-se, oferece a si mesmo em toda sua nudez, mostrando-se naquilo que é feito. “Luíza Neto Jorge reclama a nudez essencial, a nudez impossível do acto de viver, a inocência imanente.” (ROSA, 1987, 131). Desse corpo nu, porém fortificado pela própria consciência de si mesmo, partirá a reivindicação da liberdade e, principalmente, da liberdade como consciência desse corpo. Reivindicação que ultrapassa o feminismo e pede por uma sexualidade partilhada – da mulher objeto de desejo à mulher que se anuncia também detentora desse desejo: “Tu e eu/ elípticos de sexo/ ontem gritada no teu peito/ hoje secreto no meu ventre” (JORGE; 1961, p. 38).

A consciência do corpo – e dele também enquanto texto – é uma das marcas mais fortes da *Poesia 61*. E assim como em Neto Jorge, podemos ver em Gastão Cruz o discurso a desconstruir-se através dessa consciência. Porém, em Gastão Cruz, há um esticamento do discursivo até quase (ou senão totalmente) ao seu limite, chegando, muitas vezes, à quase inteligibilidade.

Vestígios ambíguos e selos
destinos infectados de ar em corpos exíguos
a treva recente
circulando solta no caos dos umbigos
(CRUZ, 1961, p. 20)

Se afirmo que O'Neill faz tremer as pernas do discurso, em Gastão Cruz e Luísa Neto Jorge, tomo mais uma vez emprestado um conceito deleuzeano – agora a partir do estudo de Rosa Maria Martelo – para afirmar que os dois poetas “gaguejam” na língua. A poesia aparece aí como a língua *desterritorializada*, o poeta se faz *estrangeiro na sua própria língua*. Porém, essa *desterritorialização* da língua não quer dizer um alheamento à realidade, como já havia destacado Rosa Maria Martelo “(...) os poetas que se afirmam através do conjunto de plaquetes *Poesia 61* procuram na distensão e experimentação discursivas novas formas de resistência e de referencialidade (embora sob um modelo que desvaloriza a ideia de representação) (...)” (MARTELO, 2007, pp. 58). Deleuze e Guatari, os próprios criadores do conceito *gaguejar na língua* o associam a uma literatura menor no seu devir revolucionário: “Levar lenta e progressivamente a língua para o deserto. Servi-se da sintaxe para gritar, dar uma sintaxe ao grito. Só o menor que é grande revolucionário.” (DELEUZE e

GUARTARI, 2003, pp. 54), “Servir-se do polinguismo na sua própria língua, fazer desta seu uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora (...)” (DELEUZE/GUATARI, 2003, pp. 56).

A poesia de Gastão Cruz dá “sintaxe ao grito”. É uma poesia que num aparente hermetismo fala mais do que pode dizer. Nas palavras de Ramos Rosa, o “poeta faz cantar a ferida” (ROSA, 1987, pp.151) e o faz através de uma quebra da lógica discursiva, como nos primeiros versos de *A Morte Percutiva* (CRUZ, 1961): “Aurora incriminada de/ porém a jamais digitada de desastres/ ou de até morte sempre indigitada”(CRUZ, 1961, p. 9). A resistência se faz da própria opacidade discursiva, um poema “ourico” nos termos de Derrida. O significante aqui toma a frente e o que nos fica é um martelar da densidade sonora das palavras.

Assim, se em O’Neill é do disforme que virá a crítica ao estabelecido, em Neto Jorge e Gastão Cruz é justamente no intenso trabalho formal o lugar de onde se instaurará a resistência. Na subversão do discurso ou em sua desconstrução, esses poetas trabalham a língua de forma intensiva e libertadora, trazem a poesia como libertação das *potências de vida*, propõem uma luta, mas uma luta de uma natureza especial “Uma luta de luas por abrir/ (...)/ Uma luta de dias amarrados” (CRUZ, 1961, p.22). Viram o discurso ao avesso, fazem dele um anti-discurso, colocam identidades em suspenso, negam um papel estabelecido, deslocam contextos. Sem identidade fixa, a língua abarca a dimensão do outro, dão testemunho de seu tempo. Testemunho no sentido ético e estético que o poeta Jorge de Sena dá a palavra quando afirma que:

«o testemunho» é, na sua expectativa, na sua descrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais incoscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. (SENA, 1977, p. 26)

Num momento de repressão política, o testemunho desses poetas vai mostrar que o poder mais devastador é o que passa por onde não o vemos: pelo discurso, pelo corpo, pela vida.

O medo vai ter tudo
pernas
ambulâncias
e o luxo blindado de alguns automóveis

Vai ter olhos onde ninguém os veja
mãozinhas cautelosas
enredos inocentes
ouvidos não só nas paredes
mas também no chão
no tecto
no murmúrio dos esgotos
e talvez até (cautela!)
ouvidos nos teus ouvidos” (O’NEILL, 1960, p. 131)

Mas apesar de ser parasita da humanidade, o medo não pode ter tudo. Há lugares onde ele não pode se esconder sem logo ser flagrado e questionado. Nem o medo, nem a normatização, nem a idiotização, nem mesmo o poder serão capazes de tomar conta de tudo. A arte, a poesia, sempre abrirão o espaço da resistência, o espaço da vida, um espaço para o quase.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor, *Poesia Lírica e Sociedade* (1957), trad. Maria Antónia Amarante, Coimbra, Agelus Novus, 2003.
- BOM, Laurinda, *Alexandre O’Neill: Passo tudo pela refinadora*, Lisboa, notícias editorial, 2003.
- BÜRGUER, Peter, *Theorie der Avantgard*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.
- CÍCERO, António, “A autonomia da arte”, in: Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 13 de setembro de 2008, disponível em <http://antoniocicero.blogspot.com/2008/12/autonomia-da-arte.html>, último acesso em 5 de fevereiro de 2010.
- CRUZ, Gastão. *A Morte Percutiva* (1961), *Hematoma* (1961), ed. ut: *Os Nomes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1974.
- CRUZ, Gastão. “Alexandre O’Neill: uma dicção do real”, “Luíza Neto Jorge – *O Seu a Seu Tempo*”, in *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos* (1964-2008), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix, *Kafka. Para uma Literatura Menor*, trad. e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles e PANET, Claire, “O Abecedário de Gilles Deleuze”, Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos, Tradução e legendas: Raccord (com modificações).

DERRIDA, Jaques, *Che co'è la poesia?*, trad. de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novos, 1992.

FOCAULT, Michel, “Os corpos dóceis”, trad. Raquel Ramalhete, *Surveiller et Punir*, Petrópolis, Brasil, Editora Vozes, 1999.

_____, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2n décembre 1970*, trad. Laura de Almeida Sampaio, São Paulo, Brasil, Edições Loyola, 1996.

JORGE, Luíza Neto, *Quarta Dimensão* (1961). ed. ut.: *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

MARINHO, Maria de Fátima. “Alexandre O’Neil”: poética do humor?”, *A Poesia Portuguesa nos medados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989.

MARTELO, Rosa Maria, “Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)”, *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras, 2007.

_____, “Luísa Neto Jorge e a máquina de ocilar”, *Em Parte Incerta: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo de Letras, 2004.

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

O’NEILL, Alexandre, *Abandono Vigiado* (1960), *Poemas com Endereço* (1962) ed. ut.: *Poesias Completas 1951-1983*, Lisboa, IN-CM, 1984.

ROSA, António Ramos, “A Poesia e o Humano”, “Alexandre O’Neill ou a Luta Contra a Alienação”, *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986.

_____, “Alexandre O’Neill contra o ‘modo funcionário de viver’”, “Luíza Neto Jorge ou o corpo insurrecto”, “Gastão Cruz ou a hostilidade do mundo”, *Incisões Obíquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987.

SENA, Jorge de, “Prefácio da Primeira Edição”, *Poesia I*, Lisboa, Moraes, 1977.

STIERLE, Karlheinz, “Sprache und Identität des Gedichts. Das Beispiel Hölderlins”, *Ästhetische Rationalität*, Munich, Fink, 1997. Trad. espanhola: “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, in Fernando Cabo Aseguinolaza (org.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999.