

LÍRICA MODERNA E SURREALISMO: UMA LEITURA DOS POEMAS XXIII E XXIV DO CANTO PRIMEIRO DE *INVENÇÃO DE ORFEU*, DE JORGE DE LIMA.

Luciano Marcos Dias CAVALCANTI^[1]

Comumente, a figura do poeta é associada à figura do sonhador e, por conseqüência, seu trabalho artístico é considerado fruto de seus sonhos. O poema seria um produto construído de maneira espontânea, sem que o poeta precisasse, em momento algum, de racionalizar o seu pensamento para elaboração do texto poético. Sem nenhum trabalho racional ou lógico o poema nasceria do simples impulso emotivo e inconsciente. Assim, o poeta e o sonhador seriam semelhantes, pois tanto um quanto o outro são indivíduos que viveriam mergulhados na fantasia e na imaginação. É neste sentido que Curtius conceitua a poesia. Para o crítico, o exame da moderna ciência da História o levou a pensar a poesia como uma narrativa (*fiction*) construída pela fantasia. “Essa é uma fórmula elástica que abrange a antiga epopéia, o drama e o romance dos tempos antigos e modernos. Mas nela entra também a mitologia grega. Pois, como diz Heródoto, Homero e Hesíodo deram seus deuses aos gregos. A fantasia criadora, que engendra mitos, histórias e poemas, é função primitiva da humanidade”. (CURTIUS, 1996, p.38).

Portanto, a relação entre o onírico e o poético vem de longa data. Podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

A poesia moderna da metade do século XIX e meados do século XX se relacionará de maneira estreita ao onirismo. Para isso, ela não tratará

descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. De acordo com Hugo Friedrich,

a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – observou-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. (FRIEDRICH, 1991, p.16-17).

Dessa maneira, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Assim,

na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objetivo comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1991, p.18).

Por estas características a poesia moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não

encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. A interpretação possível desses textos segue “enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991, p.19).

Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível. Aqui se fecha o elo, aqui se mostra outro caráter coerente da estrutura da lírica moderna. Uma poesia cuja idealidade é vazia e escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível. De mais a mais, pode buscar apoio na magia da linguagem pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos do sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura. (FRIEDRICH, 1991, p.52).

Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986, p.19).

A lírica moderna não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich, de que “a fantasia decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.” (Apud: FRIEDRICH, 1991, p.55). Para Friedrich, um princípio fundamental da estética moderna que

consiste em colocar a decomposição no início do artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando – no trecho

de uma carta do mesmo teor – o conceito “decompor” com o termo “separar”, decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquela “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais. (FRIEDRICH, 1991, p.55-56).

Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta a fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno. E é a partir desse processo desenvolvido por Baudelaire de “incalculável importância”, como observa Friedrich, – que o próprio poeta expressou numa conversa que: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul” – que Rimbaud e os artistas plásticos do século XX construíram suas obras.

Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *Surnaturalisme*. Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *Surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *Surrealisme* – e com razão –, pois como ele designa a continuação do que queria Baudelaire. (FRIEDRICH, 1991, p.56).

Desde já é importante especificar o significado do Surrealismo para um de seus integrantes mais ilustres, André Breton, que pretende classificar esta tendência estética de forma “definitiva”.

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, *Filosofia*. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciada, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p.40).

A escrita automática.

O Surrealismo é uma tendência estética que, em síntese, trabalha o onírico de maneira privilegiada. André Breton formula uma “técnica” ou anti-técnica surrealista de escrever: a “escritura automática”. No primeiro manifesto Surrealista (1924), ele a expõe com o significativo título: “*Segredos da arte mágica Surrealista*”. Os seus principais fundamentos se detêm na negação do mecanismo lógico da frase, na repulsa ao racionalismo positivista, na ampliação do conceito de imagem poética e na negação do trabalho artístico feito exclusivamente pelo pensamento racional. Além dessas características, a “escrita automática” tem como objetivo oferecer a qualquer pessoa o alcance e a possibilidade da escrita artística. Outro pressuposto básico da estética surrealista se refere à união entre arte e vida. Desse modo, o projeto surrealista se apresenta com o objetivo simultâneo de reformar as idéias e a sociedade.

Para Breton, as imagens surrealistas que oferecem maior grau de arbitrariedade e que requerem mais tempo para serem traduzidas em “linguagem prática” são as que apresentam maior grau de virtude:

seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos estar curiosamente oculto, seja por, tendo-se apresentado como sensacional, parecer que termina fracamente (que fecha, bruscamente, o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa formal *derrisória*, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso. (BRETON, 2001,p.54 -55).

O “automatismo”, portanto, se apresenta como “palavra-chave” para poética surrealista, mas diferentemente do Dadaísmo, em que Tzara apresentava como prescrição para o fazer poético a agitação de recortes de palavras em um chapéu. O automatismo surrealista difere daquele por se mostrar mais psíquico do que mecânico. Como bem explicou Aragon, o “fundo” do texto surrealista tem uma enorme importância, “pois é este *fundo* que dá o precioso caráter de revelação. Se escreverem, seguindo o método surrealista, tristes idiotices, estas permanecerão tristes idiotices sem desculpas”, sobretudo para aqueles “sujeitos singulares que ignoram o sentido das palavras.” (apud DE MICHELI, 1991, p.158).

É nesse sentido que se dá a “escrita automática”¹ e as “narrativas dos sonhos”; ambas são representações dissociadas da necessidade de imitar o real vinculado ao pensamento racional, que serve, segundo Breton, como veículo de barreira à criatividade artística e à negação de tudo que está fora da “vida passiva da inteligência”. Para André Breton,

esses produtos que são a escrita automática e as narrativas do sonho, apresentam ao mesmo tempo a vantagem de serem os únicos a fornecer elementos de apreciação de grande estilo a uma crítica que, no domínio artístico, se mostra estranhamente desamparada; de permitirem reclassificação geral dos valores líricos; e de proporem uma chave que, capaz de abrir ilimitadamente essa caixa de muitos fundos que é o homem, o dissuade de dar meia volta, por razões de simples auto preservação, ao chocar-se na sombra com as portas aparentemente fechadas do “além”, da realidade, da razão, do gênio e do amor. Chegará o dia em que as pessoas não se permitirão tratar com insolência, como até aqui se tem feito, estas provas palpáveis de uma existência diferente da que julgamos levar, e não de espantar-se, então, de que, tendo, chegado tão perto da *verdade*, como chegamos, tenhamos tido o cuidado de coletivamente adotar um álibi literário ou de outra natureza, ao invés de nos lançarmos no fogo sem crer na fênix, a fim de atingirmos esta verdade. (BRETON, 2001, p.194-195).

Podemos notar claramente a perspectiva utópica encerrada no Surrealismo, tanto no que diz respeito a uma idealidade para vida: na certeza da chegada de um dia e de um tempo em que as pessoas não se permitirão tratar-se com insolência e que se atingirá a verdade e o amor; quanto à poesia: na

possibilidade de “serem os únicos a fornecer elementos de apreciação de grande estilo a uma crítica que, no domínio artístico, se mostra estranhamente desamparada”, seja na abertura das portas “da realidade, da razão do gênio”, seja na possibilidade de reclassificação geral dos valores líricos. Para Octávio Paz, a escrita automática é o passo inicial para retomarmos a idade de ouro,

na qual pensamento e palavra, fruto e lábios, desejo e atos são sinônimos. (...) A escrita automática é um método para alcançar um estado de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançado isso consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a primeira e o homem. (...) E à medida que a consciência determinasse a existência todos seríamos poetas porque nossos atos seriam criações. À noite que é um “eterno poema” seria uma realidade cotidiana, e a pleno sol. (PAZ, 1972, p.88-89).

O sonho.

O surrealismo tem como pressuposto básico, como vimos, a repulsa ao realismo positivista, que, para Breton, significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos. Para sairmos do “reino da lógica”, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade. Para Breton, é inaceitável que o onírico, parte tão importante da atividade psíquica, tenha chamado tão pouca atenção; o sonho e a noite não podem ficar reduzidos a um “parêntese”.

Todo empenho técnico do surrealismo organiza-se em multiplicar os acessos de penetração nas camadas mais profundas da mente. É para ressaltar a assimilação do sonho à vida e à arte que Breton conta uma história do poeta Saint-Pol-Rol, que diariamente antes de adormecer mandava afixar um aviso à

porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO; da mesma forma, o teórico do Surrealismo estabelece como ordem as palavras do poeta que mais inspirou o movimento, Rimbaud: “Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente”.

É especialmente a partir dos estudos de Freud sobre o sonho que os surrealistas tomaram contato com o mundo onírico. De acordo com a teoria freudiana, o sonho é constituído, principalmente, por dois elementos: o *conteúdo manifesto* (o que conseguimos contar) e o *conteúdo latente* (o que necessitamos decifrar para interpretar o sonho – é uma espécie de chave para compreendermos os significados do sonho) esse aspecto demonstra o motivo pelo qual encontramos dificuldades na compreensão dos sonhos. A sua caracterização básica encerra no sentido de que o sonho é sempre a realização de um desejo, mesmo que aparentemente se apresente de forma perturbadora ao sonhador.

De acordo com Freud, a atividade onírica de pensar não ocorre em conceitos, como é característico do estado de vigília, mas pensa “predominantemente em imagens visuais – mas não exclusivamente. Utilizam também imagens auditivas e, em menor grau, impressões que pertencem aos outros sentidos”. (FREUD, 2001, p.67). É, nessa direção, que o psicanalista aponta mais uma característica importante do estado onírico: “Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais.” (FREUD, 2001, p.72). Desse modo, a “incoerência” das imagens oníricas se revela como característica essencial dos sonhos.

No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se “suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos”. (BACHELARD, 1991, p.160).

Outra característica do sonho se refere a seu processo de deslocamento. Isto significa que uma imagem pode ter mais de um significado, pois por analogia pode-se transferir sentimentos e conceitos de uma a outra. No sonho, percebe-se também a facilidade para o trocadilho e a inversão de termos

como se as palavras se comportassem como coisas. Essas características apontam a semelhança entre a formação dos sonhos e a atividade artística. Outro importante aspecto dos sonhos, apontado por Freud (através de uma citação de Strümpell) se refere ao fato de que estes “seguem seu curso, ao que parece, segundo as leis quer das representações simples, quer dos estímulos orgânicos que acompanham tais representações – isto é, sem serem de forma alguma afetados pela reflexão, pelo bom senso, ou pelo gosto estético ou pelo julgamento moral.” (FREUD, 2001, p.75-76). Nesse sentido, constata-se a dessemelhança entre as atividades onírica e artística, pois a composição do poema se diferencia do sonho por ser concebido em grande parte conscientemente e não apenas pelo impulso da inspiração.

No seu sentido geral, as idéias essenciais do onirismo para Freud podem ser resumidas em “duas palavras chaves: deslocamento e condensação – com certa características essenciais da imagem poética. Essas duas formas conectivas típicas da imagem onírica correspondem a um princípio paratático agregativo e ou comparativo analógico (próprios da metonímia e da metáfora ...)” (BOSI, 2001, p.35).

Parece razoável dizer que o sonho pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual. E como sabemos existem aqueles que se utilizam do sonho para construir suas obras sem mesmo fazer um retoque posterior. Mas, talvez, um dos grandes serviços prestados pelo onirismo à literatura, como instrumento de criação artística, está no fato dele fornecer ao artista uma espécie de liberdade (com o abandono, mesmo que provisório, da função crítica – às vezes bloqueadora do ato da criação) e espontaneidade no espírito criador.

A imagem.

É com esses recursos, principalmente vinculados ao onirismo, que a imagem na poética surrealista vai se apresentar de forma renovada. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes.

Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.

Max Ernest explica o procedimento que forma a imagem surrealista através das palavras de Lautréamont, que se tornou a definição da beleza surrealista: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre a mesa cirúrgica”.

Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente a presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranha* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo em um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transformação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas às vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para elas*. (apud DE MICHELI, 1991, p.161 – grifos do autor).

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Um exemplo claro disso pode ser notado nas palavras de um dos seus grandes representantes, o poeta-crítico Octavio Paz, quando caracteriza a imagem através da identidade de elementos contrários.

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda a imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. (...) A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à

verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ, 1972, p.38).

Na conjugação de elementos opostos também há o momento da convergência desses termos. Nessa ocasião, como nos diz o crítico, “... pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa”. (PAZ, 1972: 42). Desse modo, a imagem poética funde elementos muitas vezes díspares numa espécie de renomeação e recriação do mundo de modo que o poeta, como no tempo primitivo, nomeia novamente as coisas. Como nos diz Octavio Paz “a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.” (PAZ, 1972, p.44) Outro ponto importante para o crítico diz respeito ao fato de que não precisamos recorrer a outras palavras para explicar a imagem pois o seu sentido está nela mesma.

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre a as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ, 1972, p.49).

Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p.206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a

conceitos conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991, p.207). Nas palavras de Reverdy “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (apud RAYMOND, 1997, p.249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

A colagem/collage.

Outro procedimento técnico utilizado para a formação da imagem surrealista é a *collage*, técnica proveniente dos “papiers collés” cubistas, que consistia em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprios, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho. De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem:

o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas. (LIMA, 1995, p.358).

Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro denominado *Pintura em Pânico*, prefaciado por Murilo Mendes, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e do próprio Murilo Mendes. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (ANDRADE, 1987, p.09).

Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como desforra contra a restrição e a ordem, também associando-a à infância.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobre parentesco próximo ao folhearem um álbum de família. (MENDES, 1987, p.12).

Portanto, a construção da fotomontagem, como a imagem surrealista está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Acrescenta-se a esta perspectiva uma outra, a de Murilo Mendes que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente, de maneira que a arte apresentaria um caráter utópico, no

sentido de que o fim para o homem sempre será a vitória: “ ‘As catacumbas marinhas contra o despotismo’, ‘Morta a reação, a poesia respira’, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.” (MENDES, 1987, p.12).

Poemas “XXIII” e “XXIV” – Canto Primeiro de “Invenção de Orfeu”.

Para ilustrarmos alguns dos procedimentos poéticos comentados acima utilizaremos como exemplo as estâncias “XXIII” e “XXIV” do Canto Primeiro de *Invenção de Orfeu* (1952). Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *A Túnica Inconsútil* e mais bem caracterizado em *Anúnciação e Encontro de Mira-Celi*, aspectos que o levam a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico de *Invenção de Orfeu*. A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem provêm, seguramente, da experiência com o Surrealismo, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios era usada para criar uma imagem nova, muitas vezes insólita, conforme atesta a poesia de Jorge de Lima e suas famosas colagens denominadas *A pintura em pânico* (1943). Obra que nos remete prontamente a Rimbaud, a Max Ernest e a Salvador Dalí. As leituras de Freud e Jung, feitas entre os anos de 1920 e 1927 pelo então médico, podem também ser apontadas como responsáveis por esse mundo caracteristicamente onírico.

A composição de *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu* se dá em um momento de recolhimento do poeta por causa de um “esgotamento nervoso”. Seguindo orientações médicas, Jorge de Lima se recolhe em uma clínica de repouso no Alto da Boa Vista (que o poeta significativamente denominava como seu “berço”), onde compõe em dez dias em estado hipnagógico 102 sonetos, sendo que 77 formam o *Livro de Sonetos* e os 25 restantes aguardam a composição de *Invenção de Orfeu* para serem incluídos neste. Soma-se a isso a declaração do próprio poeta sobre a feitura de *Invenção de Orfeu*: “Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que

verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções.(...) Foi feito como criação onírica.” (LIMA, 1958, p. 94). É nessa direção que o poeta concebe sua poesia.

Um poema que caracteriza bem a importância que Jorge de Lima dá a imaginação para sua criação poética está na estância “XXIII” do Canto I de *Invenção de Orfeu*. Nesta estância, o poeta explicita o seu projeto “épico” e caracteriza seu herói de maneira a romper completamente com a concepção clássica do termo. Em *Invenção de Orfeu*, o herói é apresentado através de comportamentos e de situações impróprias à concepção nobre dos heróis clássicos; dessa forma, o herói limiano é imprudente, tem covardia, está de mãos amarradas e ouvidos atados. Neste poema, o herói-poeta conduz e se deixa conduzir pela elaboração de uma espécie de “sistema” poético inventivo, que nos faz refletir sobre a essência da sua linguagem e, por consequência, da linguagem poética em si. É visível, no poema, a possibilidade múltipla de leitura e, principalmente, seu caráter metalingüístico. Este aspecto é relevante, pois é neste Canto Primeiro (“Fundação da Ilha”) que o poeta propõe fundamentar toda sua “epopéia”.

Para unidade desde poema,
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.
Não lhe peça nenhum lema
que sua mágoa é engolida,
e a vida vai desconexa,
completando o que é teoria,
andaime, saibro, argamassa,
façanha heróica, imprudências,
covardias, sim, que as tive,
tive-as, terei, terei tudo,
palavras quase poluídas,
e uns sobrossos e uns regressos,
e coisas como lembranças
ou como aléns ou aquéns,
e o pai que me sucedeu

nas guerras que me queimaram,
os sonhos entre as insônias,
infâncias em pleno escuro,
viagens de cima a baixo
unindo as coisas, reunindo
aliás, metamorfoseando-as,
seus sovacos suas testas,
seus horizontes, seus suores,
mas eis purezas e senhores.
Esquecidas, eis as tardes,
eis os infantes dormindo,
eis as águas se remindo,
eis esse poema me entrosado,

O poeta pretende dar unidade ao poema “durante a febre”, caracterizando-o de maneira diversa à concepção linear e racional de organização de uma obra. Normalmente, o que se espera para a elaboração de qualquer composição artística é, em primeiro plano, um estado de sobriedade e de lucidez, pois é esse estado de espírito que, em tese, permitiria uma organização clara, objetiva e sistemática. De maneira diversa a esta concepção, o poeta pretende construir seu poema através da febre e da mistura de elementos, na maioria das vezes, improváveis. Mas como construir um poema sem nenhuma preocupação ordenadora e formal? Seria este o projeto limiano? O que resultaria de um projeto tão “indisciplinado”? Como dar uma unidade a um poema elaborado dessa forma?

O que Jorge de Lima parece apontar em *Invenção de Orfeu* é que, para ele, é impossível alcançar, com a precisão excessiva do pensamento racional e de sua linguagem, o mítico ou o inefável. Por isso mesmo sua linguagem se dissocia do pensamento apenas racional, pois, dessa forma, se ele buscasse este tipo de concepção “limitadora” sua poesia se calaria. Desse modo, ela privilegiará o mistério, o indefinível, a inspiração. É esta última que lhe permitirá um estado de “graça” e “naturalidade” para construir seu poema. Ao assumir esta perspectiva, não quer dizer que ele não se utilizará da inteligência, pois o conhecimento (intuitivo e/ou mítico) mostra-se mais abrangente e pode iluminar

questões profundas do humano que apenas o pensamento racional não apresentou respostas convincentes ou mesmo ignora. Nesse sentido, não há como excluir o elemento intuitivo na fabricação de seu poema, pois é ele que possibilita ao poeta o encontro com o inconsciente, com as forças místicas e primitivas do homem, elementos que se configuram como meio de restaurar a linguagem primeira e ancestral perdida, objetivo último do escritor. Assim, encontraremos misturados em *Invenção de Orfeu* tanto o trabalho poético quanto a inspiração, que se completam, e possibilita ao poeta o encontro com realidades misteriosas ao pensamento puramente racional.

Num rompimento com o ideal clássico e heróico, o herói limiano parece sugerir o ritmo tormentoso da vida moderna (muitas vezes o próprio ritmo do poema, com pausas muito breves, dá ao seu leitor uma sensação de perda de fôlego na leitura), como apontam as situações e atitudes desse herói, que comete “imprudências”, “covardias” e se expressa por “palavras impuras”.

Aliado a isso, o que dá ao poema um caráter inegavelmente misturado à vida são as tormentas pelas quais passam qualquer ser humano. É o que sugere os versos “nas guerras que me queimaram,/os sonhos entre insônias, infâncias em pleno escuro,”. Desse modo, vemos claramente o poeta participando (“misturado”) do mundo conturbado num estado de angústia e inquietação. O projeto poético de Jorge de Lima está estreitamente relacionado ao tempo e à situação do mundo presente, refletindo sua própria inquietação existencial. Portanto, o poeta está misturado às coisas do mundo e vive suas conturbações. Nesse imenso caos, ele pretende juntar uma enormidade de elementos constituintes desse mundo, como se possuísse um “caldeirão” capaz de reunir essa multiplicidade de coisas, misturando-as e, muito mais do que isso, metamorfoseando-as em elementos novos e originais, ou, semelhantes aos do tempo da origem, anterior à queda do paraíso.

Sequencialmente, o poeta reforça todos os elementos presentes nos versos anteriores, mas o que está mais patente é a forma que ele pretende dar a seu poema.

Ó dilatada criatura,
ó sonda perenemente,
porém falo do meu ser
todo poros, todo antenas,

informe poema biforme,
espesso, áspero, conjunto,
negando a vida linear,
herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados
aos caramujos e aos cais,
às luas semigastadas,
mãos raiadas de mil dedos,
ó sentidos simultâneos,
boca rasgada nos aços,
trombeta de carne e sangue,
arco de cordas, arco-íris,
respiração ventaniada,
gongo dos braços em cruz,
centopéia do Senhor,
amora plura sangrada,
cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade,
coral de voz e do mar,
repetida anunciação,
febre de ilha, mas benigna,
ressurreição entre as águias,
mas em fim um céu sem dias,
unidade da Trindade,
esboço-me em ti meu poema,
maleita diante do mar,
febre de ilha, calor, frio,
dentes rangidos em seco,
mão tremendo no papel,
geografia, geografia,
mas nos barcos e nas velas,
unidade da Trindade.

O poeta é caracterizado como uma espécie de explorador, capacitado por sua dimensão e seus sentidos, das entranhas profundas do ser. Este poeta está amalgamado à própria forma do poema que juntos se caracterizam de maneira problemática, pois ambos não têm uma forma determinada: “biforme”, “espesso”, “áspero”, “conjunto”, negando “a vida linear”, com “as mãos amarradas” e os “ouvidos atados”, suas mãos têm “mil dedos” e seus sentidos são “simultâneos”. Essa multiplicidade de elementos caracterizadores do poema parece demonstrar que o projeto poético de Jorge de Lima se dá a partir de uma busca utópica, na medida em que concentra uma enormidade de coisas e tenta abarcar, através da pluralidade de elementos e de formas poéticas, um imenso emaranhado da vida e da cultura ocidental. Toda essa massa seria o material que o poeta utilizaria para elaborar seu poema.

Em resumo, notamos que o poema é feito em estado febril, num ritmo acelerado que parece abarcar um emaranhado de significações metafóricas e simbólicas, apresentando-se como uma espécie de síntese de quase todo *Invenção de Orfeu*, numa série de temas ou situações que aludem sempre ao seu caráter metalingüístico. Um poema que busca sua unidade durante a febre certamente não propõe uma organização no sentido descartiano do termo, poderíamos dizer que é uma espécie de ordem na desordem. Sem lema em uma vida desconexa o poeta em estado de febre habita um mundo entre o sono e a insônia, onde as coisas se misturam e se metamorfoseiam. Este estado febril é que possibilita a construção do poema/ilha, e é por isso que este estado é tão benigno.

Talvez a metáfora mais importante de *Invenção de Orfeu*, que revela o procedimento poético para a construção de seu poema (mistura do onírico com o pensamento racional), está exemplarmente expressa na estância “XXIV”, também do Canto Primeiro, é aquela em que o poeta se intitula “engenheiro noturno”. Esta expressão rompe com a aparente oposição e/ou a separação entre razão e inspiração para a criação artística. Nesse sentido, quebra-se a idéia de que existem apenas dois tipos de possibilidades criativas: aquela em que o artista criaria somente por meio da inspiração e a outra, em que a criação seria feita apenas por meio da razão.

Abrigado por trás de armaduras e esgares,
o engenheiro noturno afinal aportou

ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves.
Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraiais.
Para britar a pedra escreveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.
Numeraram-se chãos cada qual com seus ossos,
reacendeu-se a colméia, atçou-se o pavio.
Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente as velhas tias;
e sob esse luar conversando baixinho
com esse pranto casual que os velhos textos têm.

O prodígio engenheiro acendeu seu cachimbo
e falou-nos depois de flores canibais
que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio.

“Feliz de quem ainda em cera se confina”...
Disse-nos afinal o engenheiro noturno.
Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis
fornados a papel de cópias e memórias.
Era a carne profunda a embalar-nos nos braços
e esse vasto suspiro a se perder no mundo;
era a marca dorsal já tatuada em porvires
desses castos porões de prazeres reptantes.

Inaugurou-se a festa, os impulsos surgiram,
e em calma fez-se a colheita do sal.
Houve proibições em frente às velhas tias
de sobrolho tardio e ternuras intactas.
Alguma loura irmã dentro de nós dormiu,
abriu-se em nosso tecto uma abóbada escura
circunstancial, madura em seu silêncio cúmplice.

Essa perturbação alcançou os meninos
esculpidos ao pé das colunas do templo
que desceram ao palco exibindo-se nus.
Do noturno trabalho a gente tresnoitada
dança de ver assim ao romper da alvorada
esse engenheiro-ser tocando a sua gaita
os rebanhos levar; logo no tosco jarro
aquele lhe oferece a doce e branca ovelha,
e a vaca os seios seus em queijos e coalhada.

O “engenheiro noturno” é exemplar como expressão metafórica, pois abarca duas características paradoxais do mesmo ser. O engenheiro, que no exercício de sua profissão utiliza-se do cálculo e da técnica para realização de seu trabalho, é por excelência o indivíduo que faz uso da ciência e da matemática para conceber e realizar sua obra. Contrário a esse tipo de concepção criadora, está o elemento “noturno” que em um sentido mais imediato representa o mundo do sono, do sonho, do devaneio, contrastando, assim, com o primeiro elemento. Mas na poética de Jorge de Lima essa união de elementos opostos, que inicialmente pode parecer paradoxal, na realidade, representa a maneira pela qual o poeta elabora sua criação poética. Unido os contrários, elementos que normalmente seriam incompatíveis e antagônicos, o poeta utiliza-se do elemento racional e do onírico para realização poética. Em síntese, a metáfora do “engenheiro noturno” aponta para a idéia que, no seu poema, unem-se os campos intelectual e espiritual, que se exprimem numa linguagem engenhosa e onírica.

É interessante notar que essa caracterização do “fazer poético” presente em *Invenção de Orfeu*, representa a própria concepção moderna do “fazer poético” que oscila entre o delírio e a razão, representada, de um lado, por Rimbaud e, de outro, por Mallarmé e Valéry, e que se encontra amalgamada em Baudelaire, centro dessas duas correntes principais da poesia moderna, como já apontou Marcel Raymond.

Estes elementos que, de acordo com o pensamento moderno, propiciam a realização do poema também estão intrinsecamente ligados em *Invenção de Orfeu*. Esse aspecto, a nosso ver, se apresenta de forma mais completa para a

explicação da construção do fenômeno poético. Do contrário, a poesia feita apenas através do uso da razão ou da intuição se apresentaria de maneira unilateral, excluindo duas características pertencentes à obra poética e ao homem, limitando, portanto, o conhecimento do poético e do humano.

Caracterizado o modo pelo qual o Jorge de Lima elabora seu poema através da metáfora do “engenheiro noturno”, encontramos outros elementos que se juntarão a este de maneira a acrescentar e também solidificar sua concepção poética: a memória e a infância. Como vimos, é o engenheiro noturno – representante do próprio poeta – que constrói os navios que simbolizam o próprio poema. Novamente, temos a visão metalingüística do poeta que disserta sobre sua própria construção poética, feita a partir do trabalho e da imaginação, que é privilegiada com a referência aos mais famosos contadores de histórias infantis, os irmãos Grimm. Junta-se a isso, o dado biográfico do mundo infantil do poeta, referente aos sarais de leitura de sua casa, sempre presente na poética limiana: “Lemos contos de Grimm, colamos mariposas/nesse jato de luz em frente as velhas tias;”

Nesta estância, vemos que a nave (templo, poema) construída pelo “engenheiro noturno” terá como base a infância. Esse dado se revela de grande importância, pois é ela (a base) que dá sustentação e mantém firme qualquer edificação, sem a qual não há a possibilidade de se começar a edificar qualquer coisa. É sugestivo que este empreendimento, de construção de uma nave (ou templo), seja feito pelo “engenheiro noturno” (o poeta) que passa por escárnio, zombaria ou chacota. Isso demonstra bem o lugar que o poeta (o “sonhador”) ocupa na sociedade. Mas é ele quem tem a tarefa de construir a embarcação (o poema), pois é ele que tem a habilidade de criar através do sonho e da imaginação. Seu empreendimento é considerado “penoso” porque exigirá muito dele, terá que trabalhar muito para conseguir realizar sua obra. Mas ele terá o auxílio precioso da imaginação provinda do mundo fabuloso infantil, como bem demonstram a referência biográfica do poeta menino nos sarais infantis com as leituras dos irmãos Grimm e suas histórias imaginativas. É também sintomático o verso “Feliz de quem ainda em cera se confina’...” que demonstra bem o desejo, empreendido no poema, do rompimento com a fruição temporal e do encontro com a eternidade. Acreditamos que a última estrofe dessa estância pode representar bem a importância que as crianças e seu mundo imaginativo

têm no poema de Jorge de Lima. É como se fosse uma espécie de base que sustenta sua poesia; e, nesse sentido, é o que possibilita sua criação, fornecendo, em grande parte, o elemento imaginativo de sua poesia.

A expressão onírica está presente na poética de Jorge de Lima de maneira privilegiada de três principais formas: em primeiro lugar, na associação à estética surrealista a partir dos seus diversos desdobramentos: a utilização da colagem, a metáfora construída por meio de associações de elementos díspares, na utilização mesma do sonho como elemento que propicia o impulso poético e também do imaginário noturno, etc.. Em um segundo momento, a expressão onírica ganha um sentido mais profundo, pois corresponde à própria concepção do “fazer poético”, que se atém à inspiração para criação de seus poemas, mas não no sentido simplista de deixar o “correr da pena” sem que haja o apuro da linguagem. O terceiro meio de exploração onírica se associa ao fato de que a linguagem dos sonhos revela o desejo do poeta de reencontrar o paraíso perdido, ou seja, o tempo original em que a palavra primordial está situada.

O que notamos em *Invenção e Orfeu*, como é próprio da moderna Poética, é que Jorge de Lima deseja expor, decifrar e explanar o mesmo mundo moderno que sua própria poética repele. Portanto, o que se vê presente nela é análogo à vida desse tempo: o caos, a mudança de valores estéticos, a presença e valorização da intuição. Desse modo, a utilização do onírico representa a tentativa do poeta atingir uma realidade superior, mais profunda e intensa do que a proporcionada pelo racional e o lógico.

Considerações finais.

É importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”² –, que não importa uma definição decisiva quanto a sua caracterização como um poeta Surrealista ou não, mas sim o quanto a utilização de elementos muitas vezes similares ou provenientes dessa tendência estética enriquece sua lírica. O que realmente vale é a relação profícua que o criador de Mira-Celi estabelece com o onírico em sua poesia. Afinal, as forças do inconsciente humano não são exclusivas do pensamento surrealista, mas antes de tudo são humanas e, portanto, se revelam como um elemento potencial e/ou presente em qualquer forma de expressão artística.

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presente os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada

tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação dos cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre o ouvinte. (TORRANO, 1995, p.20).

É este poder ontopoético que o surrealismo busca trazer para o texto poético, o poder de instaurar uma realidade própria à poesia, de iluminar o mundo que sem ela extinguiria.

O poeta está em busca da transcendência e é através da imaginação criadora que ele tenta superar as contradições do mundo moderno. Este sonho do poeta só pode se realizar através da arte, pois é a partir da representação artística que ele tenta reordenar o mundo em que vive.

Em um mundo “sem cor”, o poeta reivindica um novo mundo, uma idade de ouro, da época da inocência e de uma ordem mítica para se integrar novamente a natureza e à plenitude. Sua imaginação flui na busca desse mundo renovado e metafísico que dialeticamente se relaciona com o mundo sensível, orientado para uma sensibilidade nova, superior ao mundo restrito do racional. Desse modo, o poeta aumenta o campo de sua atuação e passa a estabelecer contato com o universal e o cósmico. Para isso, ele utiliza de técnicas como da imagem redimensionada, da escrita automática, da colagem e do sonho na tentativa de reelaborar o caos do mundo presente em um novo cosmos. O poeta moderno quer substituir este mundo presente por outro, “mais verdadeiro, que seja como a síntese confusa de seus desejos e venham abrandar um instante uma sede do absoluto que às vezes se ignora e se perde em aventuras estranhas.” (RAYMOND, 1997, p.303).

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Mário de. *Fantasia de um Poeta*. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1991.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Viviana. A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, canto X de *Invenção de Orfeu*. In: BOSI, Viviana. Et. Alli (orgs.). *O Poema: Leitores e leituras*. Cotia - São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. (Trad.: Sérgio Pachá) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2007. (Tese de Doutorado)

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai) São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

DE MICHELI, Mário. *Sonho e realidade do Surrealismo*. In: *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins, 1991.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.

LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____. *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros*. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

LINS, Álvaro. *Poesia e Forma*. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Ediouro: 1970.

MENDES, Murilo. In: Paulino, Ana Maria (org.) *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.

PAZ, Octavio. A Inspiração. In: *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire aos surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

TORRANO, Jaa. HESÍODO. *Teogonia – A origem dos deuses*. (Estudo e tradução de Jaa Torrano) São Paulo: Iluminuras, 1995.

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

^[1] Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP.

E-mail: bavarov@terra.com.br

¹ Desse modo, não se pode reduzir o surrealismo à escrita automática e considerar autênticos somente os textos escritos sob ditado e sem nenhum controle. André Breton em uma Carta a Rolland de Renéville, de 1 de maio de 1932, explica claramente a concepção da escrita automática dentro da perspectiva surrealista da construção textual: “Nós nunca pretendemos, dar o menor texto surrealista como um exemplo *perfeito* de automatismo verbal. Mesmo no melhor ‘não dirigido’ percebem-se, é preciso dizê-lo, certos atritos... Um mínimo de direção subsiste, geralmente no sentido do *arranjo em poema*.” (apud RAYMOND, 1997: 246). Portanto, o surrealismo se impõe como algo mais do que o “deixar correr a pena”.

² O poeta mesmo declara: “A poesia mais do que tudo há de ter e sempre teve a sua origem e sua razão de ser no sobrenatural. E o racionalismo foi a tentativa de morte do sobrenatural. (...) A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força criadora do poeta se

conforma com o que ele presente, vê, profetiza, é poeta.” (LIMA, 1935, p. 221). Esta posição assumida pelo poeta, em 1935, nos revela também que a sua suposta constante mutabilidade poética pode ser contestada, já que sua reflexão concorda bastante com sua postura estética, que se dá como uma espécie de fio condutor desde *Tempo e Eternidade* até *Invenção de Orfeu*, seu penúltimo livro.