

O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

(Doutor em Teoria e História Literária – UNICAMP)

Resumo:

Neste texto, pretendemos analisar como Jorge de Lima se utiliza da estética surrealista na construção de sua poética. Nessa perspectiva, a poesia limiana priorizará o ato da criação concordando com o significado constitutivo da imagem onírica que se dá, principalmente, na utilização que o poeta faz da inspiração noturna como espaço de elaboração de sua poesia.

Palavras-Chave: Jorge de Lima, onírico, poesia.

Abstract:

In this text, we intend to analyze as Jorge de Lima if it uses of the surrealism aesthetics element to elaborate his poetry. In this perspective, the limiana poetry will prioritize the act of the creation agreeing to the meaning constituent of the oneiric image that if of, mainly, in the use that the poet makes of the nocturnal inspiration as space of elaboration of its poetry.

Keywords: Jorge de Lima, oneiric, poetry.

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. 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. (FRIEDRICH, 1991, pp.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. 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. Como assinala Friedrich, “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.” (FRIEDRICH, 1991, p.52).

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).

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*¹ – e com razão –, pois como ele designa a continuação do que queria Baudelaire. (FRIEDRICH, 1991, p.56).

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.

É nesse sentido que se dá a “escrita automática”² 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”.

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”.

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, pp.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.

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.

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 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.

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.

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 a associando 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.

Otto Maria Carpeaux, em introdução a *Obra Poética* de Jorge de Lima, organizada por ele, dizia que quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949, p.VII).

Finalmente, é importante notar que o uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima também comprova o seu vínculo com a estética surrealista e lhe fornece uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e como apontou Murilo Mendes, de *La femme 100 Têtes*, motivadora das montagens, e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação desse mundo onírico na obra limiana.

Jorge de Lima é um poeta que principalmente na sua lírica final apresenta contatos estreitos com características formais do surrealismo. Suas colagens (*Pintura em pânico*), o seu romance (*O Anjo*) e suas experiências como pintor também se associam ao movimento francês. O poeta é constantemente solicitado quando se quer tratar do surrealismo, sendo apresentado de duas maneiras: como poeta caracteristicamente surrealista ou que apresenta fortes marcas dessa tendência estética³.

É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo provenha também indiretamente de Ismael Nery, criador do *Essencialismo*, artista múltiplo e amigo de Murilo Mendes que viajou à Europa e estabeleceu contato direto com André Breton e Marc Chagall em 1927. Fora ele que divulgara a Murilo Mendes as idéias surrealistas que, por conseguinte, provavelmente, também teriam chegado a



Jorge de Lima. A dedicatória de *Tempo e Eternidade*, livro composto por Murilo Mendes e Jorge de Lima depõe a favor disso: “À memória de Ismael Nery”.

De acordo com a visão apresentada por Murilo Mendes, o *Essencialismo* era uma filosofia para ser vivida no dia-a-dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presente no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo encarnado e modelo a ser seguido pelos homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito a não incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social. Dessa forma, o catolicismo presente no *Essencialismo* era uma negação da religiosidade autoritária do *Antigo Testamento*, em que Deus se apresenta como um juiz pronto para nos vigiar e nos punir, aproximando-se da concepção do Deus do *Novo Testamento*, especialmente na Encarnação de Cristo estendida à Igreja e aos homens. Nessa concepção, Cristo não se apresenta apenas como divindade, mas também em seu aspecto humano, modelo a ser seguido pelos poetas e artistas.

Essa perspectiva religiosa também é encontrada em Jorge de Lima, principalmente em *Invenção de Orfeu*, onde notamos a sua preocupação com a desarticulação do tempo e do espaço tradicionais, somados à multiplicidade do poeta encarnando também a figura de Cristo/Orfeu, seu orientador e inspirador. Jorge de Lima mesmo declara que o poeta deve ter “fome do eterno, do essencial, do universal”. (LIMA, 1958, p.66). Em sua concepção a poesia, é, antes de tudo, um dom concedido por Deus e tem um caráter eterno: “a poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958, p.64), e se expressa por meio de “uma espécie de magia capaz de provocar sensações apenas com os sons combinados, encantamento graças ao qual as idéias nos são comunicadas por palavras que entretanto não as exprimem”. (LIMA, 1958, pp.66-67). Nesse sentido, para o poeta, o fazer poético é uma revelação porque é uma manifestação do poder divino, uma espécie de dom que baixa sobre ele. Junta-se a isso a preocupação social

do poeta que trabalha de modo a valorizar, no seu poema, a geografia e a cultura pobres do Nordeste infantil, negro e religioso e também os índios.

O momento histórico por que passa a poesia no Brasil também é sentido na mudança da perspectiva adotada por Jorge de Lima. Nos anos 40, há no país um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebida até mesmo na poesia de João Cabral de Melo Neto, que compôs o seu livro *Pedra do Sono* e “Considerações do poeta dormindo”. É nessa década que Jorge de Lima publica o seu livro de fotomontagens *Pintura em Pânico* (1943) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, também de 1943, e o *Livro de Sonetos* (1948).

Mas antes mesmo desta vertente explícita de interiorização presente em sua poesia, notamos a tendência de valorização do sonho na lírica limiana. É ao menos curiosa, senão uma demonstração inconsciente do rumo que sua poesia iria tomar, já no seu livro *XIV Alexandrinos*, caracteristicamente parnasiano, a epígrafe⁴ retirada de Euclides da Cunha dada a seu primeiro poema (“O primeiro dos quatorze”), na qual se nota a preocupação do poeta com a temática do sonho contrastando com a ciência: “Se mesmo o positivo é sonho e controvérsia -/ Nem Porvir, nem ninguém, causa alguma desliga/ A Ciência sonha e o verso que investiga.”. Talvez, nesse momento, possamos ver a junção das duas principais ocupações de Jorge de Lima: a do médico e a do poeta fazendo a união entre poesia e ciência. Outra epígrafe, retirada de Gonçalves Dias, dada ao poema “Paixão e Arte” revela essa junção: “Ter Arte e ter Paixão. Não há Paixão sem verso...”. Estes poemas e epígrafes nos fazem pensar, principalmente, que o início da poética limiana já evidencia uma tendência que estará presente em toda a sua poética posterior: a inspiração e o trabalho racional na tentativa de realizar a obra de arte. Nesse momento inicial, ela é revelada de maneira propriamente temática, mas posteriormente se dará na representação da construção formal do texto poético.

Em sua adesão ao Modernismo, a partir de *Poemas* (1927), vemos Jorge de Lima adotar procedimentos estilísticos novos, como o exemplar uso do verso livre. Mas mesmo a sua adesão ao modernismo, não o impede de manter sua relação estreita com os clássicos, principalmente com a herança portuguesa, já incorporada



na cultura brasileira. Nesse momento, também se percebe a relação do poeta com o mundo noturno e imaginativo, do sonho como vemos no poema “O mundo do menino impossível”:

E vem descendo
uma noite encantada
da lâmpada que expira
lentamente
na parede da sala....

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Posteriormente, em *Novos Poemas* (1929), a possível relação com a estética surrealista se mostra principalmente através da inspiração livre; que no poema “Minha sombra” é expressa por meio da imagem de uma “mão” que conduz o poeta (“mão” que aparecerá algumas vezes em *Invenção de Orfeu* simbolizando a ajuda divina ou afago materno). Essa inversão imagética sugere que o poeta não necessita de nenhum esforço (trabalho) para construção de seu poema. Mais do que isso, o poema apresenta uma espécie de duplo do poeta.

De manhã a minha sombra
com meu papagaio e o meu macaco
começam a me arremedar.
E quando o que eu faço
seguindo os meus passos
(...)
E de noite quando escrevo,
fazer como você faz,
como eu fazia em criança:
Minha sombra
você põe a sua mão
por baixo de minha mão,
vai cobrindo o rascunho dos meus poemas
sem saber ler e escrever.

Outro tema que aproxima a poesia de Jorge de Lima à estética surrealista se dá através de uma matéria freqüente em sua obra: o tema da febre, que também está em *Novos Poemas*, em “Maleita”; nesse momento, atrelado à temática social. Desse modo,

o poeta combina o apelo social ao desejo de transcendência, que caracterizará sua obra posterior.

Lá vem maroim, lá vem carapanã,
lá vem muriçoca sambando com pium.
A terra está suando poças d'água,
a lagoa está dormindo,
o caboclo está tremendo, está sambando com pium.
Minha madastra Maleita foi você que me enterrou.
Quem sabe se por um figo que o destino beliscou?
Manda um rabino de seca de 77, meu são sol,
pra secar estas lagoas,
pra esquentar esta maleita.
mas vem correndo um vento frio
e até a água se arrepia.
O caboclo está tremendo,
está sambando com pium!

Sequencialmente, em *Poemas Negros* (1947), a temática social estará associada à cultura negra e seu caráter dionisíaco e libertário, o que possibilita um estado de embriaguez libertador de conteúdos do inconsciente do poeta. Jorge de Lima está pronto para a criação, e de maneira fluente liberta a inspiração necessário ao ato gerador/criador. É o que parece ocorrer em toda sua obra poética posterior, aproximando-o assim da estética surrealista, como caracteriza bem o poema “Democracia”:

Punhos de redes embalaram meu canto
para adoçar o meu país, ó Whitman.
jenipapo coloriu o meu corpo os maus-olhados,
catecismo me ensinou a abraçar os hóspedes,
carumã me alimentou quando eu era criança,
Mãe-negra me contou histórias de bicho,
moleque me ensinou safadezas,
massoca, tapioca, pipoca, tudo comi,
bebi cachaça com caju para limpar-me,
tive maleita, catapora e ínguas,
bicho-de-pé, saudade poesia;
fiquei aluado, mal-assombrado, tocando maracá,
dizendo coisas, brincando com as crioulas,
vendo espíritos, abusões, mães d'água,
conversando com os malucos, conversando sozinho,
emprenhando tudo o que encontrava,
abraçando as cobras pelos matos,
me misturando, me sumindo, me acabando,
para salvar minha alma benzida
e meu corpo pintado de urucu,
tatuado de cruzeiros, de corações, de mãos-ligadas,



de nomes de amor em todas as línguas de branco, de mouro
[ou pagão.

Os livros *Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1942) intensificam e evidenciam a influência do surrealismo, somado à preocupação religiosa e seus elementos litúrgicos. No primeiro livro, o sonho será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo, como demonstra o poema “O sono antecedente”.

Paraí tudo que me impede de dormir:
esses guindastes dentro da noite,
esse vento violento,
o último pensamento desses suicidas.
Paraí tudo o que impede de dormir:
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,
esse bate-te bate de meu coração,
esse ressonar das coisas desertas e mudas.
paraí tudo que me impede de voltar ao sono iluminado
que Deus me deu
antes de me criar.

No segundo livro, o poético e o sagrado caminham juntos de modo que estas características enriqueçam cada discurso mutuamente. Mas a união entre religião e poesia não busca trazer para sua lírica nenhum dogma religioso que a aprisione numa armadura teológica. O que parece acontecer é que o poeta se utiliza da semântica religiosa com seu tom rebuscado, somado às imagens extraordinárias para trazer para sua poesia, de forma transfigurada, o caráter do sagrado. Isso pode ser notado em “O monumento votivo”:

No grande monumento votivo, ó musa desconhecida,
colocarei na base, encrustados na pedra,
ouro, cedro e marfim para exprimir a unidade da matéria,
e em cima um propiciatório de bronze chapeado de prata
para as oblações a Deus.
E em cima duas mãos entrelaçadas,
muito unidas como a ânsia dos seres;
e acima a arca do altar
um ornitorrinco equilibrando
uma esfinge que amamenta um centauro recém nascido;
e acima do centauro o número que é o símbolo do infinito;
pedirei a Cristo o Alfa e o Ômega para bordar no peito de um grifo.
ornarei os lados com prismas
onde o vento soará sinfonias e arco-íris.
Todas as colunas encerrarão bramas de mil braços
adorando o coração universal do Filho,

e grais cheios de ouro, incenso e mirra.
(...)

No terceiro livro, a criação poética estará intrinsecamente ligada à inspiração (Mira-Celi é a musa que inspira o poeta) e à busca do sagrado. Mas, também constituirá uma relação profícua com a estética surrealista, já que, como vemos no poema “30”, o poeta se relaciona com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando à imaginação a magia e a inspiração:

Acontece que uma face
alta noite vem juntar-se
à minha face. Magia:
ela penetra em meus lábios,
em minha frente, em meus olhos,
e eu não sei se é a minha face
ou se é a face do meu sono
ou da morte. Ou quem dirá?
Se de alguma criatura
composta apenas de face
incorpórea como o sono,
face de Lenora obscura
que penetra em minha sala
e do outro mundo me espia.

Outro sentido importante relacionado ao ambiente onírico presente em *Mira-Celi* nos remete a uma ligação intrínseca entre sonho e poesia. No poema “11”, a musa será equiparada à poesia.

Em tua constelação, várias de tuas irmãs não existem mais,
(melhor fora que nunca houvessem nascido)
desertaram de teus outonos, Mira-Celi;
.....
Apenas os teus sonhos nos povoam de poesia
e o teu ressonar é a nossa terrena música
Alta noite despertas, doce Musa sonâmbula
readormeces depois: explodem ódios no mundo
.....
é preciso que acorde, grande Musa, esperada

O *Livro de Sonetos*, que pelo próprio título se oporia à estética surrealista (pelo simples motivo de que os surrealistas nunca permitiram qualquer forma pré-estabelecida para a composição de uma obra de arte), estabelece a relação com esta estética no que diz respeito a seu conteúdo imaginativo. Assim, no *Livro de Sonetos*, encontramos temas como a loucura (“Não procureis qualquer nexo naquilo/que os



poetas pronunciam acordados/pois eles vivem no âmbito intranquilo/em que se agitam seres ignorados.); a escrita por pulsão (“Vereis que o poema cresce independente/e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,/algas e peixes lívidos sem dentes/veleiros mortos, coisas imprecisas,”), assim como o próprio modo de criação do livro, feito em estado de hipnagose.

Talvez seja importante informar ao leitor um fato biográfico que nos ajudará a pensar melhor sobre o processo de criação de Jorge de Lima, e que está intrinsecamente ligado à forma de sua escritura noturna. 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. O amigo e também médico José F. Carneiro, que acompanhou ativamente esse momento, nos conta que, Jorge de Lima se levantando às vezes de madrugada, compunha de uma só vez três, quatro, cinco sonetos ⁵.

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: “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia.” (LIMA, 1958, p.97).

São inúmeros os exemplos do onirismo em *Invenção de Orfeu*. No Canto I, estância III, o poeta nos diz que pretende contar uma “história mal-dormida” de uma viagem: “Contemos uma história. Mas que história?/ A história mal-dormida de uma viagem.”. Esta história se apresenta entre os estados da vigília e do sono; portanto, uma história noturna e turbulenta, como está bem caracterizado pelo

vocábulo “mal-dormida” sugerindo a representação do estado em que seu viajante se encontra. Ou seja, contada por um viajante que se mostra em posição adversa do habitual: não está completamente em vigília, nem em repouso, unindo, assim, metaforicamente na construção de sua história a imaginação (caracterizada pelo ambiente noturno) e o trabalho poético (caracterizado pelo estado de vigília).

A estância V, do mesmo Canto, nos mostra bem o lugar privilegiado que Jorge de Lima dá à imaginação em seu poema, sem ela a obra se extinguiria. A construção artística, que caracteristicamente se utiliza do trabalho para sua elaboração, – não há como negar este caráter geral da obra de arte – soma-se, de forma privilegiada, à imaginação e ao sonho. O poeta também pede ao escriba para não se esquecer das “pobres geografias, os nordestes”, já renunciando os elementos que o poema vai nos apresentar durante toda a sua construção. Em *Invenção de Orfeu*, o social e o imaginário estarão presentes, juntos a outras variadas temáticas. Desse modo, o poeta parece estar preparando ou informando o seu leitor sobre o que ele vai encontrar no seu poema.

Revela-se, no poema, a valorização da imaginação quando o poeta pede ao escriba dessa viagem que não se esqueça de contar ao lado do que está aparente o fictício. Essa perspectiva será empreendida em todo poema, dando-lhe uma forte marca imaginativa, que será muitas vezes evidenciada nas imagens surrealistas, como se percebe no verso: “faces perdidas, formas inumanas.”. É o que também está expresso no desejo de evasão do poeta de um mundo conturbado e inabitável, representado, principalmente, pelo tempo presente vivenciado por ele. Assim vemos figurados nos versos: “uns tempos esbraseados para pestes/e muitos ossos túbios chamuscados”, ou como também revelam mais evidentemente este: “quereis fugir ao mundo persignado,”.

Não esqueçais escribas os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos túbios chamuscados,



faces perdidas, formas inumanas.

Não esqueçais, escribas, ir contando
nas cartas o que está aparente, ao lado
das invenções em seu fictício arranjo.

E os pequenos orgulhos, sempre quando
quereis fugir ao mundo persignado,
ó impenitente e despenhado arcanjo.

Podemos ver na estância XVIII, deste Canto, uma espécie de transmutação alquímica, em que assistimos à transformação de um elemento em outro, em uma representação de coisas que só ocorre devido ao rompimento com o retrato mimético do mundo e a partir do auxílio da imagem “surrealista”. Através de uma imaginação intensa, vemos “surrealisticamente” a metamorfose de flores em borboletas e de figuras míticas, como o centauro (espécie de colagem de homem com cavalo) e de cavalos alados (colagem de cavalo com ave). Além destes elementos característicos de uma mitologia clássica, notamos também que as imagens do poema são criadas através do processo metafórico característico da montagem surrealista. Desse modo, a imagem poética parece ter sido criada pela primeira vez por causa de seu caráter original e singular. Em uma espécie de busca da linguagem original o poeta cria um mundo particular inventado por ele.⁶

Além desses processos, é importante notar o caráter pictórico do poema, em que vemos uma preocupação do poeta com a textura de alguns elementos representados por ele: as borboletas “gordas e veludas como urtigas”, o “... o esterco fumegante”, e também o erotismo, a partir da comparação entre as borboletas e o sexo. Nesse sentido, salienta-se o ganho que a poesia obteve com a pintura surrealista, com sua fusão do real ao imaginário, o visível ao invisível, o racional ao irracional (De Chirico, Picasso, Braque, Dalí, entre outros, deixavam de representar a natureza de forma mimética para deformá-la, criando outro mundo). O que ocorre é um desprezo dos artistas pelo mundo “sensível”, pois não há mais sentido em reproduzir mimeticamente o real. O poema se realiza como uma composição surrealista em que os elementos opostos se misturam e se transmutam um no outro,

de modo que a representação deste estado poético só poderia realizar-se por um tipo de representação imagética renovada.

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludasas como urtigas
sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,
os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas descerem atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

É bem provável que uma das metáforas mais importantes do poema, que revela o procedimento poético para a construção de *Invenção e Orfeu*, está exemplarmente expressa na estância seguinte, XXIV, Canto Primeiro, é a 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.⁷

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, aticou-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
forrados 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 calmaria 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.⁸

É importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”⁹ –, 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 como 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. Mas não podemos nos esquecer também que foi com o Surrealismo que estas forças do inconsciente puderam se expressar de maneira mais atuante; o que, de acordo com Álvaro Lins, resultou numa “disposição revolucionária” que não pode ser esquecida e sim continuada: “uma revolução contra o espírito de imitação e de rotina, contra o falso realismo que excluía o transcendental, contra a arte petrificada nos formulários, contra a consciência lógica que não tinha coragem de se voltar para dentro de si mesmo.” (LINS, 1970, pp.16-17). A presença constante do onírico na poética limiana não significa, de forma alguma, que sua criação poética seja exclusivamente caracterizada pela construção do poema através do simples impulso da inspiração ou do sonho. A poesia de Jorge de Lima é também elaborada a partir do trabalho formal, na medida em que visa encontrar, através do trabalho poético, sua própria linguagem: “o poeta



precisa de sua própria linguagem poética, pois carece ele de comunicar o seu misterioso mundo de conhecimentos inefáveis” (LIMA, 1958, p.67). Referindo-se à necessidade de precisão e de beleza formal, ele diz: “Vivemos (...) numa época de preocupação com a forma. E acredito que muito se lucrará a poesia brasileira com tudo isso. Passou evidentemente o tempo em que o poeta, obrigado pelas circunstâncias, partia apenas em busca da aventura vivencial da poesia; hoje se deve ter em mira também a bela e nobre aventura da forma.” (LIMA, 1958, p.67). Para Jorge de Lima, é necessário o depuramento formal na expressão poética. Segundo ele, foram Baudelaire e Rimbaud que iniciaram o retorno às “verdadeiras tradições poéticas” (LIMA, 1958, p.68). O poeta mesmo reflete sobre esta perspectiva, apontada acima, associando-se ao pensamento de Mallarmé, Valéry e T. S. Eliot, quando preconiza que na linguagem poética “os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal.” Muitas vezes acusado de hermético, Jorge de Lima tinha consciência de que o poeta tem que se comunicar com o leitor; caso contrário, sua poesia estaria fadada ao fracasso, ficaria presa em si mesma. No entanto, há de se considerar, como aponta Álvaro Lins, de que muitas vezes não é responsabilidade do poeta essa não transmissão de sua experiência poética: “A responsabilidade pode se encontrar no leitor, no seu prosaísmo, nos seus preconceitos, nas suas exigências de uma clareza dentro da lógica comum. A poesia moderna, porém, se acha colada muito além dessa lógica comum.” (LINS, 1970, p.20). O crítico salienta ainda que “algumas obras têm o destino de conservar um estado de mistério, de se concentrar dentro de uma espécie não comum de obscuridade.” (LINS, 1970, p.21).

Desse modo, o “formalismo” limiano se configura por meio dos vários aspectos da concepção tradicional da poesia, somados à concepção moderna, ou seja, privilegia-se também a magia das palavras (com sua sonoridade e imagens extraordinárias), a inspiração, a poesia como forma de conhecimento do humano, o rigor formal, a expressão espontânea, mostrando-se como um poeta que expressa as angústias do homem do tempo presente.

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Fantasias 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.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. (Trad.: Sérgio Pachá) Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: *Brigada ligeira e outros estudos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CARNEIRO, J. Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução a *Obra Poética - Jorge de Lima*. Editora Getúlio Costa: Rio de Janeiro, 1949.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2007. (Tese de Doutorado)
- CRUZ, Luiz Santa. Jorge de Lima. (col. Nossos Clássicos – 5 ed.) *Jorge de Lima*. n. 26. Agir: Rio de Janeiro, s/d.
- DUTRA, Waltensir. Descoberta, Integração e Plenitude de Orfeu. In: *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I.
- FACIOLI, Valentin. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.
- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LIMA Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.



- LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- LIMA, Sérgio. 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. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1996.
- MENDES, Murilo. Poemas de Ismael Nery (1) e (2) (recolhidos por Murilo Mendes). In: *A Ordem*. (ano XV - vol. XIII). Rio de Janeiro: Órgão do Centro Dom Vital, 1935.
- PAES, José Paulo. O surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- REBAUD, Jean-Paul (org.) *90 anos de Jorge de Lima*. Maceió: EDUFAL, 1988.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. (org.). *Leitura de Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1975.
- TEREZA – Revista de Literatura Brasileira. 3. USP/editora 34. São Paulo, 2002.

Notas:

¹ 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).

² 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, p.246). Portanto, o surrealismo se impõe como algo mais do que o “deixar correr a pena”.

³ Para aprofundar a discussão sobre este tema ver, como representante da primeira perspectiva, os ensaios de Antonio Candido: "Surrealismo no Brasil". In: *Brigada ligeira e outros estudos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992; e de José Paulo Paes: "O surrealismo na literatura brasileira." In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Como representante da segunda perspectiva, ver principalmente o livro de Sérgio Lima: *A aventura Surrealista*. (Tomo I). Campinas. S. P.: Ed. Unicamp; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, o seu ensaio: "Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros". In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999, como também o ensaio de Valentin Facioli: "Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil". In: *Surrealismo e novo mundo*. (Org. Robert Ponge) Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

⁴ A epígrafe é a seguinte: "Assim como andamos nós do realismo para o sonho e deste para aquele, na oscilação perpétua das dúvidas, sem que possa diferenciar na obscura zona neutral alongada à beira do desconhecido, o poeta que espiritualiza a realidade, do naturalista que tateia o mistério."

⁵ Assim Carneiro nos revela: "Não sei se seria do gosto do poeta a narrativa das circunstâncias que cercarão a produção desses sonetos. Limitar-me-ei a referir que foram escritos em momento de grande angústia, quando seu autor começou a sonhar acordado, e a ver, diante de si, entre outras coisas, o galo do Rosário em Maceió, um galo de orientação dos ventos, que, Jorge de Lima achava belíssimo e que muito ocupou sua imaginação de criança. Tinha 7 anos e, segundo me disse, ia dormir com aquele galo na memória. De dedo em riste um vereador petebista ameaçava seu adversário udenista: 'Sr. presidente, todos nesta casa são testemunhas...'. Mas o presidente da câmara, via apenas, diante de si, girando, o galo, o galo da igreja do Rosário. E Celidônia. E Elisa. Também a draga da praia de Pajuçara." (CARNEIRO, 1958, pp.48-49).

⁶ Isso ocorre no dizer de Raymond porque "O poeta não reconhece mais os quadros que o universo sensível desenrola em seus olhos; eles lhe parecem tão anormais, tão estranhos quanto a mais extraordinária das fantasmagorias. Em contrapartida, os acontecimentos que se constroem nele impõem-se a seu olhar interior com uma força concreta que obriga às vezes a por em dúvida todo o resto; aquelas coisas que consideramos "imaginárias" não são verdadeiras evidências? "O mundo é um sonho e o sonho é um mundo", segundo a fórmula dos românticos alemães. Entre os fatos da vida interior e os da vida exterior, sinais respondem aos sinais; uma unidade oculta na qual desapareceriam todos os objetos e todos os seres, deixa-se pouco a pouco apreender além dos fenômenos que solicitam os sentidos e além das imagens que compõem os sonhos. Suposto entre os dois mundos o poeta, em um semi-êxtase, avança para o centro da realidade." (RAYMOND, 1997, p.194).

⁷ Marcel Raymond nos explica, modelarmente, a nova relação estabelecida entre estes dois termos na concepção artística do pensamento estético moderno, e que representa bem a posição que ocupa a poesia lírica nesse cenário: "Eis aí, parece, duas correntes de sentido inverso: de um lado, uma tentativa de adaptação ao real positivo, ao universo 'mecânico' de nosso tempo; de outro, um desejo de encerrar-se no recinto do eu, no universo do sonho. Mas é preciso logo observar que é possível 'evadir-se' ou 'refugiar-se' tão bem fora quanto dentro de si; os dois movimentos podem ser segundo o caso, itinerários de conquista ou de fuga. De resto, e nisso consiste o principal, uma série de fatos contemporâneos justifica amplamente a reconciliação do real e do sonho, e quase não permite opor, a não ser de maneira abstrata, as duas atitudes que definimos. Esses fatos, aos quais corresponde a conduta dos poetas modernos, são as proposições dos epistemologistas sobre as condições e os limites do conhecimento, são as teorias psicológicas sobre o inconsciente ou o subconsciente, e a crença mais ou menos generalizada, ou a suspeita, de que existem no homem e fora dele forças desconhecidas sobre as quais ele pode esperar agir." (RAYMOND, 1997, pp.193-194).

⁸ Álvaro Lins se pronuncia a esse respeito nos dizendo o seguinte: "acredito que em todo poeta se farão sentir os apelos do inconsciente e a disciplina da razão; o culto do irreal e a sensação da



realidade; a vertigem dos sonhos e as limitações do cotidiano; o delírio e a lucidez. Não que estes estados se misturem; eles se superpõe e se completam. Em poesia é que se pode ver bem a verdade deste princípio: 'a razão não é criadora; é ordenadora'. No ato da criação, antes que a razão intervenha, já se terá manifestado a presença das potências obscuras do ser. Só posteriormente é que a razão completa e ordena estas potências. (...) Tanto a inconsciência total como a lucidez absoluta são estados impossíveis no homem, mesmo no homem especial que é poeta. Um poema, sabe-se, é inspiração e é realização: a inspiração pode ser inconsciente, mas a realização é sempre lúcida." (LINS, 1970, pp.13-14).

⁹ 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, pp.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.