

## **O SURREALISMO NO BRASIL: A POESIA E A PINTURA EM PÂNICO EM JORGE DE LIMA\***

**Luciano Marcos Dias Cavalcanti<sup>2</sup>**

### **RESUMO:**

Este texto pretende examinar o recurso da montagem e do onirismo, procedimento estético proveniente do surrealismo, utilizado por de Jorge de Lima na confecção de suas fotomontagens e em sua obra poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Montagem. Surrealismo. Jorge de Lima.

### **ABSTRACT:**

This text aims at examining the resource of the poetical assembly and the onirism, aesthetic procedure proceeding from the surrealism, used for of Jorge de Lima in the confection of its collage and its poetical workmanship.

**KEYWORDS:** Assembly. Surrealism. Jorge de Lima.

A presença do Surrealismo no Brasil oferece algumas controvérsias. Existe uma tendência crítica que considera que esta expressão artística não teve uma importância real no cenário literário brasileiro. Apresentando-se de maneira dispersa por poucos poetas, apenas registrada pela utilização de algumas técnicas surrealistas para composição de seus poemas. Portanto, sem a consistência de uma “escola” ou “tendência estética” significativa. Esta compreensão do surrealismo no Brasil se configura principalmente pelos pensamentos críticos de José Paulo Paes e Antonio Candido. De outro lado, há os que acreditam que a presença do Surrealismo no Brasil foi consistente e seus maiores representantes, na poesia, seriam Murilo

---

\*Texto referente a pesquisa de pós-doutorado, em andamento, denominada “Mito e poesia na lírica final de Jorge de Lima”, junto ao departamento de Literatura/UNESP-Araraquara financiada pela FAPESP.

<sup>2</sup> Luciano Marcos Dias Cavalcanti, Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP, pós-doutorando UNESP/Araraquara. E-mail: bavarov@terra.com.br.

Mendes e Jorge de Lima. Esta tendência crítica é formada principalmente pelo artista e crítico Sérgio Lima.

No parecer de Antonio Candido, em seu ensaio “Surrealismo no Brasil”, esta tendência artística e outros movimentos afins podem ser considerados índices de uma “crise de evolução na história intelectual do ocidente”, na qual o Brasil participou por “contágio”.

Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia. (...) No Brasil o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira porque é cabível na Europa. (CANDIDO, 1992, p.105).

Aproximando-se desta perspectiva crítica, José Paulo Paes nega a existência do Surrealismo no Brasil. Ele observa a questão de forma irônica e mesmo cômica, afirmando que sobre o movimento, em sua expressão literária,

quase se pode dizer o mesmo que dá batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França, cujo bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapia de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genêt. (PAES, 1985, p. 99).

Do mesmo modo que pensa Antonio Candido, José Paulo Paes considera que o Surrealismo marcou presença no Brasil através da absorção, por alguns poetas, de apenas alguns elementos formais presentes em suas obras. Nesse sentido, o crítico faz uma “lista” de escritores brasileiros que, em seus textos, apresentam tais características. A enumeração vai dos poetas românticos aos modernistas: Bernardo Guimarães, Augusto dos Anjos, Adelino Guimarães (estes antes mesmo do advento do Surrealismo), Mário de Andrade, Luís Aranha, Prudente de Moraes Neto (já com influência de Breton), João Cabral de Melo Neto (em “Pedra do sono”) e Manuel Bandeira, que compôs em sonho “Palinódia” e “O Lutador”, que

segundo o próprio poeta, surrealisticamente, “de maneira inapreendida na franja da consciência” apresentando um caráter hermético até mesmo para seu próprio autor. (PAES: 1985, p.111). Para o crítico, a influência surrealista é bem mais perceptível na poesia brasileira através das criações de Ismael Nery e Murilo Mendes<sup>2</sup>.

Contrária a esta perspectiva apontada, Sérgio Lima, em seu ensaio *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros*, afirma que o surrealismo está presente no Brasil desde os anos 20. Para o crítico, essa situação é demonstrada a partir das

poesias e textos publicados; exposições e revistas o veicularam, além de ser publicada sob forma de manifesto “uma declaração do direito do sonho” em sintonia direta com os propósitos do movimento; exercícios e escrituras automáticas, nos moldes daqueles praticados no centro parisiense; tentativa de lançamento de uma revista exclusiva do movimento em 1926 (Pedrosa, Xavier e Bento); edição de obras explícitas. Três livros apreendidos (Sinal de Partida, Revelações do príncipe do jogo e O alimento negro; Pedrosa, F. Índio do Brasil e B. Péret) e destruídos pelos órgãos policiais, o “retorno pelo selvagem” que marcará profundamente toda uma vertente do período modernista, do “inferno verde” (Euclides da Cunha e Alberto Rangel) às pesquisas de Rego Monteiro, passando pelo *Pau Brasil*, “Antropofagia” (Tarsila e o *descobrimto* de Rousseau: “primitivismo é o onirismo puro”, dirá Bachelard), Oswald, Bopp, Pagu; o *Coração verde* e os militantes da *Verde* (Rosário Fusco se debaterá com Antonio Candido nos anos 40); logo outros mais, como as adesões de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cícero Dias, Hildebrando Lima, etc.; e, não nos esqueçamos, Benjamin Péret e Elise Houston (mais André Breton também presente na Revista de Antropofagia com versos). (LIMA, 1999, p. 309).

No parecer de Sérgio Lima o que ocorrera no Brasil é um “seqüestro” do Surrealismo, construindo uma espécie de “ausência” do movimento através de “envolvimentos” e vínculos com as expressões artísticas brasileiras.

podemos dizer o contrário do consenso geral ou da tese errônea de que “não houve” surrealismo no Brasil – houve sim, tanto o surrealismo e sua presença enquanto movimento como manifestações voltadas para a visão proposta pelos surrealistas, como atividades coletivas ou grupais (anos 20), como formação de

---

<sup>2</sup> Como o próprio poeta confessa: “Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuímos a aversão ao espírito burguês e uma espécie de nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.” (MENDES, 1996, p.25).

dois grupos de militantes do movimento internacional (anos 60 e 90), com a formação de parcerias iguais às de Moro e Wesphalen, como revistas, e mesmo uma mostra do movimento: a 13ª Exposição Internacional do Surrealismo, em São Paulo, agosto-setembro de 1967. Como houve sim a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e suas implicações primeiras. (LIMA, 1999, p. 320).

Valentin Facioli contribui com este debate apresentando a ideia de que o Brasil e a América Latina apresentavam condições muito favoráveis para uma relação profícua com o surrealismo organizado e combatente,

pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas próprias à margem do campo erudito e cuja produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico. Tínhamos e temos elementos culturais e práticas vitais “surrealistas” que parecem continuar vivos e que podiam ter imantado e feito proliferar uma larga produção surrealista no campo das artes eruditas. (FACIOLI, 1999, p. 294).

Para o crítico, mesmo o Brasil apresentando condições favoráveis de contato com o Surrealismo, ocorre, nos anos 20 e 30, conflitos e contradições sociais e culturais – acrescido pela política nacional populista do Estado –, causando um rompimento com o surrealismo, por se caracterizar contrária ao ambiente constitutivo destas duas décadas. (FACIOLI, 1999, p. 304-5).

Jorge de Lima é um poeta reconhecidamente múltiplo, conforme atesta sua produção artística em geral. Percorreu vários caminhos em sua atividade literária: poeta, romancista e crítico. Além de sua atividade literária também foi médico, vereador da Câmara do antigo Distrito Federal e professor de Literatura Brasileira na Universidade do Brasil. Soma-se a estas, a sua atividade de pintor, escultor e de operador de fotomontagens. Uma faceta de grande importância, pois está intrinsecamente ligada a uma das técnicas fundamentais de sua obra poética final, a montagem e/ou colagem, como também ao misticismo, que o levou ao terreno da fantasia, do sonho e do insólito.

A *collage* é uma técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que consiste 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 *Pintura em Pânico* (1943), 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 está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o fotomontagista tem em suas mãos uma técnica de forte criação imagética, 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). 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: “ ‘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).

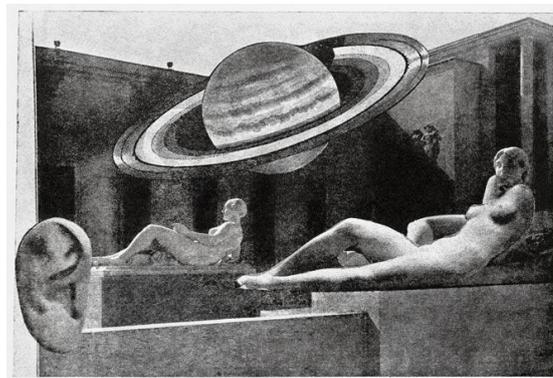
O uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima o associa ao Surrealismo, perspectiva estética que também lhe fornece uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como De Chirico (com suas paisagens 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.

É importante lembrar que as fotomontagens de *A pintura em Pânico*, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena *Segunda Guerra Mundial*. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro, assim como em algumas de suas legendas:

“Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes”.



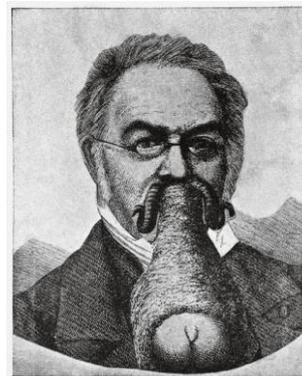
“Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.”



“A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.”



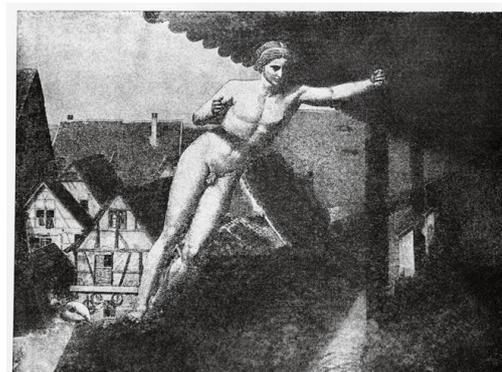
“Será revelado no final dos tempos.”



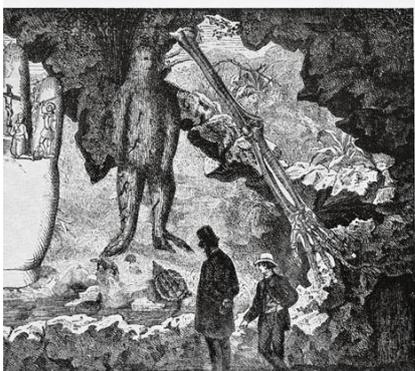
“As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria.”



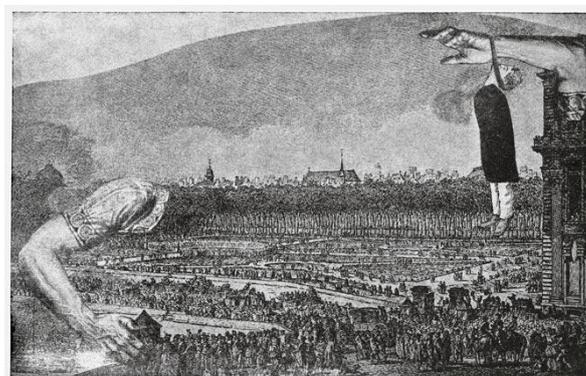
“Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres.”



“O começo da catequese.”



“A poesia de uns depende da asfixia de outros.”

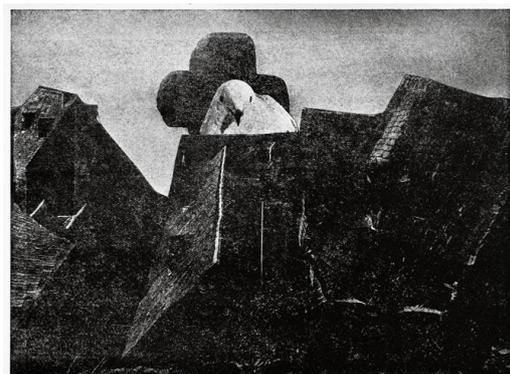


“Eis o cálice de fel.”

“A invenção da polícia.”



“O anunciador da catástrofe.”



“O Julgamento do tempo.”



A presença do surrealismo com seu pressuposto básico da 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 é perfeitamente visível tanto nas fotomontagens quanto na lírica final de Jorge de Lima. Para se afastar 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”.

Parece razoável dizer que o sonho<sup>3</sup> pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual. 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.

---

<sup>3</sup> 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. No seu sentido geral, as ideias essenciais do onirismo para Freud podem ser resumidas em duas palavras chaves: deslocamento e condensação, características essenciais da imagem poética. Essas duas formas conectivas típicas da imagem onírica correspondem a um princípio agregador e ou comparativo, próprios da metonímia e da metáfora.

Jorge de Lima é um poeta que principalmente na sua lírica final apresenta contatos estreitos com características formais do surrealismo. 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 estética.

É bem provável que a relação de Jorge de Lima com o surrealismo provenha também indiretamente de Ismael Nery, 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 ideias surrealistas que, por conseguinte, 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”.

A figura de Ismael Nery se apresenta de forma singular na cultura brasileira. Nery era um artista incomum e de personalidade múltipla, cultivava o gosto por diversos campos artísticos e filosóficos: a pintura, o desenho, a arquitetura, a poesia, a dança, a filosofia, a teologia. Ele foi o criador do *Essencialismo*<sup>4</sup> (termo cunhado por Murilo Mendes) sistema filosófico religioso que nunca se materializou de forma organizada porque Nery não deixou nenhum sistema escrito e, portanto, só temos notícias através de textos esparsos, resumos e depoimentos sobre ele. Basicamente a doutrina essencialista é fundamentada na abstração do tempo e do espaço, “na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.” (MENDES, 1996, p.65).

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

---

<sup>4</sup> Assim Murilo Mendes apresenta a doutrina Essencialista: “Segundo o próprio Ismael, o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral, contra as idéias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sobre outras espécies, a fim de evitar o *part-pris* do interessado. No dia em que o iniciado se tornar católico – dizia –, o sistema essencialista não lhe adiantará mais nada, pois terá sido conquistado um grau superior e definitivo. O sistema essencialista, entretanto, servia muito para encurtar a experiência dos homens. O mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da idéia de tempo. Ora, o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, mas ainda não foram organizadas. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo.” (MENDES, 1996, p.48).

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).

Em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* a criação poética de Jorge de Lima está 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 fronte, 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.

Arelado a este sentido, o sonho em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* também apresentará o significado mais comum, o de esperança. Como pode-se notar no poema “3” .

Há necessidade de tua vinda Mira-Celi:  
Milhares de ventos virginais te esperam  
Através de séculos e séculos de insônia!  
.....  
Quando vires, as árvores ocas darão flores,  
e teu esplendor acenderá pela noite  
os olhos entreabertos dos semblantes amados.

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, encontramos, neste livro, temas como a loucura:

Não procureis qualquer nexos naquilo  
que os poetas pronunciam acordados  
pois eles vivem no âmbito intranquilo  
em que se agitam seres ignorados.

Da escrita por pulsão, assim como o próprio modo de criação do livro, feito em estado de hipnagose.

Vereis que o poema cresce independente  
e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,  
algas e peixes lívidos sem dentes  
veleiros mortos, coisas imprecisas,

Nesse momento, 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.

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, p. 48-49).

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 da perspectiva estética surrealista 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 prenunciando 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.

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 veludas 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 de Orfeu*, está exemplarmente expressa na estância XXIV do Canto Primeiro, 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 ideia 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.<sup>5</sup>

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, atizou-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

---

<sup>5</sup> 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, p.193-194).

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 ideia 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.<sup>6</sup>

É importante frisar, em nosso ponto de vista – mesmo crendo que Jorge de Lima não é um surrealista de “Escola”<sup>7</sup> –, que não importa uma definição peremptória 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

---

<sup>6</sup> 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, p.13-14).

<sup>7</sup> 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.

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, p. 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).

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.

Nesse sentido, o poema limiano é elaborado através de uma comunhão (talvez, para alguns, paradoxal) entre a emoção e o rigor formal. A lírica de Jorge de Lima se associa aos grandes nomes da poesia moderna universal: Baudelaire, Rimbaud e também Mallarmé, já que o poeta brasileiro é ousado na utilização de metáforas complexas, negando-se a representar o mundo de maneira clara e fácil. O que ele deseja é criar novas realidades através de uma nova representação literária,

feita pela imaginação e pela própria poesia. Como nos aponta Fábio de Souza Andrade, a última fase de Jorge de Lima se inclui nessa tradição, pois o poeta

emprega largamente a metáfora absoluta, as metáforas genitivas, abertas para a ambigüidade e pluralidade de sentidos. Muito mais do que simples construção metricamente peritas ou demonstrações de habilidade poética, seus sonetos finais – os do *Livro de Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* – são experiências-limite dentro dessa vertente moderna da poesia. A obscuridade semântica aparece aqui como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica. A estratégia é fechar-se a si mesmo para sobreviver, criar carapaças (i.e., as imagens complexas) que dificultam a compreensão imediata, mas preservam o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios. (ANDRADE, 1996, p.138).

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.” Mas os poetas não podem se esquecer “de que devem comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que torne incompreensível. A dificuldade da linguagem poética reside precisamente nisso: ser linguagem do poeta e ser comunicável”. (LIMA, 1958, p.73). 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).

Mesmo utilizando-se, em sua lírica final, da imaginação e do onirismo para composição de seus poemas, acreditamos que Jorge de Lima não cria suas imagens de forma automática, como praticavam alguns poetas surrealistas, mas carregadas de sentido histórico, dialogando com a tradição literária, mitológica e religiosa. *Invenção de Orfeu* nos oferece um imenso repertório de exemplos nesse

sentido, que nos revela como o poeta pensou e trabalhou todo o poema: o entrelaçamento entre emoção inspiradora e trabalho poético.

## REFERÊNCIAS

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.

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

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)

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.

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 Jorge de. A mystica e a poesia. In: *A Ordem*. (vol. XIV – julho a dezembro) Rio de Janeiro: Órgão do Centro Dom Vital: 1935.

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.

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

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.