

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

AMANDA CRISTINNY SANTOS MONTEIRO

**IMAGENS SURREALISTAS NAS OBRAS *POESIA COMPLETA* DE PIO VARGAS E  
*CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚNCULOS* DE FABRÍCIO CLEMENTE**

GOIÂNIA  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Amanda Cristinny Santos Monteiro

#### 3. Título do trabalho

IMAGENS SURREALISTAS NAS OBRAS POESIA COMPLETA DE PIO VARGAS E CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚNCULOS DE FABRÍCIO CLEMENTE

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**

---



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 21/08/2023, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Cristinny Santos Monteiro, Discente**, em 22/08/2023, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3826302** e o código CRC **935B84AA**.

---

AMANDA CRISTINNY SANTOS MONTEIRO

**IMAGENS SURREALISTAS NAS OBRAS *POESIA COMPLETA* DE PIO VARGAS E  
*CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚNCULOS* DE FABRÍCIO CLEMENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários Linha de pesquisa:  
L. P. 1 – Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.

GOIÂNIA  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Monteiro, Amanda Cristinny Santos  
IMAGENS SURREALISTAS NAS OBRAS POESIA COMPLETA  
DE PIO VARGAS E CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚNCULOS  
DE FABRÍCIO CLEMENTE [manuscrito] / Amanda Cristinny Santos  
Monteiro. - 2023.  
XCVIII, 98 f.

Orientador: Prof. Jamesson Buarque de Souza.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Linguística, Goiânia, 2023.

1. Surrealismo . 2. Poesia . 3. Pio Vargas. 4. Fabrício Clemente. I.  
Souza, Jamesson Buarque de, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Dissertação de **Amanda Cristinny Santos Monteiro**, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em **Estudos Literários**.

Aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três, a partir das nove horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “IMAGENS SURREALISTAS NAS OBRAS POESIA COMPLETA DE PIO VARGAS E CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚNCULOS DE FABRÍCIO CLEMENTE. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (**PPGLL-FL-UFG**) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Nismária Alves David (**POSLLI/UEG**), membro titular externo; Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (**PPGLL-FL-UFG**), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 08/08/2023, às 18:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 21/08/2023, às 15:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 23/08/2023, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3826282** e o código CRC **DBF18E6A**.

Referência: Processo nº 23070.012970/2023-24

SEI nº 3826282

A Deus.

A minha falecida mãe, a professora  
que me inspirou a seguir o caminho  
da educação.

## **AGRADECIMENTOS**

De todos que participaram dos últimos três anos, deixo meus agradecimentos:

A todos os meus amigos, em especial a Thaís, Alex e Sávio, que tornaram esse percurso mais divertido.

Ao meu pai Volmar e minha avó Belcholina por terem me criado.

A toda minha família, no nome de minha irmã Nathália, por sempre me incentivarem e terem contribuído pela pessoa que me tornei.

Ao meu namorado Valdson por ter estado sempre ao meu lado.

E por fim, ao professor doutor Jamesson Buarque, orientador deste trabalho.

*O real é pequeno. O real pouco nos explica. O real nos angustia com suas lacunas. É no mais que real que encontramos equilíbrio, o bem-estar. E o mais que real se situa no imaginário.*

Marina Colasanti

## RESUMO

O presente projeto de pesquisa propõe um estudo sobre a Vanguarda Europeia surrealista na poesia brasileira do ponto de vista dos estudos de autoria, observando como e por que certos poetas seguiram o Surrealismo na poesia. Portanto será levado em conta analisar duas obras poéticas de escritores goianos da contemporaneidade, a Poesia Completa de Pio Vargas, publicada em 2014 e o livro *Congresso Espiritual dos Ranúculos* de 2013 na perspectiva de selecionar poemas nos quais a influência do Surrealismo se evidencie como uma contribuição na produção dos poetas goianos. É amplamente divulgado em todos os estudos históricos da literatura produzida em Goiás que o Modernismo chega ao Estado com atraso e de forma tímida, mas é necessário levar em consideração que esse movimento literário possuía como um dos preceitos a não imposição, portanto, não era obrigatório. Todavia, pouco se investiga sobre como se dá essa adesão e quais tendências da Vanguarda modernista representam linhas de força da poesia goiana do final do século passado até os dias de hoje. Assim, a pretensão da pesquisa é mostrar que, embora não haja muitos poetas considerados surrealistas na literatura brasileira, os citados anteriormente, adotaram o modo surrealista de representação da realidade, garantindo um lugar de destaque na poesia nacional. O estudo pretende, com o suporte de teorias sobre a constituição das imagens, discutir sobre uma forma de representação que relaciona elementos da realidade do sujeito com sonho, sendo esta uma das possibilidades de representar o real na poesia lírica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo; Poesia; Pio Vargas; Fabrício Clemente.

## **ABSTRACT**

This research project proposes a study on the Surrealist European Vanguard in Brazilian poetry from the point of view of authorship studies, observing how and why certain poets followed Surrealism in poetry. Therefore, it will be taken into account to analyze two poetic works of contemporary writers from Goiás, the Complete Poetry of Pio Vargas, published in 2014 and the book Congresso Espiritual dos Ranúculos of 2013, in the perspective of selecting poems in which the influence of Surrealism is evidenced as a contribution in the production of poets from Goiás. It is widely publicized in all historical studies of the literature produced in Goiás that Modernism arrives in the State with delay and timidly, but it is necessary to take into account that this literary movement had as one of the precepts the non-imposition, therefore, it was not mandatory . However, little is investigated about how this adherence occurs and which tendencies of the modernist Vanguard represent the lines of force of Goiás poetry from the end of the last century to the present day. Thus, the intention of the research is to show that, although there are not many poets considered surrealist in Brazilian literature, those mentioned above adopted the surrealist way of representing reality, guaranteeing a prominent place in national poetry. The study aims, with the support of theories about the constitution of images, to discuss a form of representation that relates elements of the subject's reality with a dream, which is one of the possibilities of representing the real in lyric poetry.

**KEYWORDS:** Surrealism; Poetry; Pio Vargas; Fabricio Clemente.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 O SURREALISMO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA LITERATURA .....</b>	<b>11</b>
1.1 Inovação nas Estéticas de Representação, os Movimentos de Vanguarda .....	13
1.2 A insuficiência do real .....	26
1.3 A Vanguarda Surrealista e a Psicanálise .....	31
1.4 O automatismo na literatura surrealista. ....	34
1.5 A literatura Surrealista, ruptura e continuidades. ....	37
1.6 A poesia lírica .....	42
1.7 Surrealismo no Brasil .....	48
<b>2 O SURREALISMO COMO MAIS UM DOS ACÚMULOS ESTÉTICOS NA LITERATURA BRASILEIRA.....</b>	<b>52</b>
2.1 A lírica brasileira: modernismos .....	52
2.2 Poetas brasileiros com influências surrealistas .....	61
2.3 A poesia goiana .....	66
<b>3 TRAÇOS SURREALISTAS NAS OBRAS <i>POESIA COMPLETA DE PIO VARGAS E CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚCULOS DE FABRÍCIO CLEMENTE</i> .....</b>	<b>70</b>
3.1 O automatismo nos poemas de Pio Vargas e Fabrício Clemente .....	72
3.2 Projeções de sonho nas imagens poéticas de Pio Vargas e Fabrício Clemente .....	77
3.3 A presença do mundo imaginativo em detrimento da realidade .....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS. ....</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar como são constituídas as imagens poéticas surrealistas na poesia dos autores goianos Pio Vargas e Fabrício Clemente para, com esse estudo, estabelecer uma teoria da importância da Vanguarda europeia para a inserção da poesia goiana no cenário nacional, embora não haja tanta representatividade. Para corpus do estudo serão utilizados os livros: *Congresso Espiritual dos Ranúculos* de Fabrício Clemente e a *Poesia Completa* de Pio Vargas, os quais deverão convalidar a teoria de que o Surrealismo exerceu e exerce influência na formação da poesia em Goiás.

A verossimilhança é uma característica apontada por Aristóteles nas obras artísticas em geral; no entanto, a forma de representação da realidade passa a ser inusitada nas obras que se pretende estudar. Sendo assim, torna-se possível verificar como se configuram as imagens poéticas na poesia a ser analisada, em que a forma de representação do real na contemporaneidade nos dão novas possibilidades. Segundo Aristóteles, a narrativa deve ser pautada na verossimilhança, ou seja, uma ficção que se pareça com a realidade, no entanto alerta ainda que antes uma mentira convincente que uma verdade que não convença. Sendo assim, estudar as formas de representação adotadas por um autor se torna fundamental para entender plenamente o sentido de sua obra. Dessa forma, a proposta dessa pesquisa será a busca de uma resposta sobre o modo como Pio Vargas e Fabrício Clemente apresentam as imagens em seus poemas, instigando o leitor a buscar uma explicação para tal fato.

Para atingir os objetivos deste trabalho, utilizaremos a pesquisa bibliográfica, por meio da qual poderemos responder aos questionamentos levantados. Como já dito anteriormente, nosso objetivo será analisar as obras: *Poesia Completa* (2010) e *Congresso Espiritual dos Ranúculos* (2013) a fim de verificar de que forma os traços surrealistas são apresentados. Para isso, no primeiro capítulo, além de Aristóteles que conceitua a representação da realidade como exemplo de imitação, usaremos o *Manifesto Surrealista* de André Breton, bem como os teóricos: de Fernandes (1992), que discute o absurdo, Todorov (2006), o qual teoriza o fantástico, além de outros teóricos, como Gilberto Mendonça Teles (2002), que aborda o Surrealismo, e Laboisière (1989), Bachelard (2000), entre outros por considerar que as obras a serem analisadas possuem uma representação diferenciada, não é tão verossímil, há uma abordagem mais surreal, portanto entende-se que as imagens que constituem os poemas devem ser analisados de acordo com essas teorias explanando sobre o insólito.

O segundo capítulo se baseará em um breve levantamento sobre a configuração da literatura no movimento literário modernista, para compreendermos como o Surrealismo

influencia a produção literária brasileira e alguns poetas que podem ser considerados surrealistas. Em segundo lugar, abordaremos a poesia goiana, pautado em Buarque (2018) e Canedo e Rosa (2019) para entendermos de maneira panorâmica os temas e o público leitor, especificamente, de poesia em Goiás.

No terceiro capítulo, por fim, serão feitas as análises do *corpus* de nossa pesquisa, observando as influências surrealistas nas obras apresentadas observando o automatismo, as projeções de sonho nas imagens poéticas e a presença do mundo imaginativo em detrimento da realidade. Sendo assim, é pretensão, ao término da pesquisa, afirmar que apesar de se configurar de maneira diferente, ou seja, as imagens poéticas não possuem a representação de forma verossímil nos poemas de Vargas (2010) e Clemente (2013), entender-se-á que a obra não se encontra diminuída, pois a maneira como o eu-lírico nos chama a atenção, faz com que reflitamos sobre a possibilidade de criarmos diversas realidades em que não haja qualquer tipo de amarras sociais.

## 1 O SURREALISMO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA LITERATURA

Busca-se uma salvação pela arte, mas arte vivida ou arte de viver. Um modo de agir em que o imaginário e o real estejam coligados, em que o imaginário se torne real, pelo qual se eliminem as antinomias habituais.

Newton Cunha

A verossimilhança, termo que, primeiramente, foi teorizado por Aristóteles, é baseada na vivência humana em contato com o que pode ser chamado de real empírico. Para o filósofo, a arte em geral era construída a partir da percepção do artista em relação ao mundo que estava ao seu redor, afirmando que essas produções podem ser reconhecidas como imitação da realidade. Para ele:

A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente (ARISTÓTELES, 1934, p. 19).

O que Aristóteles (1934) declara é que, independente da produção artística produzida, ou de quem a faz e o objeto utilizado, todos estão, de certo modo, imitando algo visto no cotidiano. Sendo assim, os escritores, por exemplo, imitam a realidade por meio do uso da linguagem, narrando/expressando ações ou sentimentos, os quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança, que pode ser definida como a característica que a arte tem de estabelecer semelhança com o real. Sob esse viés, este real foi ideologicamente construído por convenções de que apenas o que está sob os olhos e é consciente é considerado realidade, e tudo em que se crese ou confiasse negando esse pressuposto era considerado irreal. Para Aristóteles (1934), a imitação do real era cabível, pois “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 1934, p. 22). A esse respeito, podemos relacionar o prazer citado por Aristóteles com o deleite presente nos momentos de apreciação artística, o que faz com que sintamos o reconhecimento por meio da imitação.

Em resumo, é notório que os modelos de textos literários são pautados em uma representação da realidade devido à influência do filósofo citado, no entanto, a sociedade, como está em constante transformação. A exemplo, podemos citar as mudanças sociais sofridas no Brasil desde a colonização totalmente exploratória, em que foram dizimadas inúmeras tribos

indígenas para que se formasse uma nação com características de nossos dominadores. A partir dessa “descoberta”, o Brasil se tornou um país submisso a Portugal e teve como obrigação a entrega de bens como o ouro. Outro momento que influenciou de maneira significativa foi a Independência acontecida em 1822, que fez com que o país fosse regido por reinados durante doze anos até a Primeira República e que, com alguns anos de eleições presidenciais, o país se encontrasse em uma Ditadura Militar por vinte e um anos, período esse marcado por censuras, violências e mortes, caso se desrespeitasse o poder vigente.

A partir das exemplificações de transformações apresentadas, é relevante afirmar que sempre houve mudanças em contextos históricos e sociais e, conseqüentemente, a literatura também mudou. Sendo assim, algumas teorias, que baseiam seus estudos em uma supra-realidade, ou seja, uma realidade que transcende a experiência do ser na terra e lhe oferece a possibilidade de explorar seu inconsciente ou sua imaginação dá créditos a novas formas, capazes de fazer com que percebamos a ideia de que a representação do real pode ser vista de forma diferente. Todavia, na Poética Clássica, mesmo “defendendo” um modelo de arte mimética, Aristóteles traz ressalvas acerca de inovações na representação artística ao afirmar que “de modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 1934, p.50).

Dessa maneira, é possível depreendermos novas teorias que apresentam um novo olhar para como é realizada a representação da realidade na literatura. Sendo assim, uma dessas tendências que exhibe e normaliza o recurso de expressões pautadas entre o onírico e o real é a vanguarda europeia surrealista, que começa a surgir em 1920, no início do século XX. As vanguardas chegaram ao Brasil por meio do movimento artístico e literário denominado Modernismo, que foi inaugurado pela Semana de Arte Moderna, em 1922, evento organizado por inúmeros artistas que tiveram influências da Europa, mas que traziam consigo propostas de valorização do território nacional brasileiro, além da radicalização e liberdade no fazer artístico.

É considerável citar que foram criados movimentos de vanguardas brasileiros e vários manifestos foram publicados durante essa época, a fim de instaurar movimentos próprios<sup>1</sup> brasileiros.

Paralelamente às obras e nascendo com o desejo de explicá-las e justificá-las, os modernistas fundavam revistas e lançavam manifestos que iam delimitando subgrupos, de início apenas estéticos, mas logo portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos (BOSI, 2022, p. 364).

---

<sup>1</sup> Ressaltamos que é próprio brasileiro, pois o movimento modernista sofre influência das vanguardas europeias que eram movimentos europeus, no entanto, também cria suas próprias tendências dentro do Modernismo.

O Manifesto *Pau-Brasil* foi escrito por Oswald de Andrade e se caracteriza por conceituar o nacionalismo como um viés da arte moderna, na medida em que era evidente que toda a produção artística produzida nos séculos anteriores era de influência proeminente europeia, ironizando a história nacional que, segundo os artistas, sempre fora contemplada por um prisma estrangeiro. Alguns autores como: Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo consideram as pontuações feitas por Andrade um “nacionalismo afrancesado” e criam o grupo chamado Verde-Amarelismo e Escola das Antas, que defendiam um nacionalismo ufanista e primitivo. Posteriormente, Oswald de Andrade cria o *Manifesto Antropofágico*, que dá origem ao Movimento Antropofágico, contra argumentando com o grupo citado anteriormente. Era objetivo dos artistas pertencentes a esse último grupo “devorar” os moldes culturais e estruturais vindos da Europa, além da reelaboração autônoma das tendências importadas, vinculando-as às origens nacionais. É importante mencionar também que esse movimento brasileiro tem vinculação direta ao Surrealismo por negar a racionalidade e dar créditos ao inconsciente.

Sendo assim, é significativo pontuar que os movimentos vanguardistas trouxeram um espírito de novidade e mudança. Por esse motivo, faremos um estudo mais aprofundado sobre elas e, especificamente, ao Surrealismo, pois tem tido suas propriedades disseminadas até hoje nas obras contemporâneas. No entanto, é preciso compreender como os autores da época e aqueles que produzem atualmente se inspiraram e se inspiram nos ideias de André Breton.

### **1.1 Inovação nas Estéticas de Representação e os Movimentos de Vanguarda**

A princípio, é plausível retomar que todas as vanguardas surgidas na Europa apresentaram-se com perfil crítico e tinham como princípios o questionamento das próprias concepções de arte e literatura. Ademais, segundo Peter Bürger (2017), para o entendimento desses objetivos, é necessária a compreensão da existência de uma ciência crítica da literatura, que se distingue da ciência tradicional, pois essa se propõe a fazer reflexões sobre o significado de seu próprio existir e sobre a sua relevância social que, segundo o mesmo autor, depende, de maneira integral, de quem realiza e de que lugar a faz. Esse posicionamento apresentado diz respeito e valoriza as várias linhas teóricas existentes, pois o fato de terem sido criadas em contextos históricos distintos se diferenciam totalmente ou parcialmente em estrutura e

propósitos. Sendo assim, a crítica valoriza e contabiliza o sujeito que as executa pelas particularidades que o influencia.

Peter Bürger, ao tratar desse assunto, assevera:

A ciência crítica não consiste em pensar novas categorias para contrapor às “falsas” categorias da ciência tradicional. Antes, examina as categorias da ciência tradicional para descobrir quais questões permitem colocar e quais outras questões, já no plano da teoria (juntamente pela escola das categorias), ficam excluídas. Na ciência da literatura, é importante saber se as categorias possuem uma natureza que permita investigar a conexão entre as objetivações literárias e as relações sociais (BÜRGER, 2017. 19).

É possível compreender, a partir das declarações do teórico, que não é necessário desfazer das teorias tradicionais, pelo contrário, é eficiente conhecê-las para assegurar o devido valor e influência para os próximos estudos. Como exemplo, Bürger (2017) traz a hermenêutica, que presume a comunicabilidade literária como a primeira a estabelecer relações entre obra e intérprete, então, para ele, “o conhecimento da literatura apenas pode suceder pela via do debate crítico com a tradição.” (BÜRGER, 2017, p. 20).

Embora seja crucial a relevância dada às teorias tradicionais, é significativo reconhecer a importância que a ciência crítica da literatura concede aos questionamentos de seu próprio existir. De acordo com Bürger (2017), o significado social do seu próprio fazer, atribuído à ciência crítica da literatura, não significa assimilar a motivação individual e relevância social, pois, para ele, isso seria uma equiparação ingênua. O que ele propõe para esse modo de refletir a literatura, trataria de um problema teórico, sobre o qual afirma que “a determinação daquilo que é socialmente relevante está em conexão com a posição política do intérprete” (BÜRGER, 2017, p. 17). Essa afirmação diz respeito ao questionamento relacionado ao valor de um objeto que se dá na relação entre emissor e receptor, de modo que o interlocutor determinará se algo é socialmente relevante a partir da sua visão e interpretação.

O intérprete não é um mero receptor passivo que, por assim dizer, se familiariza com o texto, mas traz consigo determinadas representações que necessariamente entram na interpretação. Aplicação (uso) é, por sua vez, toda a interpretação, na medida em que brote um determinado interesse presente. (BÜRGER, 2017, p. 20).

Dessa forma, convém afirmarmos que o intérprete, de maneira intencional ou não, sempre desempenhará apreciações possíveis dentro de seu contexto histórico, ou seja, “a perspectiva, a partir da qual ele observa o seu objeto, é determinada pela posição assumida

dentro das forças sociais da época.” (BÜRGER, 2017, p. 22). A esse respeito, dentro do contexto que pretendemos estudar, usando-a como reflexão.

Nesse sentido, torna-se relevante absorver o que Adorno (1970) diz sobre essa função “engajada” da arte, pois é, justamente, opositivo ao afirmar que “é social, na arte, seu movimento imanente contra a sociedade, não sua tomada manifesta de posição [...]. Tanto quanto se possa predicar das obras de arte uma função social. Esta só pode ser sua carência de função.” (ADORNO, 1970, *apud* BÜRGER, 2017, p. 33). O autor citado, de certa maneira, dialoga com as primeiras definições da arte, que renuncia uma função fora de sua própria existência, o que nos faz entender esses efeitos exteriores às obras de arte. Fica claro, portanto, que esse conceito delegado à função, encontra-se de maneira diversa, uma vez que, primeiramente, é apresentada como isenta e, logo em seguida, com sentido negativo, como se não fosse função da arte ter qualquer outra finalidade, o que possibilita concluirmos que esses frutos sejam algo exterior às obras de arte. Dessa forma, Bürger (2017) salienta:

O interesse pela decifração social da arte deve voltar-se para ela própria, em vez de se satisfazer com a descoberta e com a classificação dos efeitos, que por razões sociais, muitas vezes divergem inteiramente das obras de arte e de seu conteúdo social objetivo. Sem mediações, obra e efeito aqui se defrontam. Enquanto aquela diz a verdade sobre a sociedade, acha-se instalado no âmbito da retificação, contra a qual protesta a arte autêntica (BÜRGER, 2017, p. 33).

A função da arte, como sugere o excerto acima, não é desacompanhada, isolada, ela é tida inserida, no âmbito de um marco de circunstâncias institucionais, e é de acordo com elas que sua função é definida. Por esse motivo, não é interessante argumentar sobre essa função isoladamente, mas “ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade.” (BURGÜER, 2017, p.37). Sendo assim, é considerável, de acordo com o mesmo autor, “prever” a função ou funções da arte burguesa e, para isso, seria necessário estabelecer a distinção entre o nível do receptor e o nível de totalidade da sociedade. Segundo Bürger (2017):

Ao receptor individual, a arte permite satisfazer, ainda que apenas idealmente, necessidades que se acham banidas da sua práxis cotidiana. Na fruição da arte, o indivíduo burguês, mutilado, experimenta a si mesmo como personalidade. Mas como o status de arte se encontra dissociado da práxis cotidiana, essa experiência não produz consequências, isto é, não pode ser integrada a essa práxis. Ausência de consequências não significa o mesmo que ausência de função [...] mas designa uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica. (BÜRGER, 2017, p. 37/38).

A partir disso, mesmo com algumas contradições, no que diz respeito à relação da obra de arte com o sujeito e seu contexto, é explícito o liame entre esses, pois as teorias estéticas são nitidamente influenciadas pela época em que surgiram. Nesse contexto, cabe retomarmos a Idade Média, conhecida como Idade das Trevas, período duradouro que existiu durante dez séculos (V ao XV) e teve como marco a queda do Império Romano do Ocidente. Nesse ínterim, o modelo social econômico vigente era o feudalismo, que consistia na posse de terras pertencentes aos senhores feudais e a mão de obra era servil, em que os servos viviam nos feudos (terras separadas) para trabalhar e tinham como recompensa o meio de subsistência. Outro fator importante que devemos retomar para avaliarmos a relação do contexto para o consumo de obra de arte era a divisão social hierárquica, estabelecida nesse período, chamada de Estamental, basicamente dividida em quatro estamentos: o Rei, o Clero, a Nobreza e os Servos. Importante a nós, nessa discussão, é observarmos que as manifestações artísticas e, especificamente, a literatura, era agregada, de forma quase total, apenas ao estilo de vida do Clero e a Nobreza.

Nesse viés, sendo totalmente construída para atingir esse público, podemos considerar as obras artísticas como elemento exclusivo das classes mais abastadas nesse contexto. Um exemplo claro eram as cantigas e peças teatrais, que tinham como um dos objetivos serem realizadas com o intuito de compor as apresentações em eventos nobres. Com o passar do tempo, mesmo com a mudança social atribuída à ascensão da burguesia, e esse mérito é delegado também a essa classe devido ao investimento cultural realizado, é possível perceber que houve uma certa democratização desse acesso; no entanto, ainda existiam inúmeros impasses que impossibilitavam sua total popularização, como a escassez do ensino de leitura vigente na época, bem como questões temáticas, por exemplo. No entanto, cabe-nos conceber e associar uma maior disseminação artística após o surgimento dos movimentos de vanguardas em virtude da importância dada ao objetivo de aproximação dessas produções às classes sociais como um todo.

Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites. Mas, enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é só visível como geral, posto que, na verdade, ela somente ocorre como particular (BÜRGER, 2017, p. 48).

Além do objetivo de tornar mais acessível a arte às classes sociais em geral, é característico das vanguardas não terem desenvolvido nenhum estilo específico, e tão somente

essa flexibilidade facilita esse meio geral, em que o estranhamento relacionado à temática e à forma das obras eram a maior peculiaridade, comparado aos movimentos anteriores. O que é importante destacar sobre essas tendências é a maneira pela qual os artistas se posicionavam em relação ao fazer artístico. Dessa forma, não era realizada uma crítica voltada apenas ao sistema em si, que possuía como objetivo central atingir alguma instituição social, mas efetuar uma autocrítica, tendo como principal propósito uma reflexão sobre como eram realizadas suas próprias ações. Como exemplo, podemos citar os precursores do Dadaísmo, que julgavam o desenvolvimento da própria arte na sociedade e o status que ela recebia. E, a partir disso, não reconheciam as tradições sociais, pregando que a destruição da arte também poderia ser considerada como criação, pois faziam críticas diretas aos estragos causados pela Primeira Guerra Mundial.

Toda a reflexão dadaísta gira ao redor da guerra. Não se perdoa uma civilização que prometia tanta luz, tanto progresso e termina numa hecatombe angustiante, infundável. Ora uma civilização que gera tal monstro, não merece sobreviver e investe-se violentamente contra ela e contra todos seus falsos valores. E neste sentido, o dadaísmo se constitui num movimento de contracultura (TRINGALI, 1990, p. 29).

O trecho transcrito deixa claro a relação de como o contexto de produção pode ser percebido claramente no surgimento das vanguardas no século XX, de maneira muito contundente. Esse século, de modo específico, testemunhou, de maneira integral, a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial, como apontado anteriormente, movimentos que foram responsáveis por mudar drasticamente o ritmo de vida dos indivíduos, com o surgimento das aeronaves, a popularização dos automóveis e a inserção da tecnologia em substancial parcela das áreas profissionais e pessoais. No Brasil, por exemplo, podemos notar algumas modificações perceptíveis na sociedade, ainda que tardia, como impactos no que diz respeito à diminuição de produtos importados e geração de empregos; entretanto, também pode-se notar efeitos negativos nessa área, visto que eram utilizadas mão de obra infantil para a produção de determinados produtos, além do crescimento não planejado dos centros urbanos. Conseqüentemente, com essas mudanças em massa, a sociedade em geral e os artistas relacionaram os acontecimentos à arte, modificando-a com toda essa transformação e, a partir desse vínculo, posicionaram de maneira favorável ou não ao que estava ocorrendo. Esses posicionamentos se davam por meio da publicação de manifestos radicais, tentando apresentar explicações em meio a nova desordem mundial.

Nessa perspectiva, as manifestações vanguardistas são vistas como um tipo de arte burguesa, dado que possuem o compromisso de uma representação que atenda ao conhecimento e noção de classe, além da desvinculação com questões religiosas. Era papel, então, das pessoas que realizavam arte naquela época compreender esses quesitos, visto que também eram consideradas aptas a fazer uma arte engajada, mas reformulando a estética, rejeitando um mundo ordenado pela racionalidade e criando novas possibilidades. Cabe então a nós entender a maneira como o engajamento era colocado em prática, pois implica numa reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política e com a sociedade como um todo. No entanto, esse empenho com o social, principalmente no Surrealismo, era feito com uma superação em uma práxis na qual arte e vida deixaram de se opor, coexistindo.

Todos os movimentos de vanguarda, que surgiram com a modernidade, dispunham um estreitamento com os ideais políticos. O Futurismo, por exemplo, foi uma tendência que detinha pressupostos de direita, pois defendia o capitalismo, a guerra e a mecanização. Essas alegações foram realizadas pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1980), quando propôs em seu manifesto:

[...]

3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. [...]

9. Nós queremos glorificar a guerra - *única higiene do mundo* - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher. (MARINETTI, 1980, p. 4). Grifos nossos.

É provado, de acordo com o trecho acima, que os artistas adeptos aos ideais futuristas faziam culto ao movimento e a mecanização, acreditavam que o futuro da Itália só poderia acontecer por meio de uma evolução social, pelos mecanismos da velocidade. Dessa forma, é visível também a paixão pela Guerra e relação política ao Fascismo<sup>2</sup>, uma vez que os ideais apresentados por Marinetti dialogam constantemente com os de Mussolini, ao glorificar a guerra e dar a ela a celebridade de “limpar” a sociedade, além da associação ao militarismo e misoginia.

---

<sup>2</sup> Fascismo é um tipo de governo onde todas as esferas da sociedade são controladas pelo Estado. A principal característica desse tipo de governo é o totalitarismo nacionalista.

No entanto, outras vanguardas possuíam posicionamentos distintos ao do Futurismo, por possuírem ideologia anarquista. Se analisarmos a etimologia do termo anarquismo, percebemos que há resistência sobre qualquer forma de dominação, significando “ausência de governo” e, por isso, defendiam a liberdade individual e coletiva, igualdade e solidariedade. Para além desses preceitos, os grupos que detinham essa ideologia faziam crítica, principalmente, à exploração do sistema capitalista em relação às classes sociais menos abastadas, ou seja, à classe trabalhadora, sendo que, na arte de vanguardista, essas críticas eram mais aparentes nos movimentos dadaístas e surrealistas.

Os artistas filiados a esses movimentos estavam descrentes da civilização e não concordavam com a guerra, como o Dadaísmo, vanguarda conhecida por negar a arte em um período que esta tornara-se “produto”. A partir desse pressuposto, os dadaístas negam a tradição e se tornam artistas de resistência. Essa estética possui a técnica *Ready Made*, que é a própria negação da arte e que consistia em considerar como obra artística, por exemplo, utensílios domésticos, negando os valores da burguesia adoentada.

A rejeição, por sua vez, tinha sua origem no desejo de liberdade espiritual e da alma. Por mais que a imagem desta liberdade tivesse feições diferentes no íntimo de cada um de nós (...) fato é que um mesmo impulso vital, vigoroso, nos impelia para frente. Impelia-nos para a destruição de todas as formas de arte, para a rebelião, para a negação anárquica de todos os valores...uma bolha de sabão que se autodestrói, um furioso anti, anti, anti anti, aliado a igualmente apaixonado para, para, para! (RICHTER, 1993 p.39).

Para contemplar todas as propostas apresentadas, a vanguarda dadaísta apresentou algumas inovações em vários campos da arte, a exemplo quando Tzara (1963) apresenta a “Receita de um poema dadaísta”, uma escrita que foge completamente dos moldes tradicionais.

Pegue um jornal.  
 Pegue uma tesoura.  
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.  
 Recorte o artigo.  
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.  
 Agite suavemente.  
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.  
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.  
 O poema se parecerá com você.  
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA, 1963, p. 20).

É evidente, portanto, a quebra com os valores estabelecidos anteriormente e também com a lógica que era atribuída à arte em geral, quando é prescrito a produção de um texto poético sem nenhuma razão objetiva. Outra técnica, a mais conhecida, pela qual o Dadaísmo teve notoriedade como uma das vanguardas mais radicais é a do *Ready Made*. Ela consistia na apresentação de objetos do cotidiano que haviam uma finalidade concreta e após a assinatura de um artista vinculado ao movimento eram tidos como obra de arte, sendo retirados de sua função inicial. Segundo Sérgio Lima:

Posicionando-se a partir de uma palavra escolhida ao acaso em dicionário, no caso uma surrada edição do Larousse que estava à mão, ali no Cabaret Voltarie, a irrupção do dadá, do gesto e da atitude dadá afirma-se com um basta categórico, fazendo tábula rasa de todos os valores “nacionais” e/ou “patrióticos”. Negação absoluta da validade dos ditos valores (inclusive os artísticos) de uma sociedade e uma cultura que promoveram esta Primeira Guerra, dadá é também questionamento radical do desmanche de espírito operado pelo imenso, pelo irremediável desastre bélico e suas injunções de interesses econômicos (LIMA, 2008, p. 112).

Além do Dadaísmo, outra vanguarda que possuía ideais políticos semelhantes foi o Surrealismo, nosso objeto de estudo, que desde a publicação do manifesto, prevê a autonomia do ser humano pela liberdade de pensamento e criatividade. Lima (2008), ao propor uma comparação entre os movimentos Dadaísmo e Surrealismo, defende que “se dadá começa por pregar destruição, o mesmo não ocorre com o movimento dos surrealistas, que se inicia pregando o transe bêbado da revolta, a anarquia revolucionária – “a revolução surrealista”. (LIMA, 2008, p. 113).

Outra peculiaridade que esses movimentos possuíam era o problema criado em relação à obra e seu conceito. De acordo com a teoria de Bürger (2017), “a ideia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento – como criação individual de obras únicas -, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra”. Sendo assim, mesmo que seja problematizada a validação desses atos, que foram realizados por muitos artistas vanguardistas, é notória a propriedade autônoma e criativa dada às obras produzidas nesse período, bem como às influências surgidas a partir de então. As interrogações acerca do valor artístico se davam pelos próprios debates relacionados à instituição Arte. Ainda sobre esse assunto, Bürger apresenta a seguinte consideração:

O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como o seu princípio. Na sociedade burguesa, toda arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter

diante de si este fato, podendo ou resignar-se com o seu status de autonomia ou promover manifestações para romper com ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar- à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato (BÜRGER, 2017, p. 131).

Logo, mesmo com as discussões sobre se houve êxito, de fato, na intenção dos artistas de vanguardas que propunham a crítica e reflexão no que se refere à relevância de produções anteriores, é válido, portanto, considerar que a definição de Arte como orgânica é substituída. Essa mudança é teorizada por Adorno (1970), que embora não tenha seus estudos tidos como teoria de vanguarda, afirma possível a interpretação da arte tradicional apenas à luz da arte moderna e reitera: “Numa sociedade essencialmente não tradicional (como a burguesa), a tradição estética é a priori duvidosa. A autoridade do novo é a do historicamente inevitável.” (ADORNO, *apud*, BÜRGER, 2017, p. 135).

Assim como são importantes esses aspectos apresentados das obras de vanguarda, é considerável também abordarmos a relação do receptor com essas novas expressões. Com efeito, é possível afirmar que as alterações exercidas na estrutura e no tema trazem impactos diretamente na interpretação da obra, já que esse interlocutor se depara com a experiência de que os mecanismos utilizados para a apreciação de obras tradicionais não são suficientes para que haja a interação com tais. Nesse sentido, “A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem condição para uma interpretação.” (BÜRGER, 2017, p. 176). Assim, a ausência de uma análise completa é percebida pelo leitor, segundo o teórico apresentado, como choque, o qual é intencional no fazer da obra, objetivando uma tomada de atitude para a sua práxis vital; no entanto, essa intencionalidade é problemática, pois, em geral, não é exclusiva. No caso, o Surrealismo usa esse “choque” na criação de imagens surgidas pelas práticas propostas por Breton.

De acordo com Luiz Nazário (2008),

O termo “surrealismo” apareceu, pela primeira vez, numa carta que o poeta Guillaume Apollinaire dirigiu ao dadaísta Paul Dermeé em 1917. [...] Apollinaire propôs no manifesto *L' esprit nouveau* uma poesia atenta aos menores gestos do cotidiano: “Um lenço que cai pode significar para o poeta uma alavanca com a qual erguerá todo o universo”. Durante a estreia de seu drama surrealista *Les mamelles de Tirésias* (As Mamas de Tirésias), um excêntrico chamado Jacques Vaché, que entrou armado no teatro e ameaçou descarregar seu revólver sobre o público. O seu gesto inspirou André Breton. (NAZÁRIO, 2008, p. 23).

Sobre a origem do movimento, André Breton, precursor do Surrealismo, inaugura a tendência em 1924 ao publicar um manifesto, texto que se apresenta como um manual a ser seguido, no qual Breton faz inúmeras reflexões acerca do fazer poético, afirmando que o universo deve ser questionado pelo homem, e não o seu inverso. Por isso, os surrealistas viabilizaram sonho e vida e eram capazes de abordar o sujeito em sua totalidade. Para Gilberto Mendonça Teles,

Esse grupo estudava Freud e fazia experiências com o sonho e com o sono hipnótico [...] opunham agora o conhecimento total do homem, para o que tanto a poesia como a pintura não passassem de meios de investigação que lhes permitiam, como << cientistas >>, explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso (TELES, 2002, p. 171).

A teoria de Sigmund Freud retratava o sujeito com perversidade, capaz de aliviar sua libido em imagens inconscientes, assim, os surrealistas, ao se inspirarem na psicanálise, tinham como propósito revelar esses mistérios em que essa parte do imaginário imporia os limites das ações humanas. Freud, médico neurologista, é mundialmente conhecido como pai da psicanálise, um dos nomes mais influentes e polêmicos do século XX, como especialista na área de neurologia, na busca de uma solução para seus pacientes neuróticos. Quando Freud começou a desenvolver sua teoria acerca da Psicanálise, sofreu grande resistência por parte da sociedade que possuía uma consciência racionalista, isso porque o pretendido em seus estudos era justamente a divisão do psíquico do homem em uma instância consciente e outra inconsciente, composta de subjetividade. A oposição de grande parte da população se dava também pelo princípio da teoria freudiana de que a sexualidade “guiava” os instintos humanos.

Freud, em um de seus escritos, afirma:

Todo o consciente tem um estágio prévio inconsciente... O inconsciente é o psíquico propriamente real, tão desconhecido para nós, na sua natureza interna, quanto o real do mundo exterior, e dado a nós através dos dados da consciência de forma tão incompleta quanto o mundo exterior através do depoimento de nossos órgãos sensoriais (FREUD, 1998, p. 580).

Então, para o estudioso, a consciência é, de certo modo, a percepção do mundo externo que não é capaz de representar a totalidade do sujeito em sua subjetividade, sendo mais que necessário a compreensão das “vozes” do inconsciente para a total compreensão do sujeito. A forma de entendimento se dava a partir dos atos falhos e sonhos que se tornavam aparentes de acordo com o desejo, mas como isso acontece de maneira inconsciente o ser não é capaz de identificar em seu estado de consciência.

Nessa perspectiva, além do conhecimento do real e da identificação do inconsciente, o ser passa a ter certa consciência, percebendo a pobreza em que se encontra a humanidade. A partir daí, ele se “liberta” das convenções sociais impostas pelos próprios homens ou pela religião, pois não há o rejeitar da realidade, mas a probabilidade de diversos reais. Além do culto ao irracional, a dominação do desejo punha em descrédito a soberania moral, religiosa e familiar, isso se torna cada vez mais evidente quando os surrealistas nomearam como um de seus heróis: Marquês de Sade<sup>3</sup>. O escolhido influenciou o sadismo<sup>4</sup>, pois se torna uma pessoa com conduta polêmica ao se envolver em vários casos de pedofilia, ser preso e escrever livros como *120 dias em Sodoma*, que possui conteúdos até então incomuns à época. De acordo com Eliane Moraes, isso acontece, pois

“Sade é surrealista no sadismo” – a frase publicada no primeiro Manifesto do Surrealismo, em 1924, não deixa dúvidas quanto a admiração que Breton e seus companheiros devotavam ao Marquês já nos primórdios do movimento. Ao lado de algumas das afinidades eletivas do grupo – como Chateaubriand, Baudelaire, Rimbaud, Jarry ou Roussel – o autor de *Justine* era aclamado pelo signatários do manifesto, não por seus feitos como homem de letras ou filósofo, mas sim por aquilo que lhe era mais próprio, ou seja, pela singularidade de um imaginário erótico ao qual seu nome estava definitivamente vinculado (MORAES, 2008, p. 867).

Segundo o que salienta Moraes, o viés surrealista, encontrado nas escritas e, sobretudo nas ações de Sade, dava-se ao domínio soberano do desejo em detrimento às crenças e julgamentos sociais. A autonomia concedida ao desejo pelo escritor, em sua produção literária, ocorria de maneira radical e violenta. Para os surrealistas, então,

Essa exaltação se revelava ao mesmo tempo lúcida e irracional, reafirmando a relação entre erotismo e liberdade que estava no centro das convicções do grupo. Como, então, não saudar aquele absoluto do desejo, que, tornado plena consciência de si, só encontrava satisfação no desregramento sistemático, no desvario contínuo, na desmedida sem limites, recusando toda forma de ordem para afirmar o caráter ilimitado do exercício da liberdade?” (MORAES, 2008, p. 868.).

Fica evidente, portanto, que a ousadia e irreverência do Marquês chama a atenção dos artistas surrealistas pela falta de pudor e hábito em publicar obras de cunho libertino e, principalmente, por deixar transparecer a vontade primitiva de forma libertária. Cabe-nos pontuar, entretanto, que o autor em questão não fez parte da vanguarda estudada, uma vez que

<sup>3</sup> Escritor libertino, dramaturgo e filósofo francês. Sua obra foi marcada pela pornografia e pelo desprezo moral.

<sup>4</sup> Perversão caracterizada pela obtenção de prazer sexual com a humilhação ou sofrimento físico de outrem.

seu tempo de vida e produção são dois séculos anteriores ao surgimento do Surrealismo. No entanto, a importância dada a Sade não pode ser desmerecida. Guillaume Apollinaire<sup>5</sup>, criador do termo “Surrealismo”, publicou uma pequena biografia do filósofo e fez uma homenagem a ele. Apollinaire afirma que o considerava “o espírito mais livre que jamais existiu no mundo”. André Breton também o considerou como um dos mais relevantes surrealistas existentes, pois:

Na base da admiração dos surrealistas por Sade está uma espécie de materialismo cósmico, que coloca em xeque o primado do homem no universo, operando um deslocamento radical dos valores humanistas que sustentaram, no ocidente, vários séculos de cultura. Se é desse materialismo que nasce a erótica sádica do Marquês, é também dele que partem os signatários do Manifesto na tentativa de reinventar o mundo sob o princípio fundamental do desejo (MORAES, 2008, p. 869).

Sob essa perspectiva, fica nítido o perfil progressista que Breton e seus companheiros desejavam, ao abandonar a lógica e racionalidade, em busca da emancipação total do sujeito. Nas palavras de Breton: “só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano.” (BRETON, 1924, p 2.).

Quando André Breton e seus companheiros de tendência começaram a desenvolver o que fora exibido no manifesto de 1924, colocam em prática os propósitos apresentados no texto e propunham uma revolução cujo objetivo era o de ser disseminada a todos os domínios. Essa tendência vanguardista teve representação em grande parcela das manifestações artísticas, como a pintura e a escultura, criando imagens e objetos que colocam a verossimilhança em xeque, pois mais sugeriam situações cotidianas do que representavam. Ademais, na literatura, designavam uma crença na realidade transcendental e a supremacia do sonho, usando-os como solução para os principais problemas da vida. Com o objetivo de frustrar a lógica, a racionalidade, a estética estabelecida pelos movimentos literários mais tradicionais e a moral, os surrealistas empenharam-se para fazer surgir a surrealidade de um outro mundo, e é possível encontrar na literatura várias formas para atingir o esperado.

Diante disso, é considerável pontuar que a vanguarda em estudo não foi a única nem a primeira a trazer olhares distintos quanto à forma de representação do real, já que, anterior ao movimento surrealista, houve algumas tendências que possuíam, basicamente, os mesmos questionamentos às noções clássicas de representação, o primeiro deles foi o Maravilhoso, que será discutida posteriormente. Os surrealistas apreciavam esse pensamento medieval que

---

<sup>5</sup> Foi um escritor e crítico de arte francês, possivelmente o mais importante ativista cultural das vanguardas do início do século XX, conhecido particularmente pela sua poesia sem pontuação e gráfica, e por ter escrito manifestos importantes para as vanguardas na França, tais como o do Cubismo.

misturava a ilogicidade, imagens absurdas, a feitiçaria, a magia, o ocultismo, o vício e as paixões, na literatura, aclamavam o gótico e o grotesco e se inspiravam nessas evocações para fazer arte. Além disso, os escritores do Surrealismo buscavam esses efeitos para conseguir atingir seus objetivos e inovaram trazendo o automatismo, que pode ser definido como uma escrita despreocupada, seguindo apenas aquilo que saía da mente. Isso foi possível, primeiramente, boicotando a gramática, o estilo e, principalmente, o sentido. De acordo com Nazário 2008:

Todos aplicavam à literatura o “método psicanalítico” a fim de obter de si mesmos o que Freud obtinha de seus pacientes: um monólogo de fluxo tão rápido que o juízo crítico não podia nele intervir, constituindo quase um pensamento falado, com total desprezo pelas regras literárias – a escrita automática, supostamente ditada pelo inconsciente (NAZÁRIO, 2008, p 26).

Outros vanguardistas que também se apropriaram de maneira totalmente inovadora da escrita foram os cubistas, expressionistas e dadaístas, usando a montagem e a colagem. Além da escrita automática, que se relaciona com a teoria de Freud, obtendo esse efeito de diálogo do sujeito com seu inconsciente, outra maneira usada para atingir o *outro mundo* foi a adoção de um comportamento irracional como crítica ao logocentrismo<sup>6</sup>, o que foi aparecendo em eventos realizados pelos artistas que se identificavam com a estética inovadora. Além disso, o sono também era uma das técnicas usadas, haja vista que os artistas dormiam em cafés durante o dia para entregar-se ao delírio. Segundo Aragon (1924), “uma epidemia de sonhos se abateu sobre os surrealistas [...] onde, com as luzes apagadas, falam sem consciências, como afogados ao ar livre.” (ARAGON, 1924, *apud* NAZÁRIO, 2008, p. 27).

Desse modo, o meio mais intransigente usado por eles era a droga, que fora usada fortuitamente pela maioria dos surrealistas, com o intuito de diversão e pesquisa, mas, de modo usual, por Antonin Artaud<sup>7</sup>, que ao usar entorpecentes tinha seus sofrimentos físicos e mentais enfraquecidos. Uma evidência que marca essa dependência foi a carta aberta que escreveu, reagindo a uma campanha para proibir as drogas, na época. Dessa forma, em 1925, publica seu texto na revista *La Révolution surréaliste*, na qual defendia a liberdade das pessoas ao se

---

<sup>6</sup> Para o filósofo contemporâneo Jacques Derrida (1930-2004) centralidade do logos no pensamento ocidental, questionável em decorrência do seu caráter metafísico, fruto de uma consciência interiorizada que se expressa através da linguagem falada e empreende uma investigação ontológica da realidade.

<sup>7</sup> Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista.

entregarem aos vícios. Essa prática não se restringe apenas aos escritores da época, pois Pio Vargas<sup>8</sup> fez uso desses produtos e morre precocemente devido à overdose.

Junto a todas as técnicas apresentadas, usadas pelos praticantes da vanguarda surrealista, um momento crucial foi a Revolução, em 1925, um ano depois da inauguração da tendência com o manifesto escrito por Breton. Devido às consequências advindas da guerra, os surrealistas perceberam a necessidade de politizar a estética, visto que havia um movimento que estava em ascensão: o Comunismo. Diante disso, foi fechado um acordo entre os surrealistas e os integrantes da revista comunista *Clarte*, do grupo *Philosophies*<sup>9</sup>, que foi concretizado com a publicação do manifesto *A revolução Primeiramente e sempre*, o qual defendia a Revolução social. Sendo assim, mesmo com essa assimilação ao Comunismo, Breton reitera sua concordância com o movimento, mas também faz queixas da hostilidade dos comunistas, porém era inegável a relação entre eles.

## 1.2 A insuficiência do real

Após a apresentação de um breve itinerário surrealista, é fundamental comentarmos, mesmo que de maneira objetiva, o que Breton achava da realidade, pois, para ele, era pobre, ao ser humano adulto, a vida que temos aqui na terra. Na visão do surrealista, apenas as crianças e os loucos tinham acesso a áreas mais interessantes, e que a imaginação deveria ser mais fomentada nas áreas ativas dos adultos. Dessa forma, ele afirma:

O autor destas páginas, não tendo ainda vinte e nove anos, já se contradisse, de 7 a 10 de janeiro de 1925, data em que nos encontramos, cem vezes sobre um ponto capital, a saber, o valor que merece ser atribuído à realidade [...] Horrível problema, no entanto! Cada dia que vivo, cada ação que executo, cada representação que me surge, como se nada fosse, me fazem acreditar que cometo uma fraude (BRETON, 1924, p.63).

É inequívoca a presença de uma hesitação para a definição do termo realidade, que fora anteriormente definido como algo construído ideologicamente, de acordo com o que faz parte do nosso dia a dia. Essa dificuldade em tornar evidente a concepção da palavra se dá devido ao vocábulo ser considerado subjetivo, dificultando ainda mais uma significação concreta. Mas algo nos é mostrado de maneira irrefutável: a pobreza presente na realidade; o que acontece

---

<sup>8</sup>Um dos poetas escolhidos para ser analisado como *corpus* deste estudo.

<sup>9</sup> Era composto por jovens filósofos marxistas que desejavam criar valores eficientes para arruinar o mundo burguês.

devido ao uso mercantilista de todas as coisas e a mediocridade do mundo. A partir disso, surge, então, um excessivo menosprezo concedido à realidade material das questões culturais e sociopolíticas, pois “a realidade é tida e vivida como o que aqui me permito chamar de ‘princípio da insuficiência’: insuficiência de significado, de imaginação de possibilidades de ação e prazer” (CUNHA, 2008, p. 64). Apoiado a isso, esses pontos que faltam ao sujeito levam-no a procurar fugas.

Posto isso, no Surrealismo, essas fugas se davam à prática da liberdade através da realização dos desejos, sejam em “realidade” ou em sonho, uma vez que as alucinações e ilusões constituem uma fonte considerável de prazer, de acordo com o manifesto de Breton. Sendo assim, havia uma busca pela “salvação” através da arte, sendo um modo de proceder pelo qual a imaginação e o real estejam completamente conectados, ou seja, o ilusório se torne tangível. Essa forma de conceber o mundo e fazer arte surgiu, como dito anteriormente, na modernidade, quando o Eu começa a ganhar lugar na literatura, em específico, deixando a subjetividade emergir. Logo, “na transição dos séculos XVIII e XIX, “a filosofia da vida”, a valorização do sensível e uma espiritualidade mística reagiram em bloco à “filosofia da razão” e aos ensaios incipientes do materialismo científico.” (CUNHA, 2008, p. 64), deixando claro essa supervalorização do que não era relacionado à razão. Essas características são evidentes no Romantismo, movimento artístico e literário com o qual é possível estabelecer uma tênue relação com Surrealismo, no que diz respeito à fuga da realidade para deixar evidente a supremacia das vontades do Eu.

Dessa forma, Cunha (2008) para explicar essas particularidades românticas que advém da filosofia retoma as ideologias dos filósofos Fichte<sup>10</sup> e de Hegel<sup>11</sup>. O primeiro foi um dos primeiros teóricos de ideais românticos. Segundo ele, qualquer questão que fosse relacionada ao conhecimento e realidade só poderiam ser compostas a partir da presença de um Eu, apesar de queremos nos dominar a partir do real, ele só pode existir, ser percebido, através desse sujeito que é constituído por uma subjetividade que é individual e livre.

O Eu absoluto constitui, simultaneamente, o princípio formal e material do conhecimento. A partir dele, de sua atividade, é que se pode chegar à percepção de uma dualidade – de um “eu” particular contraposto a um objeto ou ente natural. Só este segundo “eu”, finito e empírico, diferencia-se dos entes de realidade sobre a qual o homem age. Ambos são frutos do Eu absoluto, pura atividade criadora e autoconsciência além do espaço e do

<sup>10</sup> Johann Gottlieb Fichte foi um filósofo alemão pós-kantiano e o primeiro dos grandes idealistas alemães.

<sup>11</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1830) foi um filósofo alemão idealista que abriu novos campos de estudo na História, Direito, Arte, entre outros, através de suas postulações e da lógica dialética.

tempo, o qual precede e condiciona a construção de todas as realidades determinadas (CUNHA, 2008, p. 64).

A partir de então, é relevante apresentar algumas opiniões sobre a liberdade pessoal, apresentadas por Hegel. Primeiramente, a reflexão apresentada por Hegel afirma que o direito a esse sentimento primordial para o indivíduo deixa de ser aprisionado, institui “o ponto central e de inflexão” que chancela a oposição entre antiguidade e modernidade. Esse privilégio é obtido no Cristianismo, que se torna a possibilidade de uma nova configuração de mundo, no qual é buscada a suprema felicidade do sujeito e, em segundo plano, as constituições políticas. Para Hegel:

Entre as configurações que lhes estão próximas, contam-se o amor, o romantismo, a busca da eterna bem-aventurança do indivíduo, e depois as convicções morais e os escrúpulos, e depois ainda as outras formas em que, em parte, se destacam como princípios da sociedade civil e como elementos da constituição política, e, em parte, se manifestam de uma forma geral na história, particularmente na história da arte, da ciência e da filosofia. (HEGEL, 1989, p 124).

A concepção apontada por Cunha (2008) e definida por Daniel Bell<sup>12</sup> é que “a unidade da sociedade não é o grupo, nem a corporação, nem a tribo, nem a cidade, mas sim o indivíduo” (CUNHA, 2008, p. 64). O que é concreto nos expostos dos teóricos acima é, mais uma vez, a valorização do homem, no que diz respeito às suas emoções e sentimentos, ou seja, o Romantismo enalteceu as forças irracionais e o impulso do individualismo, sendo assim, dialoga inteiramente com o que os surrealistas farão um século depois. Isso porque, se compararmos os clássicos aos românticos, é perceptível que os primeiros são subordinados à temática, em contrapartida, os segundos têm como objetivo maior extravasar sua alma, dando, então, predileção aos sonhos e fantasias, como é possível perceber no poema de Alvares de Azevedo<sup>13</sup>.

Meu anjo

Meu anjo tem o encanto, a maravilha  
Da espontânea canção dos passarinhos;  
Tem os seios tão alvos, tão macios  
Como o pelo sedoso dos arminhos.

Triste de noite na janela a vejo  
E de seus lábios o gemido escuto.

<sup>12</sup> Sociólogo norte-americano.

<sup>13</sup> Autor da segunda geração do Romantismo brasileiro, também chamada “Ultrarromantismo”.

É leve a criatura vaporosa  
 Como a frouxa fumaça de um charuto.  
 Parece até que sobre a fronte angélica  
 Um anjo lhe depôs coroa e nimbo...  
 Formosa a vejo assim entre meus sonhos  
 Mais bela no vapor do meu cachimbo.

Como o vinho espanhol, um beijo dela  
 Entorna ao sangue a luz do paraíso.  
 Dá morte num desdém, num beijo vida,  
 E celestes desmaios num sorriso!

Mas quis a minha sina que seu peito  
 Não batesse por mim nem um minuto,  
 E que ela fosse leviana e bela  
 Como a leve fumaça de um charuto!  
 (AZEVEDO, 2003, p. 53).

O poema de Azevedo possui uma temática pessimista, através da qual o autor contrapõe a realidade à idealização da mulher, em que aparece evidentemente a postura do eu lírico favorável ao sonho assim como os surrealistas, pois é nele que pode realizar seus anseios. É relevante ressaltar que as vanguardas farão críticas a movimentos anteriores e terão uma postura de ruptura, no entanto, é visível a relação com as ideias principais da tendência, além de estabelecer diálogos com outros movimentos e estéticas.

Dentre algumas linhas que são possíveis encontrar intersecções à vanguarda estudada está o Irracionalismo, de Schopenhauer, corrente filosófica que se equivale à presença de uma manifestação cega da vontade, e a partir desse preceito, dado aos impulsos carnis entra em contradição com as leis sociais e divinas. Diante disso,

[...] a diferença entre a vontade irrefreável, criadora inesgotável de necessidades, e a representação do espírito abre-se para um abismo de dor e sofrimento, para um vazio intransponível entre desejo e mundo, do qual se extrai o sentimento do absurdo. Inútil querer salvar-se pelo progresso da civilização. A realidade será sempre insuficiente para o indivíduo não por sua pequenez, mas porque infinita (CUNHA, 2008 p. 65).

Quando Cunha (2008) afirma sobre a insuficiência da realidade, é voltada ao sentido de que, por ser infinita, e não possuir um “fim”, é cheia de repetições, regras e rotinas que são e precisam ser colocadas em práticas, visto que o sujeito consciente nasce, cresce e vive inserido em um ambiente social, no qual inúmeras instituições criam leis que necessitam ser cumpridas a fim de garantir a ordem.

Um outro filósofo interessante a ser evidenciado é Nietzsche que, em sua teoria, prega a ruptura com a moral e a superação da racionalidade em virtude do instinto vital do indivíduo. De acordo com Cunha (2008):

Incluindo neste seu vitalismo encontra-se o modelo da arte grega, cuja força proveio de dois sentimentos antitéticos, mas entrelaçados: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro é fruto do sonho; o segundo da embriaguez ou embaralhamento da consciência. No modo apolíneo, o sujeito plasma o mundo; no modo dionisíaco, é plasmado pela natureza. (CUNHA, 2008, p.66).

Por conseguinte, o sonho e a embriaguez retiram o sujeito do lugar da consciência e o coloca em uma situação de elevação, na qual era ingênuo e passa ao “esquecimento de si”. Independentemente de ter realizada a exposição de algumas teorias que pudemos comparar aos ideais do principal objeto de discussão, é de válida relevância pontuar que os surrealistas foram opostos à maioria das correntes filosóficas do século anterior a sua existência. Essa afirmação se fundamenta na ideia de que uma das principais finalidades das vanguardas em geral era romper com o passado, pois, segundo os artistas, as obras realizadas até então não conseguiam representar o homem.

Embora o objetivo do presente trabalho seja abordar as características e operadores de leitura do Surrealismo, bem como a análise das imagens que se apresentam nos poetas escolhidos, é de relevância discutirmos como se dá a criação da criatividade do sujeito, que a tem perdida no decorrer de sua existência. O sujeito moderno, cheio de amarras sociais, quando criança, consumia histórias em que a imaginação e a criatividade eram essenciais para a sua formação, prova disso é que na infância é comum histórias que apareciam animais e objetos se comunicando e realizando atividades que no mundo real não são concebidos. Existe também, nesse período, a cultura de acreditar em seres como coelhos da páscoa, Papai Noel, o que aguçava a fantasia infantil, apesar disso, a partir da adolescência, não há nada que desperte isso no sujeito e, quanto mais o tempo passa, essas crenças se tonam inviáveis. Todavia, é precisamente através da imaginação que atingimos esse espaço em que a beleza - valor que na concepção de Sartre não pode ser encontrada na realidade apenas no irreal - é livremente criada, e a imaginação citada pode ser a de um sonho acordado ou a da irracionalidade. No caso das histórias infantis, essas tinham também o caráter moralizante, o que se opõe ao texto Surrealista, que não detém esse mesmo objetivo, já que é apresentar o inconsciente por meio de imagens descontínuas.

A terminologia “imaginação” aqui tem entre uma de suas definições a representação psíquica frágil que, apesar de ser estimulada pelo real, tem como particularidade a sua não

subordinação ao exterior, ou seja, reproduz a consciência subjetiva e os desejos inconscientes ou não. Uma condição especial da imaginação é o devaneio, que pode ser conceituado através dos conflitos estabelecidos entre desejo e realidade e se dá através de uma junção de estados afetivos com formas fantasiosas, estado que poderá ser concebido estando acordado ou como no sonho diurno, teorizado por Freud.

### 1.3 A Vanguarda Surrealista e a Psicanálise

André Breton, escritor Francês, que publica o Manifesto Surrealista em 1924, inaugurando o Surrealismo, tem uma ligação evidente, como foi dito anteriormente, com Freud, o criador da Psicanálise. Essa forte relação faz com que dediquemos uma parte a esse vínculo. Essa associação enfatiza o sonho e o concreto e é revelado a nós através de palavras, na literatura, formando imagens que trazem à tona o velado, e é considerado mais importante que o revelado. Nessa perspectiva, o insólito é concebido por meio do familiar, mas faz clara alusão ao desconhecido. O contexto de existência da vanguarda é visivelmente conturbado, visto que duas guerras estavam ocorrendo. Breton, certamente, junto com outros artistas da época, foram agudamente afetados pelos problemas vigentes e inauguram uma estética que explora a loucura e o inconsciente.

O inconsciente, parte do psíquico humano que foi teorizado por Freud, é apresentado na arte, pela primeira vez, na revista *Littérature*, e defendia que é indispensável a prática onírica, nas obras artísticas, pois

[...] o valor da imagem se apresenta subvertido, tal como Freud havia demonstrado, pois não mais ligado ao seu significado e sim remetendo à sua decifração, à diferença entre realidade psíquica e o real substantivo. Isto determina um processo referido ao imaginário e ao simbólico, que ultrapassa a mera transcrição do imaginado: a imagem inconsciente se constrói por meio de um jogo complexo de mecanismos e associações (FRANÇA, 2008, p. 96).

É clara a relação da vanguarda com a teoria de Freud, que geralmente acontece por meio da apresentação de imagens nos textos literários. Assim, compete-nos a retomarmos a definição de imagem teorizada por Bachelard (2000). Para ele, a imagem possui um sentido mais profundo no que diz respeito a esta ser determinada circunstância alojada no inconsciente que retorna ao consciente no momento da leitura, pois, segundo o teórico, essa construção só pode ser explicada através da fenomenologia. Nesse sentido, a significação imagética não está guardada, ela só pode ser compreendida no momento de sua existência. Bachelard diz que “a

imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2000, p. 02). Contudo, afirma que por meio da utilização poética da palavra há um súbito realce do psiquismo e, em consequência disso, é efêmera e individual, visto que cada sujeito carrega em si sua individualidade. As características que permeiam a poética surrealista procuram a arte com revelações imagéticas que fazem alusão ao desconhecido, à vista disso, os artistas pertencentes a essa vanguarda ou que assimilaram as mesmas temáticas.

Nos poetas que serão analisados posteriormente, nesta pesquisa, as imagens desencadeiam a imaginação em um sentido mais amplo, pois além do trabalho estético com a linguagem - comum em todo tipo de texto literário, visto o objetivo da literatura é tirar esse produto do convencional e explorar outros significados - esta é elevada a um âmbito que foge ao normalizado. A apresentação das imagens não se relaciona com a realidade de quem se lê e, devido a este deslocamento, “forjam uma realidade surreal, deixando o leitor que vive num mundo marcado pelo ceticismo, desconfiado de que é preciso encontrar um sentido no texto que não se paute pela verossimilhança aristotélica” (GUIMARÃES, 2012, p. 163). O que acontece, então, são as reflexões que partem das teorias apresentadas.

Quando aceitamos o imaginário como uma possibilidade factual para reconhecer o ser e o mundo, trilhamos em um sentido que passamos a valorizar o interior de cada um, concebendo a ele uma relevância tão grande quanto o universo tocável que nos rodeia. Isso nos remete a Octávio Paz (2003), que diferencia a imagem, fenômeno passível de haver nos textos literários, da comunicação em geral, pois, para ele:

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Quando tropeçamos com uma sentença obscura, dizemos: “O que estas palavras querem dizer é isto ou aquilo”. E para dizer “isto ou aquilo” recorremos a outras palavras. Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. [...] O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma (PAZ, 2003, 47).

O que Paz (2003) aponta é que para a compreensão da mensagem que é transmitida através do texto poético, nada é necessário anteriormente, o que dialoga com Bachelard (2000). Este autor diz que a ausência de conhecimento é um fato difícil, mas que para a compreensão de imagens é uma condição prévia devido a não poder comparar o sentido que exprimido

naquele momento súbito com algo que foi visto anteriormente. Para o teórico: “a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 2000, p.16).

As definições apresentadas por Bachelard (2000) e Paz (2003) sobre o que são as imagens poéticas dialogam com o que é proposto pelos Surrealistas que se influenciaram pela teoria freudiana. Isso acontece porque o foco dos vanguardistas era colocar em contradição os próprios pilares da arte, o propósito não representa um objeto tangível, mas transita em um espaço de imprecisões e, conseqüentemente, dá forma ao sonho e aos devaneios. A partir do argumento apresentado, é significativo abordar um trabalho realizado por Freud (1998) antes do diálogo da corrente artística e da ciência psicanalítica. A apresentação anteriormente citada, de Freud (1998), expõe e desenvolve a associação da linguagem na construção do aparelho psíquico, que se dá com a interação de um indivíduo com seu par.

Nessa perspectiva, o exposto pelo cientista foi considerado ousado à época, pois levava-se em conta a independência do objeto/imagem em detrimento da palavra.

A percepção não oferece objetos com os quais a palavra vai-se articular, porque ela simplesmente não oferece objetos. O que se percebe são imagens elementares, tanto visuais, táteis como acústicas, que vão constituir o complexo das associações de objeto, o qual jamais forma uma unidade, pois somente sua articulação com a palavra é o que fornece seu significado. Portanto, a grande inovação freudiana desde 1981, no trabalho das afasias, é justo apresentar que a mais elementar operação da linguagem independe do mundo dos objetos e só se torna possível através de um processo de associação não apenas entre elementos mas, principalmente, uma associação entre associações (FRANÇA, 2008, p.97).

Essa assimilação, como sugere o excerto acima, foi primordial para os fundamentos da interpretação dos sonhos e para a valorização dessa prática que, até então, não era legitimada, mas que, a partir da Psicanálise, ganha importância, visto que, de acordo com esses estudos, o corpo humano não tem consciência se as ações são praticadas durante o período de vigília ou de sono, por meio dos sonhos. Por conseguinte, aquilo que o sujeito sonha se torna considerável de avaliação para as análises.

Há, então, uma expressão e consumação de desejos que se concretizam através das imagens que tornam esses pensamentos em algo palpável. Dessa forma, a radicalização de Freud (1998) ao apresentar esse conteúdo à época, que cada vez valorizava e dava pertinência necessária a essas abstrações que relacionamos ao Surrealismo, uma vez que o fato do sonho, um aglomerado de pensamentos caóticos, torna-se lógico e eficaz para inúmeras possibilidades de sentido. A Vanguarda Surrealista, então, alude e valida a ação de todos que praticam o fazer

artístico a romperem as barreiras de representação convencional e avançarem para além da vida do objeto, fazendo com que esse possa ser qualquer coisa. Assim, para França (2008), tudo pode ser visto de forma tocável, pois “por não ser essa coisa palpável, distinta do sujeito, o objeto surrealista é aquele sobre o qual nos enganamos, um lugar de incertezas e interrogações, uma matéria duvidosa que questiona a importância do mundo das coisas.” (FRANÇA, 2008, p.100). Deste modo, a arte surrealista cria uma envoltura com o olhar, com o Ser inconsciente, não com os olhos desse eu.

Sendo assim, é pertinente afirmarmos que esse distanciamento do olhar do sujeito se torna algo mais distante, levando em consideração o momento do sonho, já que estes ao estar de olhos fechados, não olha, o que o torna mais passível de relevância e investigação por tornar-se fascinante. A grandeza do Surrealismo se dá devido ao fato de que o sujeito penetra no mundo e busca reformular a arte, expressando a vida latente do ser humano, por meio da recriação sem limites da liberdade subjetiva e seu poder de expressão. Dessa forma, na tendência vanguardista, o modo de expressão completa do indivíduo se dava a partir de uma escrita automática, prescrita no manifesto que inaugura o movimento.

#### **1.4 O automatismo na literatura surrealista**

A vanguarda europeia surrealista teve adeptos que realizaram produções em diversos tipos de manifestações artísticas, como a pintura e a escultura, e em ambas expressões revelavam aquilo que era próprio da tendência expressar, o que fazia parte das zonas menos reveladas da mente humana, tendo como pressuposto o fato de que tudo que fora produzido anteriormente falhava no quesito de proporcionar a liberdade humana e, por isso, os surrealistas inspiraram nos ideais freudianos, que também propunham uma investigação dessas áreas psíquicas. Na literatura, os objetivos não eram distintos, sendo que para os artistas essa ação era possível apenas com a técnica do automatismo, noção que se deu a partir da publicação do texto de Breton (1924).

Essa técnica proposta no manifesto de André Breton foi desenvolvida como um método pelo qual a arte era realizada quando o artista suprime o controle consciente sobre o processo de produção, dessa forma, oportuniza que a mente e o inconsciente exerçam total influência.

Os surrealistas abominaram as gavetas do pensamento organizado, o controle da razão, as classificações fechadas. Isso torna o objeto com que se quer trabalhar particularmente escorregadio. Afinal, como inventariar uma prosa surrealista, tratando, enquanto tal, estes exemplares da escrita automática, e

não aqueles, quando sabemos que os surrealistas foram os maiores críticos dessa e de outras nomenclaturas de um passado das belas-letas que vieram, declaradamente, enterrar? (MOTTA, 2008, p. 267).

O que Motta argumenta é que a atribuição dos escritores se torna cada vez mais difícil, pois o que pregavam era justamente promover uma revolução na escrita, revolução que é realidade quando é personificado nas obras de arte o funcionamento real do pensamento, longe de toda preocupação estética e moral, de acordo com Breton.

A nomenclatura “automático” manifestou-se primeiramente em um texto publicado na revista *SIC*, por Soupault<sup>14</sup>, em 1917, que, na época, era direcionada apenas à área da psiquiatria, todavia, começava a ser inserido no léxico literário, visto que um gênero literário estava surgindo, mesmo anterior ao Surrealismo. O automatismo na escrita é a admissão de um processo que, inclusive, alguns teóricos compararam com a psicografia espírita, assim, em relação a esse tipo de escrita, dá-se o crédito de descoberta, não invenção. Como dito anteriormente, os estudantes e cientistas da área de psicologia já faziam uso de exercícios parecidos com o início das pesquisas sobre o inconsciente.

Mesmo obtendo sucesso e tendo sido utilizada por diversos escritores da época, após seis anos da publicação do Manifesto Surrealista, Breton publica outro manifesto, em 1930, que deixa algumas colocações sobre a escrita automática, visto que, às vezes, não eram tão autênticas como apresentado na teoria. O autor Rolland de Renéville afirmava que a escritura automática não era pura como era pregada, porquanto era perceptível alguma direção no poema, para a sua composição e coerência. Após alguns comentários que deslegitimavam o trabalho realizado com a linguagem, André Breton, em 1933, publica um texto intitulado *Le message automatique*, em que discorria sobre, no entanto, com algumas ressalvas, contribuindo com novas advertências. Nas palavras de Breton:

Não serão, com efeito, os protestos hipócritas da crítica, particularmente atenta e agressiva a respeito, que me impedirão de reconhecer que, durante anos, contei com o fluxo torrencial da escritura automática para a limpeza definitiva da estrebaria literária. Posto isso, a vontade de escancarar as eclusas permanecerá sem sombra de dúvida como a ideia geradora do Surrealismo (BRETON, 1933, p. 803).

Assim sendo, compreendemos por automatismo, seja na literatura ou em qualquer tipo de manifestação artística, os pensamentos não-coordenados que tem ligação direta com o Eu, o

---

<sup>14</sup> Foi um escritor, jornalista e político francês, um dos iniciadores do dadaísmo na França e fundador do Surrealismo.

qual deseja a busca pela verdade absoluta por meio das imagens e do funcionamento real do pensamento. O tópico presente se pauta na discussão sobre como os pressupostos surrealistas se configuraram e configuram nas obras artísticas, todavia, é importante salientar que, antes de tudo, ser surrealista era ir muito além de se filiar em uma estética, mas possuir uma postura revolucionária, e é por esse motivo que ganharam destaque no projeto.

Além disso, é plausível destacarmos a complexidade em atribuir o reconhecimento de uma obra determinada pelo automatismo, considerado puro. Sendo assim, buscar esse processo, de acordo com Breton, faz com que seja realizada uma introspecção interior, todavia, para ser considerada uma obra surrealista não é necessário que a prática automática seja encontrada de maneira pura e desvinculada de qualquer tipo de direcionamento, ainda que seja esse um princípio que precisa nortear as produções. É por esse motivo a presença de associações livres. Para finalizarmos as discussões acerca desse processo, é pertinente a posição de Michael Riffaterre<sup>15</sup>, que afirma:

A diferença definitiva é que o texto automático despreza qualquer lógica, subverte as sequências temporais, ignora a referencialidade. Em suma, é diferente por violar as regras de verossimilhança, da mimese do real. [...] Um discurso lógico, uma narrativa teleológica, uma sucessividade e uma temporalidade normais, descrições de acordo com as ideias aceitas sobre a realidade são provas aos olhos do leitor de que o escritor controla seu texto, de que sua escrita resulta de um trabalho de arte, de um processo consciente: toda exceção, toda anomalia, não deixa de ser sentida como o produto de um impulso subconsciente: toda exceção, toda anomalia, não como uma suspensão do controle do artista. Daí a aparência de um automatismo. Essa aparência pode muito bem ser artificial, produzida juntamente por um trabalho consciente da forma. Espontânea ou limitada, irei chamá-la efeito de automatismo (RIFATERRE, 2008, p. 213).

O posicionamento do referido autor nos interessa, pois nosso objeto de estudo, além de um apanhado sobre a vanguarda, suas características, modos e influências, consiste em análises de poetas que possuem a forma – poema – bem definidas. Cabe pontuarmos também que os autores analisados são considerados contemporâneos, o que permite afirmar que não há um apego incisivo na forma, como os clássicos e parnasianos, mas é claro que a “destruição” formal não é objetivo dos escritores. Nesse ponto, Riffaterre (2008) defende que esse tipo de escrita é pautada na essência e que a escolha de escrita não é primordial, se as imagens transmitidas vierem do que chamamos de inconsciente e possuem um objeto que transita entre o real e o onírico.

---

<sup>15</sup> Michael ou Michel Riffaterre foi um crítico literário e teórico influente francês.

## 1.5 A literatura Surrealista, ruptura e continuidades

Em *O Arco e a Lira*, Octávio Paz (1956) define o Surrealismo nos seguintes termos: “não é uma poesia, mas uma poética, é mais ainda, e, sobretudo, uma visão de mundo” (PAZ, 1956, p.62). Na afirmativa, acerca da vanguarda, estabelecida por Paz (1956), percebemos o perfil comprometido com questões de relevância social, compromissos estes que vão muito além de apenas critérios para realização de obras artísticas, principalmente porque não foi considerado um movimento literário, mas um estilo de vivência que reverberou nos processos criativos e, por isso, conseqüentemente, o produto final expressava os impulsos progressistas. As obras provenientes da este surrealista tinham caráter de ruptura, como mencionado anteriormente, no entanto, o espírito de continuidade era similarmente encontrado, percebido através de influências de escritores filiados ao Maravilhoso, Fantástico e Absurdo, como características e filiações do insólito que, nesse contexto, é suscitado pelo fato de sempre haver nos textos literários acontecimentos que são contrários às regras. Assim, para compreender esse fenômeno plenamente imanente à imaginação, Laboissière (1989) assim o define:

O insólito tem sua fonte no sobrenatural ou na novidade, esclarecendo ser o sobrenatural o mistério repleto de imagens que levam a um inconsciente cultural e povoam os lugares míticos, as figuras de sonho. A fonte natural do insólito é o surgimento do incomum no cotidiano da modernidade. É esta fonte natural que nos permite uma aproximação ao fantástico contemporâneo. Que ao abrir mão dos elementos sobrenaturais passa a transcrever a natureza humana (LABOISSIÈRE, 1989, p. 56).

Dessa forma, a explicação dada ao insólito se dá pelo fato de as imagens presentes nas obras sempre estarem ligadas ou não à rotina do dia a dia, é impossível uma explicação racional, podendo, assim, colocar em dúvida a realidade e, a partir daí, surgir a oportunidade de observá-la de diversas maneiras. O insólito pode ser encontrado no Fantástico ou no Maravilhoso, no fantástico, pelas duas explicações que oscilam durante a narrativa entre o sonho e a realidade, e, no maravilhoso, que é uma nova visão do mundo real. Na leitura de textos que apresentam este tipo de abordagem, o leitor encontra-se em hesitação, consequência de um certo desconforto por aparentar existir uma outra realidade a qual não condiz com aquilo que é razoável e, na qual, tudo pode acontecer.

Outro autor que traz uma discussão bastante interessante sobre o Maravilhoso é Irlemar Chiampi. Em seu livro *O Realismo Maravilhoso* (1980), há uma análise sobre o termo real-maravilhoso, que também se relaciona com a nomenclatura realismo mágico, mas ele deixa

clara a preferência pelo Maravilhoso por já ser um termo consagrado pelos estudos de crítica literária, diferentemente da nomenclatura “mágico”, que possui uma carga cultural. Dessa forma, independente do nome utilizado, o importante é entender que há esta maneira renovada de se interpretar na ficção, passando, assim, a ver a realidade de outra maneira. A partir daí, Chiampi (1980) retrata sobre as obras que passam a não ter uma abordagem lógica, porque o narrador vê a realidade por outro prisma, tornando verossímil os acontecimentos sobrenaturais.

De acordo com o mesmo autor, o real maravilhoso é formado, primeiramente, pelo modo de percepção do real, pelo sujeito e depois pela relação entre a obra e os constituintes da realidade. Dito isso,

De um lado, o maravilhoso aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro aparece como um componente da realidade. Os pontos de vista fenomenológico e ontológico vêm entrelaçados de tal sorte que se resolve a contradição (aparente) entre o deformar e o mostrar (CHIAMPI, 1980, p. 34).

Dessa maneira, pode-se dizer que há diferentes formas do Maravilhoso estar presente na obra. O conceito da palavra maravilhoso é discutido por trazer diversas acepções. Segundo Mabile (1940 *apud* CHIAMPI, 1980, p.35), é como “uma ‘realidade externa e interna ao homem’, rejeitando qualquer separação entre o objetivo do sensitivo”. As diferenças também se dão em relação com o humano, enquanto uns afirmam que o Maravilhoso é o extraordinário, um certo exagero do usual, mas resguarda alguma coisa do ser, outros dizem que o Maravilhoso não tem nenhuma ligação com o humano, é formado pela interferência de forças sobrenaturais, o que não dá chance para explicações racionais.

Nas narrativas criadas especialmente para crianças e com o intuito de se apresentar como moralizante, os contos de fada contam com a presença do maravilhoso, que se manifesta através de fatos extraordinários, como, por exemplo, uma fada, uma criatura que possui uma varinha mágica, realizar acontecimentos que se aproximam do milagre religioso, como transformar uma abóbora em carruagem, ou ratos em cavalos, e isso se dá, segundo Bruno Bettelheim (2007), devido ao fato de a criança precisar encontrar um significado às coisas da vida e, para isso,

[...] devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida. [...] E quando as crianças são pequenas, é a literatura que canaliza melhor esse tipo de informação (BETTELHEIM, 2007, p. 10).

Nas epopeias tradicionais, os poemas épicos eram criados para exaltar os grandes feitos de um povo ou herói. Dessa forma, é comum a presença de deuses pagãos que, na maioria das

vezes, até se enfrentavam para defender o humano, ou a presença de seres como monstros, ninfas e faunos, que são criaturas pertencentes a um mundo não palpável. Isso mostra a inserção de “pessoas” que não existem no mundo real, mas são pertencentes a outra dimensão.

Diante da leitura de uma narrativa, o indivíduo faz algumas reflexões. Se for algum texto considerado fantástico, quem lê irá se perguntar se o que se passa na história é realidade ou não, e quando é feito este questionamento, o leitor se encontra diante da essência do fantástico. Tzvetan Todorov explica o que pode ser entendido ao deparar com esse tipo de escrita:

Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou ou realmente é parte integrante da realidade, mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2006 p. 147).

Dessa forma, o que se precisa entender sobre o fantástico é que na obra literária o leitor é surpreendido por acontecimentos que não são corriqueiros, assim passa a procurar um motivo pelo qual aquele fato aconteceu, mas o fantástico se dá por essa incerteza de não entender o que está ocorrendo, não é possível fazer uma escolha, pois então sairá do fantástico, que se instaura justamente pela hesitação de estar diante de algo considerado sobrenatural.

Geralmente, ao se deparar com um texto fantástico, o leitor ou os próprios personagens não conseguem dar uma explicação normal para os fatos, apesar de querer supor que algo aconteceu por diversas situações da vida, mas esta razão não é suficiente para desvendar o motivo de tal fato. Sendo assim, é preciso que quem lê a obra entre no “mundo” da história, para não correr o risco de perder a essência do fantástico.

Todorov (2006) explica também que na obra literária o leitor já está acostumado com alguns elementos que não são possíveis no campo da realidade e que certos fatos não se questionam diante da narrativa inteira, como, por exemplo, o fato de um animal ter voz dentro de um diálogo, pois isso faz com que quem lê o texto leve essa situação para o sentido conotativo. Todavia, ao se deparar com a hesitação do fantástico, observa-se claramente que não se deve interpretar aquilo como uma alegoria, mas como algo que transcende as palavras e a realidade.

Para Todorov (2006), é preciso de três pontos básicos para que se dê o fantástico,

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma

personagem; [...] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude em relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica. (TODOROV, 2006 p. 151).

A maneira como o autor explica o fantástico é definida como um momento de hesitação, porque ele também aponta que se essa hesitação for solucionada pelos personagens ou até mesmo pelo leitor, a narrativa sai do fantástico e entra em um dos temas discutidos, o maravilhoso, o estranho ou absurdo, que é definido pelo autor como gêneros vizinhos, pois como dito, anteriormente, é necessária a dúvida para ser chamado de fantástico.

Não é fácil uma definição precisa para cada um desses gêneros que são diferentes por uma linha tênue, mas o importante é entender que sempre há algo que transcende a realidade, e que, nesse modo de representação, é criado um mundo paralelo a desafiar a imaginação do leitor.

Por fim, cabe definirmos o Absurdo, que se diferencia do Fantástico, pois é a negação de forças sobrenaturais. José Fernandes (1992) afirma que enquanto o fantástico se pauta na presença de algo que ultrapassa a lógica humana, podendo aparecer no real algo muito irreal, o absurdo nega qualquer existência de seres irrealis e sobrenaturais e, sendo assim, por não crer em outra dimensão, tudo pode ser possível.

O absurdo, portanto, longe de ser uma questão de verdades apreendidas, preexistentes ao momento dos acontecimentos, é antes, uma situação caótica em que os valores, diluídos no nada, lançam o ser do homem ao desespero, porque destituído dos sustentáculos da existência (FERNANDES, 1992, p. 275).

A partir das afirmações sobre o absurdo e sobre sua diferenciação com o fantástico, é importante entender que, basicamente, a diferença se situa no fato de que o absurdo é apenas a consequência de conflitos do homem consigo próprio e acaba entrando em uma realidade metafísica; já o fantástico, por acreditar na existência de um universo sobrenatural, está totalmente ligado ao medo, trazendo uma consciência das limitações humanas. “No absurdo [...] constatamos que situações inusitadas, caracterizadas por ameaças ou extinção completa da identidade, é que criam o medo” (FERNANDES, 1992, p. 276).

De acordo com as definições e as discussões realizadas sobre o termo absurdo, é possível compreender que este é pautado na insegurança humana, que baseia sua existência em busca de uma identidade, o que faz remissão a outro termo que é o existencialismo, pois, segundo Fernandes:

A literatura, sobretudo a de ficção, não é exclusivamente uma arte de contar histórias, mas de criar universos fictícios, paralelos e simétricos ao real, para desvendar-lhe os problemas e denunciar suas arbitrariedades. [...] não narram histórias imaginárias simplesmente, mas interrogam o universo e, nele, a condição humana possível/impossível em um mundo fragmentado em que a vida, em humanidade, a cada dia é mais apartada de seu sentido primordial.” (FERNANDES, 1986, p.17).

É imprescindível entender que o existencialismo é uma filosofia que questiona a existência que, por consequência, é inconstante, não é baseada em algo concreto, pois como o próprio autor afirma, os preceitos da existência são muito complexos para serem rígidos, pois partem de pressupostos abstratos. Assim, “o absurdo da narrativa é o absurdo do homem e do mundo, espelhado na ascensão, se assim se pode dizer, do irracional e místico ao humano”. (FERNANDES, 1986. p.83).

Assim sendo, é inequívoco pontos de intersecções entre movimentos artísticos anteriores, tendências artísticas, além de ideologias anteriores ao Surrealismo, tanto que, no *Segundo Manifesto* (1930), André Breton, além de reflexões sobre a escrita automática discorre sobre o Romantismo, afirmando que este não fora finalizado no fim do século XIX, mas considerado uma poética contínua, que ainda exercia influência entre os artistas contemporâneos – discussão que não deixa de ser plausível pontuar –, pois é justamente o que pretendemos no presente trabalho, ao considerar a vanguarda surrealista como mais uma poética entre várias que conviviam durante o mesmo período. Dessa forma, o teórico Claudio Willer relaciona esse posicionamento de Breton ao que Octávio Paz fez posteriormente. Segundo Willer:

As séries de autores propostas por Breton, em seu exame do romantismo e simbolismo no *Segundo Manifesto* do Surrealismo e em outros lugares, equivalem ao que Octávio Paz, prosseguindo e ampliando a mesma revisão da história da literatura, chamaria, em *Os Filhos do Barro*, de *tradição da ruptura*. (WILLER, 2008, p. 285).

O que Willer faz é chamar atenção para o fato de que Paz normaliza a ruptura, exaltada pelos vanguardistas, visto que, para ele, com o surgimento de um nova tendência literária, mesmo antes da modernidade, um ciclo era rompido, e, com o surgimento de outros movimentos, temáticas e sistemas eram resgatados, mas com uma nova roupagem e outros valores. Contudo, para o teórico, com o Simbolismo, as renovações eram mais rápidas e intensas, pois, para ele, “deixaram excentricidade, provocações e transgressões por autores que praticaram a experimentação no plano da escrita e da vida.” (WILLER, 2008, p.286).

Diante do exposto, é importante reiterar que o Surrealismo não é considerado um movimento literário, é, antes de tudo, um estilo seguido por alguns artistas da época que tinham uma postura revolucionária. A vanguarda durou sistematicamente 10 anos, no entanto, como os estilos surgem e se sobrepõem, além do fato da “liberdade” estética, pregada pelos artistas da época, haviam inúmeras produções com traços distintos, o que descreve sua maneira de “existência” em outros países, além da França, país de origem. O Surrealismo teve manifestações nas mais diversas linguagens artísticas, contudo, cabe a nós analisarmos como essas expressões se davam na poesia, em particular, a poesia lírica, por esse motivo, é necessário entendermos sua estrutura.

### 1.6 A poesia lírica

A palavra lírica tem a acepção discutível, uma problemática que reverbera também no fazer poético que será discutido posteriormente em virtude da postura do artista mudar de acordo com o período que está inserido. Prova disso é que, por exemplo, em determinados movimentos literários, como o Parnasianismo, a técnica é mais importante; em outros, como o Romantismo, a expressão do Eu ganha destaque, ou a preocupação social, enfim, princípios que se alteram de acordo com o contexto de produção. À vista disso, com a finalidade de se obter a essência da lírica, para focalizarmos, em seguida, da lírica moderna, cabe-nos buscar a etimologia da palavra. Do grego *Lyrikós*, o vocábulo lírica nomeia um instrumento musical antigo, com quatro cordas, que pertenceu à antiguidade grega. A poesia lírica, fazendo uma referência ao som deste instrumento naquela época, é a expressão dos sentimentos pessoais de um sujeito. Em outras palavras, “é desentranhamento, é desvelamento de um estado anímico quase inefável e, por isso, uma luta com a força da palavra que nem sempre é vã, como atesta a obra de tantos grandes poetas [...]” (GUIMARÃES, 2016, p.01).

A linguagem literária em geral é plurissignificativa. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas líricamente (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Segundo Hugo Friedrich (1978), a poesia lírica é dissonante, pois “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais a inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objeto das artes mo E a divisão do movimento modernista no Brasil em relação a abordagens é bem preciso, e quando

chega a década de 30 e as ideias revolucionárias já tinham sido muito aceitas em toda parte do Brasil, tem-se uma literatura que volta para o regionalismo e realismo, além de que a Revolução de 30 e os outros governantes reduziram a liberdade democrática, inclusive Benjamim Péret foi expulso do Brasil, por ser considerado um agitador comunista. O que segundo estudiosos, o espaço para o Surrealismo era sim limitado. Conquanto, mesmo com todos os problemas, Murilo Mendes se destaca como poeta surrealista, e de acordo com Sérgio Lima, ainda se subdivide em períodos artísticas anteriores delas.” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Dessa maneira, a declaração do teórico francês expõe que a finalidade central da poesia, no cenário analisado, é fomentar a desordem e praticar a obscuridade, da mesma forma que a literatura “clássica”<sup>16</sup> é organizada em torno da consonância. Essas peculiaridades podem ser percebidas no momento em que as obras de arte passam, além de representar a realidade, sugerir novas realidades, por meio da escrita e das escolhas temáticas.

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em extratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Como já foi dito, a poesia lírica apresenta inúmeras discussões, isso porque há uma série de teorias que a discutem, tornando impossível uma única delimitação. Embora a abordagem escolhida tenha sido a de Friedrich, pelo fato de ele teorizar a lírica moderna no que diz respeito à estrutura e conteúdo, o que se relaciona ao corpus escolhido, é importante trazer a discussão sobre o papel da poesia na sociedade. Nesse sentido, Theodor Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade* afirma:

Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro

---

<sup>16</sup> Quando usamos o termo clássico, estamos nos referindo às produções literárias pautadas na verossimilhança e a toda literatura influenciada por essa linha de criação.

dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido (ADORNO, 1970, p. 66).

A poesia realizada anteriormente à moderna tinha seu formato e conteúdo apreendidos de maneira mais simplificada, por parte do leitor, pelo fato de ter e retratar propriedades universais. O eu lírico aparecia, de certa forma, expressando descrições e reflexões da vida e do sujeito através da percepção do poeta. A lírica moderna, no entanto, pretende provocar o leitor através da inquietação, deixando evidente que a compreensão é menos significativa que ser inquietado. Por meio de uma linguagem distinta e de uma representação de mundo que transforma o real, foi pontuado anteriormente a necessidade dessa mudança em razão da língua ser incansavelmente remodelada para atender as necessidades da comunicação.

Segundo Friedrich (1978), a lírica moderna se sustenta no tripé: sentir, observar e transformar, sendo que a última intenção é o eixo motivador, dado que deforma e destrói a ambivalência de dualidades como “o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a terra e o céu” (FRIEDRICH, 1978, p.17). Conforme o mesmo autor, por muito tempo, a lírica era definida apenas como o estado de alma de um único sujeito, todavia, ele vai desconstruir esse ideal, visto que o poeta é um “operador da língua” o qual não precisa, exclusivamente, de uma experiência específica. O autor afirma:

Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza. [...] Isso não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-na como um projétil, despedaçando-as (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Logo, para compreender e lidar com a poesia moderna, o leitor precisa assimilar que o intuito do texto é promover o desconforto e despir a linguagem de significados, tirando-a de seu lugar comum, o que comumente já era feito, mas, agora, intensificando esse processo e explorando ainda mais sua plurissignificação. No que diz respeito ao trabalho com a estrutura linguística, a forma do poema continua sendo alterada, a sintaxe se apresenta de maneira “incompleta” e alguns elementos são destituídos das orações, transformando-as em expressões nominais, e o léxico escolhido é intencional para conceber as imagens. Todas essas mudanças na sistematização do poema que interferem diretamente na sua interpretação despertam em que o lê um efeito considerado como estranho, surpreendente e excêntrico.

Em vista disso, um dos caminhos percorridos para alcançar esses estados pela poesia lírica foi o de adesão ao onírico. Essa relação entre o fazer poético e o onírico possui origem em tempos remotos e percebemos essa relação na linguagem lírica, nas alusões ao sonho, comparando-o a um estado de espírito que oportuniza ao escritor uma elevação da alma, como se este fosse considerado um ser de luz, aquele que fora “abençoado” com tal dom. Conquanto essa identificação tenha mudado, o onirismo encontra-se de maneira intrínseca à poesia moderna, a partir da metade do século XIX.

Friedrich (1978) expõe em seu texto *Estrutura da lírica moderna : da metade do século XIX a medos do séculos XX* que para compreendermos a poesia lírica moderna, a qual se inicia a partir do Simbolismo, necessitamos considerar algumas categorias que ele classifica como negativas. Procurar essas categorias para descrever essa lírica é fundamental, no entanto, é ressaltado que essas são usadas para uma determinada definição, e não como depreciativas, esse perfil é consequência de um processo que a lírica já vinha passando. O teórico argumenta que essa evolução<sup>17</sup> é percebida na poesia do século XIX, pois, até então, o fazer poético poderia ser considerado uma cópia detalhada dos percalços do cotidiano, no entanto, a partir do século citado, a poesia se mostra, justamente o oposto, pois caracteriza-se pela:

Decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria sua fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

As considerações de Hugo Friedrich (1978) acerca da lírica moderna, em seu livro *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a medos do séculos XX*, vão de atribuições sobre as mudanças tidas na estrutura e na linguagem da poesia até análises de três poetas simbolistas: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Sobre esses autores, Friedrich (1978) constata que a escrita a partir desses era carregada de elementos da vida cotidiana, todavia, atravessada pela magia da linguagem e da fantasia. A primeira consiste em conceder arelevância do poema/forma capaz de transferir o conteúdo ao leitor por meio dos versos, sejameles carregados de combinações fonéticas e possibilidades lexicais ou não, já a última a

---

<sup>17</sup> A palavra evolução, no texto, significa mudança, é isenta de acepções unilaterais.

validação de temáticas que trazem para poesia temas que até então não eram considerados dignos de serem poéticos e a possibilidade do sonho como extravasamento.

Portanto, considerando as atribuições sobre a lírica moderna, bem como as particularidades da vanguarda surrealista, é perceptível a relação entre eles, pois o Surrealismo foi inaugurado após as primeiras manifestações consideradas modernas e tem como uma de suas origens, como fora discutido anteriormente, o Simbolismo, e se torna uma das possibilidades modernistas e contemporâneas. Friedrich (1978) cita: “desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul”, essa construção é inverossímil e extremamente presente nos quadros surrealistas produzidos posteriormente, uma vez que o deslocamento realizado entre elementos ora cristalizados é muito comum em suas produções. O teórico francês também faz a seguinte apresentação:

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 acidentados cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *Surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *surrealisme* – e com razão –, pois com ele designa a continuação do que queria Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 56).

Já foi apresentado, mas é importante ressaltar, que o Surrealismo é divulgado e se torna uma das tendências do Modernismo anos depois e é uma estética a qual lida com o onírico de maneira “autorizada”, tanto que André Breton (1924) dá excessiva importância à escrita automática, que dispõe da ausência de mecanismos logocêntricos, com a finalidade de ampliar o conceito de imagem poética. Nesse sentido, busca-se também validar e recomendar aos artistas a criação de narrativas que não possuem o compromisso de representar o real; pelo contrário, busca-se cada vez mais, desvincular-se da realidade trazendo para as manifestações artísticas em geral e para a literatura a reprodução de sonhos, devaneios e do inconsciente que, para a Psicanálise, é a área da nossa mente submersa e insondável, pois, segundo Freud, criador da teoria psicanalítica, nessa dimensão lidamos com desejos reprimidos do nosso consciente devido à quantidade de normas socialmente imposta, que nos impedem, assim, de nos expressarmos de maneira efetiva.

À vista disso, como os autores utilizados como *corpus* de análise são considerados, pelo período de publicação, posteriores ao Modernismo, e pelo fato de que buscamos entender como a poesia lírica se comporta, foi importante recorrer aos apontamentos de Alfonso Berardinelli (2007), que buscou defini-las. De acordo com ele, “mesmo porque definir “essencialmente”

algo requer uma fé nas “essências” que eu não tenho. Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior dos gêneros literários.” (BERARDINELLI, 2007, p. 175). O raciocínio do crítico argumenta sobre a evolução natural sofrida na poesia devido ao desenvolvimento existente entre um período histórico e outro e, por esse motivo, não é possível apresentar uma definição concreta, mas, de antemão, afirma que é distinta da lírica e faz referência ao título do seu texto: *Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas*. Berardinelli (2007), no entanto, após fazer um balanço sobre as teorias da década de 1930 até 1960, define esse período como:

A modernidade é canonizada e teorizada, em geral, como negação, grau zero e fusão magnética, subversora de gêneros (mais que “mistura de estilos”: a mistura de fato requer que existam elementos heterogêneos a serem misturados, isto é, gêneros suficientemente distinguíveis). E em poesia a modernidade definiu-se como antirrealismo, “fantasia ditatorial”, autoreferencialismo, pura textualidade, evasão semântica, automatismo psicolinguístico, antipoesia hiperpotética: antes poesia da poesia; depois, poesia da ideia da função poética ou poesia da teoria (BERARDINELLI, 2007, p. 176.).

O teórico consultado apresenta e define que a poesia moderna possuía peculiaridades diversas e se opunha ao tradicionalismo e realismo. Entendemos, por isso, que além de uma mudança estrutural, possuía como finalidade apresentar o mundo de maneira que não fosse completamente “imitativa” e articulava a palavra, matéria-prima utilizada, para criar sentidos diferentes dos que eram apresentados anteriormente. Após essa afirmação, o autor explica os termos utilizados no título de seu ensaio, sendo que essas “vicissitudes” são fundamentais, e que o “pós-moderno” já teria se iniciado em 1940, cujo marco, segundo ele, é quando a Europa, a partir da Segunda Guerra Mundial, deixa de concentrar todo seu poder cultural, e a América (Estados Unidos) também aparece como influenciador cultural devido a questões políticas e da cultura de massa, que tem muita força, pois visa atingir a maior quantidade de pessoas e é produzido pela indústria cultural, seguindo um padrão de consumo rápido.

Berardinelli (2007) discute, em sua exposição, o fato de a modernidade se transformar em costume e herança: “desarticulada, transformada em arquivo e museu, exaurida como experiência e relida, representada e reutilizada como patrimônio cultural acumulado.” (BERARDINELLI, 2007, p.177). O que o crítico afirma no enunciado acima é o costume e aceitação que todos tiveram dos movimentos apresentados como revolucionários, todos já haviam aderido, eles passam a ser respeitados e ensinados nas academias. Essa dinâmica é chamada de “envelhecimento da modernidade e da vanguarda”, mesmo se tornando referência para os que vieram após suas publicações, o público que consumia arte já havia se acostumado e “transfere o choque moderno para um futuro pacificado” (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

Ao afirmar que o futuro seria pacificado, ele justifica que esse período não deve ser delimitado a uma única poética e profere: “As tendências artísticas militantes organizavam e interpretavam a si mesmas segundo o modelo do partido político, mais ou menos revolucionário: um grupo, um manifesto técnico-político, uma práxis artística deduzida de certos princípios e defendida em grupo.” (BERARDINELLI, 2007, p.178).

Em suma, o que Berardinelli apresenta é a pluralidade desses movimentos, pois muitos artistas criaram maneiras distintas de fazer poesia e outros buscaram no acúmulo de estéticas já cristalizados por escritores antecedentes. Uma outra questão relevante é a relação com partidos políticos, para nós, então, esse caráter é o que também justifica o fato de escritores como Fabrício Clemente e Pio Vargas revistarem o Surrealismo devido ao caráter anarquista. Sendo assim, um apanhado de como a Vanguarda aparece no cenário da literatura brasileira se torna necessário.

### **1.7 Surrealismo no Brasil**

É tradicional, no Brasil, recebermos influências europeias, principalmente no que diz respeito às heranças culturais, o que não foi diferente com todas as vanguardas. Como ressaltado no primeiro tópico, elas influenciaram o movimento modernista brasileiro cujo principal objetivo também era estabelecer uma revolução e repaginar as manifestações artísticas, com a perspectiva de democratizar o acesso à cultura erudita. Exemplo disso, na literatura, foram os temas abordados e a linguagem que se apresentava de maneira informal. Conseqüentemente, com esses propósitos, a adesão não era imposta pelos precursores, a vista disso, é nosso intuito realizar um apanhado dessa aceitação do Surrealismo, na América Latina, sobretudo, no Brasil.

Ao pontuarmos os países latinos que tiveram atividades relacionadas ao Surrealismo, é possível afirmar que uma grande maioria possuiu publicações ou práticas alusivas à poética. A eclosão não acontece no mesmo período de publicação do primeiro manifesto de Breton, marco inicial na França, mas chega de forma espontânea em outros países e se configura de maneira única em cada lugar. As manifestações, por sua vez, se davam com publicações em revistas, exposições em eventos ou até mesmo na vivência dos artistas que se aliavam às ideologias da vanguarda, como criações delirantes, engajamento político, a introspecção. Essas técnicas de inovação eram usadas da maneira que atendiam a realidade pontual de cada local e artista, cumprindo o pressuposto coletivo e individual e, por isso, teve grande alcance.

Por esse ângulo, vale ressaltar, de nossa parte, que o Surrealismo se esculpiu de modo específico em cada local devido ao fator de uma emancipação literária, que foi permitida através

do questionamento de estruturas linguísticas que, até então, eram irredutíveis e, em especial, pelas condições locais. No que diz respeito a essas circunstâncias, pontuamos que alguns autores, inclusive brasileiros, estiveram na França e conviveram com os surrealistas e, ao retornar aos países de origem, perceberam que a experiência obtida era preciosa. No entanto, alguns empecilhos impediriam que houvesse um “firmamento” geral, porque, de acordo com Floriano Martins:

O impacto das ideias surrealistas sobre as diversas sociedades europeias então desestimuladas em sua razão de ser não se aplicava a uma América Latina que estava a descobrir-se, animada com o prenúncio de uma identificação consigo mesma. O ambiente, a ser observado em sua multiplicidade pela própria variedade do componente colonizador, não compreendia a estagnação existencial que se verificava na Europa dos anos de 1920 (MARTINS, 2008, p. 144).

A assertiva de Martins dialoga com José Paulo Paes (2008), que tem, basicamente, o mesmo posicionamento em relação ao Surrealismo no Brasil. Apesar disso, é necessária uma contextualização, pois o teórico não diminui as publicações surrealistas realizadas por autores brasileiros, ele simplesmente discorda com a existência do Surrealismo como um movimento, considerando-o como filiação e afirma: “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve.” A declaração exposta é o período inicial do artigo de Paes, encontrado no livro *Armazém literário*, e é uma das afirmações utilizadas para ir de encontro a ideia da existência do Surrealismo na literatura brasileira. A partir desse enunciado introdutório, o texto é organizado de modo a desenvolver essa ideia, principalmente no que diz respeito a comparar contextos históricos e políticos da França em relação ao Brasil. Sabe-se dessa vanguarda que ela, além de um estilo com destaque na deformação do real e do onírico, foi politicamente engajada em seu país de origem e nos países onde foi disseminada. Nesse sentido, Paes (2008) concorda e lida com esse caráter revolucionário para diferenciar sua existência no Brasil.

O autor (2008) polemiza que a França sempre foi um país “bem-comportado”, por isso, sempre foram necessárias obras literárias que chamassem a atenção dos cidadãos e leitores, para que esses deixassem de olhar o mundo apenas pelo viés da consolidação racional. Já o Brasil, segundo ele, não precisaria desse choque, pois “sempre foi um país Surrealista”, ou seja, não precisava de uma série de orientações para deixar de ser “comportado”. O artigo traz à tona trechos da fala de Mário de Andrade, um dos precursores do Modernismo brasileiro, o qual discorre sobre o intuitivismo na literatura e afirma que a vanguarda propunha um dos maiores caracteres intuitivo da época, o que sempre foi característico em solo nacional.

A partir da relação dos dois teóricos citados sobre a influência da configuração dos países para incorporação do Surrealismo, faremos pontuações de como o Brasil o recebe e como se deu a tendência aqui. Retomaremos, então, a inferência de que a data de chegada foi distinta e posterior à estética na França, e a ideia de atraso é dispensável, visto que para haver atraso é preciso defender que sua implementação era obrigatória e, nesse caso, não foi. A adesão foi tardia no que diz respeito às primeiras manifestações que aconteceram a partir de 1960, contudo, já haviam discussões um ano após a publicação do primeiro manifesto de André Breton. Isso foi possível devido ao desenvolvimento da tipografia e ao comércio livreiro na época já possuir inúmeras traduções.

O primeiro contato do Surrealismo no Brasil aconteceu em 1925, quando Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes eram editores da revista “Estética” e liam a *Nouvelle Revue française*, a revista *Commerce* e esses veículos já publicavam textos referentes à vanguarda. De acordo com Robert Ponge, esses começaram a escrever textos automáticos e

Publicou, no segundo número (datado de janeiro-março de 1925), um artigo em que Prudente comenta as considerações do crítico francês Benjamin Crémieux sobre o surrealismo, divulgadas pela *Nouvelle Revue française*, e, no terceiro número (datado de abril-junho de 1925), um ensaio em que Sérgio afirma que "só à noite enxergamos claro", e reivindica "uma declaração dos direitos do sonho". (PONGE, 2004, s/i).

Mesmo com a atitude dos editores citados, a prática não se expandiu, todavia, há debates de que o movimento antropofágico tinha similaridades com o Surrealismo, tanto que a presença de Peret<sup>18</sup> trouxe, novamente, para o solo brasileiro, algumas discussões. O teórico Willer (2019) discorre e chama atenção para o comportamento dos Antropófagos – que tinham como objetivo a transfiguração da cultura – e a importância que deram para a recepção de Benjamin Péret. Inclusive, é relevante pontuar que a estadia do poeta no Brasil causou incômodo às autoridades da época, tanto que este foi mandado embora do país por questões políticas, levando, assim, uma visão de que ser surrealista vai além da escrita, já que pressupõe uma maneira de se fazer arte. Com base nisso, é possível afirmar que a pouca disseminação da tendência se deu devido à repressão policial, visto que Péret foi banido do Brasil por ser considerado um rebelde.

---

<sup>18</sup> Foi um dos mais importantes poetas surrealistas franceses e destacado militante trotskista. Sua influência literária pode ser percebida em escritores como Octavio Paz e César Moro. Péret foi casado com a cantora lírica Elsie Houston.

Por fim, Willer (2019) comenta o termo “tardiosurrealismo”, que seria um surrealismo atrasado, utilizando essa palavra, porque, depois de muito tempo, começam a aparecer poetas que tinham identificações com o Surrealismo. Entretanto, ele mesmo não concorda com o termo, visto que “éramos atualizados, com relação ao ambiente cultural brasileiro, e não atrasados” (s/i), além de entender que o consentimento não era obrigatório. Ademais, o fato da “expulsão” de Péret mostra o quando o país ainda era conservador, sendo necessários progressistas para compactuar com uma tendência revolucionária.

## **O SURREALISMO COMO MAIS UM DOS ACÚMULOS ESTÉTICOS NA LITERATURA BRASILEIRA**

Desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento...

Hugo Friedrish

Depois de realizado o percurso que o Surrealismo realizou desde sua origem até a chegada ao Brasil, foi viável reconhecer que não houve uma filiação absoluta em solo brasileiro, o que aconteceu foi a identificação e a assimilação que alguns artistas tiveram da tendência, e, dessa forma, a produção de obras de arte que podem e são consideradas surrealistas. A partir disso, faremos, nessa parte, um apanhado de como se configurava a arte literária brasileira durante o período que antecede as primeiras manifestações da vanguarda e como ela se integra em seus valores literários naquele período e nos dias de hoje. Esse itinerário é válido, visto que os artistas que compõem o corpus de análise do nosso trabalho são considerados contemporâneos, contudo, é de extrema valia fazer um panorama da literatura desde esse período para, depois, compreendermos e assimilarmos as obras de Pio Vargas e Fabrício Clemente. Ao analisarmos o Movimento literário modernista, período no qual a tendência surrealista chega e compõe parte das manifestações artísticas brasileiras, é perceptível um acúmulo de poéticas, que se dá, justamente, pela liberdade estética que o movimento fornecia aos escritores.

### **2.1 A lírica brasileira: modernismos**

De maneira análoga às características das vanguardas europeias e, substancialmente, ao perfil revolucionário, o Modernismo surge com o intuito de discutir os movimentos antecedentes e propor uma democratização da arte. De acordo com Alfredo Bosi:

A semana, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências desde a I Guerra se vinha firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade. (BOSI, 2022, p. 363).

Esses grupos criaram obras cujo objetivo era o de se aproximar da realidade da sociedade como um todo, já que para eles, a arte, até então, tinha caráter elitizado e não representava o povo brasileiro. Exemplo disso, é que vários artistas, dentre eles, Oswald de Andrade (1972), publica poemas como *Pronominais* utilizando uma linguagem mais popular e “questionando” a hegemonia da valorização da gramática normativa enquanto grande parte da sociedade não a colocavam em prática.

**Pronominais**

Dê-me um cigarro  
 Diz a gramática  
 Do professor e do aluno  
 E do mulato sabido  
 Mas o bom negro e o bom branco  
 Da Nação Brasileira  
 Dizem todos os dias  
 Deixa disso camarada  
 Me dá um cigarro.  
 (ANDRADE, 1972, p.68).

A crítica voltada à decorrência de um prestígio exagerado da gramática se encontra em todo o poema. O fato de ter como título uma palavra que faz referência à classe gramatical dos pronomes já prepara o leitor para o conteúdo dominante do texto. De acordo com a norma, é incorreto o uso de preposições no início da frase, e Andrade inicia o poema da maneira considerada “correta” ao dizer “dê-me um cigarro”; todavia, deixa claro, no decorrer do poema, que essa forma não era popular a nenhum dos brasileiros e finaliza com a expressão comum da língua coloquial “me dá um cigarro”, legitimando a variação linguística usada pelo povo.

O poema citado acima é um dos mais conhecidos da *Obra Completa* de Oswald de Andrade (1972), escritor e dramaturgo brasileiro que fundou com Tarsila do Amaral o movimento Antropófago e se tornou um dos mais polêmicos poetas do Modernismo. Nesse texto, o poeta ressalta a recomendação de reduzir a distância entre a língua falada e a língua escrita, como analisado anteriormente, renegando o passado acadêmico, o que constrói o pilar das principais características da primeira geração modernista, dentre outras que buscavam a liberdade plena da forma. Entretanto, mesmo com esses propósitos, o estilo citado nunca teve como exigência a sua imposição, fora inaugurado oficialmente em 1922 com a Semana de Arte Moderna, e pregava violência e agressão aos movimentos da época pois visava instaurar um “espírito novo” ao modificar a arte produzida a partir de então. Desse modo, estabelece uma oposição ao que estava sendo produzido no momento. Na poesia, exclusivamente, conviviam os parnasianos e simbolistas, os primeiros eram mais lidos, e os segundos, mesmo que

estivessem no auge da poesia europeia não tinham o mesmo reconhecimento no Brasil por terem vínculos ao misticismo, o nos faz presumir a tendência tradicional e conservadora dos leitores, que refletiam a sociedade.

É interessante pontuar que, no contexto econômico, durante esse período, tínhamos a política café com leite, na qual os estados de Minas Gerais e São Paulo comandavam a economia e, conseqüentemente, a política. Esse acordo gerou um progresso que foi oportunizado pela industrialização brasileira, trazendo para o comércio um grande número de imigrantes europeus que ofereciam mão de obra tanto para a zona rural quanto para a zona urbana. Essa classe proletária se destaca, também, porque parte dela era anarquista e publicava textos nos jornais correntes discordando do sistema até então vigente. Essa visão favorece a germinação de movimentos revolucionários, que, na arte, promoveu uma transformação, tanto que Graça Aranha<sup>19</sup> expõe na conferência de abertura:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de “horrores”. Aquele gênio suplicado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. Juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do passado. (ARANHA, 1968, p. 25).

A fala que inaugura o Modernismo no Brasil deixa claro seu delineamento progressista o qual propunha uma revolução na arte. É de extrema valia salientar que o movimento foi influenciado pelas vanguardas europeias e sugeria uma reforma artística, mas não desconsiderava o passado totalmente, posto que foram os modernistas responsáveis por implantarem a pesquisa estética, que concebia um retorno às origens, com a finalidade de conhecê-las, para, então, retratar uma identidade nacional composta por símbolos essencialmente brasileiros. As revistas e as caravanas eram realizadas com o intuito de disseminar esses pensamentos, enquanto os manifestos são tidos como documentos direcionadores do que era defendido pelo movimento.

Nesse sentido, pontuamos que o intuito dessa contextualização é para afirmamos que, quando os primeiros artistas começaram a trazer influências surrealistas para o Brasil, tínhamos muitos movimentos acontecendo, todos se opondo à tradição; logo, a vanguarda é mais um sopro no conjunto que chamamos de Modernismo. Dessa forma, Bosi (2022) salienta:

---

<sup>19</sup> Graça Aranha (1868-1931) foi um escritor brasileiro. Seu romance "Canaã" abriu o período Pré-Modernista, compreendido entre 1902 e 1922. Proferiu o discurso inaugural da Semana de Arte Moderna.

Tudo resolviam em fórmulas abertamente irracionais, fragmentos do surrealismo francês ou dos mitos nacional-direitistas que o imperialismo europeu vinha repetindo desde os fins do século passado. “Éramos uns inconscientes”, diria Mário de Andrade nesse balanço e autocrítica que foi a conferência “O movimento Modernista”. (BOSI, 2022 p.367).

Na primeira parte desse estudo, discorreremos sobre como o Surrealismo chega ao Brasil e a relevância de Prudente e Sérgio para que isso acontecesse, outros artistas também contribuíram para isso. Dessa forma, Robert Charles Ponge afirma que:

Como se percebe, com a dupla Prudente e Sérgio, a árvore modernista brasileira poderia ter produzido um ramo franca e explicitamente surrealista. Mas este não cresceu. Seria interessante pesquisar o porquê. [...]Nos anos seguintes, cabe, entre outros dados, assinalar que, em 1927, durante uma viagem à Europa, Ismael Nery entrou em contato (breve?) com Breton. [...]Mas 1928 deve ser lembrado sobretudo como o ano do lançamento da Antropofagia, com revista e manifesto. Neste, Oswald de Andrade não esqueceu de situar - mais ainda, caracterizar - a Antropofagia em relação ao surrealismo ("Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista"). (PONGE, 2004, si).

Por conseguinte, as afirmações de Roberto Ponge identificam as primeiras aparições surrealistas e confirmam a tese defendida de que os casos em que o Surrealismo aparece no Brasil são isolados, em seu momento histórico de vanguarda, encontrando apenas expressões locais, relacionando-o à antropofagia. Sérgio Lima (2008), em um estudo realizado aponta todos os escritores, que segundo ele, tiveram produções consideradas adeptas à tendência, começando com o poeta simbolista Cruz e Souza, o qual teve sua produção anterior a publicação do manifesto de Breton. A lista realizada por ele anterior à inauguração do movimento, é extensa, no entanto, não cita os modernistas, fato que, para Luiz Nazário (2008) é considerado normal, uma vez que esses defendiam o nacionalismo. Tanto que Nazário afirma:

O modernismo bebeu em todas as fontes. Quer seus representantes tenham evitado reconhecê-lo no intuito de forjar, como que do nada, um movimento autenticamente brasileiro, quer o tenham reconhecido, sem destacar a influência dos diversos grupos da *avant-garde*, mesmo negada ou assumida, denegada ou disfarçada, brandida ou omitida, as correntes europeias da renovação estética marcaram indelevelmente os modernistas. (NAZÁRIO, p. 178).

Logo, clara essa relação, passados quase dez anos da inauguração do Modernismo, chegamos à década de 1930, quando as estéticas descritas não estão mais na sua efusão. Isso porque o tempo delas, consideradas como atos revolucionários, tinha acabado, porém, deixaram acúmulo no conjunto de conhecimento da literatura. Sendo assim, os poetas que vieram depois

dessa combustão, conhecem todas essas estéticas, incluindo o Surrealismo, e conseguem transitar entre elas, o que acontece, então, é que cada um se relaciona com uma, contudo, tem a autonomia para se aproximar de outras.

Dessa forma, é possível compreender a liberdade estética dentre os escritores da época ao observar a produção de poetas que se destacaram. Essa autonomia, com dito, é, de acordo com Cândido:

[...]  
a expressão poética a que mais pronta e mais radicalmente se alterou com a viragem modernista. Mário Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade haviam rompido com os códigos acadêmicos e incorporados à nossa lírica as formas livres com exemplos tão vigorosos e felizes que aos poetas dos anos de 30 não seria mister inventar *ex nihilo* uma nova linguagem. (BOSI, 2022, p. 467).

Além disso, foi nesse período que Murilo Mendes e Jorge de Lima, ambos possuíntes de traços surrealistas em suas obras, também se destacaram, por isso, é importante destacar a esses escritores. Jorge de Lima foi um escritor alagoano, nasceu em 1893 e morreu em 1953, sua produção é vasta e transita entre profusas temáticas e estruturas; as primeiras com influências neoparnasianas e simbolistas, chamando atenção o *Livro de Sonetos* que possui setenta e oito poemas com a estrutura tradicional. Posteriormente, o autor adere ao Modernismo dialogando com nativismo e o misticismo, peculiaridade mais significativa para nós, pois dialoga com a vanguarda estudada. Um dos poemas em que é possível encontrar esses traços é “O mundo do menino impossível” o qual compõe *Poemas* (1927). Nele, destaca-se a presença da noite, da imaginação e do sonho, elementos que ficam claros nos seguintes versos:

Fim da tarde, boquinha da noite  
com as primeiras estrelas  
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja  
surge a lua cheia  
para chorar com os poetas.  
E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:  
o sol e os meninos.  
Mas ainda vela  
o menino impossível  
aí do lado  
enquanto todas as crianças mansas  
dormem  
acalentadas  
por Mãe-negra Noite.  
O menino impossível  
que destruiu  
os brinquedos perfeitos  
que os vovós lhe deram:

o urso de Nürnberg,  
 o velho barbado jagoeslavo,  
 as poupées de Paris aux  
 cheveux crêpes,  
 o carrinho português  
 feito de folha-de-flandres,  
 a caixa de música checoeslovaca,  
 o polichinelo italiano  
 made in England,  
 o trem de ferro de U. S. A.  
 e o macaco brasileiro  
 de Buenos Aires  
 moviendo da cola y la cabeza.

O menino impossível  
 que destruiu até  
 os soldados de chumbo de Moscou  
 e furou os olhos de um Papai Noel,  
 brinca com sabugos de milho,  
 caixas vazias,  
 tacos de pau,  
 pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos  
 são bois...”  
 “Faz de conta...”  
 “Faz de conta...”  
 E os sabugos de milho  
 mugem como bois de verdade...  
 (LIMA 1927, p. 56).

O poema de Lima (1927) é composto por uma linguagem que, à princípio, se assemelha à prosa. Na primeira estrofe apresentada, o eu lírico cria a imagem de um crepúsculo onde o sol começa a se pôr, dando lugar às estrelas e, posteriormente, à lua, elemento que “chora” com os poetas. Com a chegada da noite, o sol e os meninos vão dormir, mas ele salienta que um desses meninos não dorme, e chamando-o de “menino impossível”, essa criança havia quebrado todos os presentes importados que ganhara e, quando não mais os possuía para que pudesse brincar, ele coloca suas fantasias e criatividade em prática e brinca de “Faz de conta”, usando objetos para fingir que eram outras coisas. A última parte do poema faz um deslocamento considerado incomum à realidade, pois o menino tanto “fez de conta” que os sabugos de milho usados para dar graça a suas brincadeiras “mugem como bois de verdade”.

Outro escritor que faz parte dessa geração é Murilo Mendes, poeta brasileiro moderno que possui a obra mais reconhecida como surrealista. Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, estreou na literatura em 1930 com o livro *Poemas*, no qual retratou novas formas de expressão, por meio de versos livres e da livre associação de conceitos. Mendes é considerado como

portador de uma vasta liberdade criadora, inaugura sua escrita inspirando-a nas sátiras e poemas-piadas de Oswald de Andrade; no entanto, além da ironia e do humor, suas obras contemplam temas relacionados ao misticismo, ao catolicismo, ao onírico e ao insólito. O poeta, que optou cultivar uma poesia complexa e mística, surpreende os leitores através de uma linguagem fragmentada, com o intuito de construir imagens que vão de encontro com representações comuns. Uma outra vertente adotada por ele, foi a de caráter religioso; todavia, posteriormente, descarta a abordagem de temáticas religiosas pois buscava, através da escrita, reordenar o mundo, considerado por ele um lugar caótico, por isso dava-o regras próprias. O poema Estudo nº 6 é um dos escritos de Mendes (2000) em que é possível identificar as características apresentadas.

### **Estudo nº 6**

Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.  
 Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,  
 E da árvore de tuas pestanas Nascem luzes atraídas pelas abelhas.  
 Caminharei esta manhã para teus seios:  
 Virei ciumento do orvalho da madrugada,  
 Do tecelão que tece o fio para teu vestido.  
 Virei, tendo aplacado uma a uma as estrelas,  
 depois de rolarmos pela escadaria de tapetes submarinos,  
 Voltaremos, deixando madrêporas e conchas,  
 Obedecendo aos sinais precursores da morte,  
 Para a grande pedra que as idades balançam à beira-nuvem.  
 (MENDES, 2000, p. 42).

Observamos, nos versos exibidos, que, toda linguagem poética possui certa alteração da realidade, e essa disposição se torna um elemento surpresa constituinte do poema como um todo, pois é nítido o deslocamento semântico perceptível na imagem criada, a qual o eu lírico enxerga a cor vermelha do esmalte nas unhas “sujas” de algas, componente esse que, aparentemente, não tem sentido no mundo real, porém, apresenta alucinação e é totalmente aceitável no mundo dos sonhos.

Após esse período de exibição da arte produzida nos primeiros anos do Modernismo, quando completam-se vinte anos da semana de 22, Mário de Andrade publica um texto no qual faz um balanço do movimento. Ele tece, também, em sua composição, inúmeros comentários saudosos sobre suas experiências durante o evento inaugural “E se tamanha festança diminuiu por certo muito nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos **divertimos**.” (ANDRADE, 1942, p.03, grifos nossos). Todavia o autor reconhece, em seus comentários, que havia uma vasta aceitação por parte dos artistas em relação ao que

era apresentado pelos modernistas e que esses tinham amadurecido, e, dessa forma, não fazia mais sentido se comportarem como “revolucionários”, porque essa fase já tinha passado. Para ele:

O que caracterizou essencialmente, a meu ver, foi a fusão de três princípios fundamentais:

- 1° o direito à pesquisa estética;
  - 2° a atualização da inteligência artística brasileira.
  - 3° a estabilização de uma consciência criadora nacional.
- (ANDRADE, 1942, p, 06).

As pontuações realizadas por Mário de Andrade e a percepção tida após anos, é que, ao efetivar uma análise, no que diz respeito ao cenário literário brasileiro, principalmente, a partir da década de 1930, como foi pontuado, tínhamos autores aderindo aos conselhos modernistas, poetas que resgatavam os moldes de escrita romântica, outros, embora não fosse mais usual, usavam formas clássicas, como os parnasianos, e recuperavam o soneto. Tendo em vista essa percepção desenvolvida pelo escritor literário e pelos críticos, entendemos e consideramos que o Surrealismo veio a partir do Modernismo, com esse nome<sup>20</sup>, e continua até a literatura contemporânea, a acrescentar nas opções de poéticas. Dessa forma, contribuiu para a grande diversidade de produções consideradas modernas e faz parte do que chamamos de lírica moderna, que, posteriormente será abordada de maneira mais afincada para averiguarmos e pontuarmos o período em que o fazer poético torna-se distinto, visto que essas mudanças refletiram nos escritos pós-modernos, os quais são de nosso interesse, para as análises dos poetas Pio Vargas e Fabrício Clemente.

É durante a época apontada que, todas as estéticas e o Modernismo em si se tornam um combo considerado tradição, e isso se dá pois já passaram de ser novidade, acarretando diversas noções modernistas. Ainda assim, apontamos desse período um dos autores, dentre vários que se destacaram: João Cabral de Melo Neto, o qual publica, entre várias obras, *Pedra do sono* (2007), seu primeiro livro, que apresentava traços surrealista, mas logo tem seu estilo modificado a propor uma forma de escrever, em que a razão se sobrepõe à inspiração. Um dos poemas que formam essa obra é:

**Noturno**

O mar soprava sinos,  
Os sinos secavam as flores,  
As flores eram cabeças de santos.

<sup>20</sup> É usada essa expressão, pois, entendemos as influências anteriores, bem como, os textos surgidos anteriores ao Surrealismo que já utilizava imagens deliradas

Minha memória cheia de palavras,  
 Meus pensamentos procurando fantasmas  
 Meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos puros  
 Voavam como telegramas;  
 E nas janelas acesas toda noite  
 O retrato da morta  
 Fez esforços  
 desesperados para fugir.  
 (MELO NETO, 2007, p.20).

O poema expressa um eu lírico que realiza encadeamentos entre elementos reais e imaginários resultado de um sonho, colocando-os no mesmo grau de importância e observação. Primeiramente, o título é sugestivo, dado que faz referência a um momento do dia comum ao sono e sonhos; em seguida, encontramos na primeira estrofe, o evidente distanciamento entre os elementos usados pelo autor ao afirmar que mar, considerado um ser incapaz de realizar atividades próprias humanas, “sopra” sinos, objeto impossível do resultado de tal ação, o qual é agente da ação de “secar flores”, considerada incabível, posto que, no último verso, é usada uma metáfora ao afirmar que essas eram “cabeças de santos”. Fica claro, portanto, que isso é resultado de um sonho, quando na segunda estrofe faz referências a “memória”, “pensamento” e “pesadelo”.

Considerando o panorama já realizado sobre a lírica brasileira e sobre as tendências que a compõem, foi comprovado que a vanguarda europeia Surrealismo apenas agrega no conjunto de valores literários brasileiros, tendo poucos adeptos no período modernista, aparecendo na arte brasileira não como filiação, mas como influência. Dessa forma, a partir da década de 1950 a heterogeneidade da literatura se mostra cada vez mais, posto que surgem inúmeros movimentos na poesia que se assemelham a “grupos”, os quais eram compostos por poetas que produziam com o mesmo perfil.

Feito uma abordagem sobre as tendências vigentes durante essas décadas, percebemos que há a criação de várias correntes e há o resgate de inúmeros movimentos precedentes, como alguns autores recuperaram o Surrealismo, não na mesma proporção em que se produzem com outras práticas, mas elas aparecem no nosso acervo poético. No entanto, os autores fazem essa volta ressignificando determinados valores. Assim, vimos que algumas características se assemelham a da vanguarda estudada no que diz respeito ao automatismo, ao vínculo com o onírico que findam nas imagens não logocêntricas e fundamentadas nas estranhezas e deformações, essas marcas são de pouca aparição, e, por isso, se dá a importância de reconhecê-las.

## 2.2 Poetas brasileiros com influências surrealistas

A partir das discussões realizadas, é notório que, mesmo exercendo influências no movimento modernista brasileiro e tendo alguns poetas que possuem relações evidentes às proposições feitas por Breton, foi afirmada a relação dos artistas com o Surrealismo ocorre de maneira livre no Brasil. Os escritores assimilaram inúmeras formas poéticas, como pontuamos acima, mas reiteramos que essas se deram devido a emancipação literária que ocorreu a partir do Modernismo. No entanto, tivemos poucos artistas brasileiros que realmente se filiaram à vanguarda. De acordo com Nazário, esses opunham-se “ao modernismo por causa de sua nefasta à tendência nacionalista” (p. 185).

Um dos exemplos é Sérgio Lima, já mencionado anteriormente, que foi um dos escritores chamados de surrealistas. Em 1960, recebe o convite de André Breton para participar do grupo parisiense, e durante sua participação, envolveu-se em inúmeros eventos que enriqueceram sua experiência. Quando retorna ao Brasil, cria um grupo composto por Roberto Piva e Claudio Willer, juntos faziam reuniões e debates para discutirem a tendência. Lima era o líder do grupo, e os demais tinham vínculo ao grupo estadunidense Beat. Os poetas Piva e Willer tiveram relação muito forte com a vanguarda e contribuíram significativamente tanto para as obras literárias quanto para a crítica sobre o Surrealismo. Em um ensaio, Willer se considerava atualizado por trazer essas discussões à literatura brasileira.

Na década de 60 reaparece a identificação de poetas brasileiros com o surrealismo. O que houve nesse período da nossa literatura obriga a rebater a idéia de um surrealismo tardio, o “tardosurrealismo”. [...] Ao lermos *Le Surrealisme Mème e La Brèche* (onde seríamos resenhados, Sérgio Lima, Roberto Piva e eu, em 1965), ao comprarmos os volumes da *Oeuvre Complète* de Artaud à medida que saíam pela Gallimard, éramos atualizados e não atrasados. Até hoje, promover a leitura de *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos ou *Sens-plastique* de Malcolm de Chazal é trazer à tona o queo Brasil desconhece; o novo, independentemente da publicação originária. (WILLER, 2013).

Nesse viés, o que o teórico e poeta afirma é que houve um reconhecimento com os ideais surrealistas mesmo quando já tinha “acabado” o período de duração exata da vanguarda. No entanto, rebate a ideia de terem trazido esses traços de forma atrasada, como é visto em algumas teorias, e se consideravam avançados e inteirados sobre assuntos atuais. Em um artigo publicado posteriormente, Willer faz um estudo sobre poetas considerados “malditos” enomeia-o de *Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva* (2013). Nesses estudo, traz discussões acerca dos escritores. Para ele “Poetas malditos não são apenas aqueles rejeitados

pela sociedade em seu tempo, e reconhecidos tardiamente como inovadores. Um traço em comum, a uni-los, é a descida ao inferno e a interlocução com o diabo.” (WILLER, 2013, 129).

A partir dessa afirmação, Willer faz um estudo aprofundado sobre os poetas que receberam essa categoria a partir da publicação da antologia *Les Poètes maudits* de Paul Verlaine, e, em seguida, tece inúmeros comentários relacionados ao marginalismo a que os escritores foram submetidos até o reconhecimento literário e análises de poemas que, segundo ele, seriam de certa forma, devido à relação com o diabo.

Sobre Roberto Piva, afirma: “Piva não foi um satanista; tampouco, um neo-simbolista. Contudo, projetar tais parâmetros em sua poesia – e na sua recepção – enriquecerá a leitura de sua obra. E permitirá atualizar essa categoria, dos “poetas malditos”.” (WILLER, 2013, 138). A referência ao neo-simbolismo se dá devido aos poetas analisados anteriormente em seu artigo serem filiados nesse movimento. Piva, mesmo publicando na década de 60, era considerado surrealista, e Willer delega sua falta reconhecimento principalmente a esse fato.

A demora na sua recepção resultou, como observei em outras ocasiões (cf. meu posfácio in PIVA, 2005, p. 156), da surdez para o não-discursivo por parte da crítica; de um recalque brasileiro do surrealismo, agravado pelo modo como alternou imagens delirantes e uma linguagem muito direta, oposta ao eufemismo. Para corroborar, basta examinar a bibliografia que acompanha as edições de suas Obras reunidas: antes de 2000 não há quase nada em matéria de ensaios e participações em antologias. Bem conhecido, não era, contudo, reconhecido, a não ser por uma minoria, por aqueles que, em outras ocasiões, caracterizei como “periferia rebelde”. (WILLER, 2013, 138).

A produção do poeta é considerada única por apresentar traços eruditos e transgressores, em sua criação poética, por três anos se aprofundou nos estudos da *Divina Comédia*, e essa relação com Dante marca de forma significativa a relação entre política e poesia. Dentre outras influências artísticas, a obra de Piva sofre de influência dos autores Rimbaud e Lautréamont, e,

A partir daí iniciou-se em sua vida o cultivo do rimbaudiano “desregramento de todos os sentidos” para se chegar à poesia. Das vanguardas do começo do século 20, Roberto Piva absorveu lições do surrealismo, na vertente francesa de André Breton, Antonin Artaud e René Crevel. É um dos três únicos poetas brasileiros a constar no famoso Dicionário Geral do Surrealismo, publicado na França. A partir de Artaud, Piva incorporou a ideia de que existe um compromisso absoluto entre poesia e vida. (WILLER, 2014).

As influências surrealistas de Piva podem ser encontradas em diversos poemas, como o apresentado abaixo

Que você conheça  
A estrela da loucura

Na sua verde boca animal  
 A paisagem mineral  
 Rói o olho do peregrino  
 Que procura seu Deus com chifres  
 Amo os garotos que cospem o sangue  
     das amoras  
 pelos lugares ermos, praias habitadas  
     por escamas de peixe, montanhas  
     & matas onde o anjo é um pau  
     Duro no poente  
 Que você conheça o relâmpago  
     chamado mundo sombrio  
 Estremecendo na folha do seu  
     Coração  
 Que você conheça este relógio sem nuvens  
     Chamado morte  
 dependurado no planeta  
 como volúpia secreta  
 Que você conheça manguezais  
     & realidades não humanas  
     que são a essência da Poesia  
 Que você conheça o sussurro do Sol  
 Na água ferruginosa dos seus olhos.  
 (PIVA)

O texto apresentado, no que diz respeito à estrutura, tem, de certo modo, a forma diferente dos padrões clássicos e configura-se com uma estética mais moderna e inovadora. Não é dividido em estrofes, constituído por apenas um bloco com versos brancos, sem rimas. Além disso, apresenta recursos com alguns versos recuados com a finalidade de deixar o poema com a aparência de desenho. No que diz respeito ao conteúdo, temos a impressão de um eu-lírico que parece “dar conselhos” ao seu receptor, o que já aparece nos primeiros versos que é constituído com um verbo no imperativo, sugerindo que conheçam a estrela da loucura. A palavra “loucura” pode ser associada ao movimento surrealista pelo fato de que, nesse estágio, o sujeito se encontra fora das condições racionais. Temos também, no poema, a referência ao diabo, que Willer 2013 cita quando se refere aos poetas malditos. Essa alusão é encontrada quando Piva usa a metáfora “Deus com chifres”, e, novamente, há sugestão para que o interlocutor conheça “ambientes sombrios”, e finaliza o poema com uma última recomendação sobre “realidades não humanas” que seriam importantes para o ser humano conhecer juntamente com o “sussurro do Sol”.

Sobre o Surrealismo, Willer afirma ser um modo de enxergar o mundo, e sobre isso:

Essa visão do mundo abrange o modo como o surrealismo pensou a história da literatura; sua poética das correspondências, analogias e imagens; a visão do processo de criação, passando pela afirmação e discussão da escrita

automática; a complexa relação entre poesia e vida, entre o simbólico e o real, incluindo a questão do acaso objetivo.(WILLER, 2008, p. 223).

Quando o poeta usa essa expressão para denominar essa tendência, ele a faz com o intuito de diferenciá-la das outras vanguardas, pois, segundo ele, as demais só propunham inovações no que diz respeito a questões estéticas e artísticas, enquanto, para ele, “O surrealismo estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador.” (WILLER, 2008, p. 224).

O grupo Beatnik era composto por jovens que, insatisfeitos com a organização socioeconômica dos Estados Unidos, na época, pois o país estava reestabelecendo sua economia após a Segunda Guerra Mundial em 1945, se manifestam contra a cultura de consumo, dado que existia disparidades gritantes na separação de renda. Essas questões fomentam na sociedade grande revolta, especialmente entre a juventude. A geração do Beatnik teve manifestações literárias, e assim como no Brasil, pregava uma revolução na literatura porque consideravam-na antiquada. Essas características se davam, também, na música, e a postura de seus componentes era de contracultura, que se apropriavam do uso de álcool e drogas para realizarem suas obras, comportamentos que, para Scalia (2016) se assemelhavam aos gregos e romanos na era dionisíaca, afirmando uma mudança literária nunca antes vista em razão de haver:

O mergulho para dentro de si, o autoconhecimento, o povoamento do deserto do cérebro, o registro autoral da potencialidade individual, o impulso bêbado literário, a razão de existir apenas naquele instante para simplesmente produzir arte, o uivo descontente na névoa de tabaco, da incapacidade intelectual produtiva da elite diante da fúria artística dos plebeus, o vômito intelectual, a angústia musicada. (SCALIA 2016, si).

A relação entre o grupo Beat e o Surrealismo se dá devido ao modo como os estadunidenses faziam seus textos; em primeiro lugar, se assemelham a postura dos poetas serem de resistência e anarquistas e, como produto final, textos que surgem do inconsciente e desprezam a lógica racional. Em segundo lugar, Willer, referência surrealista brasileira, convive diretamente com eles e seus escritos realizando traduções. Carlos Willer (2011), em uma entrevista que fornece ao jornal *Alternativo*, do Maranhão, apresenta várias concepções sobre poesia e sobre essa vinculação. Ao ser questionado sobre sua “raiz” com a vanguarda estudada ele afirma:

Por alguma misteriosa afinidade. Encantei-me ao ler autores como Breton, Desnos, Eluard. Mas não se trata apenas de uma escolha de uma “vertente

estética”. Ao falarmos de surrealismo, estamos falando de rebelião, recusa da ordem estabelecida, inconformismo; de uma atitude; de uma visão de mundo. E evidentemente, de uma contribuição cultural, no sentido mais amplo da palavra, incluindo todos os campos do conhecimento e a relação do indivíduo com o mundo. Surrealismo, é entre outras coisas, retomada de uma rebelião romântica, atualizando-a. Uma tentativa de síntese da subjetividade e do mundo objetivo. (WILLER, 2011, si).

A visão que Willer 2011 tem da vanguarda é o nosso apoio para as análises de Vargas e Clemente, que serão realizadas posteriormente. Isso se dá pois a década de 1970 é marcada pelo fato de que as vanguardas, incluindo o Surrealismo, se findam em praticamente todos os países, mas o motivo de ainda estudá-las, para nós, é reconhecê-la como acúmulo estético na literatura brasileira, o que permite identificar que a postura surrealista permanece e engaja outros poetas, na década de 1980, como Pio Vargas, e, em 2013, como Fabrício Clemente. Essa atitude surrealista é a de rebelião, discordância da ordem, inconformidade e ter uma visão de mundo que vá além das regras exigidas pela sociedade racional e objetiva. Ao ser questionado sobre a relação que possui entre as duas correntes ele diz:

“Sim, são as duas linhas poéticas/estéticas que mais influenciaram minha poesia, com as quais dialogo. Modos, a meu ver, de prosseguimento e atualização da rebelião romântica. Expressões do inconformismo e da busca da expansão da consciência. Representam o ataque à lógica do discurso, ao pensamento cartesiano, ao academicismo, aos conservadorismos, inclusive àqueles que se apresentam como sendo de esquerda.” (WILLER, 2011, si).

Fica claro, na fala de Willer (2011), que ambos movimentos são contra o tradicionalismo conservador e de evidente associação política, especificidade que os marcam, peculiaridade já abordada no início quando Breton e seus seguidores seguem o comunismo, nas décadas 20 a 60, sempre relacionadas a movimentos contra à política vigente. A poética de Willer (2004) é rica nesses aspectos:

#### **MENSAGENS, 1: ENQUANTO RELEIO ALLEN GINSBERG**

porque o mundo é mágico  
eu escrevo instalado em um canto tranquilo da cidade  
onde servem café  
e sei-me parceiro das leis secretas que regem o real  
você enxerga / eu enxergo                   à frente / atrás  
o que foi e o que será  
poesia é isto: saber olhar  
atentamente, distraidamente  
e contar  
tudo o que ninguém precisa saber

O título do poema faz referência direta ao movimento beat pois apresenta um dos principais autores do grupo. Dessa forma, é feita a afirmação de que, estava lendo seus textos e sendo influenciado enquanto escrevia. As alusões ao mundo onírico estão presentes desde o primeiro verso apresentado quando o eu lírico professa: “que o mundo é mágico”. Ao utilizar o termo “mágico” alude a questões que saem do convencional e ganham novas dimensões. Nos versos seguintes, é percebida a comparação entre o mundo real e o irreal, o EU presente no poema “narra” que sai para compor seus escritos e se depara com pessoas que se relacionam “às leis que regem ao real”, e, nesse sentido, professa que também as conhece; no entanto, a poesia é, para ele, o momento de dizer sobre “coisas que ninguém precisa saber”.

Sendo assim, a partir dessa abordagem realizada, pontuamos uma diversidade temática e estrutural significativa na literatura brasileira depois do movimento modernista, o que justifica o fato de afirmarmos a falta de uma descendência totalmente surrealista e o caráter, majoritariamente, revolucionário das práticas aderidas pelos poetas durante o período abordado. Pontuamos, entretanto, alguns poetas que tiveram suas obras com traços considerados surrealistas. Dessa forma, para compreendermos e analisarmos os poetas estudados, Pio Vargas e Fabrício Clemente, ambos goianos, faremos um breve panorama da poesia goiana, e a importância de realizar um estudo sobre esses poetas.

### **2.3 A poesia goiana**

No decorrer da segunda parte deste trabalho, vimos que o perfil revolucionário dos artistas ao propor um modo distinto dos tradicionais ao fazer obra de arte; é influenciado, principalmente, pela chegada das Vanguardas Europeias ao Brasil. Alguns estudos apontam que esse incentivo chega de modo tardio, entretanto, o pregado era uma liberdade estética que não poderia ser imposta. Partimos desse ponto, pois, a literatura goiana, muitas vezes, é vista como “atrasada” em apresentar certas temáticas e aderir a novos movimentos, por esse motivo, discutiremos brevemente a poesia goiana até a produção de Pio Vargas e Fabrício Clemente. De acordo com Canedo e Rosa (2019), em um estudo realizado sobre a literatura em Goiás, é de extrema valia observar o cenário completo para uma avaliação. Segundo eles:

O que aqui nos interessa é a base pela qual ambos os autores puderam autenticar em suas nações o espaço literário propriamente válido e reconhecido: autor, obra e público/produção, reprodução e difusão. (CANEDO E ROSA, 2019, p.162).

Para fundamentar a discussão, os autores partiram do teórico Bordieu para discutirem o campo literário, que conforme eles ainda se encontrava em construção e, apoiado a isso, teceram um resumo sobre as primeiras manifestações literárias em solo goiano. Consoante a Canedo e Rosa (2019), a produção e a formação de um público leitor se inicia no século XX, quando a capital goiana ainda era a cidade de Goiás. Nesse período, tivemos algumas publicações: a primeira por Leodegária de Jesus, em seguida Hugo de Carvalho Ramos, constituída por contos representativos da cultura local. Foi publicado, também nesse período, uma antologia poética por Gastão de Deus, e, por fim, Léo Lynce, considerado “introdutor do Modernismo em terras goianas” (CANEDO E ROSA, 2019, p. 164).

Sendo assim, é notório que o volume de textos publicados faz com que a atuação literária ganhe espaço, o que é intensificado pela transferência da capital estadual para Goiânia, evento que possibilitou a criação de instituições imprescindíveis para a consolidação da literatura. Conforme Canedo e Rosa (2019):

A partir da inauguração e do batismo cultural da cidade em 1942, alguns fatos mostram-se decisivos para a conformação de um campo literário goiano de modo a garantir sua inserção no sistema literário nacional. Um dos mais importantes consiste na instalação da Escola Técnica de Goiânia (ETG), sobretudo com a disposição de seu setor de Tipografia e Encadernação, articulando a um curso técnico com o mesmo escopo. [...] Foi a ETG a responsável por editar os livros de importantes escritores e poetas em início de carreira. [...] A escola também apoiou em 1947 a publicação dos aprovados no Primeiro Concurso de Poesias promovido pelo Movimento Unificador dos Estudantes Goianos (MUEG), o que demonstra, mais uma vez, uma mobilização crescente da produção literária local. (CANEDO E ROSA 2019, p. 165).

É evidente, portanto, que os eventos apontados foram de grande importância para o desenvolvimento em Goiás, visto que, em outros estados brasileiros, já tínhamos escritores renomados e um público leitor mais assíduo. Outros acontecimentos, como a fundação do Bazar de Oiό, que tinha como objetivo o comércio literário, bem como sediar encontros e conversas, a criação do Grupo de Escritores Novos (GEN) e fundação das instituições de ensino como Universidade Católica de Goiás e Universidade Federal de Goiás foram indispensáveis para a consolidação de um ambiente cultural em nosso estado. Assim, surgiram inúmeros outros nomes, como Bernardo Élis e Cora Coralina, objeto de análise de Canedo e Rosa (2019) nesse artigo. Canedo e Rosa 2019, afirmam então que:

Ao longo do século XX, a literatura vai ganhando força em Goiás e a presença de um campo literário vai se configurando com mais evidência. Hoje, o estado

congrega um largo número de poetas, contistas, romancistas, teatrólogos, entre outros importantes representantes da cultura. (CANEDO E ROSA, 2019, p. 167).

No que diz respeito à poesia produzida em Goiás, traremos como fundamentação um estudo realizado por Jamesson Buarque (2018), em que já no título faz um questionamento, se devemos designar essas produções como “*Poesia goiana ou em Goiás?*”. Buarque (2018), começa o texto fazendo uma série de comparações entre poetas goianos e outros poetas de diferentes estados, e, ao apresentar essas confrontações, ele pontua algumas semelhanças estruturais e principalmente temáticas, um dos exemplos usados pelo teórico é o de Pio Vargas com Paulo Leminski. As compatibilidades apresentadas surgem, inclusive, à coincidência do modo de vida e morte em que esses escritores foram submetidos: “A tentação se faz por estarmos diante de dois poetas que se entregaram à vida levando o corpo a experiências extremas” (BUARQUE, 2018, p. 71).

Após a realização dessas afinidades, Buarque (2018) nos apresenta uma primeira resposta de seu questionamento inicial e afirma:

A resposta mais viável é que a poesia que se faz em Goiás é a poesia brasileira como que se faz em qualquer região, estado ou município do Brasil. Embora isso pareça óbvio, tanto por aspectos históricos quanto culturais e geopolíticos que fazem do Brasil o que é desde sua formação colonial portuguesa, o título, a respeito da “poesia goiana”, sugere uma poesia peculiar produzida no estado de Goiás. (BUARQUE, 2018, p. 76).

Em concordância com que nos é apresentado por Buarque (2018), não há de fato, uma poesia propriamente singular no que diz respeito a outras produções contemporâneas<sup>21</sup>, mas o uso do termo se dá “por força de um hábito que é menos local do que nacional, referíamo-nos a ela constantemente como poesia goiana, conforme se encontra no Brasil descrições como poesia gaúcha, poesia mineira e poesia pernambucana, entre outras”. (BUARQUE, 2018, p.78). Jamesson Buarque faz, em seu texto, um adendo apresentando sua pesquisa como parte do objetivo de um grupo “Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia, cuja finalidade era mapear o que havia sido publicado de 1948 aos dias atuais, e foi observado por ele que, desde essa data, o que era publicado se difere das produções anteriores e se aproxima com as características modernistas.

Ao citar o grupo fundador da pesquisa, Buarque (2018) declara que ainda existem pesquisas em andamento para conseguirem mapear todo o sistema literário e usa a teoria de

---

<sup>21</sup> Contemporâneo no sentido de ser produzido no mesmo tempo.

Cândido para justificar a relevância do conjunto de receptores cuja ausência impacta diretamente nesse “sistema”. Como fonte de consulta, pesquisaram as fichas de retiradas e devolução de livros em bibliotecas e, mesmo com os resultados preliminares, foi possível afirmar que salvo “Cora Coralina, Gilberto Mendonça Teles, Afonso Felix de Sousa e José Godoy Garcia, em geral, quase não há busca por poetas de Goiás em tais bibliotecas” (BUARQUE, 2018, p. 84). Buarque (2018) diz que alguns movimentos tem sido feitos para que haja a circulação de poesia feita por poetas goianos e reitera:

É importante considerar que o problema não está no princípio de “Literatura como sistema” nem na poesia goiana, mas na falta de evidência de uma recepção propriamente goiana de sua poesia. Afirmando “de certo modo”, consideramos que o princípio se torna um problema pelo modo como ele é cultuado no Brasil, de maneira estanque, como uma fórmula à qual a literatura de uma região deve atender, caso contrário, ela é apenas parte de uma literatura maior. (BUARQUE, 2018, p. 85).

Sendo assim, levando em conta as considerações apontadas, é perceptível ainda a necessidade de pesquisas que envolvam a produção literária local, o que dá relevância ao estudo de poetas como Pio Vargas e Fabrício Clemente que serão analisados em seguida, principalmente por trazerem à poesia goiana temáticas inovadoras e pouco vistas, como traços do Surrealismo.

### 3 TRAÇOS SURREALISTAS NAS OBRAS *POESIA COMPLETA DE PIO VARGAS E CONGRESSO ESPIRITUAL DOS RANÚCULOS DE FABRÍCIO CLEMENTE*

lentramente  
letras móveis  
dentro do texto.

em poesia  
o movimento  
é pretexto.

a inércia  
um abrigo vago  
sem metáforas.  
Pio Vargas

Desde o primeiro capítulo temos abordado a vanguarda europeia surrealista, sua criação, suas características e suas influências, principalmente no que diz respeito a forma pela qual motiva a poesia lírica brasileira. A partir dessas discussões, vimos que tal tendência não possui uma filiação totalitária no Brasil, como um movimento estético, na verdade o que ocorre é uma assimilação por parte dos artistas, com liberdade estética, promovida pelo Modernismo, inaugurado no nosso país, durante a Semana de Arte Moderna.

Para tanto, como os poetas que compõem o *corpus* desse trabalho são goianos, realizamos um breve resumo de como se configurou a literatura goiana e suas temáticas, foi apresentado também que essa dialoga com as produções de âmbito nacional, dentro das condições estruturais e do público leitor próprio do estado.

Pio Vargas teve seu primeiro livro – *Anatomia do Gesto* – publicado em 1989 e, de acordo com Carlos Willian Leite, organizador da obra completa desse escritor goiano, o autor seria o maior poeta de seu tempo, mas morreu antes dele. Vargas morre com 26 anos, em 1991, de uma parada cardíaca motivada por uma overdose de cocaína. Assim, a ideia da publicação de um volume que contemplasse todos os poemas escritos por Vargas teve como objetivo a tentativa de resgatar a obra e a memória, já que todos os seus livros tiveram o número pequeno de exemplares vendidos. No entanto, a concretização desse projeto foi retomada apenas em 2009 já que “Pio Vargas precisa ser recuperado”, aponta seu prefaciador

Já o livro organizado por Leite é constituído pelas obras *Janela do Espontâneo*, *Anatomia do Gelo*, *Os Novelos do acaso*, além de poemas avulsos que não obtiveram publicação. Sendo assim, a escolha de poemas para a análise neste capítulo, não segue uma ordem de escolha dos livros apresentados, optamos por estudar os textos que apresentam marcas com o Surrealismo, uma vez que é o nosso objeto de estudo.

A outra obra analisada, como dito anteriormente, é *Congresso Espiritual dos Ranúculos* 2013, cujo autor é Fabrício Clemente, poeta que continua assíduo e com previsão de publicações. Clemente, foi estudante da Universidade Federal de Goiás na graduação, e continuou sua carreira acadêmica até o doutorado. Ambos os autores não possuem acervo considerável de textos críticos sobre seus feitos, o que mais uma vez justifica o trabalho de reconhecimento deles.

Consideramos como traços surrealistas na literatura, principalmente, o que foi apontando por Breton em seu manifesto, em que nega e pretere a realidade a um mundo com possibilidade de novas interpretações e liberdade, segundo ele:

Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida real, que afinal esta crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!). (BRETON, 1924, p.1).

Os apontamentos feitos no excerto acima, deixa claro que a “vida real” é a crença mais precária e o homem que se permite viver apenas debaixo dessas habitualidades está fadado ao desalento. Então, a partir do manifesto, os artistas desenvolveram diversas condutas para que houvesse um deslocamento desse lugar “real”. Nesse sentido, França (2008) pondera que esse “projeto que busca, através das interrupções do consciente pelos efeitos dos inconscientes, e do que se coloca para- além da captura das imagens do mundo dos objetos convencionais, o que significa a entrada em função de algo que faz a diferença.” (FRANÇA, 2008, p. 107).

Sendo assim, a escolha pela seleção de poemas não se deu pela hierarquia do poeta, ou pelo ano de publicação, pois a organização é pautada pela presença de alguns operadores de leitura capazes de apresentarem elementos do Surrealismo, como: O automatismo; A presença de imagens de sonho; A presença do mundo onírico; A presença da imaginação em detrimento da realidade. Além disso, o efeito poético criativo, como afirma França:

A dimensão do surrealismo que penetra no mundo é a de praticar de forma inteiramente nova uma reformulação na arte que expressa a vida latente do sujeito que através da abertura do espaço e do tempo do sonho, uma surrealidade. Abertura que significa a construção do olhar e do objeto para além do simples prazer dos olhos e que se torna efeito poético criativo. Olhar que marca a arte surrealista buscando o desejo em seu âmago, como movimento subversivo e princípio de produção. (FRANÇA, 2008, p. 107).

Dessa forma, é comum que esses traços surrealistas deem à arte em geral, verossimilhança às fantasias, e ausência de racionalidade, trazendo ao texto o indizível.

### 3.1 O automatismo nos poemas de Pio Vargas e Fabrício Clemente

O automatismo foi um dos elementos proclamados por André Breton ao definir o Surrealismo, logo para Breton:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p.12).

O que o percursor do Surrealismo afirma, diz respeito ao modo pelo qual se deveria, segundo ele, fazer arte. Vemos que esse parâmetro criado por Breton nada mais é que o artista deixar vir à tona tudo o que estiver em seu interior, sem qualquer apreensão aos moldes impostos pelas questões estruturais artísticas ou sociais. Nesse sentido, esse formato se diferencia veementemente do viés tradicional, cujos textos tinham a escrita pensada, possuíam uma estrutura rígida, vocabulário formal e temas considerados superiores, o oposto das atribuições da escrita automática, considerada espontânea. É interessante, portanto, trazer a ideia de Willer 2008 a esse respeito, pois é a partir dela que consideraremos esse operador de leitura:

Não há uma escrita automática pura, conforme reconheceu Breton ao designá-la, em “Le message automatique” de 1933, como “limite ao qual o surrealismo deveria tender”. Seria, afirma, “quase supérfluo nos embarçarmos com uma divisão da escrita dita de modo corrente “inspirada”, que pretendemos opor à literatura de cálculo, em escrita “mecânica”, “semi-mecânica” ou “intuitiva”, esses três qualificativos não visando senão a dar conta de diferenças de graus. (WILLER, 2008, p. 710).

Nos poemas escolhidos e apresentados em seguida, percebe-se que, em relação à estética, todos possuem basicamente o mesmo padrão, ao não apresentarem letras maiúsculas ao começar os períodos ou estrofes e possuírem frases desconexas. A diferença perceptível nesse campo, se dá devido ao fato dos poemas de Vargas (2010) serem divididos em estrofes e serem finalizados no último verso com ponto final, enquanto os de Clemente (2013) se constituem apenas de um bloco e não possuem nenhum ponto simbolizando o final de uma

ideia. Todas essas particularidades dialogam com a definição dada por Breton (1924) e Willer (2008). Como é percebido no poema abaixo de Vargas:

o fogo e o tédio  
são produtos sem mília,  
salvo suas cores  
pródigas e ingênuas  
no painel de dores túbias.

pode haver o momento  
de palavras ajustáveis  
em cada frase,

o momento de sombras  
em transparente corpoquase  
sem que isto denuncie  
ruptura de gesto e culpa,  
extremos de mesma base.  
(VARGAS, Pio, 2010, p.41).

No que diz respeito ao conteúdo, o eu-lírico, no primeiro verso, compara dois termos que não são considerados opostos, porém não se assemelham em nada do ponto de vista racional – “fogo e tédio”. A comparação ocorre ao dizer que ambos não possuem “mília”, ou seja, algum tipo de reconhecimento, mas suas cores, sim. O interessante nessa afirmação, é o fato da palavra “tédio” ser um substantivo abstrato, sendo assim não é possível sua representação para a atribuição de uma determinada cor, porém, se essa eventual cor for a mesma do substantivo “fogo”, deduzimos que seria algo entre o laranja e o vermelho adjetivadas de “ingênuas”, indo de encontro com os significados “reais” das tais. Chama a atenção, na segunda estrofe, a relação apresentada entre as palavras “sombras” e “transparente”, que se dão em “corpoquase”, neologismo criado pelo autor, e por fim, é falado de ruptura e extremos em uma mesma base, podendo ser entendido como o convívio de limites em um mesmo espaço.

O texto de Vargas (2010) a seguir, mantém-se, basicamente, a mesma apresentação do poema anterior, havendo a junção de vocábulos pertencentes a campos semânticos distintos, e expressões que são relacionáveis fora do contexto artístico, podendo assim dizer que possui a escrita automática, uma vez que:

A escrita automática é uma experiência da dissociação. Há uma separação entre a consciência de quem escreve e o que está sendo escrito. [...] Portanto, a escrita automática corresponde às situações em que as palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, porém antes, no momento da criação, durante o processo, e não só depois do texto haver sido escrito. E o automatismo psíquico verbal dos surrealistas pode ser

visto como caso particular de alterações da consciência associada à criação. Iluminação, êxtase, visões, alucinações e revelações são seus correlatos. (WILLER, 2008, p. 713).

Nesse sentido, é notório que a presença de alucinações e alterações da consciência são vistas abaixo:

desde sempre  
o pântano pulsando  
no enigmas, nos abraços  
e na mecha insigne dos colapsos.

mas ficou dentro da face  
a contramão do movimento  
a boca adormecida pelos becos  
como que mantendo pose para o grito.

e bem pode que no bojo da voz  
habite o molde, o concerto,  
a foz do canto  
no peito de claves concretas.  
(VARGAS, Pio, 2010, p.67).

O texto de Vargas não apresenta uma escrita “mecânica”, como aponta Willer (2008), o que ocorre, entretanto, é o oposto disso, uma vez que não há o cuidado em cumprir qualquer exigência formal. As alterações de consciência são visíveis logo na primeira estrofe, quando há a presença da personificação do “pântano” que ganha a característica de “pulsar”, atributo não reconhecido nesse tipo de reduto, e vai totalmente de encontro com suas condições, pois esse local é reconhecido pela composição de águas inundadas e paradas. O eu-lírico, ainda nessa ideia, nos faz refletir sobre como seria a possibilidade desse “pântano” que “pulsa nos enigmas, nos abraços” e “na mecha insigne dos colapsos”. Sendo assim, é visível a ausência da lógica e da razão em virtude da presença de alucinações que são presentes no decorrer da segunda estrofe. Nessa parte, é apresentado uma imagem interessante presente nos versos: “a boca adormecida pelos becos”/ “como que mantendo pose para o grito”, e novamente, a ideia do contraditório aparece na boca adormecida que se prepara para exercer o que não poderia caso estivesse adormecida, o grito. E por fim, a última estrofe tem uma leve presença de sentido na voz que forma o concerto, o canto de “claves concretas”.

Os poemas, aqui apresentados até então, são de Vargas (2010), poeta que algumas vezes foi comparado a Rimbaud, e essa comparação é feita por Ademir Luiz (2010) que prefacia a obra estudada, para ele:

É uma grande tentação comparar Pio Vargas com Rimbaud. Parece fácil e natural, quase uma obviedade. Os dois poetas foram garotos-prodígio, produzindo poesia de inegável qualidade, mesmo sendo muito jovens. [...] Os dois eram gregários, falastrões, iconoclastas e carismáticos. Compartilhavam desprezo pelos medalhões da cultura. Foram ao mesmo tempo mestre e discípulo de poetas mais velhos, Verlaine para um e Lourenço para outro. Finalmente, ambos tiveram mortes precoces em função da vida de excessos. (VARGAS, 2010, p. 11).

É relevante trazer essa comparação, pois de acordo com Willer (2008), o poeta francês também detinha desse tipo de escrita em alguns textos e afirma que o automatismo é, também, de acordo com os escritos de Rimbaud, “essa alteridade ou exterioridade do “eu” ocorre quando a consciência presencia a eclosão do pensamento, contempla-o, e o escuta como sinfonia abismal. Não se trata, portanto, da perda da consciência, mas da ampliação, hiperconsciência.” (WILLER, 2008, p.713).

Todas essas propriedades apontadas por Breton (1924) e Willer (2008) sobre a escrita automática são amplamente encontradas em Clemente (2013), como é possível observar nos poemas escolhidos abaixo:

#### Cavalo do caos

este que desfia tais demências  
 é meu hóspede, um demônio perdulário  
 ou serei eu, vapor de virulência  
 seu hóspede inconcluso  
 argamassa de medo amando morsas  
 gritaria gozando em sóis-fracassos  
 numa esquina, soberbo multiplica  
 espasmo outrora entrave e correnteza  
 subterrânea seringa que me singra  
 e sorve naufrágios frutificando fraticídios  
 (CLEMENTE, Fabrício, 2013, p. 18).

O poema, Cavalo do Caos de Clemente (2013) é um dos poucos com título na obra *Congresso Espiritual dos Ranúculos*, e percebemos já na palavra “caos” que o conteúdo presente tende a ser conturbado pela definição desse termo. No primeiro verso, o eu-lírico aparentemente apresenta algo ou alguém que provavelmente seria o “cavalo” exibido no título, esse ser, é portador de “demências” e “hospede” do eu que se expressa, e ele o chama de “demônio”, mas não consegue afirmar se de fato é o diabo ou ele mesmo que possui tais loucuras. Assim, o final da poesia de Clemente (2013) é desconexa, pois temos a ideia da multiplicação de algo que é sugerida a partir das palavras “multiplica” e “frutificando”. E,

novamente, temos um fazer poético que se distingue dos tradicionais, trazendo uma escrita automática, não planejada, que do mesmo modo se faz presente no próximo poema.

o sol, cenho sanguíneo ensaia a surra, o vômito  
 escamas de pantera de cimento armado  
 rumina várias ruas com revólver líquido  
 adentra corredores desde a coxa trêmula  
 de uma garota em trapo solfejando insights  
 dissipados lá longe numa testa-gruta  
 no pescoço dos moços tatuados, límpidos  
 travestis exauridos numa infância a leste  
 aplicaram certezas de uma ordem dália  
 assim não se despede de um sentido em réstea  
 o deus destas ausências com seu sangue-leque  
 os ossos operários da carpidação  
 trituraram hemisférios com legado enfado  
 sacrificam estúpidos impérios, becos  
 com chuva de centauros alegando enlace  
 espera, corvo, foge, ou vai guiar lençóis  
 de lápides ou beijos sem valor de voz  
 sem cetro e sensação na sílaba de luz  
 do peito, se entrevisto, o lírio tão de pus  
 CLEMENTE, Fabrício, 2013, p. 39).

Como visto no poema anterior, é apresentado a nós um dos elementos do sistema solar, considerado a mais importante do espaço, o sol, que por meio de um aposto ganha a característica de ter um “cenho sanguíneo”, adjetivo capaz de dar a esse composto um aspecto agressivo, questão que se confirma em seguida por ser afirmado a preparação de uma “surra”. A surra apresentada se dá por meio de um “vômito” presente no final do primeiro verso, que acaba por contaminar as várias ruas e assim é chamado no texto de “revólver líquido”, que nos próximos versos anuncia quem foi atingida por esse “vômito”: “uma garota em trapo solfejando insights”, o “no pescoço dos moços tatuados” os “límpidos travestis”, e por fim, realiza mais feitos como o de “triturar”, “sacrificar” espaços “enfadados” “estúpidos”.

Logo, para complementar essas análises a respeito do automatismo nas obras de Vargas (2010) e Clemente (2013), traremos Willer (2008) que resume a presença desses componentes do Surrealismo, para ele:

Enfim, não resta dúvida de que, em todas essas expressões [...] há uma relação, em primeira instância com a esfera simbólica, com a palavra, antes de sê-lo com o inconsciente (por mais que este desempenhe o papel decisivo na criação, quando não em toda modalidade de expressão), o sobrenatural, ou o que for. É como se poetas estabelecessem uma conexão direta, menos mediada com o mundo autônomo da linguagem, e dialogassem de modo muito íntimo, em uma situação privilegiada, de especial proximidade, com o *corpus* da poesia. (WILLER, 2008, p. 721).

Para tanto, ressaltamos que a escrita automática possui como um dos principais elementos, senão o mais importante, o compromisso de transpor para o papel, o que de fato vem do inconsciente sem qualquer precaução com recursos formais; todavia, de acordo com Willer (2008), essa relação precisa ser perpassada pela linguagem simbólica, o que também será relevante para as análises em que há a presença de projeções de sonhos nas imagens poéticas de Vargas (2010) e Clemente (2013).

### 3.2 Projeções de sonho nas imagens poéticas de Pio Vargas e Fabrício Clemente

Como ponto de partida para as análises, retomaremos Breton (1924), sobre o que o teórico surrealista afirma a respeito da importância dos sonhos. Conforme ele:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. (BRETON, 1924, p.5).

A frustração que Breton (1924) tinha em relação ao sonho é o fato de que a sociedade, de modo geral, não dava tanta relevância a esse momento e supervalorizava o momento de vigília, e ele segue com uma série de críticas que justificam seu descontentamento, já que para ele, é inquestionável essa relevância por considerar o sonho uma extensão da vida, além da beleza e da facilidade em que as coisas estão postas durante o sono, e deixar de lado esse fenômeno seria um erro: “o espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente. Mata, vi mais depressa, ama tanto quanto quiseres. E se morres, não tens certeza de despertares entre os mortos?” (BRETON, 1924).

Sendo assim, buscaremos tratar das imagens que imanam dos poemas de Vargas (2010) e Clemente (2013) advindas desse modo surpreendente de se fazer poesia, as quais são como sentidos incomuns que retiram o receptor do lugar real objetivo, tal qual é visto no poema:

mal me atrevo a anotar isto  
 1  
 a menina-chaga ajunta chaves em chamas – rouxinol  
 pelas veias de um naufrágio  
 [...]

4  
a cama-barco, arco-íris  
enseada, selva  
sem louça de letes

5  
hemisférios sem draga  
a memória, mais gumes

6  
cobertor-diamante, casca  
de ferida, afiado gume  
camadas, camadas  
de canções contra o cosmo

7  
pelo céu ninguém dorme, ninguém  
pelas pernas escorrem  
os subúrbios, fiorbes  
uma praia suspensa  
avenidas no vácuo

8  
a menina lunar  
no cimento das nuvens  
respira – hórus  
receituários  
rãs

9  
percorri a carcaça de todos aqueles  
centuriões  
escrever é difícil  
nada, ainda  
do teu poema  
fracasso nestes fragmentos  
minha própria loucura

10  
buquê de crânios  
o céu  
cai bêbado, baque  
de cadáver-fonte

11  
ouriço  
submerso  
perder o controle  
perder o controle

12  
pede o horizonte  
vestir-se em beijo, bailarina  
morder a própria cauda  
antes do próximo  
eclipse.  
(CLEMENTE, 2013, p.59, 60, 61)

O texto apresentado é relativamente longo, característica comum na obra *Congresso Espiritual dos Ranúculos*, em que, basicamente, metade dos poemas é de grande extensão,

possui o título interessante e se divide em doze estrofes que são enumeradas. Se a análise do poema apresentado ser realizada considerando a razão e a lógica que por muito tempo era, de certa maneira, o único modo de se interpretar as obras literárias, não seria possível apresentar qualquer tipo de leitura, pois o que se apresenta são combinações improváveis de cumprir-se. Não há como uma “menina” que ganha um composto “chaga”, “ajuntar chave em chamas” nem tampouco nas “veias de um naufrágio”, já que a condição de veias jamais seria ser presente em um naufrágio. A relação com elementos relacionados à água é retomada na quarta estrofe, quando nos é exibido a imagem de uma “cama-barco”, mas o que chama atenção do leitor é que logo em seguida, exibe-se compostos de elementos do ar “arco íris enseada” e da terra, “selva sem louças de letes”, e todas as criações com relações incertas.

Na sétima estrofe, o eu-lírico concebe mais uma vez uma construção inusitada, mas dessa vez, une realidades divergentes, inicia com a afirmação “pelo céu ninguém dorme” e no quarto e quinto verso exibe uma “praia suspensa/ avenidas no vácuo”. A princípio, a noção que temos de praia só é possível estar inserida na terra, mas o eu-lírico eleva o que está na terra à altura do céu, e de acordo com Guimarães (2016), a partir desses paralelos “o leitor percebe que as imagens indicam uma criação da fantasia do eu-lírico, numa atmosfera de sonho em que a

A Língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado imaginação, livre de qualquer censura, cria suas próprias imagens.” (GUIMARÃES, 2016, p. 16610.

No decorrer de todo poema há a presença de constituintes que não poderiam ser assimilados no contexto real, seguindo as mesmas características, e o que nos chama a atenção na nona estrofe, é a presença de uma estrofe que poderíamos chamar de metalinguística nos versos “percorri a carcaça de todos aqueles/ centuriões / escrever é difícil/ nada, ainda/ do teu poema/ fracasso nestes fragmentos/ minha própria loucura”, e além da questão em que aparece a discussão do fazer poético, o eu-lírico afirma que a inspiração para sua escrita é sua própria loucura.

O próximo poema de Clemente (2013) é de menor extensão e possui como título uma palavra em língua inglesa, característica peculiar desse poeta, bem como de Vargas (2010). A tradução da palavra “outsider” é forasteiro, que podemos definir como intruso, estranho, entre outros, mas todas as acepções referem-se àquele que não tem pertencimento, e isso é percebido a partir dos versos:

outsider

fagulhas de gelo, vento que crava no peito

o tropeço atraso dos dias  
 cada esquina quase  
 cada vez mais antes  
 cada tanto longe  
 cada vez mais não  
 cada palmo impasse  
 em lugar nenhum  
 (CLEMENTE, 2013, p. 17)

As imagens desse poema limitam-se, basicamente, nos primeiros versos “fagulhas de gelo, vento que crava no peito/ o tropeço atraso dos dias”, e novamente, associações incomuns, a exemplo o gelo, o oposto de fogo, ser resultado de fagulhas. Já os próximos versos dialogam com o título, ao ser expresso o não lugar de alguém se não se encontra.

Os próximos poemas de Vargas (2010) apresentam uma estrutura distinta e mais inovadora que a dos poemas anteriores, ao apresentar alguns versos com recuo não convencional. No que se refere ao conteúdo, o eu-lírico se mostra como um indivíduo perdido na imaginação em busca da infância. Para Guimarães (2016), mesmo com o intuito de uma construção poética totalmente “livre”, que descarta qualquer vínculo com a razão, como é pregado pelos surrealistas, na literatura, o fazer poético se esbarra a esses “padrões”, pois:

Historicamente a ideia da imaginação como uma comunicação com a alma do mundo vem do neoplatonismo, mais tarde retomada pelo Romantismo e pelo Surrealismo. Certo é também que, mesmo quando a expressão verbal vem depois da imagem visiva, ela põe em funcionamento uma lógica, a lógica da criação, que se constitui de um combinado entre razão e emoção, entre imaginação e reflexão. Dessa forma, mesmo parecendo um dissenso, a imagem tem sua lógica dentro do contexto. A escrita poética é um processo que os surrealistas acreditaram ser involuntário, mas o trabalho que se elabora com a linguagem é fruto do esforço do artista. (GUIMARÃES, 2016, p. 167).

As atribuições de Guimarães (2016) não minimizam os ideais surrealistas, pelo contrário, discordam da discussão em torno da questão estrutural, se perpassa ou não pelo empenho do poeta, de acordo com elas, “não importa se são lógicas ou alógicas, importa o impacto que são capazes de causar ao transitar do irreal para o real.” (GUIMARÃES, 2016, p. 168). E esses propósitos são percebidos no poema seguinte:

até que evaporei  
 pela fresta cotidiana do ofício.

tanto tempo perdido  
 buscando a infância  
 nos baldios quintais  
 do meu relógio

e já nem sabia esse regresso



enigmas/ subindo pelas cordas da laringe”, o fato da descoberta no silêncio é até comum no dia-a-dia, mas a apresentação de um sentido humano ser composto por enigmas remete-nos ao imaginário.

Assim, para Guimarães (2016) essas construções fazem com que “o poema não mais se sustente na estrutura formal da rima e da métrica e sim na apreensão imagética das coisas, que se iluminam pela transfiguração da realidade.” (GUIMARÃES, 2016, p. 169).

### 3.3 A presença do mundo imaginativo em detrimento da realidade

No último tópico de análise das obras *Poesia Completa*, de Pio Vargas (2012) e *Congresso Espiritual dos Ranúculos*, de Fabrício Clemente (2013), tendo em vista analisar como o mundo imaginativo e onírico, traços da poesia surrealista, aparece nos poemas dos autores apresentados, podemos afirmar que mesmo não sendo o objetivo nos tópicos anteriores, em que foram analisadas outras peculiaridades, as particularidades que serão apontadas neste capítulo também apareceram nas obras descritas anteriormente. O automatismo e a representação imagética de sonhos culminam na presença do imaginário e do fantasioso, pois no *Manifesto Surrealista* de Breton (1924), tudo o que era pautado, apenas no mundo real, regido pela razão e lógica, não se adequava à tendência criada por ele, e afirma “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares.” (BRETON, 1924, p. 01).

No decorrer do *Manifesto Surrealista* é realizada inúmeras assertivas de André Breton (1924), do quão pobre e tedioso é a vida daqueles que não se abrem para um nova realidade, e essas afirmações influenciam no modo como esse real é difundido na arte em geral, Breton dizia:

Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). (BRETON, 1924, p.01).

André Breton considera que se rejeitarmos a imaginação não teremos liberdade, por esse motivo todos os poemas trazidos até então apresentam oscilação entre o mundo real e o mundo onírico, ou seja, o desligamento da realidade. Os poemas de Clemente, selecionados para este capítulo, contêm, além da temática onírica já abordada, algo em comum: a estrutura pela qual

foram constituídos. O que nos chama a atenção é a escolha por uma forma poética tradicional, sonetos compostos por rimas e decassílabos, o que vai de encontro com o perfil revolucionário do poeta. A obra *Congresso Espiritual dos Ranúculos* (2013), em geral, é heterogênea no que diz respeito à forma, como foi mostrado nos textos escolhidos para a análise.

No poema Elixir, de Clemente (2013), vemos que a fantasia extrapola o domínio da lógica, como é mostrado nos versos a seguir:

Elixir

estava quase morta. Da cabeça  
pendia um edifício em ventania  
seu busto bocejava cem enguias  
agora estava infância e disse: Nada

mancou suas mandingas na calçada  
menina mais sacana que uma pia  
mais cheia de arco-íris que de harpias  
os rebanhos de outdoors crivando a fada

rezaram pela calma quando o sexo  
derramou automóveis emplumados  
na Fissura de um bardo burocrata

e a Noite quando Estrondo foi convexo  
destilou suicídios adestrados  
gozando com gorjeio tecnocrata  
(CLEMENTE, 2013, p.43).

O texto apresentado, começa, no primeiro verso, com o eu-lírico fazendo uma afirmação, “estava quase morta”, e a suposta causa desse estado é mostrada ao leitor nos próximos versos, motivos que, na interpretação óbvia, não faria sentido, uma vez que, novamente, por meio da linguagem, são criadas imagens singulares que transfiguram o real. A razão pela qual esse sujeito sem encontrava, é devido a um edifício em ventania estar preso a sua cabeça e ter a parte superior de seu corpo, o busto, bocejando um número considerável de enguias, animais com aparência de cobra. Fica claro, portanto, que o receptor é suscitado a buscar a compreensão e, principalmente, se esforçar para conseguir visualizar o que é apresentando. Na segunda estrofe, a menina, que estava quase morta, ganha um adjetivo: “sacana”, a presença dessa característica quase leva o leitor ao entendimento racional, mas, novamente, exorbita do lugar comum ao se deparar com a imagem “mais sacana que uma pia”, fazendo com que haja o questionamento: O que levaria uma pia, objeto inanimado, ter esse comportamento? Além desse atributo, ainda nessa estrofe, a menina é cheia de arco-íris e harpias, uma espécie de ave, e, mais uma vez, percebemos que a poesia de Clemente (2013)

recria significados de palavras e impõe a elas uma nova acepção, que foge do nosso mundo cotidiano. No entanto, Guimarães (2016) nos atesta que:

O mundo onde exercemos o nosso dia a dia é diferente daquele que povoa a fantasia do artista. Prender-se àquele é reduzir a capacidade imaginativa. A obra vale por si e não pela representação do real de que é capaz. A correlação se faz por vias indiretas e não pelo óbvio do equacional. (GUIMARÃES, 2016, p. 169).

A afirmação de Guimarães (2016) se aplica ao poema apresentado em razão de que é o instinto do leitor tentar fazer uma relação entre os elementos que são apresentados no texto. Entretanto, essas associações são feitas pelos mecanismos próprios do poeta e criadas, instantaneamente, no psíquico de cada interlocutor, individualmente, de acordo com Bachelard (2000). Sendo assim, é possível encontrá-las, inclusive, no texto abaixo:

de luz e lampejo

a lâmpada tão triste e tão maneta  
me veio perguntar se eu tinha luz  
falei dos meus relâmpagos de pus  
quando ela me fez cara de cometa

por isso dissipamos em obus  
era melhor pra mim, pois a paleta  
estava puro vulto: carrapeta  
que gume, e fascinada, se conduz

era melhor pra ela, que destino  
é coisa de engrenagem ou condão  
fendidos, desistimos com brasão

no cosmos caminhamos distraídos  
na prática de um rio clandestino  
que corre em nossos saques e zumbidos  
(CLEMENTE, 2013, p.48).

O soneto já se inicia com uma personificação, recurso estilístico capaz de atribuir características humanas a seres inanimados. Essa figura de linguagem é dada a uma estrela que se encontra triste e maneta, ou seja, lhe faltava um de seus braços, duas propriedades que não são possíveis de serem dadas a uma estrela, levando em consideração que se trata de um corpo celeste, que emite iluminação própria e, comumente, é símbolo luz, oposto daquilo que triste. A partir de então, a primeira estrofe se assemelha a uma narrativa, na qual é mostrado ao leitor, por meio de “discurso indireto”, um breve “diálogo” entre a estrela e o eu-lírico, em que a estrela questiona sobre a luz do eu que se expressa e esse fala sobre seus relâmpagos, fenômeno da natureza que também transmite luz, mas no poema ao invés de luz, gera pus, secreção

associada àquilo que é infeccioso. A partir dessa “resposta” é produzida a imagem “quando ela me fez cara de cometa”, podendo ser, de certa maneira, interpretada pelo seu mover.

Os tercetos do soneto, nos mostra a reflexão do eu-lírico, que não se queixa da ida da estrela, pelo contrário, concorda com a ideia de que o destino precisa ser seguido e finaliza se igualando a ela, com um “desfecho”: “no cosmos caminhamos distraídos/ na prática de um rio clandestino/ que corre em nossos saques e zumbidos”. Nos versos apresentados, além da questão da associação de ações dadas a seres na natureza, que não possuem essa autonomia, vimos, mais uma vez, as junções e trocas de espaços, a exemplo, o rio que “guia” os elementos que fazem parte de uma outra dimensão, o céu.

Como vimos, na poesia de Clemente (2013) os elementos da natureza portam as forças do devaneio, fazendo com que os quatro elementos, discutidos por Bachelard (1998), sejam responsáveis para que seja emergido o que se encontra velado. Conforme Bachelard:

É por seu germe natural, por seu germe alimentado pela força dos elementos materiais, que as imagens proliferam e se congregam. As imagens elementares levam muito longe sua produção; tornam-se irreconhecíveis; tornam-se irreconhecíveis em virtude de seu desejo de novidade. [...] A força emergente de uma imagem geral que vive por um de seus traços particulares é por si só suficiente para explicar o caráter parcial de uma psicologia da imaginação que se absorve no estudo das formas. (BACHELARD, 1998, p. 88).

Desse modo, por meio de exploração e junção desses elementos, são formadas novas dimensões e realidades. Que também é percebida no poema de Vargas (2010) exposto a seguir:

busca e encontro

quando meu coração  
sair do peito,  
voar com o vento  
e penetrar teu corpo,  
meus lábios saberão dos teus  
e beberemos do mesmo mel.  
pernas e pés  
carregarão meus passos  
até o infinito onde habita  
o desejo,  
na fragrância do teu amor  
serei envolvido  
e encontraremos  
o gosto do prazer!  
(VARGAS, 2010, p. 209).

O texto de Vargas tem o título sugestivo uma vez que nos prepara para uma revelação a partir de uma ação, a busca e o revelado encontro. O poema é composto por apenas uma estrofe e possui os versos brancos, sem rimas, o que se diferencia dos poemas de Clemente (2013), que

trouxe uma estrutural clássica. Já no primeiro verso, temos o contato com o íntimo do sujeito lírico que usa o pronome “meu”, e se refere ao coração, ou seja, aquilo que diz respeito a sua subjetividade. Em seguida, por meio de construções imaginativas, observamos um encontro amoroso ou sexual construídos por imagens. O fascínio dessa ação é dado por meio das seguintes imagens: “quando meu coração/ sair do peito/ voar com o vento/ e penetrar teu corpo”. O que vimos a partir desses exemplos, é que o poeta usa elementos personificados por meio da linguagem figurada – o ato de um enlace amoroso.

Mesmo parecendo prevalecer o sentido afetivo e carinhoso, a parte final do poema traz uma característica do Surrealismo, herdada da psicanálise, que não pode ser preterida, o desejo, sentimento que abandona toda e qualquer regra imposta para um único objetivo, a satisfação, como podemos ver: “o desejo, / na fragrância do tem amor/ serei envolvido/ e encontraremos/ o gosto do prazer!”.

A presença da manifestação do desejo por meio do ato sexual também é presente no seguinte poema de Clemente (2013):

#### Banquete e vomitório

o vento desfaz meu corpo em cubos de carne que rolam na direção  
 [das praças em prazer de imprecisão  
 como estão caudalosas as cornucópias dos barracões  
 como se concentram os corações dos esquilos  
 como estão fraturadas estas frutas na fragrância  
 mictórios abre as asas de zênite para os broxas imbricados  
 [no brilho dos trilhos  
 uma menina chamada javali engravava um engradado de agruras  
 [no gramado do meu cérebro  
 coretos de diamante quebram os olhos dos pardais  
 estou agonizando em um quintal portátil onde um disco voador serpenteia  
 [meus impulsos numa rigidez que rejuvenesce mamilos  
 imperam nos passos punhetas apinhadas de atentados  
 o amor, nas cores das mortalhas, verde lilás, cor do número cinco e corvos  
 nas tomadas elétricas talhadas nas vogais lisonjeadas pelas línguas  
 [do azulejo  
 meu delírio é um trator desembainhando um cadáver  
 hora de oração ordenando um horóscopo estendido sobre a bunda  
 [dos caldeirões  
 estou me matando num rabisco de neblina  
 esta boceta boquiaberta lapidando meus cílios de urso popular  
 um bar, uma barricada, uma goiaba cavalgada pelo vulcão  
 [de Baudelaire  
 piquete Possesso  
 suicidei teu braço manequim  
 quero ver agora as varizes do arado na costela da noite  
 um sapato fumegando sobre o número cinco  
 uma gargalhada de adágios  
 uma besta-fera encravada na unha das manhãs

a festa enfara e agora são as rãs me perseguindo enquanto caímos num  
 esgoto do qual jamais nem jacinto nem gim poderá nos jantar  
 Eu estou com a menina que galopa minha ânsia  
 Anta Assíria no aço alopático do jardim  
 estou saindo do útero da pedra  
 minha morte atravessa uma ponte onde Deus chora uma metralhadora  
 [de amoras  
 estou no canto esquerdo do seu gole  
 a vida está vazando muito  
 os hospitais são um carrinho de brinquedo na mão de uma banana bambina  
 os ralos do rubi mastigam minha amante e mentem sobre seu destino  
 [dos subúrbios  
 penso que é o fim  
 penso que é uma faca de fezes este festim  
 penso que o formato da minha fala está fodido  
 antevejo uma escuridão maior que o mundo  
 enquanto as falanges gritam  
 AURORA AURORA AURORA AURORA AURORA AURORA  
 AURORA AURORA  
 (CLEMENTE, 2013, p. 29,30)

O texto de Clemente (2013) não é dividido em estrofes e possui uma longa extensão, particularidade comum na obra do poeta, e, certamente, possui um vasto contraste de temas que se misturam. O título é formado por duas palavras que podem ser consideradas opostas: banquete e vomitório; a primeira diz respeito à alimentação, feito para suprir a fome, enquanto a segunda é voltada para a contração estomacal, responsável por expulsar o que foi comido, mas observamos que esses termos são usados no sentido figurado no decorrer do poema.

Nos primeiros versos, é trazida a imagem “o vento desfaz meu corpo em cubos de carne que rolam na direção/ [das praças em prazer de imprecação”, imprecação quer dizer maldição, então sabemos que, despedaçado, em “cubos de carne”, fazendo referência aos prazeres carnavais, o corpo do eu-lírico é levado para um espaço em que o prazer é notado, e no decorrer dos próximos versos aparecem inúmeras referências ao campo semântico sexual, mesmo algumas estando no sentido figurado, como: “mictórios abre as asas de zênite para os broxas imbricados”; “[meus impulsos numa rigidez que rejuvenesce mamilos”; “imperam nos passos punhetas apinhadas de atentados”; “esta boceta boquiaberta lapidando meus cílios de urso popular”; “Eu estou com a menina que galopa minha ânsia”.

Essas partes estão espalhadas no todo da obra, o que faz o leitor ficar em dúvida se de fato essa é a interpretação correta, pois há inúmeras outras imagens que leva o leitor a não fazer essa compreensão. E, mais uma vez, somos surpreendidos por imagens inusitadas como: “estou saindo do útero da pedra” e “estou me matando num rabisco de neblina”, muitas dessas, criam uma realidade surreal, fazendo com que nós, leitores dessas obras, não consigamos assimilar o conteúdo apresentando, uma vez que somos acostumados a viver em contexto que supervaloriza

a razão e a realidade, ou seja, precisamos mudar nossos olhos para que essa percepção transcenda a essas convenções. Assim, para Guimarães (2016):

A noção de mimese deixada por Aristóteles, ao afirmar que a literatura é imitação da realidade, aponta para uma arte que se confunde com a vida, que se identifica a ela e faculta um reconhecimento do leitor nas ações verossímeis. Porém, o desconhecido é uma realidade inegável a nos incomodar, a incitar a imaginação e a suscitar perguntas sem respostas diante do inexplicável da existência. (GUIMARÃES, 2016, p. 163).

E por fim, abaixo, apresentaremos um poema de Vargas (2010), em que as imagens de sonho do eu-lírico são construídas por meio de uma volta ou apego à infância:

o mar nos músculos

a pondo de envidar  
o caos nos vidros,  
quebrar o ritmo.

a transparência  
boiando no sangue  
e o cenário interno  
todo por montar.

um mar aberto  
em retratos de várias épocas  
e a memória líquida  
emoldurada em silêncio e trapos.

(pra onde foram  
os domingos da minha infância?

este rosto velho,  
esta barba por fazer:  
fios e projetos.)

(VARGAS, 2010, p. 95)

O texto de Vargas (2010), assim como os outros apresentados desse autor, possui a estrutura informal, dado que não há a preocupação com a estética tradicional, uso de rimas, métrica regular, bem como o uso de elementos básicos, a exemplo, a colocação de letras maiúsculas, e nesse poema, inclusive, há o recuo das últimas estrofes. Em relação ao seu conteúdo, temos de início, no título, uma imagem bem intrigante “o mar nos músculos”, que segue nas duas primeiras estrofes para preparar um “determinado espaço” em que as lembranças começam a emergir “e o cenário interno/ todo por montar”. Esses versos nos remetem ao interior da mente do eu-lírico que se molda para criar um mundo possível, apenas na sua memória, já que esse período da vida, depois de anos não é capaz de voltar a ressurgir na

realidade, mas possibilitada na mente, por meio do sonho. Para França (2008), é graças a relação com a psicanálise que reconhecemos esse processo:

Assim é a ideia de violar lugares inexplorados, de ir além dos limites do conhecimento, de ousar transitar nas fronteiras do desconhecido é a marca inaugural da psicanálise onde “o sonho é a realização de um desejo”, assim, como o eixo inspirador do surrealismo. Os sonhos, carregados de desejos apresentam-se a lógica da consciência como construções absurdas em relação ao pensamento consciente. Esta “via real” que conduz a outro lugar, o inconsciente, testemunha a perenidade do desejo inconsciente, como fonte determinante e movimento que nos anima. (FRANÇA, 2008, 725).

Assim, podemos perceber que no texto de Vargas o desejo de voltar a infância é emoldurado em memórias líquidas e silêncio, o que gera um questionamento do eu-lírico em relação a esse tempo, e ele faz um questionamento, que podemos relacionar ao poema Retrato de Cecília Meireles, e diz: “pra onde foram/ os domingos da minha infância?”. A partir dessa pergunta, compreendemos que no mundo real, verídico, não temos acesso ou sequer a possibilidade de alcançar dimensões maiores, o que resta ao eu poético, na sua vida real é: “este rosto velho, /esta barba por fazer:/ fios e projetos.”).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrarmos esta pesquisa esperamos ter respondido à questão central que motivou a escrita deste trabalho: de que forma os traços surrealistas influenciaram os poetas brasileiros, sobretudo os goianos Vargas (2010) e Clemente (2013)? Para respondê-la, traçamos um caminho a ser seguido, primeiramente por uma vertente teórica e crítica, e, posteriormente, pelas próprias obras dos poetas. Neste trabalho, então, procurou-se entender a maneira em que a representação da realidade se apresenta nas imagens poéticas. Assim, constatou-se que na obra citada há uma transfiguração do chamado real, pois em meio a ambientes comuns havia um acontecimento inesperado, que “preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.” (CHIAMPI,1980,p.48).

Levando em consideração a forma de representar, é possível afirmar que existem outras maneiras de se configurar a representação, pois quando falava-se em imitação, logo era feito remissão em representar algo ou alguém da maneira mais clara possível e convincente, entendendo agora que quando acontece de forma que transcendem as leis da física e das normas humanas, o estudo deve ser baseado em teorias que possuem o surrealismo como inspiração, como na obra analisada.

Tendo como base os estudos frequentes feito sobre a literatura, vê-se que há uma mudança nos estilos literários, no que se diz respeito à estrutura e ao assunto tratado nas obras. Desse modo, compreendemos que, quanto à estrutura, os poemas analisados seguem, de uma certa maneira, a construção desprendida dos moldes tradicionais e, alguns, a mesma de poemas clássicos. E, no que concerne a temática, o que modifica é a forma como os autores descrevem e apresentam o pensamento, o sonho e o inconsciente nas imagens poéticas, utilizando, então, de aspectos psicológicos ou imaginários para que haja um alcance universal de sua narrativa.

Foi relevante então, perceber que a representação da realidade pode aparecer de modo distinto da forma verossímil, tornando, assim, os poemas mais interessantes e desafiadores para o leitor, que se põe a buscar uma forma de interpretação para as suprarrealidades abordados pelos autores.

Como a obra de arte, e especialmente as contemporâneas, estão sempre abertas a outras possibilidades de análise e interpretação, as obras Poesia Completa de Pio Vargas e Congresso Espiritual dos Ranúculos (2013) permitem outras pesquisas mais aprofundadas para próximos estudos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ANDRADE, Oswald. *Obras completas vol. 7: Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARANHA, Graça. *Obra completa*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1968.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AZEVEDO, A de. *Melhores poemas*, São Paulo: Global, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. Martins Fontes. São Paulo, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998).
- BERARDINELLI, Alfonso. *Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós modernas*. In: \_\_\_\_\_. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21 ed. Paz e Terra, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2022.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- BUARQUE, Jamesson. *Poesia goiana ou em Goiás*. In: *Considerações Sobre a Poesia Goiana*. Org. SANTOS, Giovana Bleyer Ferreira.; CAMARGO, Goiandira Ortiz.; BUARQUE, Jamesson. Goiânia: Cãnone Editorial, 2018.
- BÜRGER, Peter. *A Teoria da Vanguarda*. Ubu Editora. São Paulo, 2017.
- CANEDO, Rogério Max.; Rosa, Olliver Mariano. *Bernardo Élis e Cora Coralina: Ícones da Literatura Goiana e o Campo Literário em Goiás*. In: *Leitura Literária, crítica e ensino*. Org. CAMARGO, Goiandira Ortiz.; DAVID, Nismaria Alves. São Paulo: Pontes Editores, 2019
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora perspectiva, 1980.
- CLEMENTE, Fabrício. *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer*. 2012 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CLEMENTE, Fabrício. *Congresso Espiritual dos Ranúculos*. Edições Ricochete, Goiânia, 2013.

CUNHA, Newton. *Filosofia e Surrealismo: a insuficiência da realidade*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura Goiana*. Gráfica de Goiás – CERNE, 1992.

FRANÇA, Maria Inês. *Fascinação: o Olhar e o Objeto no Surrealismo e na Psicanálise*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRANÇA, Maria Inês. *Surrealismo entre imaginário e real*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREUD, S. (1998). *Fragmentos de la correspondencia com Fliess*. In S. Freud, Obras completas (Vol. 1, pp. 211-322). Buenos Aires: Amorrortu.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *Leitura de poesia: conhecimento e fruição*. In: Olhar o Poema Teoria e Prática do Letramento Poético. Org. SILVA, D. C.S; CAMARGO, G. O; GUIMARÃES, M. S. B. Goiânia: Cãnone Editorial, 2012.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *Projeções de sonhos nas imagens poéticas de Edmar Guimarães em Desenhos de sol*. In: Considerações Sobre a Poesia Goiana. Org. SANTOS, G. B. F. dos; CAMARGO, G. O; BUARQUE, Jamesson. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016.

HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito* / G.W.F. Hegel; tradução Orlando Vitorino. - São Paulo : Martins Fontes, 1997.

LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. São Paulo, 1989.

LIMA Jorge de. *Obra Completa (org. Afrânio Coutinho)*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958

LIMA, Sérgio. *O Surrealismo e o Dadá*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIPP, Terri Maxfield. *Tristan Tzara*. Disponível em: <<http://tmlarts.com/tristan-tzara/>>. Acesso em: 04 de Janeiro 2023.

MARINETTI, Filippo T. “*Fundação e Manifesto do Futurismo*”. In: BERNARDINI, Aurora Forni (org). *O futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARTINS, Floriano. *Surrealismo & América Latina*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2000.

- MORAES, Eliane. *O “Divino Marquês” dos Surrealistas*. In: : O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Palavras, Palavras, Palavras: Sobre o Texto automático como Prosa*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. *Surrealismo no Brasil*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. *Quadro Histórico do Surrealismo*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2007.
- PAES, José Paulo. *O Surrealismo na literatura brasileira*. In: Armazém literário / Org. Vilma Arêas. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3 ed. Editora perspectiva. São Paulo, 2003.
- PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na Legião. Obras reunidas*. Vol. 1 (Org.) Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.
- PONGE, Robert Charles. *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950*. ALEA : estudos neolatinos. Rio de Janeiro. Vol. 6, n. 1 (jan./jun. 2004), p. 53-65. <disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/23167>> Acessado em: 07/12/2021.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RICHTER, H. - *Historia del dadaismo*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.
- SCALIA, Flamarion. *Movimento da contracultura hippie e a geração Beatnik*. Cidadão Cultura. 2016. <disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/movimento-da-contracultura-hippie-e-a-geracao-beatnik/>> Acessado em: 08/01/2022.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro*. 7 ed. Editora vozes, 2002.
- TORODOV, Tzevtan. *As estruturas narrativas*. 4 ed. Editora Perspectiva S. A., 2006.
- TRINGALI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. **Itinerários**, São Paulo, v. n.1, 1990, p. 27 – 59, 19 de Dezembro de 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/view/217>. Acesso em: 04 de janeiro de 2023.
- Tzara, T. - *Sept manifestes Dada*. Paris: Pauvert, 1963.
- VARGAS, Pio. *Poesia Completa/ Pio Vargas*; Org. Carlos Willian Leite. Goiânia: R&F, 2010.

WILLER, Cláudio. *Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária*. Agulha revista de cultura, 15, Abril, 2019. <disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/claudio-willer-surrealismo-no-brasil.html> > Acesso em: 15 jan. 2021.

WILLER, Claudio. *Surrealismo: Poesia e Poética*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Claudio. *Magia, Poesia e Realidade: O acaso Objetivo em André Breton*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Claudio. *Escrita automática: Uma falsa questão?* In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, Claudio. *Estranhas experiências e outros poemas*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

WILSON, Edmund. *Castelo de Axel*, tradução de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Sites:

Entrevista com Cláudio Willer por Paulo Melo Sousa. Jornal Alternativo.  
<https://imirante.com/oestadoma/online/16032011/pdf/A01.PDF>