

1 PARA LACERAR FRONTEIRAS¹

Amor, poesia e liberdade: tríade essencial do Surrealismo. Podemos dizer que os poetas desse movimento legaram a toda uma geração deste século a percepção de que já não é possível pensar a vida, o trajeto a ser percorrido, sem a busca pela chave dessas três fontes de iluminação. Nem é possível, portanto, pensar a criação poética senão como consequência desta mesma busca. Para os surrealistas, somente a via do Desejo nos reabilita a viver plenamente: o que importa é sempre a aventura e, para tais exploradores do maravilhoso, nas palavras Sarane Alexandrian (1976, p. 52),

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma “sobre-realidade”. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas “como num sonho”.

Unir novamente duas distâncias, Sonho e Realidade, é tarefa árdua: levou Artaud aos Tarahumaras e o pôs em conflito direto contra a segunda; fez com que Desnos se abandonasse ao sono hipnótico em perigosas experiências; apresentou o acaso objetivo em todo seu esplendor a Nadja e André Breton. A união desses dois polos considerados antagônicos possibilita o surgimento da mais-realidade, ou da surrealidade, se quisermos. A explosão gerada por essa fusão transforma o mundo, reencantando-o. Esse mundo reencantado é visível a partir de um olhar apurado e voltado para o maravilhoso que, a todo momento, se instaura em nossas vidas. É necessário estar atento às suas aparições. André Breton já havia dito, no “Manifesto do Surrealismo”, que

O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores: as ruínas românticas, o manequim moderno ou

¹ O presente artigo é oriundo de minha pesquisa de mestrado em Literatura Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira - FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura. Com o título *Da montanha transparente à sintaxe do abismo: escrita automática, collage e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima*, a dissertação foi defendida em 26 de abril de 2023.

Je vous prierais de m'envoyer votre adresse pour une future correspondance si vous me le permettez (Lima, 2015a, p. 127)².

Dado que as experiências com a escrita automática que resultariam nos oito cadernos dos *Cantos à mulher nocturna* têm início em fevereiro de 1957, é interessante notar que mesmo com as dificuldades mencionadas em sua carta, Sergio já praticava a escrita automática há pelo menos dois meses, daí sua afirmação de que “o automatismo, sobretudo por escrito” lhe “interessa muito”. Sergio deixa transparecer que a carta não é apenas um meio de estabelecer um primeiro contato, mas também uma forma de declarar suas afinidades e também buscar novas informações acerca desse método, que previa já ter evoluído ou tomado outros contornos.

Uma segunda carta, de 1961, é de quando Sergio já se encontra em Paris. Nela, busca marcar um encontro em que possa se apresentar pessoalmente e conversar acerca dos rumos do movimento:

Paris, le 20 Octobre 1961

Monsieur Breton

Je vous écris pour demander un rendez-vous, parce que, les activités du groupe surréaliste ayant pris une place fondamentale dans ma formation et sa position étant aussi la mienne, je suis certain qu'est de toute importance pour moi d'avoir un contact direct et participante.

Après une série de circonstances favorables et étant à Paris, je crois arrivé le moment de me mettre à la disponibilité absolue de ceux qui se meuvent dans le même sens que moi.

J'espère avoir l'honneur d'être introduit jusqu'à vous et de faire la connaissance de mes amis.

Veillez recevoir, cher monsieur, mes hommages les plus respectueuses,

Sergio Claudio De F. Lima.

Esta é uma declaração mais contundente de adesão ao Surrealismo que já vinha se formulando há um bom tempo. É a partir desta carta que se inicia o encontro com Breton e os surrealistas no café La Promenade de Vénus, onde Sergio pôde apresentar sua obra escrita e plástica e, finalmente, atuar junto ao movimento por meio de discussões e publicações.

² As cartas de Sergio Lima, provenientes da Biblioteca Jacques Doucet, estão reproduzidas no número da revista *A Ideia* organizado por Franco (2015), que contém um dossiê dedicado à vida e obra do autor. Ao transcrevê-las, seguimos a grafia original.

demonstrava um tom mais formal, com o intuito de estabelecer o contato, as duas seguintes atestam uma proximidade que se firmou em pouco tempo. Vejamos, a seguir, alguns aspectos da poesia surrealista de Sergio Lima.

2 A IMAGEM POÉTICA – BREVES CONSIDERAÇÕES

Na Poesia, olhar é, muitas vezes, modificar o ambiente e reencantar o mundo. Enquanto “fio condutor e transformador da corrente poética” (Paz, 2012, p. 22), o poeta dá vazão à sua vontade de transtornar a realidade e, assim, cria sua obra. O olho seria, dessa maneira, um meio de apreensão e transformação dos objetos dispostos no ambiente. Com base nessas reflexões, é possível analisar a poesia de Sergio Lima como um extenso processo de depuração do olhar, para que se possa observar e criar as imagens em plenitude e liberdade. Imagem é aqui a palavra-chave. No primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton (2001, p. 35) nos explica, mencionando Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá...etc.

Em tal concepção, podemos encontrar claramente um desenvolvimento das Correspondências baudelarianas, o “desregramento dos sentidos” preconizado por Rimbaud e os “belos como” lautreamontianos. No entanto, tais ideias de correspondências entre contrários que geram a identidade (a imagem) não surgem simplesmente na modernidade. Trata-se de um processo de recuperação. Octavio Paz já nos explicava que o “pensamento oriental não padeceu a esse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o mundo do ‘isto ou aquilo’; o oriental, o do ‘isto e aquilo’, e até o ‘isto é aquilo’” (Paz, 2012, p. 108). E, além de Paz, Claudio Willer explorou também a presença do pensamento analógico nos escritos místicos e em poetas “herméticos”. A título de exemplo, citemos a passagem em que Willer analisa a presença de oxímoros e antinomias em escritos gnósticos como “O Trovão – Intelecto perfeito”:

reconhecemos fins diferentes para este meio: enquanto Freud agia sobre o sonho considerando-o, em termos, mecanismo compensatório de desejos frustrados, os surrealistas retiravam dele a essência necessária para compensar e reencantar a “pouca realidade”. Assim, a escrita automática, as anotações de frase de vigília e as anotações de sonho tornaram-se, com o Surrealismo, métodos de ampliação do Real em direção a um Surreal. No que diz respeito à primeira das práticas que mencionamos, Breton é bastante claro ao traçar uma linha de seu desenvolvimento em suas *Entrevistas* (Breton, 1994, p. 66). Desde o seu surgimento, ou melhor, de sua revelação que culmina em *Les champs magnétiques*, a escrita automática passa por diferentes “fases” de desenvolvimento. Primeiramente, há o uso quase que à exaustão, em que os poetas reservavam a ela de oito a dez horas diárias, gerando o que Aragon classificou como vício, ou seja, “o emprego desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e metamorfoses” (Aragon, 1996, p. 93).

Um segundo momento é caracterizado pelo reconhecimento da instabilidade inerente a esta prática de escrita e de um problema fundamental: uma certa competição no plano estético entre os praticantes. Para Breton, no entanto, importava que o “clima” dessas produções tivesse se estabelecido, dando ao espírito (o inconsciente) a possibilidade de revelar sua flora, sua fauna e também indícios da “vida verdadeira” (Breton, 1994, p. 92).

Um terceiro momento que podemos reconhecer ao longo dos anos dedicados à escrita automática é determinado pelo reconhecimento de que ela é marcada por infortúnios, a exemplo do que Breton afirma em *Le La*: “a boca da sombra não falou comigo com a mesma generosidade que teve para Hugo”, o que levou o poeta a contentar-se, por vezes, com frases isoladas e “desconexas”. O surrealista passa, ao longo do tempo, de um processo bastante exaustivo de registro de tudo o que lhe sobrevém do inconsciente para a eleição de algumas poucas frases que são para ele “pedras de toque” (Breton, 1989, p. 325-326). É como se a escrita automática passasse de um período de profusão para um de concisão.

Sarane Alexandrian sintetiza bem a questão da escrita automática quando ela surge no Surrealismo, demonstrando como sua prática se consoma enquanto texto a partir de quatro momentos específicos que

referências semânticas à água: “esguichos”, “curso fluvial”, “peixes elétricos”, “fonte de platina”, “jorro”. Há um fluxo caudaloso que traga tudo e que corre para o infinito. É um modo de ver que permite a percepção de relações ocultas entre os objetos. Para Maurice Blanchot:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? (Blanchot, 1987, p. 22-23).

A escrita automática seria, nesse caso, fruto de um processo de depuração do olhar, pois possibilita traçar e “ver” relações secretas entre as coisas – perceber o que se põe em evidência no “jorro de sua misteriosa água”.

Vejamos mais este trecho dos *Cantos* de Sergio Lima: “seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva” (Lima, 2009, p. 4). A escrita automática é capaz de criar ambiguidades extraordinárias. Aqui, podemos efetuar um processo de desmembramento e teremos duas sentenças: “seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico” e “no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva”. Ambos os recortes já são belas imagens. No entanto, o mais incrível é notar a fusão de ambas por meio do adjunto adverbial, tendo em vista que a frase “num espelho mágico no flanco da montanha” pode funcionar tanto como adjunto adverbial do verbo “receber” (“seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico no flanco da montanha”) quanto do verbo “desenrolar-se” (“num espelho mágico no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva”). Nessa perspectiva, a união dos elementos distantes enunciada por Breton se realiza aqui em plenitude. A ambiguidade estrutural do trecho não nos permite elucidar para qual oração deve ir o locativo, fazendo com que a imagem permaneça em constante tensão. Vejamos a aplicação deste processo desde as investigações iniciais de Sergio Lima, com os *Cantos à mulher nocturna*, até a consolidação em obra, que se dá com *Amore*.

poderiam figurar como legendas para pinturas como as de Max Ernst ou Dalí. Por exemplo, nos deparamos com “A descoloração das máscaras na floresta de alumínio”, a “Operação da vista na clareira paralítica” e o “O catavento de gelo no campo de trigo” Eles, por si só, são imagens poéticas de acordo com a conhecida acepção do Surrealismo: aproximação de realidades distanciadas.

5 AMORE

Amore é uma obra classificada pelo próprio autor como uma “Trilogia Romântica”, escrita entre 1958 e 1960 e composta por três tomos: *MA*, *AMADOR* e *AAMADA*. Um grande obstáculo ao analisar *Amore* é sua composição gráfica, tendo em vista que Sergio Lima optou por publicá-lo em forma manuscrita, não com tipos ou fontes preestabelecidas. Vejamos, primeiramente, como se apresenta esta ordem de tomos, rigorosamente datados:

O primeiro tomo, *MA*, escrito entre 1958 e 1959, é composto por: “Introdução”, em prosa, texto datado da primeira semana de julho, 1958; “Os mystérios”, poemas em prosa, narrativos, de I a III, escrito dos fins de 1958 à segunda semana de janeiro de 1959; “Os rituais”, longo poema em prosa, narrativo, escrito entre julho e agosto de 1958; “A vitória negra”, poema em prosa, narrativo, escrito de 8 a 13 de julho de 1958 e “Epígrafe final”, que se trata de uma ilustração, seguida pela notação “Fim do esplendor”.

O segundo tomo, *AMADOR*, escrito em 1960, é apresentado como uma “romança”, sob uma epígrafe de Novalis: “A mulher é o alimento corporal o mais elevado”. É composto por: “Introdução” (de 24 de agosto a 1 de setembro); “Livro primeiro – *Leprosarium*”, dividido em a) “Os monstros”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso e b) “Apêndice – os países”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso, por sua vez também subdividido em capítulos, a saber: “O reino perdido”; “As guardiãs”; “A roda”; “As regiões”; “O losângulo central” e “A Deusa Negra” (escrito de 4 de setembro a 2 de outubro); “Livro segundo – da hierarquia”, longo poema narrativo, com alternâncias para o verso, dividido em capítulos de I a XIII, este denominado “Canto último” (escrito de 19 de fevereiro a 12 de dezembro); “Livro terceiro – a arcáica brancura do sêmen”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso (escrito de 29 de agosto a 3 de

texto, para que não o neguem: a incisão em busca do que incisa; amar com lâminas e escrever com sangue (Gonçalves Junior, 2019, p. 275-277).

Amore é um caso que incita interesse no que se refere ao panorama poético brasileiro. No contexto dos anos 1960, principalmente com o advento da *Antologia dos Novíssimos* de Massao Ohno, é possível observar diversos caminhos para a poesia brasileira. Pode-se até dizer que se esboça um ambiente de certo ecletismo de formas e gêneros. Em contrapartida, o Concretismo ainda presente é confrontado pela Práxis e a poesia social de Ferreira Gullar. Nesse âmbito plural, entre a diversidade da chamada “geração 60”, na qual Sergio é incluído (Faria; Moisés, 2000), e a produção poética voltada ao formalismo e ao social, Sergio Lima parecia trabalhar nas sombras, na contracorrente do que se fazia habitualmente, mas sem perder ainda o viés transgressivo e, nesse sentido, sua obra ganha também ao ser devidamente observada em relação aos aspectos da sociedade dos anos 1950-1960.

Ademais, espanta-nos o fato de que sua poesia seja pouco estudada no âmbito nacional sendo que abundam, em Portugal, por exemplo, menções aos seus trabalhos poéticos e plásticos. Para citar apenas um caso podemos lembrar da revista *A ideia* (Franco, 2015), que trouxe numa de suas edições ampla documentação acerca do poeta, com ensaios, resenhas e comentários. No Brasil, encontramos apenas, no que concerne o âmbito acadêmico, o trabalho de iniciação científica de Felipe Favrat (2015). Em sua monografia, Favrat delinea alguns aspectos aqui tratados, embora focando nas relações entre imagem poética e imagem erótica na antologia mencionada acima, *A alta licenciosidade*.

Façamos a ressalva de que viemos falando, sim, de poesia pautada no automatismo, mas não só: não há nos *Cantos* ou em *Amore* apenas o caudaloso fluir das imagens do inconsciente. Já nos oito cadernos, e isso é importante frisar, produzidos em fevereiro, março, abril e outubro de 57, começa a esboçar-se a depuração a que aludimos. Dentre os oito, o oitavo deles (com data mais avançada: 30/31 de outubro 1957), de nome *Os oito coitos sem dor*, assemelha-se muito mais ao que veremos em *Amore* do que ao que percebemos nos sete cadernos anteriores⁴. Ou seja: já em sua obra de juventude Sergio Lima seguia em direção ao processo de depuração que o levaria a sua primeira obra propriamente dita. Sendo assim, é válida a

⁴ Isso é ainda reforçado pelo fato de que o primeiro tomo de *Amore*, “MA”, data da primeira semana de 1958.

tese de que este oitavo caderno seria como que um prelúdio, tanto pela estrutura (é o único que possui uma introdução, um aspecto narrativo mais bem delimitado etc.) quanto pelas imagens, personagens e descrições que contém. Trata-se de um longo poema que narra um ritual de “mulheres pálidas” numa “floresta noturna”. Aqui, a natureza toda deseja:

a árvore está amorosa de seu corpo e para cortejá-la faz com que as facas atiradas por sua bôca-folhagem-do-paraíso cravem-se exatamente ao redor de seu corpo, brotando em ramos verdes que, em tremulações infantis, acariciam os pontos translúcidos de sua pele valiosa (Lima, 2009, p. ix, grafado conforme o original).

Amore dará continuidade a esse viés narrativo-imagético propiciado pela visão erótico-maravilhosa. A chave do livro: sempre a proliferação de fetiches e a transgressão dos interditos proporcionada pela Imagem. Retornando ao medievo, com calabouços, castelos e florestas negras, o poeta parece evocar Walpole, Huysmans e Sade, multiplicando iluminações profanas. Levemos em consideração ainda a resenha anônima da obra presente na revista *La brèche*. Nela, atesta-se que, no livro, “la frénésie sensuelle fait usage de constructions rouselliennes sans quitter la voie de la romança” (in Breton, 1965, p. 127), ou seja: *Amore*, pode ser lido também como um *Locus Solus* do Desejo; o paroxismo descritivo dos mecanismos de Raymond Roussel é deslocado por Sergio Lima em direção ao corpo no ato carnal, numa poética de devoramentos fabulosos e rituais sangrentos em prol da fascinação total. Deparamo-nos assim com paisagens exuberantes, das quais o elemento humano é alimento elevado, como em:

Cada vêz que as flôres venenosas devoram um homem, toda a floresta escurece, e de seu seio tenebroso, num crescer vertiginoso de fibras alucinadas e novas latências sôbre seiva, borbulhantes, um ponto atinge a super-vibração. Então, móvel, a flôr desabrocha-se cinco vêzes, cada vêz maior (Lima, 1963, p. 56, grafado conforme original).

Ou então vislumbramos monumentos em que o elemento humano não é transitório, e sim fundamental: “uma pirâmide humana formada pelo grandioso corpo de uma virgem nua que tem os pulsos e os tornozelos presos juntos num forte círculo de ébano” (Lima, 1963, p. 148).

Note-se, assim, uma grande diferença entre os trechos expostos dos *Cantos* (com exceção do oitavo caderno) e os de *Amore*. Naqueles, não há

para mim único, de Artaud entre os taramaras, e em poucos mais); é um poema de importância capital para o surrealismo hoje. Se se chega à exaustão é porque o movimento é esse, acabaram-se as paralelas! O seu livro *AMORE mete medo* por isso. E tantas coisas mais que gostaria de trocar consigo num encontro qualquer que venha a ser possível, aqui ou aí (Cesariny, 2019, p. 19).

A carta em questão é o início de um diálogo que perduraria até 1995. Já no que se refere a uma práxis vital de busca incessante pelo maravilhoso e pela destruição de tudo o que é frágil, o diálogo e a cumplicidade ainda perduram: Sergio permanece conosco, enquanto Mário sonda o outro lado da febre – ainda ardendo, tendo em vista que

A acção surrealista tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante, “explosivo fixo”, “solene, circunstancial”, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la numa viagem que só se termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros (Cesariny, 1966, p. 85-86).

Seguindo o exemplo de Cesariny, Ernesto Sampaio dedicou uma bela página a *Amore*, no *Jornal de letras e artes*. Nela, o poeta e tradutor tece grandes elogios à obra e afirma que

Em *Amore*, o desejo é uma sonda que rasga todos os véus da noite e conduz o ser à sua revelação, ao seu início, a esse lugar onde a sombra do homem ainda consegue projetar-se sobre a natureza, liberta das escórias do bem e do mal, da morte e da vida (Sampaio, 1967, p. 21).

O professor António Cândido Franco é mais apaixonado em sua leitura da obra do poeta brasileiro. Conforme seu pequeno artigo para a revista *A ideia*,

Sergio Lima é nosso pelo negro da sua visão. Em nenhum poeta da língua o *nigro* é tão negro e tantas vezes negro. Em *Amore* a deusa é negra, as núpcias são negras, os céus são negros, a rainha é negra, a lua é negra, o homem é negro, a mulher é negra, o amante é negro, o sol é negro, o mundo é negro. *Amore* é um livro escrito num eclipse – a tinta negra. Em nenhum outro poeta a obsessão do negro é tão viva. O magnetismo do negro desenvolve-se nos seus textos teóricos: o romantismo é negro, o cinema é negro, o humor é negro, o romance é

Além de apresentar a obra inicial de Sergio Lima, começamos a preencher uma lacuna presente na história da poesia brasileira contemporânea. É fato que ler esse poeta, conviver com sua obra, é passar pela história do Surrealismo e sua presença transgressora no Brasil. Tarefa árdua essa, que o próprio Sergio ainda empreende com suas iluminações profanas. Para ele,

O Surrealismo é uma luta pelo humano e sua poesia, é uma questão do homem-do-desejo, o que é distante de qualquer nacionalismo ou regionalismo. Vale lembrar que se dá, além disso, de modo diverso dos demais 'ismos' formais e outros sectarismos. Como sublinhou Eunice Odio: "igual ao que acontece em todos os países latino-americanos, o Surrealismo não é um programa, é uma necessidade autêntica (onde não estão agrupados os artistas no sentido formal ou de conteúdo, embora estejam ligados por uma magia profunda". Isto é, poderíamos dizer que os artistas e poetas do Surrealismo correspondem-se, além de sua situação histórica, por sua militância numa aventura sob ocultação (LIMA, 1993, s/p.)

Esta necessidade autêntica – de Amor, Poesia e Liberdade – continua a se manifestar com toda a veemência. O Surrealismo é o que será.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. "Psychogenèse de l'écriture automatique". In: ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP; Lisboa: Editora Verbo, 1976.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, André (dir.). *La brèche – Action Surréaliste*, n. 8. Paris: Le terrain vague, novembro de 1965.
- BRETON, André. "El La". In: BRETON, André. *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1989.
- BRETON, André. *O amor louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

