

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
LIENE MARIA MEIRELES QUINET**

**A UTOPIA DO SONHO: OS VEIOS
SUBTERRÂNEOS NO SURREALISMO DE
JORGE DE LIMA**

Juiz de Fora
2012

LIENE MARIA MEIRELES QUINET

**A UTOPIA DO SONHO: OS VEIOS
SUBTERRÂNEOS NO SURREALISMO DE
JORGE DE LIMA**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva.

Juiz de Fora
2012

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF – CES/JF
Bibliotecária:**

Quinet, Liene Maria Meireles

A utopia do sonho: os veios subterrâneos no surrealismo de Jorge de Lima. / Liene Maria Meireles Quinet. – Juiz de Fora, 2012.
107 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (MG).
Bibliografia: f. 96-100

1. Lima, Jorge de, 1893-1953 – Crítica e interpretação. I. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD – B869.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

QUINET, Liene Maria Meireles. *A utopia do sonho: os veios subterrâneos no surrealismo de Jorge de Lima*. Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira, realizada no segundo semestre de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Orientador (CES/JF)

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado
Membro convidado (UFJF)

Prof. Dr. William Valentine Redmond
Membro convidado (CES/JF)

Examinada em: 18/12/2012.

Dedico este trabalho, com muito amor,
aos meus queridos filhos Vinícius e Laura.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por compreender minhas ausências durante a realização deste trabalho.

Ao Orientador Prof. Dr. Anderson Pires da Silva, que muito contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho com sua orientação qualificada.

Ao Prof. Dr. William Valentine Redmond e à Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Nogueira Schmitt, por todas as sugestões, quando da qualificação deste trabalho.

Aos professores do Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), por terem contribuído para o meu enriquecimento cultural.

À equipe de funcionários do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, pelo apoio e orientações.

Aos funcionários da Biblioteca do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG, em especial, à Lucilha Magalhães, pelo apoio a esta pesquisa.

Às colegas e amigas do Curso de Mestrado, Mirian Bartels e Maria Claudia Helena de Souza, pelo apoio e incentivo.

O surrealismo ecoa na alma como o rumor do mar, o voo dos pássaros, o desespero do escravo na estiva do navio negreiro, porém com o furor do motim e a esperança sem limites na redenção do homem e na liberdade do espírito.
Enrique Molina

RESUMO

QUINET, Liene Maria Meireles. **A utopia do sonho**: os veios subterrâneos no surrealismo de Jorge de Lima. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

Esta dissertação de Mestrado investiga no romance **O anjo** (1934), de Jorge de Lima, os aspectos surrealistas que levaram a crítica literária a classificar a obra como herdeira da corrente estética surrealista. Apresenta um panorama geral do movimento surrealista francês idealizado e liderado por André Breton, bem como sua contextualização histórica. Visando a demonstrar o campo ideológico e estilístico do qual Jorge de Lima herdou influências para sua produção artística e literária, retrata, em linhas gerais, como ocorreu a repercussão das ideias surrealistas no Brasil. Com o intuito de mostrar evidências de como Jorge de Lima absorveu a herança surrealista em sua diversificada atividade criativa, bem como para uma melhor compreensão da dimensão do surreal em sua obra, apresenta uma breve reflexão sobre alguns fragmentos de poemas da obra **A túnica inconsútil** (1938) e de algumas imagens de seu livro de fotomontagens **A pintura em pânico** (1943).

Palavras-chave: Jorge de Lima. Estética surrealista. *O anjo*.

ABSTRACT

This Master's degree dissertation investigates in the romance **O anjo** (1934), by Jorge de Lima, the surrealist aspects that led the literary criticism to classify the novel as heir of the current of surrealist aesthetics. It makes a general view about the French surrealist movement which was idealized and headed by André Breton, and its historical contextualization. It aims to demonstrate the ideological and stylistic field which Jorge de Lima inherited influences for his artistic and literary composing, depicting in general lines how the repercussion of the surrealist ideas occurred in Brazil. With the intention of showing evidence about how Jorge de Lima absorbed the surrealist inheritance in his diversified creative activity and for a better comprehension of the surreal dimension in his literary work, it makes a brief reflection about some fragments of poems in the book **A túnica inconsútil** (1938) and of some pictures of his book of photomontages **A pintura em pânico** (1943).

Key-words: Jorge de Lima. Surrealist aesthetics. *O anjo*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1	Capa do livro A pintura em pânico	66
ILUSTRAÇÃO 2	Fotomontagem do livro A pintura em pânico	67
ILUSTRAÇÃO 3	Fotomontagem do livro A pintura em pânico	68
ILUSTRAÇÃO 4	Fotomontagem do livro A pintura em pânico	69
ILUSTRAÇÃO 5	Capa do livro O anjo	102
ILUSTRAÇÃO 6	Desenho ilustrativo do livro O anjo	103
ILUSTRAÇÃO 7	Desenho ilustrativo do livro O anjo	104
ILUSTRAÇÃO 8	Desenho ilustrativo do livro O anjo	105
ILUSTRAÇÃO 9	Contracapa do livro O anjo	106
ILUSTRAÇÃO 10	Recorte de jornal com um capítulo do romance O anjo	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
At	Atos dos Apóstolos
CES/JF	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
JO	Evangelho de São João
MAMM	Museu de Arte Moderna Murilo Mendes
Mt	Evangelho de São Mateus
UDN	União Democrática Nacional
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	13
2 A UTOPIA DO SONHO: CONTEXTOS DO FENÔMENO SURREALISTA	15
2.1 SURREALISMO NA FRANÇA.....	15
2.2 SURREALISMO NO BRASIL: UM SURREALISMO “À MODA BRASILEIRA”	26
3 JORGE DE LIMA E OS CAMINHOS ENIGMÁTICOS DA ARTE E DA VIDA	39
3.1 TRAJETÓRIA: VIDA E OBRA.....	39
3.2 A TÚNICA INCONSÚTIL: RELIGIOSIDADE E SURREALISMO EM JORGE DE LIMA	50
3.3 A PINTURA EM PÂNICO: FOTOMONTAGENS	62
4 O ANJO: UMA AVENTURA SURREALISTA NO ROMANCE	71
4.1 CONCEPÇÃO DA CRÍTICA.....	71
4.2 COMPONENTES ANALÍTICOS.....	74
4.3 ASPECTOS SURREALISTAS.....	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96
ANEXOS	101

APRESENTAÇÃO

No início dos anos oitenta, quando optei pela graduação em Administração de Empresas, tinha por objetivo o aperfeiçoamento da carreira profissional e o crescimento funcional dentro do setor público, uma vez que havia ingressado no quadro permanente de servidores técnico-administrativos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

O objetivo proposto foi alcançado, mas uma lacuna ainda permanecia e precisava ser preenchida, porquanto somente o lado profissional não completava as minhas aspirações e realizações pessoais. Desde jovem, sempre me interessei pelas artes, especialmente pela pintura, como autodidata. No início dos anos 1990, optei por fazer a graduação em Artes plásticas na UFJF, então, iria, finalmente, dedicar-me ao que sempre me encantou. Durante o curso, um dos movimentos artísticos na pintura que despertou em mim grande fascínio foi o surrealismo, pela beleza dos efeitos visuais e por proporcionar ao artista a possibilidade de se expressar de maneira livre, espontânea, quase irracional.

A vida, porém, é feita de desafios, e sinto-me sempre no dever de encará-los com seriedade e obstinação. Tenho cultivado o sonho de realizar um curso de Mestrado há alguns anos, e, recentemente, surgiu a oportunidade desta concretização. Em princípio, fiquei insegura, pois um Mestrado em Letras não coincidia com a minha formação acadêmica, mas, sem hesitar, lancei-me ao desafio.

A necessidade da escolha de um autor para um projeto de dissertação levou-me, inicialmente, ao interesse por Murilo Mendes, dada a sua importância no cenário literário de Juiz de Fora, tendo se destacado também na Europa, onde residiu durante 18 anos. Em minhas pesquisas iniciais sobre Murilo Mendes, conheci Jorge de Lima, que foi seu grande amigo, inclusive, os dois escreveram em parceria o livro **Tempo e eternidade**, publicado em 1935. Uma característica de Jorge de Lima despertou em mim o interesse pela sua obra: seu temperamento artístico inconformado e inquieto, tendo esse autor se dedicado, além da literatura, a outras formas de expressão artística como a pintura e a trabalhos com fotomontagem.

Uma vez que o surrealismo surgiu, inicialmente, como um movimento literário, estendendo-se depois às artes plásticas, ao cinema e ao teatro, e tendo eu já tido alguns contatos com a estética surrealista por meio da pintura e uma grande

admiração por alguns de seus representantes como Salvador Dalí e Giorgio de Chirico, despertou-me o interesse em pesquisar como esse movimento estético influenciou a Literatura Brasileira, em particular, o poeta e romancista Jorge de Lima.

Em algumas leituras sobre Jorge de Lima, constatei que a crítica literária sugeria o autor como herdeiro da corrente estética surrealista, indicando o seu romance **O anjo** como evidenciador dessa tendência, não havendo, porém, com relação ao mesmo, um estudo mais detalhado sobre as características do surrealismo, que se baseia na valorização do inconsciente, do irracional, dos sonhos, buscando, com isso, uma liberdade de expressão, livre do controle da razão. O desafio estava proposto: investigar, na obra **O anjo**, as evidências surrealistas apontadas pela crítica literária.

1 INTRODUÇÃO

Jorge de Lima foi um artista com talento e vocação múltipla. Dedicou-se a diferentes meios de expressão, realizando-se na poesia, no romance, no ensaio, na pintura, além de realizar um trabalho inédito no Brasil, com seu livro de fotomontagens **A pintura em pânico**, publicado em 1943. Segundo Bandeira (1959, p. 110), Jorge de Lima foi poeta de várias maneiras: “Parnasiano, regionalista, afro-brasileiro, supra-realista, cristão, místico, bíblico e órfico”.

Referir-se à obra poética de um poeta de tamanha grandeza é um desafio muito grande, que se torna ainda maior quando se pretende abordar a influência da estética surrealista em algum segmento dessa obra, neste caso, o romance **O anjo**, publicado em 1934, tendo em vista a amplitude da temática que envolve a vanguarda surrealista. Assim sendo, foram investigados, no presente trabalho, os traços surrealistas no romance **O anjo**, tomando-se como suporte metodológico uma combinação de teoria, história e crítica, investindo-se em um esforço conjunto para melhor elucidar o aspecto da obra a que se propõe.

Na seção inicial, foi feito o enquadramento histórico do surrealismo, com um panorama geral do movimento desde suas origens, na França. Ainda nesse momento, apresentou-se uma breve incursão pelo surrealismo no Brasil. Alguns contatos estabelecidos por representantes do movimento francês pelas Américas foram evidenciados na medida em que se supõe, pela presença, pelo interesse e pelas pesquisas dos surrealistas nas Américas, sobre nossas culturas primitivas, que esses tenham recebido e absorvido importante contribuição desses povos, e que suas ideias circularam em nosso meio cultural, frutificando-se entre nossos escritores e artistas plásticos.

A terceira seção mostrou um breve panorama da obra de Jorge de Lima, em especial, seus romances da década de 1930, época em que se insere o romance **O anjo**, objeto deste estudo. Na medida em que se considera enriquecedor rastrear alguns traços de surrealidade na lírica de Jorge de Lima, visando a dar pistas ao leitor de alguns veios subterrâneos da estética surrealista em sua poética, foi feita uma breve reflexão sobre alguns fragmentos de poemas do livro **A túnica inconsútil**, publicado em 1938, buscando neles mostrar a presença de algumas características da estética em estudo. A escolha desse livro deve-se ao fato de essa

narrativa evidenciar tendências estéticas do surrealismo, segundo a crítica literária, além de ter sido publicado, tal como o romance **O anjo**, na década de 1930. Embora **Tempo e eternidade**, publicado em 1935, também apresente tendências do movimento francês, segundo a crítica literária, o mesmo foi escrito em parceria com Murilo Mendes, optando-se por um trabalho exclusivo de Jorge de Lima. Ainda neste momento, na tentativa de mostrar que a influência surrealista em Jorge de Lima estendeu-se além de sua produção literária, foi feita uma breve reflexão sobre seu trabalho inédito com fotomontagens, em seu livro **A pintura em pânico**, publicado em 1943, buscando elucidar o grau de absorção da influência surrealista em sua atividade criativa.

A seção final apresentou uma apreciação da obra **O anjo**, incursionando pela concepção da crítica, pelos componentes analíticos do romance e pelos aspectos surrealistas nele evidenciados. Quanto aos aspectos surrealistas do romance, percebe-se que existe um consenso entre os pesquisadores consultados e citados neste trabalho com relação a seu enquadramento dentro dos moldes da estética em questão. Entretanto, parece que não houve, por parte desses autores, um trabalho de análise específico sobre a obra quanto ao enfoque das características surrealistas sugeridas, assim sendo, buscou-se investigá-las no romance. Ressalta-se, porém, que o presente estudo representa um olhar breve, diante do rico universo literário de Jorge de Lima, e espera-se que ele possa incentivar e abrir caminhos para novas leituras da obra do autor.

Sobre a ortografia, informa-se que toda a dissertação, inclusive as notas explicativas, obedecerão ao Novo Acordo Ortográfico, exceto as citações de autores, que seguirão a transcrição original dos textos.

2 A UTOPIA DO SONHO: CONTEXTOS DO FENÔMENO SURREALISTA

A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos.
Murilo Mendes

2.1 SURREALISMO NA FRANÇA

Os primeiros anos do século XIX foram marcados pela acumulação de capital por parte dos empresários, que, com esse intuito, buscavam a obtenção de lucros cada vez mais elevados e rápidos, contrastando com a mais extrema miséria dos trabalhadores. No decorrer desse século, na Europa, nações industrializadas como Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica e Itália enfrentavam sérios problemas: a falta de matéria-prima para suprir suas fábricas, bem como a necessidade de ampliar o número de consumidores para seus produtos. A solução encontrada foi a busca de novas colônias, principalmente na Ásia e África, o que gerou divergências e hostilidades entre esses países, culminando na Primeira Guerra Mundial, no início do século XX, mais precisamente em 1914, estendendo-se por um período de quatro anos, envolvendo quase todos os países da Europa e, posteriormente, os Estados Unidos.

Além da turbulência ocasionada pela guerra, o início do século XX, na Europa, foi marcado por várias descobertas tecnológicas e científicas, que mudaram o modo pelo qual o ser humano se relacionava com o mundo a sua volta, tais como o telefone, o cinema, o avião, o automóvel, a teoria da relatividade, entre outros.

Durante os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, já havia, no ambiente artístico, uma sensação de esgotamento e crítica ao racionalismo tecnológico, ao consumismo burguês, bem como uma sensação de que a poesia repetia fórmulas. As crises e transformações ocorridas na Europa, nessa época, contribuíram para que se desenvolvessem vários movimentos artísticos de vanguarda, que se caracterizavam por uma busca pelo novo e uma ruptura com a tradição realista em arte, buscando transformar valores e tendências, entre eles destacam-se: cubismo (1907), futurismo (1909), expressionismo (1910), dadaísmo (1915) e surrealismo (1924). Segundo Teles (1977), apesar de esses movimentos serem fruto da desorganização do universo artístico da época, eles pretendiam a

renovação literária, mas se distinguiram em alguns pontos: o futurismo e o dadaísmo buscavam a “destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes”, enquanto que o expressionismo e o cubismo “viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior” (TELES, 1977, p. 23), com base em uma nova visão, em um novo espírito. Ainda para o autor, o surrealismo aproxima-se do expressionismo pelo fato de ambos referenciam escritores do passado: os expressionistas revalorizam Novalis e Holderlin; os surrealistas evocam Sade, Baudelaire, Rimbaud, entre outros, além de se apoiarem nas ideias filosóficas dos marxistas e nas de Freud. Outra consideração importante que aproxima os dois movimentos, observada por Teles (1977), é o fato de esses buscarem a libertação do homem dos domínios da lógica e da razão, mas, para isso, ele deve se desvencilhar dos valores da família, pátria e religião, ou seja, de tudo que pudesse gerar dependência psicológica e cultural.

O surrealismo foi o último movimento da vanguarda europeia, em ordem cronológica. Nasceu em Paris, nos anos 1920, e pode-se situá-lo no período entre as duas guerras mundiais (1918 e 1939), época de acontecimentos políticos, sociais, científicos e filosóficos importantes. Expandiu suas fronteiras pela Europa e por outros continentes, tais como África, Ásia (Japão) e Américas (Brasil, México e Estados Unidos).

Chénieux-Gendron (1992) considera que a função do surrealismo, em 1919, era romper a estagnação após a Primeira Guerra Mundial, uma vez que a sociedade, após o massacre, encontrava-se acomodada.

Gomes (1994, p. 15-16) enfatiza que:

O Surrealismo surge, pois, dentro desse período conturbado, dentro de uma crise de valores que propiciará o aparecimento das vanguardas, como manifestação máxima da angústia humana levada à exasperação e como revolta anárquica contra esse estado de coisas. [...] Dessa maneira, talvez dos movimentos todos de vanguardas seja o que se insurgirá de maneira mais flagrante contra o utilitarismo crescente, contra os meios de produção e contra o Capitalismo em geral, a ponto de, num momento de sua trajetória, abraçar ardentemente os valores ideológicos da esquerda emergente. [...] o Surrealismo oferecerá uma utopia, a utopia do sonho.

Inicialmente, o movimento surrealista esteve associado às ideias do movimento Dadá¹, cujo idealizador foi Tristan Tzara (1896-1963). O surrealismo constituía-se de um grupo de intelectuais (poetas e especialistas da linguagem) que saíam de uma guerra à qual estiveram envolvidos contra a própria vontade, marcando, profundamente, suas vidas. Procuravam desordenar a noção de literário, entre eles: André Breton (1896-1966), que seria futuramente seu líder, Paul Eluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990), Benjamin Péret (1899-1959) e Louis Aragon (1897-1982). **Littérature**, a primeira revista do grupo, lançada em março de 1919, era dirigida por Philippe Soupault, André Breton e Louis Aragon. Os seus primeiros números tiveram a contribuição de personalidades importantes em literatura como André Gide e Paul Valéry, bem como de falecidos ilustres: Apollinaire, Mallarmé e Rimbaud.

Estando em Paris, em janeiro de 1920, os dadaístas, que pretendiam atacar a arte tradicional com a destruição de seus valores, entre os quais a vulgarização da rima, do raciocínio e da lógica, promoveram várias manifestações, visando expor suas propostas. Os surrealistas, porém, mantinham certa desconfiança em relação às propostas radicalizantes do grupo Dadá. André Breton desviou-se do grupo e organizou o processo Barrès, para insatisfação de Tzara. Tal processo objetivou uma encenação em que seria levado a julgamento o famoso escritor Maurice Barrès, a 13 de maio de 1921, tendo por acusação: crime contra o espírito. Este escritor não se encontrava em Paris, sendo substituído por um manequim de madeira. O intuito dos surrealistas era contestar a arte tradicional, usando como exemplo um escritor importante, que significava para André Breton um risco, pois era capaz de conduzir os jovens a direções ultrapassadas.

O episódio do processo Barrès acentuou as diferenças entre surrealistas e dadaístas, ainda ligados a propostas anarquizantes, culminando no afastamento dos grupos em 1922, data da realização do Congresso Internacional para a

¹ Segundo Ian Chilvers (1996, p. 140): “Dadá – Movimento de intensa revolta contra o conformismo, levado a cabo por artistas e escritores europeus e norte-americanos, em que as forças de criação artística foram colocadas a serviço da antiarte. O movimento surgiu de um espírito de desilusão engendrado pela Primeira Guerra Mundial, à qual alguns artistas reagiram com um misto de ironia, cinismo e niilismo anárquico. [...] Segundo a versão mais conhecida acerca de como se originou o nome do movimento (que em francês significa cavalo de brinquedo), sua escolha foi feita inserindo-se um estilete ao acaso nas páginas de um dicionário, para simbolizar o caráter anti-racional da iniciativa. O Dadá foi fundado em 1915, em Zurique, por um grupo de escritores e artistas plásticos que incluía o poeta romeno Tristan Tzara e o artista francês Hans Arp”.

determinação das diretrizes e da defesa do espírito moderno, proposto por André Breton e do qual Tristan Tzara se negou a participar. Segundo Nadeau (1985), com esse evento, André Breton pretendia buscar um sentido mais construtivo para as novas inclinações da arte moderna.

Farias (2003) observa que, nesse momento inicial do movimento surrealista, havia uma preocupação em definir uma direção em que a arte pudesse ter uma função de modificar a realidade. Embora o surrealismo tenha se envolvido, inicialmente, com o dadaísmo e tivessem ideias em comum, como o inconformismo aos valores tradicionais da arte, a liberação integral do homem, sendo ambos antiliterários, eles se divergiam em um princípio: o dadaísmo era niilista e o surrealismo não, provindo daí uma busca de melhores condições de vida para o homem. Nadeau (1985, p. 63) confirma as proposições de Farias (2003), quando assevera que os surrealistas “são revoltados, que querem mudar não somente as condições tradicionais da poesia, mas também e principalmente as condições da vida”.

Entre março de 1922 e junho de 1924, a revista **Littérature** teve uma nova série, desvinculada das ideias dadaístas destruidoras, afastando-se das mesmas, a partir daí, definitivamente. Permaneceram no grupo de André Breton: Francis Picabia, Louis Aragon, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Philippe Soupault e Benjamin Péret. Entre as novas adesões, citam-se Jacques Baron, Robert Desnos, Roger Vitrac, Pierre de Massot e Max Morise.

O movimento surrealista foi inaugurado em 1924, com a publicação do primeiro manifesto surrealista, de André Breton, intitulado “Manifesto do surrealismo”, no qual foram expostas definições fundamentais, sendo valorizada a imaginação acima da lógica. O desprezo ao domínio da lógica era enfatizado pelos surrealistas, porque ela tolhia o homem, tirava da vida o sentido de mistério, eliminava o acaso, elementos caros aos membros do grupo e aos adeptos às suas ideias. No manifesto, Breton reconheceu a qualidade e o legado deixado por alguns de seus antecessores, entre eles Swift, Rimbaud, Poe e Sade. O espírito surrealista foi muito bem representado por Breton (1985, p. 81) no seguinte trecho:

O surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “Não tremes mais, carcaça.” Neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco efeito

quanto um fantasma. Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar.

O grupo surrealista estabeleceu um espaço exclusivo para suas reuniões à *rue Grenelle*, n. 15, denominado Escritório de Pesquisas Surrealistas. Breton (1985) atribui a origem do nome “surrealismo” a uma homenagem feita por ele e Soupault a Guillaume Apollinaire, que teria falecido à época. Conforme Chilvers (1996, p. 25), Apollinaire “em 1917 forjou a palavra ‘surrealista’ para descrever uma de suas peças teatrais (*Les Mamelles de Tirésias*)”². O termo “surrealismo”, a partir de então, foi usado para nomear o movimento, assim definido por Breton (1985, p. 58):

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.

ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.

Entre os princípios fundamentais da poética surrealista mencionados no “Manifesto do surrealismo”, de Breton (1985), citam-se a defesa da imaginação, do sonho, do automatismo e do maravilhoso, instâncias que caracterizam uma produção artística ou literária, livre do domínio da consciência³ e da razão, considerando o inconsciente⁴ um estado importante para se atingir essa liberdade.

Nadeau (1985, p. 20) considera o movimento surrealista uma revolução poética: “A disposição em poema é banida, para dar lugar ao texto automático, ao ditado puro e simples do inconsciente, à narrativa de sonho”. Ainda para o autor, os

² As mamas de Tirésias.

³ Conforme Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 130): “Consciência – Termo empregado em psicologia e filosofia para designar, por um lado, o pensamento em si e a intuição que a mente tem de seus atos e seus estados, e, por outro, o conhecimento que o sujeito tem de seu estado e de sua relação com o mundo e consigo mesmo. Por extensão, a consciência é também a propriedade que tem o espírito humano de emitir juízos espontâneos”.

⁴ “Inconsciente – Na linguagem corrente, o termo inconsciente é utilizado como adjetivo, para designar o conjunto dos processos mentais que não são conscientemente pensados. [...] Em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido pela consciência: uma ‘outra cena’” (ibid., p. 374-375).

fundadores do movimento não o consideravam uma nova escola artística, mas um meio para se conhecerem áreas até então desconhecidas pelo homem, tais como “o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação” (NADEAU, 1985, p. 46), ou seja, tudo que era contrário à lógica.

Para os surrealistas, as artes deveriam ir além dos limites da lógica e da razão, além de expressar o inconsciente e os sonhos. O homem deveria abrir as portas do sonho para libertar as amarras e deixar fluir a imaginação. O sonho era considerado importante porque, durante o mesmo, não existem leis, há liberdade total da imaginação. Os surrealistas propuseram, com base nas pesquisas sobre psicanálise, de Sigmund Freud (1856-1939), um mergulho nos sonhos para tentar compreender os mistérios da vida.

Breton (1985), no primeiro manifesto surrealista, estabeleceu e expôs o princípio da escrita automática, utilizada por escritores, assim como por alguns pintores como Max Ernst, que a traduziu por meio da frotagem⁵, criação sua. Segundo Farias (2003), a importância da escrita automática entrou como elemento importante na busca da subterraneidade do espírito. É interessante observar que o líder do movimento futurista, Marinetti (1980, p. 86), no “Manifesto técnico da literatura futurista”, de 11 de maio de 1912, sugere a “Imaginação sem fios”, propondo a destruição da sintaxe tradicional, a abolição da pontuação, do adjetivo, do advérbio e do “eu” na literatura, oferecendo sentimentos humanos à matéria e, com todas essas transformações, o autor considera chegar-se ao estado de “libertação das palavras, asas soltas de imaginação”. Desse modo, abriu um precedente ao princípio da escrita automática, defendida pelos surrealistas no primeiro manifesto surrealista, e que também se fundamentou na escrita livre, desvinculada da lógica.

⁵ “Frotagem (fr., frottage= “fricção”) - Técnica de desenho na qual um papel é colocado sobre qualquer material áspero, como pedaços de madeira ou pedra, e tratado com lápis ou crayon até adquirir a qualidade superficial da substância abaixo. O padrão resultante é em geral utilizado como estímulo à imaginação, servindo como ponto de partida para pinturas que expressam o imaginário subconsciente” (CHILVERS, 1996, p. 202).

Chénieux-Gendron (1992, p. 55), referindo-se à escrita automática, expôs a seguinte definição:

O automatismo é um modo de produção de texto escrito, mas também de fala (no sono hipnótico), ou ainda de grafismo. Escrever, falar, desenhar de modo tal que se dissipe o controle da razão e do gosto, e até mesmo que a consciência de si seja posta em surdina em proveito da mão que escreve, que traça sinais gráficos, ou da palavra que se profere: há um questionamento do *sujeito* por ele mesmo e do sentido de toda palavra, de toda e qualquer comunicação humana.

De acordo com Gomes (1994), os surrealistas davam pouca importância à bagagem cultural do indivíduo; importava para eles a liberação do inconsciente, deixando fluir os sonhos, e isso seria obtido por meio da “escrita automática”. O homem conseguiria se libertar à medida que se desligasse das condições injustas de trabalho, da servidão ao capitalismo e das pressões sociais. Ainda para o autor, os surrealistas preferiam ser vistos como “revolucionários, como interventores na realidade”, por isso rejeitavam o “rótulo de artistas, de literatos, poetas, etc” (Ibid., p. 30).

Outro tema abordado pelos surrealistas é o “acaso objetivo”, utilizado desde a década de 1920, surgindo nos textos surrealistas depois de 1930. O acaso remete à surpresa, à aventura, ao inesperado, daí despertar o interesse dos surrealistas. Chénieux-Gendron (1992, p. 92-93) faz uma exposição sobre o termo: “o acaso pode ser chamado de *objetivo* visto que tudo se passa então como se a subjetividade (desejante) da pessoa envolvida se projetasse num *objeto*”. Para exemplificar, a autora cita o caso ocorrido em 1934, com André Breton e Alberto Giacometti, ao passearem pelo “mercado das pulgas”, onde André Breton comprou, aleatoriamente, uma colher, cujo cabo apoiava-se na parte convexa, levantando-se à altura de um sapatinho que fazia corpo com a mesma. No instante seguinte, ele lembrou-se que, alguns meses antes, tentara influenciar Giacometti a confeccionar um cinzeiro-cinderela, e que a ideia era proveniente de um trecho de frase de despertar. Entende-se que o evento tenha realizado, de modo maravilhoso, o que o signo linguístico sugeriu previamente.

Na mesma década em que os surrealistas empregaram o “acaso objetivo”, adotaram também, como prática, o humor negro. Breton (1966), apoiado nos

estudos de Freud⁶, usou a expressão “humor negro” pela primeira vez na **Anthologie de l’humour noir**⁷, publicado em 1940. O livro reúne escritores que possuíam em comum o humor como estilo. Trata-se de uma seleção de textos, feita por André Breton, de autores significativos de diversas épocas, como Jonathan Swift, Sade, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, entre outros.

Chénieux-Gendron (1992) observa que André Breton considerava o México como país que teria “elegido o humor negro”, devido ao grande número de brinquedos fúnebres na região. A autora afirma ainda que “o qualificativo *negro* poderia provir dessa predileção do humor por brincar com a imagem da morte [...]” (Ibid., p. 105).

O Escritório de Pesquisas Surrealistas, ou “central surrealista”, situado na *rue Grenelle*, n. 15, continuava sendo o ponto de referência para o encontro de todos que desejavam se expressar, expor seus pensamentos e criatividade, sendo divulgado na imprensa, a fim de conquistar novos adeptos. Nadeau (1985, p. 58) assinala que a “central surrealista” estava aberta a adesões de “todos os portadores de segredos: inventores, loucos, revolucionários, desajustados, sonhadores. Suas confidências constituirão a matéria-prima de uma nova alquimia, e a pedra filosofal será dada a todos”.

Para difusão das ideias do movimento, foi lançada a revista **La révolution surréaliste**, que, segundo Nadeau (1985), assemelhou-se a uma revista científica, com uma apresentação sóbria, poucos desenhos, sem esmero tipográfico, gerando, porém, um escândalo, quando foi lançada, devido a seu conteúdo ideológico, sobressaindo-se em relação aos últimos números da revista **Littérature**.

De acordo com Gomes (1994), o surrealismo foi um movimento de revolta contra a sociedade burguesa, capitalista, consumista, e caracterizou-se pela rejeição à lógica, à moral burguesa, pretendendo transformar o mundo e mudar a ordem estabelecida. O homem moderno sufocou seus desejos, não percebendo os momentos de magia; por isso, os surrealistas pretendiam uma mudança no espírito do homem. Ainda para o autor, o surrealismo pode ser considerado:

⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron (1992) enfatiza que a noção de “humor negro”, no sentido surrealista, incorpora em seu significado algumas proposições de Freud constantes em sua obra **Os chistes e sua relação com o inconsciente**, traduzido na França, em 1930.

⁷ **Antologia do humor negro**.

[...] um movimento sociopolítico-cultural muito amplo que extravasa do campo literário. Mas, de modo paradoxal, sua atuação mostrou-se mais eficiente, ao contrário do que desejavam os surrealistas, precisamente no campo da literatura e das artes plásticas (GOMES, 1994, p. 31).

Em 1925, iniciou-se a Guerra do Marrocos, declarada pela França contra a colônia, que pretendia sua libertação, sendo os revoltosos liderados por Abd El Krim. Em defesa da pátria ameaçada, a população francesa se colocou contra os revoltados, sendo cobrada dos intelectuais e acadêmicos uma posição. O grupo surrealista manifestou-se em favor da colônia, juntamente com os comunistas da metrópole, que lideravam o grupo da revista **Clarté**, dirigida por Jean Bernier e com tendências comunistas. Esta proximidade não significou, porém, que tinham aderido ao partido comunista, mas demonstrou a simpatia que o grupo sentia pela ideologia comunista.

O grupo surrealista, com o passar do tempo, tornou-se cada vez mais radical nas ideias, exercendo, inclusive, o controle sobre os trabalhos individuais, tentando, assim, só liberar as produções que estivessem de acordo com os princípios do movimento. Esse controle exercido pelo grupo gerou divergências de opiniões, que repercutiram na expulsão de Roger Vitrac, Philippe Soupault e Antonin Artaud, sendo que Robert Desnos e Pierre Naville também se desligaram do grupo. Farias (2003, p. 24) considera que as expulsões de alguns membros se justificavam pelos novos rumos do movimento: “a preocupação em atrelar a revolução do espírito a uma proposta de revolta política”.

Conforme Nadeau (1985), o surrealismo admitia que havia uma questão social e desprezava o regime que explorava a maioria da população, manifestando-se em favor dos revolucionários, que também eram contra esta exploração. Os surrealistas cobravam, inclusive de seus adeptos, que expressassem sua posição, excluindo de seu grupo aqueles que não o fizessem.

Segundo Farias (2003, p. 25), o movimento adota, a partir da Guerra do Marrocos, uma postura social, uma vez que se manifestou em favor dos oprimidos colonizados, seguindo, a partir daí, uma nova linha de desenvolvimento: “preocupados em não ser utopistas, não concebem mais uma alteração no espírito sem que haja uma verdadeira revolução nas relações sociais”. O autor lembra, também, que a leitura da obra **Lênin**, de Leon Trotski, por André Breton, tenha

influenciado essa nova linha do movimento, ressaltando que este fora inclusive ao México para se encontrar com Leon Trotski. É interessante citar o manifesto intitulado “Por uma arte revolucionária independente”, escrito em 1938, por André Breton, Leon Trotski e Diego Rivera (pintor mexicano), o qual tinha como finalidade criar uma Federação da Arte Revolucionária Independente, que findou com o início da Segunda Guerra Mundial.

Os surrealistas romperam com o grupo **Clarté** por questões ideológicas, uma vez que André Breton tinha o firme propósito de aliar as conquistas do movimento ao âmbito da revolução espiritual e artística. O grupo chegou a aderir, formalmente, ao Partido Comunista Francês; entretanto, seus participantes não pretendiam se tornar políticos militantes, mas manifestar o seu apoio. Não deixaram, contudo, de tecer críticas a algumas ideologias do partido e foram convidados a se retirar do mesmo. No período em que estiveram afastados da política, que corresponde ao fim dos anos 1920, surgiram criações que merecem destaque, como **Nadja**, publicado em 1928, e **Le surréalisme et la peinture**, de André Breton, e **Traité du Style**, de Louis Aragon; essa obra é, segundo Nadeau (1985, p. 110), “um documento para a história e a compreensão do surrealismo. Mostra os juízos errôneos a seu respeito [...]”.

O romance **Nadja**, de Breton (1999), é uma narrativa que contém os princípios básicos do surrealismo, entre eles o acaso, as alucinações, as coincidências e os delírios. Nele, Breton percorre as ruas de Paris em busca de fatos novos, e, em um de seus passeios, conhece Nadja, que se considera uma “alma errante”. Nadja exerce certo fascínio sobre Breton por parecer viver alheia ao mundo, por suas ideias delirantes e por fazer previsões de coincidências. Os dois, porém, não chegam a se envolver emocionalmente e, após algum tempo de relacionamento, afastam-se. Ela enlouquece e é internada em um hospício. Nadja é a personificação do surrealismo.

Em 1929, é publicado o “Segundo manifesto do surrealismo”, no qual André Breton expõe, novamente, sua posição e a do surrealismo, buscando, com isso, reafirmar o movimento. Breton (1985, p. 103) reforça o caráter revolucionário do movimento: “Deve-se fazer tudo, todos os meios devem ser bons, para destruir as ideias de *família, pátria, religião*. Por mais conhecida que seja a posição surrealista a este respeito, é preciso saber também que ela não admite conciliações”.

O ano de 1930 foi significativo para o movimento, no âmbito de uma ação revolucionária pelos seus líderes, e suas ideias foram expostas na nova revista **Le surréalisme au service de la révolution**. André Breton se envolveu novamente com o comunismo, apesar das divergências ideológicas, e lançou, juntamente com Paul Eluard, a obra **L'Immaculée Conception**, escrita por ambos. A obra aborda, de acordo com Farias (2003), questões referentes ao surrealismo, como, por exemplo, a escrita automática e a referência aos sonhos. Ainda para o autor, essa predisposição política do movimento não significou que tivessem deixado de lado as questões referentes à revolução do espírito, prova disso é a publicação do livro.

Cumprido ressaltar que, de 1930 em diante, várias adesões contribuíram para o enriquecimento do movimento, entre elas o cineasta Luis Buñuel e o pintor Salvador Dalí, que colabora com este em seus filmes **L'âge d'or** e **Le chien andalou (A idade do ouro e Um cão andaluz)**. Salvador Dalí foi o criador da teoria chamada “paranoia-crítica”, que, conforme Farias (2003, p. 27): “consistiria no uso sistemático e produtivo de todas as alucinações e delírios que caracterizam a mente do sujeito paranoico que, pela própria atitude discriminatória da sociedade, é colocado à margem do grupo social”. Essa teoria propiciou a exploração de uma nova atividade pelos surrealistas, a fabricação dos “objetos surrealistas”, que representavam uma produção livre, sem preocupação com a utilidade, como, por exemplo, a obra **Fonte**, de Marcel Duchamp (1917), que se tratava de um urinol de louça. O objetivo da arte surrealista é provocar, causar inquietação, desorientar o espectador, visando, com isso, tirar o homem da acomodação em que ele se encontra dentro da sociedade burguesa.

A Segunda Guerra Mundial teve início em 1939, quando a Alemanha invadiu a Polônia e, imediatamente, a Inglaterra, sua aliada, declarou guerra à Alemanha. A França, aliada da Inglaterra, fez o mesmo. Os alemães, com seu poderio militar, invadiram alguns países e ocuparam parte da França e, com isso, o grupo surrealista teve que se dispersar. Vários membros, inclusive André Breton, exilaram-se nas Américas, que se tornaram, a partir daí, o centro de difusão do movimento. Farias (2003) observa que os membros que permaneceram em Paris, como Paul Eluard, Philippe Soupault, entre outros, ainda conseguiram efetuar algumas publicações, mesmo que de forma clandestina.

Chénieux-Gendron (1992) salienta que a pintura permitiu ao surrealismo uma expansão para além de suas fronteiras. Exposições surrealistas internacionais foram

realizadas no México (1940), em Nova York (1942), e, por esse motivo, as artes visuais se anteciparam à vinda da produção literária. A autora atribui essa expansão do movimento no campo das artes visuais a razões econômicas, uma vez que a pintura tem mais mercado de venda do que a poesia.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, em 1945, André Breton e Pierre Mabillet voltaram à França. No mesmo ano, André Breton lançou **Arcane 17** e **Ode a Charles Fourier**. Entre 1945 e 1969, circularam panfletos e revistas, mantendo o surrealismo ainda aceso.

Em 1966, faleceu André Breton, o líder do movimento. Mendes (1980, p. 169-170), que chegou a encontrá-lo por duas vezes em Paris, estando inclusive presente em seus funerais, refere-se a ele assim: “Breton era obsedado pela ideia da descoberta da coisa mágica, do ‘sobrenatural’ na vida cotidiana [...]. Sua vida constitui uma ‘quête’ ininterrupta da poesia, do insólito e do feérico”.

Farias (2003, p. 30) sublinha que, a partir da morte de Breton, o surrealismo segue uma nova etapa: “a transformação do movimento em uma pura energia que incide sobre as mais diversas realizações da nossa época, sem, no entanto, configurar-se na mesma organização política e sistemática que marcou a sua fecundação”.

O surrealismo deixou sua herança e influenciou quase toda a arte do século XX, e continua, ainda na contemporaneidade, a inspirar artistas, que, à sua maneira, valem-se da estética e/ou de suas técnicas.

2.2 SURREALISMO NO BRASIL: UM SURREALISMO “À MODA BRASILEIRA”

Antes de dar início à breve incursão pelo surrealismo no Brasil, é importante citar alguns contatos estabelecidos por representantes do movimento francês pelas Américas, para que se possa refletir sobre um possível trânsito dessas ideias em nosso meio. Ressalta-se que o intuito dessas breves notas apresentadas é tentar fornecer pistas ao leitor sobre a recepção e circulação das ideias surrealistas no Brasil.

O continente americano representou, no início do século XX, um conjunto de civilizações desconhecidas pelo restante do mundo, um verdadeiro reservatório de

mitos que despertou a curiosidade e exerceu certo fascínio sobre os surrealistas, atraindo-os para estas terras. Outro fator que influenciou a vinda de alguns membros do movimento para as Américas foi a busca de exílio, provocada pela ascensão do nazifascismo antes da Segunda Guerra Mundial.

Ponge (1999, p. 74) esclarece a razão do interesse dos surrealistas pelos povos indígenas, pelas artes primitivas e populares:

Os surrealistas têm um diagnóstico sobre o mundo ocidental moderno e contemporâneo: é uma civilização sem mitos, desprovida do senso do maravilhoso, é um mundo sem poesia, que nega a poesia. Na procura por novas formas de pensar e de sentir que estejam em plena sintonia com os poderes poéticos que quer redescobrir, o surrealismo não pode ignorar nem subestimar o potente ponto de apoio que pode ser encontrado nas artes e nas culturas *selvagens*, principalmente nas artes e nas culturas dos povos *primitivos*, entre as quais aquelas dos povos indígenas das Américas.

Entre os surrealistas europeus que estiveram por algum tempo nas Américas, cita-se Antonin Artaud, figura importante do movimento, que, em 1936, embora à época já desligado do grupo por divergências de opiniões, foi ao México, onde iria realizar estudos sobre grupos indígenas primitivos, tendo a oportunidade de participar, juntamente com os indígenas da Serra Tarahumara, dos ritos pagãos do peiote (planta alucinógena utilizada pelos indígenas do México). Schwartz (2008) considera que o interesse em pesquisar grupos indígenas, com pouca contaminação da cultura ocidental, tenha origens na aliança entre surrealismo e psicanálise, buscando a expressão do inconsciente individual e coletivo.

Em 1938, foi a vez de André Breton visitar o México, lá permanecendo por um período de seis meses, onde redigiu, juntamente com Leon Trotsky e Diego Rivera, o manifesto intitulado “Por uma arte revolucionária independente”, já citado nesta seção. Em 1940, no mesmo país, organizou-se a Exposição Internacional do Surrealismo, tornando-se o México o principal centro de difusão do surrealismo na América, no campo das artes plásticas e da literatura.

Schwartz (2008) observa que, embora o México tenha recebido, àquela época, importantes membros do surrealismo, as artes visuais, representadas por artistas como Frida Kahlo, Remédios Varo, Manuel Álvares Bravo (fotógrafo), entre outros, tiveram maior influência naquele país do que a literatura. Ainda para o autor,

a poesia surrealista só iria aparecer da década de 1950, representada pelo mexicano Octavio Paz.

Por ocasião da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), vários intelectuais europeus buscaram refúgio nas Américas. Courtot (1999a) assinala que, sem o asilo oferecido pela América aos surrealistas naquele período, o movimento não teria sobrevivido. André Breton se refugiou nos Estados Unidos, lá se encontrando com Max Ernst, Marcel Duchamp, André Masson, entre outros. Foi também nesse país que conheceu Elisa, com quem se casou e viajou pelo Arizona e Novo México, mantendo contato com os mistérios da arte indígena. Também, nos Estados Unidos, André Breton fundou a revista **VVV**, em 1942, e publicou no mesmo ano “Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não”, em que reafirma sua insatisfação ao conformismo humano e reforça a importância em se manter a coerência e a integridade do movimento.

Benjamin Péret, por três vezes, esteve na América, residindo no continente durante aproximadamente dez anos. No Brasil, viveu entre 1929 e 1931, juntamente com a esposa, a cantora lírica brasileira Elsie Houston, com a qual se casou em 1928. O interesse do poeta pelo Brasil foi a busca de conhecimento pela arte e pensamento primitivos, encontrando aqui um amplo terreno para suas pesquisas sobre as religiões afro-brasileiras e sua mitologia. Ponge (2012) afirma que Benjamin Péret, além de procurar descanso no Brasil, redigiu um criativo ensaio sobre o quilombo dos Palmares⁸, percorreu o Norte e o Nordeste e visitou reservas indígenas, escrevendo vários artigos sobre os índios brasileiros, confirmando o seu interesse pelas culturas primitivas. Em 1931, no governo do Presidente Getúlio Vargas, foi expulso do Brasil, pois era considerado anarquista e um elemento perturbador da ordem social.

Conforme Schwartz (2008), Benjamin Péret ligou-se aos antropófagos paulistas, e, entre os seus poucos textos publicados no Brasil, cita “A Escrita Automática” (1929), de conteúdo doutrinário, em que foi mencionado o método da escrita automática e sua aplicabilidade. Apesar de o interesse principal de Benjamin Péret pelo Brasil ter sido os estudos sobre a mitologia afro-brasileira e a cultura primitiva, deve-se refletir sobre seu envolvimento com a corrente antropofágica da

⁸ O texto foi publicado em 1956, em São Paulo, sendo dedicado aos negros do Brasil, com o título: **O que foi o quilombo dos Palmares?** Segundo Claude Courtot (1999a, p. 150), o trabalho é documentado, destacando-se pela seriedade.

vertente modernista, liderada por Oswald de Andrade. Schwartz (2008) considera relevante o “respaldo teórico” proporcionado pelo surrealismo ao movimento antropofágico e observa algumas coincidências entre os dois movimentos:

[...] nos pressupostos gerais, na busca do elemento primitivo, na recuperação da dimensão mítica da vida, na procura de uma prática artística que liberte o homem dos condicionamentos burgueses e no recurso a Freud, que aparece em ambos os manifestos como suporte teórico para a liberação das energias inconscientes do homem (Ibid., p. 456).

Vale ressaltar que, de 1941 ao final de 1947, Benjamin Péret viveu no México, e, em 1955, retornou ao Brasil, aqui permanecendo até 1956, quando voltou à França.

Supõe-se pela presença, pelo interesse e pelas pesquisas dos surrealistas nas Américas sobre nossas culturas primitivas, conforme mencionado anteriormente, que tenham recebido e absorvido importante contribuição desses povos, e que suas ideias circularam em nosso meio cultural, frutificando-se entre nossos escritores e artistas plásticos. Facioli (1999) observa que, entre o surrealismo e as Américas (em especial a Latina), não ocorreram somente afinidades, mas um “intercâmbio, em mão dupla”. O autor afirma que:

[...] pelo menos parte da dimensão e das energias libertárias do surrealismo se incorporaram definitivamente à consciência e à vida do homem culto e democrata neste final de século. E a América Latina, com todas as contradições, impasses e destino pouco claro, muito contribuiu para essa conquista. O surrealismo nos enriqueceu e nós o enriquecemos (Ibid., p. 306).

Farias (2003) percebe indícios do surrealismo no Brasil desde a publicação da **Pauliceia desvairada**, de Mário de Andrade, em 1922. Nota-se que a obra é de 1922, anterior à publicação do primeiro manifesto surrealista, publicado em 1924, percebendo-se que o autor já demonstrava preocupação com a noção de irracionalidade e apego ao inconsciente, característicos da estética surrealista. Teles (1977), com base no trabalho de Maria Helena Grembecki, intitulado **Mário de Andrade e L'esprit nouveau**, publicado em 1969, dá uma importante contribuição

quanto ao modo de Mário de Andrade ter absorvido, prematuramente, as influências das vanguardas europeias. O autor registra que os alicerces da teoria poética de Mário de Andrade, expressas no “Prefácio interessantíssimo”⁹ e na “Escrava que não é Isaura”¹⁰ (escritos entre o final de 1921 e o de 1924), tiveram origem nas leituras de Mário da coleção da revista **L’esprit nouveau**¹¹ (espírito moderno). A referida revista, segundo Teles (1977, p. 25), “desenvolveu uma teoria poética conciliadora entre passado e presente, entre o irracionalismo dadaísta e o psicologismo surrealista, desaparecendo em 1925, quando era intensa a investigação surrealista”. Portanto, como já se afirmou no início deste parágrafo, Mário de Andrade, antes mesmo da publicação do primeiro manifesto surrealista, já havia tido contatos com os ideais de renovação estética, de esperança em um “espírito novo” no após-guerra, por meio da revista **L’esprit nouveau**, extraíndo desta a base para sua teoria poética, que teria afinidades com a estética surrealista.

Retomando as considerações de Farias (2003, p. 35) sobre Mário de Andrade, o autor observa ainda que, apesar de Mário rejeitar a vinculação de sua poesia à estética surrealista, sua obra recebeu contribuições dos vários movimentos de vanguarda, que, nas primeiras décadas do século XX, repercutiam sua influência sobre os intelectuais, concluindo que o autor contribuiu para que “os caminhos surrealistas se abrissem na nossa produção literária.

Na tentativa de identificar possíveis traços da corrente estética surrealista na poesia de Mário de Andrade, conforme proposto por Farias (2003), podem ser citados alguns trechos de seu livro **Pauliceia desvairada**, em que o poeta confirma sua ligação, pelo menos ao nível temático, àquela corrente. Andrade (1980, p. 13), no “Prefácio interessantíssimo” do livro citado, em que declara haver “fundado o Desvairismo”, já manifesta sua predileção pelo processo inconsciente no ato criativo, elemento importante para os surrealistas, que, por meio da escrita automática, acreditam ter conseguido a liberdade de expressão: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita (Ibid., p. 13)”. Outra manifestação às forças do inconsciente mencionada por Mário de Andrade está no trecho: “Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções,

⁹ Prefácio escrito por Mário de Andrade para o seu livro **Pauliceia desvairada**.

¹⁰ Ensaio de Mário de Andrade, espécie de paródia do romance **A escrava Isaura** (1875), de Bernardo Guimarães.

¹¹ Segundo Gilberto Mendonça Teles (1977), o nome **L’esprit nouveau** foi dado em homenagem a Apollinaire, cujas ideias eram divulgadas nessa revista, fundada em 1920 por Le Corbusier e Ozenfant.

das associações de imagens, dos contactos exteriores. [...] O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada” (ANDRADE, 1980, p. 21).

Teles (1991) observa que, na década de 1930, o surrealismo obteve no Brasil sua melhor repercussão, assim como ocorreu na Europa. Teles (1991) e Farias (2003) consideram Murilo Mendes e Jorge de Lima os principais representantes da herança surrealista na poesia brasileira nessa década. É possível que os dois poetas tenham trocado experiências e se influenciado mutuamente, uma vez que eram amigos e chegaram, inclusive, a escrever em parceria o livro **Tempo e eternidade**, conforme já foi mencionado na introdução deste trabalho.

É interessante observar que Mário de Andrade, no artigo intitulado “A poesia em 1930”, escrito em 1931, transcrito em **Aspectos da Literatura Brasileira** (2002), incluiu considerações críticas sobre o surrealismo no Brasil, quando fez referência ao primeiro livro de Murilo Mendes, **Poemas** (1930). Andrade (2002, p. 53) não considera Murilo Mendes um surrealista no sentido de adesão a uma escola, mas admite ser “difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobrerrealista”¹². Ao comentar sobre o livro **Poemas**, Andrade (2002, p. 53-54) resume a estética surrealista como:

Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos, que não exemplifico porque são todo o livro. O abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas [...]. É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde.

Andrade (2002) demonstra, pelo comentário sobre o livro **Poemas**, de Murilo Mendes, perceber o sentido da estética surrealista, que é justamente a negação da lógica, do racional, a eliminação das fronteiras entre o real e o imaginário, entre o abstrato e o concreto, elementos evidenciados por Murilo em **Poemas**.

¹² Mário de Andrade usa a expressão “sobrerrealista” ao se referir ao surrealismo. Há autores que usam também outros vocábulos quando se referem ao movimento francês: José Carlos Mariátegui, em seu texto “Balanço do Supra-Realismo”, usa o vocábulo “supra-realismo” e César Vallejo, em seu texto “Autópsia do Super-Realismo”, usa o vocábulo “super-realismo”. Os dois textos estão transcritos, respectivamente, às páginas 465 e 467, na obra de Jorge Schwartz (2008).

Guimarães (1993, p. 31) compartilha com Mário de Andrade a opinião de que Murilo Mendes não teria aderido ao surrealismo no sentido de escola, afirmando que nem na fase inicial do poeta, nem na fase posterior, haveria um “surrealismo estrito”, porém existiriam “nítidas relações com um movimento de muitas fases e faces”.

Gullar (2001, p. 21), no texto “Algumas marcas de Murilo Mendes”, transcrito no catálogo comemorativo ao centenário de Murilo Mendes, intitulado **Murilo Mendes: 1901-2001**, considera o autor: “o poeta brasileiro que maior influência sofreu do surrealismo ou, melhor dizendo, o que maior afinidade tinha com aquele movimento”.

Segundo Teles (1991), Murilo Mendes pode ser considerado o primeiro “teórico” do surrealismo no Brasil, uma vez que publicou várias considerações sobre o movimento francês. Ainda para o autor, a obra de Murilo Mendes “se deixa percorrer por um *Frisson* que, direta ou indiretamente, está ligado ao surrealismo” (Ibid., p. 52). Teles considera, ainda, **A poesia em pânico** “um dos livros mais surrealistas da poesia brasileira”, incluindo como herdeiros da estética surrealista, os livros **Tempo e eternidade** (1935), **O visionário** (1941), **As metamorfoses** (1944) e **Mundo enigma** (1945).

Entre os vários relatos de Murilo Mendes sobre o surrealismo, pode ser citado o episódio em que o mesmo, ao acompanhar os funerais de André Breton, recordou-se dos encontros que tiveram em Paris, em 1952 e 1953. Relatando como foram os seus primeiros contatos com o movimento francês, Mendes (1980, p. 169) confirma a sua vinculação à estética surrealista:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um “coup de foudre”. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em “full time”? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; tratava-se de inventar um novo “*frisson nouveau*”, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas.

Pode-se inferir, pela declaração de Murilo Mendes, que o autor mineiro absorveu o sentido do projeto de vanguarda surrealista como “criar o novo”, o

inconformismo aos valores tradicionais, a união de elementos abstratos e concretos, o apelo ao subconsciente como forma de expressão e procurou adaptar à sua poética alguns traços da estética surrealista que mais se identificaram com a sua escrita, incorporando a ela somente o que lhe interessava; por isso, afirma ter abraçado o surrealismo “à moda brasileira”.

Vários foram os contatos de Murilo Mendes com escritores e pintores que estiveram ligados ao surrealismo francês. Além de André Breton, já mencionado à folha 26 deste trabalho, incluem-se Max Ernst, René Magritte, Giorgio de Chirico, Joan Miró, todos registrados no livro **Retratos-relâmpago** (1965), posteriormente publicado em **Transístor** (1980), sua antologia de prosa. Mendes (1980) comenta que, ao encontrar-se com Max Ernst, em um hotel em Paris, conversaram sobre o surrealismo e sua missão de vanguarda entre os anos 1920 e 1930, bem como sobre o desligamento definitivo de Max Ernst do grupo em 1938, confessando-lhe o quanto foi importante, para sua poesia, o livro de fotomontagens de Max Ernst, **La femme 100 têtes**¹³ (1928).

Mendes (1980, p. 188), ao se referir ao pintor René Magritte, faz observações sobre o surrealismo, considerando as fronteiras entre poesia e pintura:

Com a perspectiva do tempo o surrealismo, ao qual o heterodoxo Magritte se conservou fiel, pode ser hoje interpretado em chave menos rígida. Tratava-se sem dúvida de explorar a área do irracional, do inconsciente – pessoal ou coletivo – examinados através das poderosas lentes de Freud; de escamotear a história em benefício da anarquia individualista, intemporal. Os pintores, fazendo “tabula rasa” de uma tradição plástica relacionada com a ordem burguesa, serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores. Segundo a senha de Rimbaud tratava-se de desarticular os elementos. Naquela hora, imediatamente depois de um conflito universal por excelência desarticulador, seria possível criar algo de ordenado e construído? Dada [sic] chegou e dentro em pouco cedeu o passo ao surrealismo.

Outra influência considerada por Mendes (1980, p. 218) como marcante em sua poesia, quanto à herança surrealista, foi a do pintor Giorgio de Chirico, admirado por ele desde a juventude: “Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro de Chirico, aquele dos manequins, dos interiores

¹³ **A mulher 100 cabeças** – romance-colagem de Max Ernst.

‘metafísicos’ [...]”. Mendes (1980, p. 218-219) mostra-se interessado pelo surrealismo desde o início do movimento:

[...] informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha “conversão”, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil.

O autor mineiro confessa que, por meio de Ismael Nery – pintor e poeta, seu grande amigo – teria recebido farto material sobre o movimento, especialmente sobre Giorgio de Chirico e Max Ernst, fontes de sua inspiração. Segundo o poeta juizforano, Ismael Nery teria ido entre os anos 1920 e 1930, por duas vezes, à Europa, onde teve contato pessoal com membros do grupo. Percebe-se, assim, que não somente houve contatos de membros surrealistas nas Américas, tendo, inclusive, alguns aqui residido por certo período, como também alguns poetas brasileiros como Ismael Nery e Murilo Mendes estiveram, por certo período, na Europa, trazendo as ideias surrealistas para o Brasil, ocorrendo, aqui, um trânsito dessas ideias.

Mendes (2001), no texto intitulado “Ismael Nery, poeta essencialista”, presente no catálogo comemorativo ao centenário de Murilo Mendes, ao se referir à religiosidade de Ismael Nery, afirma que somente a Igreja Católica, com sua doutrina e ritos, poderia conceder ao homem a “supernaturalidade” que André Breton menciona no manifesto suprarrealista. Ainda segundo o autor, os poetas surrealistas tentaram, sem sucesso, atingir esse estado de “supernaturalidade”, por meio da “deformação de certas lendas, nas especulações espíritas e na representação automática das ideias e das imagens” (Ibid., p. 49), porém considera que somente a Igreja cristã seria abrangente: “na sua concepção do mundo figuram os dois planos, o realista e o supra-realista” (Ibid.).

Percebe-se, pelas considerações de Murilo Mendes, um ponto de divergência entre o surrealismo francês e o surrealismo brasileiro: a concepção religiosa. Conforme foi mencionado à folha 24 deste trabalho, Breton (1985), no “Segundo manifesto do surrealismo”, reforça a aversão do movimento francês às ideias de

família, pátria e religião, insistindo que não admite aproximações com esses elementos. Enquanto os surrealistas franceses tinham predileção pelo paganismo, pelo ocultismo, sendo contrários à religião, no Brasil, ocorreu uma adaptação das ideias surrealistas à realidade dos escritores da época, um “surrealismo antropofágico”, com a absorção somente do que consideraram essencial dentro da estética surrealista. O próprio Murilo Mendes, poeta que se declara convertido ao catolicismo, rejeita a ideia de um surrealismo desvinculado da religião. Conforme mencionado no parágrafo anterior, afirma que somente a Igreja católica poderia conceder ao homem a “supernaturalidade”. Os dois grandes expoentes do surrealismo no Brasil, Murilo Mendes e Jorge de Lima, aliam à sua poética surrealista elementos religiosos caracteristicamente católicos, pois ambos eram seguidores do catolicismo. Sobre a presença da religiosidade na poesia de Murilo Mendes, observa Andrade ([19--], p. 42), em seu ensaio sobre o livro de poesia de Murilo **A poesia em pânico**, publicado em 1938, transcrito em **O empalhador de passarinho**: “O que fixou Murilo Mendes, a meu ver, foi a religião [...]. A religião, dando valor ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo da sua poesia”. Entretanto, Mário de Andrade não deixa de tecer críticas ao catolicismo do poeta, acusando-o de “falta de universalidade” (Ibid.) ao referir-se a verdades eternas como se fossem comuns, cotidianas e até de guardar “a seiva de perigosas heresias” (Ibid.), isso porque, segundo o autor, Murilo retrata temas religiosos com certa profanação, como, por exemplo, ao comparar a Igreja a uma mulher e usá-la como rival da sua amada.

A evidência de elementos surrealistas na obra de Murilo Mendes seria motivo para um estudo minucioso, face à extensão e riqueza da mesma. Devido à inegável contribuição que o poeta conferiu por meio de seus depoimentos sobre o surrealismo e tomando por base as palavras de Farias (2003, p. 45): “o poeta mineiro é, sem dúvida, um dos pilares a sustentar a tese de um surrealismo no Brasil e brasileiro”, não há como deixar de citar alguns exemplos de vinculação do poeta Murilo Mendes à estética surrealista, como o poema “Pré-história”, presente no livro **O visionário** (1941) e transcrito em **Poesia completa e prosa** (1994). No poema, Murilo Mendes utiliza técnicas do surrealismo, associando à escrita os elementos oníricos ou do subconsciente, com uma dose de humor, loucura, maravilhoso e insólito, referindo-se à morte de sua mãe, ocorrida em 1902, quando ele tinha apenas um ano de idade:

Mamãe vestida de rendas
 Tocava piano no caos.
 Uma noite abriu as asas
 [...]
 De tonta não mais olhou
 Para mim, para ninguém:
 Caiu no álbum de retratos (MENDES, 1994, p. 209).

Outro exemplo que confirma a vinculação do poeta à estética surrealista é o texto em prosa “A cartomante”, transcrito em **Transístor**:

Minhas pernas circulavam num céu de sabão, quando uma mulher que de tão morena parecia a estátua da Fatalidade plantou-se diante de mim. Imediatamente nasceram dois baralhos de suas mãos. Diversos senadores, choferes, estudantes, operários e o núncio apostólico suicidaram-se na frente dela. [...] “Mulher que pareces contemporânea do 1º tempo do espírito, explique-me, ô anjo-máquina de costura-caos, por que existe um limite para a desarmonia; por que os sonhos não atropelam os geômetras na rua; por que os peixes-voadores não atropelam os capitalistas nas suas casas; por que as diabas-antenas não atropelam os músicos nas suas cabeças; por que a minha namorada não me matou”. [...] (MENDES, 1980, p. 405).

Conforme mencionado à folha 31 deste trabalho, Murilo Mendes e Jorge de Lima foram apontados pela crítica literária como poetas brasileiros herdeiros da estética surrealista. Teles (1991, p. 48) considera a produção de Jorge de Lima dividida entre pintura, romance e poesia, “do ponto de vista da criação”, a que mais teve ligações com o surrealismo. Ainda segundo o autor, com o romance **O anjo**, publicado em 1934, Jorge de Lima teria se lançado, completamente, na “aventura surrealista” (Ibid.). Com base na concepção dos críticos, pretende-se demonstrar, nas seções seguintes, o grau de absorção da herança surrealista por Jorge de Lima em seu processo criativo, em especial, no seu romance **O anjo**.

Na década de 1940, conforme Teles (1991), praticava-se o surrealismo no Brasil inconscientemente, sem manifestação expressa sobre o termo. O autor atribui esse receio dos escritores de se manifestarem a respeito do surrealismo ao fato de o movimento ter-se ligado ao Comunismo, a partir de 1930, inibindo, assim, manifestações, devido à repressão às ideias comunistas no Brasil.

Uma das alusões feitas ao surrealismo no Brasil, na década de 1940, foi a do crítico literário Antonio Candido em seu livro **Brigada ligeira**, publicado em 1945, no

artigo intitulado “Surrealismo no Brasil”, quando aborda a obra **O agressor**, de Rosário Fusco, publicada em 1943. Candido (1992, p. 105) reconhece a importância do surrealismo para os meios de expressão, observando que “a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio”. Neste sentido, o autor considera que o Brasil tenha recebido influências do movimento surrealista: “O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma da sua poesia” (Ibid.).

Mamede (2008, p. 133), ao analisar a obra **O agressor**, de Rosário Fusco, considera que o romance se caracteriza pelo “envolvente clima alucinatório, a série de mal-entendidos e o questionamento do papel do narrador onisciente”, concluindo, com base na análise do narrador e da presença feminina, haver aspectos surrealistas na obra. A autora enumera alguns aspectos surrealistas no livro: “[...] a maneira não tradicional da narração, com a utilização de recursos estilísticos que nada definem para o leitor, e a maneira sensualizada como o narrador apresenta as mulheres” (Ibid., p. 127). Entre os recursos estilísticos, aponta:

[...] a forma de construção dos capítulos: o autor destaca um fragmento do capítulo, e este aleatoriamente serve de título. [...] a utilização dos itálicos com significação que não corresponde ao emprego tradicional. [...] os verbos similares a “parecer”, com o objetivo de mostrar as incertezas da narrativa. [...] as aspas para relatar os monólogos interiores de David, suas dúvidas e conclusões. A forma escolhida permite ao leitor perceber como é confuso o mundo interno do personagem (Ibid., p. 127-128).

Seguindo a cronologia, de acordo com Teles (1991, p. 60), na década de 1950, no Brasil, o surrealismo: “[...] apenas pairava como algo estranho, subversivo. Como algo que atraía e amedrontava, como algo fascinante e difícil – espécie de filosofia geral das vanguardas”. Ainda para o autor, somente na década de 1960, em que o Brasil enfrentou uma crise política, com a ascensão dos militares, em 1964, ao poder e a imposição de vários atos institucionais avessos à democracia, teriam ocorrido revelações surrealistas expressas. Isso porque, segundo ele, sendo a linguagem surrealista “mais densamente constituída e hermética, seria a linguagem ideal para a expressão das épocas de repressão político-ideológica” (TELES, 1991, p. 66), porém o autor considera haver faltado “talento nessas manifestações e se

tivesse havido, mesmo, uma força cultural que as motivasse, que tudo não passasse de simples moda vanguardista” (TELES, 1991, p. 66).

Em meados dos anos 1960, surgiu em São Paulo um grupo surrealista liderado por Sergio Lima, do qual também participaram Cláudio Willer, Roberto Piva e outros, publicando, em 1967, a revista-catálogo **A Phala**. No mesmo ano, foi realizada a XIII Exposição Internacional do Surrealismo, organizada por Sergio Lima, Leila Ferraz, Paulo Antônio Paranaguá e Vincent Bounore. Segundo Gomes (1994, p. 37), nesse período, o surrealismo teria adquirido “conformação mais precisa entre nós”.

Procurou-se configurar, brevemente, alguns influxos da corrente estética surrealista na Literatura Brasileira, com as contribuições de Mário de Andrade, Rosário Fusco, Murilo Mendes e Jorge de Lima. Certamente, haveria muitos outros poetas herdeiros dessa estética a serem citados, ressalta-se, porém, que o intuito desta pesquisa tem como ponto-chave a obra do poeta alagoano Jorge de Lima e sua vinculação a essa estética.

O enquadramento histórico apresentado anteriormente procurou situar, no tempo e no espaço, o movimento surrealista, a partir de suas origens na França e seus reflexos no Brasil, buscando estabelecer o espaço cultural em que a obra de Jorge de Lima se enquadra. Com base na sugestão da crítica literária, que aponta Jorge de Lima como fiel à corrente estética surrealista, buscar-se-á, na seção seguinte, fazer uma breve incursão pela sua poesia, retratando, em fragmentos de poemas do livro **A túnica inconsútil**, algumas características que possam vincular o autor à estética em estudo. Ainda na mesma seção, será apresentado o livro de fotomontagens de Jorge de Lima, **A pintura em pânico**, também enquadrado pela crítica, dentro da estética surrealista, com foco em três fotomontagens. Ressalta-se que, embora o objeto inicial desta pesquisa tenha sido o romance **O anjo**, de Jorge de Lima, entende-se que o breve caminho que se pretende percorrer, antes do enfoque do romance, poderá contribuir para iluminar os caminhos desta pesquisa, bem como fornecer pistas ao leitor sobre as evidências da ligação do poeta alagoano à estética surrealista.

3 JORGE DE LIMA E OS CAMINHOS ENIGMÁTICOS DA ARTE E DA VIDA

Não procureis qualquer nexu naquilo
que os poetas pronunciam acordados,
pois êles vivem no âmbito intranquilo
em que se agitam sêres ignorados.
Jorge de Lima

3.1 TRAJETÓRIA: VIDA E OBRA

À época em que nasceu Jorge Mateus de Lima, 23 de abril de 1893, o Brasil enfrentava uma grande transformação econômica, política e social, sentindo os reflexos da Revolução Industrial, que, na segunda metade do século XIX, expandiu-se pela Europa, Ásia e América. Há poucos anos de seu nascimento, episódios sociais e políticos importantes haviam ocorrido no Brasil como a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889), a instalação da Assembleia Nacional Constituinte (1890) e o fechamento do Congresso pelo Marechal Deodoro da Fonseca, em 1891. Outro acontecimento importante foi a Promulgação da Primeira Constituição Republicana, em 1891, que deu início à fase que ficou conhecida como Política Café com Leite, perdurando até 1930, quando se extinguiu a República Velha (1889-1930) (COSTA; MELLO, 2008).

Jorge de Lima nasceu e passou a sua infância na cidade de União (futuramente denominada União dos Palmares), no estado de Alagoas. No Nordeste, havia os coronéis, que eram grandes proprietários de terras, com forte influência econômica e política no país. Também predominava, no sertão, o cangaço, um modo de vida adotado por bandos de forasteiros que impunham sua própria lei, atacando fazendas, povoados e cidades. União era conhecida como a cidade onde imperava a violência. Desse modo, confirmando a fama do local, Jorge de Lima (1958a), em “Minhas memórias”¹⁴, transcrito em **Obra completa**, revela:

Entre os que desceram das serras que circundavam a cidade, para contemplarem o nascimento do século estava o célebre cangaceiro de trinta

¹⁴ Segundo informações de nota de rodapé, contidas em Jorge de Lima (1958a, p. 99), “As memórias de Jorge de Lima foram publicadas pela primeira vez, em capítulos, no **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, outubro 1952 – junho 1953. Entretanto, o poeta não as pôde continuar, em virtude da moléstia, interrompendo-se assim seu último trabalho literário”.

mortes – Manuel Cardoso dos Anjos – o famanado Ganga Preta. Reconheceram-no rezando, ajoelhado no momento da bênção. Tentou fugir. Fuzilaram-no nos primeiros momentos do século novo (LIMA, 1958a, p. 104).

Tendo Jorge de Lima nascido e vivido nessa época de grandes transformações sociais, políticas e econômicas no Brasil, é natural que as mudanças tenham influenciado o seu comportamento e a sua produção literária, como bem observa Cruz (1963, p. 10): “Não há quase um só poema ou um só personagem dêle que, se não tenha raízes profundas infantis, não tenha, por mais estilizado embora, traços indelévels da sua própria ‘pura aurora da vida’”. Considera-se, portanto, ser de grande valor lembrar alguns fatos ocorridos na vida privada e na vida pública de Jorge de Lima, uma vez que esses acontecimentos poderão contribuir para o esclarecimento de sua trajetória literária.

Ainda a respeito da influência exercida pelo ambiente e pelas recordações da infância sobre sua obra, relata Jorge de Lima (1958a), em entrevista concedida a Homero Sena, em 1945, transcrita em **Obra completa**, suas lembranças da Serra da Barriga, ambiente lendário e marcante em sua memória. Relata, que, com oito anos, teria ido pela primeira vez conhecer a serra, e a comitiva se perdera na mata, tendo que pernoitar na casa de um lavrador da região, indo somente no dia seguinte até o topo da montanha. Sobre o assunto, o autor assim se expressa:

Sem qualquer exagêro, posso dizer que naquele instante pela primeira vez me senti tocado pela poesia. Todo o imenso panorama que descortinei então – o Rio Mundaú, que segundo a lenda nascera das lágrimas de Jurema, de um lado a Serra dos Macacos, do outro a planície do Jatobá, os campos verdes da Terra-lavada, o Fundão, a Tobiba, os bangüês, a Great Western, as olarias, e lá longe a igreja da minha padroeira e o sobrado em que eu nascera, tudo aquilo entrou pelos meus olhos deslumbrados de menino e nunca mais saiu de dentro de mim. Tanto assim que muitos anos depois, já homem feito, foram êsses os temas que fui buscar para alguns de meus poemas da fase que poderia chamar “nordestina” da minha poesia (LIMA, 1958a, p. 169-170).

Filho de José Mateus de Lima, comerciante bem sucedido, e Delmina Simões Mateus de Lima, Jorge de Lima estudou, inicialmente, até os 7 anos, em União, transferindo-se depois para Maceió, onde continuou os estudos até os 15 anos,

quando foi para Salvador cursar Medicina. Em 1911, mudou-se para o Rio de Janeiro, concluindo o curso em 1914, momento em que publicou, além de sua tese de doutoramento¹⁵, o livro **XIV Alexandrinos**, de estilo parnasianista. A obra dedicada a Afrânio Peixoto, a quem Jorge de Lima atribuiu o incentivo à publicação do mesmo, reúne uma seleção de 14 sonetos, entre eles “O acendedor de lampiões”, considerado pela crítica uma obra-prima, rendendo-lhe o título de “Príncipe dos poetas alagoanos”. Nessa primeira fase de sua poesia, em que predominou o estilo parnasianista, recebeu influências de Olavo Bilac, Raimundo Correia e Augusto dos Anjos.

Embora tenha se dedicado à Medicina, a poesia ocupou lugar de destaque em sua vida. Cavalcanti (1969, p. 41-42), amigo de infância, que foi mais tarde seu biógrafo, referindo-se à sua predileção pela poesia, afirma:

Curioso é notar-se que Jorge, que se realizou como clínico de numerosa clientela e justa fama, nunca exaltou a profissão ou a sua ciência, enquanto sempre que podia largava a língua louvando a poesia. Esta foi tudo na sua vida. Mesmo quando o seu versatílimo espírito voltava-se para outras criações artísticas ou simplesmente intelectuais, êle era fundamentalmente poeta.

Depois de formado, Jorge de Lima voltou a residir em Maceió, dedicando-se à Medicina. Casou-se com Ádila Alves de Lima, em 5 de fevereiro de 1917. Nessa fase de sua vida, com o intuito de tornar-se bem sucedido e enriquecer, tentou outras atividades, estabelecendo uma firma de representações e consignações, em sociedade com o advogado Povina Cavalcanti. A empreitada não obteve êxito, então, as suas atividades como médico supriram o prejuízo.

Cavalcanti (1969, p. 7) faz o seguinte retrato do autor:

Ar distante, sorriso vago, sóbrio, com uma transparência de bondade, que justificava a imediata atração de sua simpatia. Não tinha esgares, nem ria destemperadamente. Sorria com meiguice, com um ar de inocência e de pureza. [...] Não tinha excentricidades de gênio; era gênio, sem anomalias congênitas ou cultivadas. No fundo, era de uma bondade sem limites. [...] Nunca se excedeu; nunca foi polêmico; nunca se destemperou. Nem a política, para a qual não tinha a menor vocação, perturbou a sua

¹⁵ Título da tese: **O destino higiênico do lixo no Rio de Janeiro**. Segundo Jorge de Lima, foi o seu primeiro livro em prosa, concluído aos 21 anos, para obtenção do título de doutor (LIMA, 1958a).

serenidade. [...] Sua formação cristã ensinou-lhe a ser humilde. Mas humilde, sem defecção; humilde, sem pusilânimidade; humilde sem renúncia ao comando vigilante, ativo da sua consciência. Jorge nos demonstra que não é o grito, que convence; é a palavra, simplesmente, que triunfa.

Em 1923, Jorge de Lima publicou o livro de ensaios **A comédia dos erros**. Segundo Cavalcanti (1969), Jorge de Lima teria ido ao Rio de Janeiro para cuidar dessa edição, quando teve conhecimento sobre a Semana de Arte Moderna, que teria se realizado em São Paulo e à qual não deu importância. Na época, sua preocupação era tornar-se industrial, pretendia mudar-se para o Rio e abrir uma farmácia, já cuidando de registrar um medicamento criado por ele, o “Seivol”; isso, contudo, não o afastaria da literatura. O interesse pelas ideias modernistas viria em 1924, quando, em novo passeio ao Rio, começou a ler seus autores e “comentar as liberdades poéticas dos vanguardistas de São Paulo, com um misto de desconfiança e simpatia” (Ibid., p. 85). Entre suas leituras, estavam **Pauliceia desvairada**, de Mário de Andrade, bem como os autores Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, entre outros.

A segunda fase da poesia de Jorge de Lima, considerada “nordestina” ou nativista, foi marcada pela influência modernista, em que o poeta buscou a renovação com o emprego do verso livre, linguagem coloquial, elementos afro-brasileiros, temas regionais, folclóricos e motivos brasileiros. Conforme Dutra, no ensaio intitulado “Descoberta, integração e plenitude de Orfeu”, transcrito em **Obra completa** (1958, p. 20), o que impressionou nessa fase foi a “autenticidade dos elementos regionais, a naturalidade do seu aproveitamento”. O autor atribui essa autenticidade presente nos poemas de Jorge de Lima à qualidade de sua descrição, fazendo uso dos motivos regionais, sem transformá-los em uma linguagem sua. Considera ainda como pertencentes a essa segunda fase da poesia de Jorge de Lima, seguindo a ordem cronológica de produção, desde **Poemas** (1927) até **Poemas negros** (1947).

O poema “O mundo do menino impossível” (1925) marcou sua adesão formal ao movimento moderno, contribuindo, juntamente, com o lançamento de **Poemas** (1927) e **Novos poemas** (1929), para sua consagração como o principal poeta modernista do Nordeste. Em entrevista concedida a Osório Nunes, em 1942, transcrita em **Obra completa**, Jorge de Lima (1958a, p. 80-81) considera o

Modernismo uma volta às origens e uma procura da identidade nacional, com a seguinte finalidade:

[...] restaurar, dentro de nossa literatura, as nossas realidades, as nossas virtudes e os nossos defeitos que não podem ser olhados sob o prisma de certas pátrias estrangeiras. Não nos agradava a Grécia dos parnasianos, nem a Itália dos marinettistas, nem o *roy nashismo* dos americanos do Norte. Já não nos contentavam o antropofagismo e as *blagues* ou a iconoclastia dos primeiros tempos; sentíamos haver nascido em nós um movimento natural muito complexo e muito sério que convencionamos designar de *Modernismo* (e que pode ter outro nome ou sofrer novo batismo, como quer o caro Cassiano Ricardo), tão-sòmente com o fim de patentear à espiritualidade do país, uma velha e tradicional aspiração da alma brasileira que se apresentava agora com uma perfeita organização moderna.

Ainda sobre o Modernismo, Jorge de Lima (1958a), em outra entrevista concedida a Homero Sena, em 1945, também transcrita em **Obra completa**, fez considerações sobre as influências estrangeiras que o movimento recebeu, minimizando a importância de Marinetti, Apollinaire e Max Jacob. Segundo o autor, as influências maiores foram as de Proust e Pirandello, e por meio destes, as de Freud e Einstein. A Proust atribuiu a influência sobre a fragmentação da personalidade da personagem tanto em verso quanto em prosa, ou seja, uma personagem pode se modificar durante a narrativa. Outra contribuição de Proust, considerada por Jorge de Lima, seria a importância dada às memórias da infância, que foram imediatamente absorvidas pelos escritores brasileiros, entre eles, destaca-se José Lins do Rêgo, com a obra **Menino de engenho**. Jorge de Lima (1958a) realça a importância de Freud, observando que, graças a ele, o subconsciente, o sexo, os sonhos passaram a ter grande valor para os escritores brasileiros. Na mesma entrevista, Jorge de Lima observa que, embora alguns escritores modernos brasileiros não tivessem lido Proust, Pirandello, Freud, ou mesmo não conhecessem as teorias de Einstein, as ideias desses importantes homens já estariam sendo absorvidas por nossos escritores modernistas, ainda que de forma inconsciente.

Com o poema “Essa Negra Fulô” (1928), o poeta conquistou grande êxito e foi enaltecido pela crítica. Cavalcanti (1969, p. 109) esclarece que se unem, no poema, musicalidade e sensibilidade, com muita “graça e vivacidade, nobre de intenções e

admirável de objetividade”, concluindo que a isso se deve a sua grande repercussão no Brasil e no exterior, onde foi traduzido para quase 20 idiomas. Ainda para Cavalcanti (1969, p. 107), o poema foi um marco no Modernismo nordestino:

“Essa Negra Fulô” foi assim um abre-alas da nova poesia negra, que Jorge de Lima comandava com o espírito de uma autêntica democracia racial. Diferente de quantos outros tinham tratado o mesmo assunto, êle foi, principalmente, o poeta único do Nordeste, o lírico de uma temática romântica e sentimental, mas ao mesmo tempo sociológica e humana.

Em 1931, Jorge de Lima foi vítima de um atentado, quando transitava pelo centro comercial de Maceió: um cliente responsabilizou-o pela morte da filha e este, indignado, resolveu se vingar, alvejando-o a tiros. O médico não foi atingido, mas o fato, certamente, iria pesar em sua decisão de mudar-se para o Rio de Janeiro (à época, capital do país), nesse mesmo ano. Nesse momento, o Brasil sentia ainda os impactos provocados pela Revolução de 1930, que derrubou a República Velha, iniciando-se uma nova fase na vida política, econômica e social do país: o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Foi nesse ambiente conturbado e em meio a mudanças ocorridas no cenário nacional que, superando as incertezas e os desafios, o poeta transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro.

O profissional dedicado e humanitário, há pouco tempo morando na nova cidade, abriu seu consultório, tornou-se médico da União Beneficente dos Motoristas do Rio de Janeiro, uma espécie de sindicato de motoristas, e conquistou a clientela com sua simpatia e bondade. Segundo Cavalcanti (1969), os clientes que não tinham condições financeiras, além de não pagarem a consulta, ainda recebiam os medicamentos de graça. Nessa época, foi convidado pelo professor Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) para ser seu assistente na cadeira de Literatura da Escola de Filosofia, onde também foi professor assistente de Literatura Portuguesa. Conseguiu, dessa forma, estabelecer-se na profissão, não abandonando, contudo, a sua poesia, a literatura e a arte.

Cumprе ressaltar, um endereço que se tornou ponto de referência e de encontro entre admiradores, amigos e clientes, foi seu consultório, situado à Praça da Cinelândia, no 11º andar. Sobre o local, relata Mário de Andrade, em Nota preliminar de **A túnica inconsútil**:

Já muito se comentou, se elogiou e se caçou sem maldade dessa espécie de salão literário, que é o escritório de médico do poeta. [...] No escritório dêle há verdadeiramente duas salas de espera: uma para os clientes da medicina e outra para os clientes da poesia. [...] Geralmente os poetas que frequentam o escritório são jovens. Moços ainda de pequena bagagem, ou sem bagagem nenhuma e que vão buscar no convívio suavíssimo do criador de “Essa Negra Fulô”, uma injeção verdadeira, um conselho estético, um aplauso. [...] Ora, não estou longe de afirmar, seja o escritório de Jorge de Lima o mais seguro viveiro de poesia existente agora no Brasil (ANDRADE, 1958, p. 417).

Na década de 1930, sua produção literária foi intensa, podendo ser citados os livros: de poesia – **Poemas escolhidos** (1932), **Tempo e eternidade** (escrito em parceria com Murilo Mendes, 1935), **A túnica inconsútil** (1938), **Poemas** (em castelhano, 1939); romances – **O anjo** (1934), **Calunga** (1935), **A mulher obscura** (1939); ensaio – **Anchieta** (1934).

Jorge de Lima foi um homem de personalidade inquieta, dedicando-se a várias atividades. Atuou como médico, poeta, romancista, ensaísta, professor, político, pintor e escultor. Em relação a seu temperamento artístico, Bandeira (1959, p. 19) considera-o “inquieto por insatisfação“, assinalando, porém, que, em sua produção literária, o poeta foi bem definido em suas fases:

[...] indefinição nunca foi traço assinalável nêle. Pelo contrário. Parnasiano, foi muito definido. Modernista, o foi como poucos. Supra-realista, ninguém como êle em nosso País. Poeta místico, chegou a tal extremo que quase anulou o poeta em *Túnica Inconsútil* para ser apenas o *místico* (Ibid.).

Ainda segundo o autor, Jorge de Lima “foi múltiplo como os raios da rosa-dos-ventos” e:

De “príncipe dos poetas alagoanos” passou a plebeu do modernismo. Já glorioso no regionalismo, abandonou tudo, a princípio pela aventura supra-realista; em seguida, para ser neófilo da poesia religiosa e, por fim, para cair de cabeça no caos (BANDEIRA, 1959, p. 76).

Ao se fazer uma breve reflexão a respeito das considerações de Bandeira (1959) e tomando-se por base a década de 1930, observa-se que ela poderia

resumir em parte a vocação artística inquieta de Jorge de Lima, um poeta em constante mudança. Como exemplo, serão tomados os três romances publicados nessa década: **O anjo** (1934), **Calunga** (1935) e **A mulher obscura** (1939). Percebe-se que os romances **O anjo e Calunga**, embora tenham sido publicados sucessivamente em 1934 e 1935, seguem caminhos divergentes. **O anjo**, com tendências da corrente estética surrealista, conforme será mostrado na seção seguinte, destoa-se dos demais. Bandeira (1959, p. 66) salienta que: “O *Anjo*, esteticamente, está mais próximo dos horizontes futuros da obra de Jorge de Lima”. **Calunga** é um romance social. Narra a história de Lula Bernardo, que, após viver muitos anos na cidade grande, retorna à terra natal para rever os familiares e retomar suas origens. Não encontrando os seus, foi morar em uma região pobre, onde imperava a miséria, o cangaço, o fanatismo religioso, a exploração dos humildes pelos poderosos, representados pelo Coronel do Canindé. O tom do romance é de denúncia e indignação. Lula Bernardo tenta reagir às injustiças, ajudando e conscientizando os mais pobres. Não resiste, porém, às condições que encontra na região, e termina só, consumido pela febre maleita e seus delírios, sendo tragado pelo Calunga (espécie de divindade) nas águas da lagoa: “– Então o Calunga já deixou gente viva passar em riba dele?” (LIMA, 1997, p. 134).

Sobre o romance **Calunga**, Lima (1958a, p. 117) apresenta uma referência no texto “Minhas Memórias”, transcrito em **Obra completa**, da seguinte forma:

O ilustre, o façanhoso, o protagonista dêste meu conto é em verdade, em carne e osso a terra, são as lagoas, de Manguaba e Mundaú. Ninguém mais meus irmãos. Vivi êsses estirões de terra mangueada, aningada, massapeada, vivi com os pés no chão entre laguna e mar, em raiz de mangue, em água salobra, mestiçada como cambembe, eu aluviônico, eu baixio, eu terra.

Cavalcanti (1969, p. 137) assinala que, no romance, existe a preocupação social, registrando, contudo, que o engajamento de Jorge de Lima à luta do trabalhador “tinha mais o sentido interior de uma manifestação de caridade cristã e de conformidade estética do que de atitude combativa realista e pragmática”. O próprio Jorge de Lima, em “Auto-retrato intelectual” (1943), transcrito em **Obra completa** (1958a, p. 65), parece se colocar em uma posição um pouco distante da

questão social, quando mencionou o seguinte sobre a missão social do escritor: “[...] toda a minha obra literária é social, porque nela eu falo do homem, de sua presença no mundo, de suas lutas e sofrimentos, de suas inquietações e de seus desejos”. Informa-se que não é nosso objetivo entrar no mérito da questão, ou seja, se o romance **Calunga** pode ou não ser considerado um romance social, mas apenas mostrar o caráter de constante mudança pelo qual transita a obra de Jorge de Lima, com enfoque na década de 1930, e que, provavelmente, esta característica inovadora do autor o tenha levado a alçar voos além de sua época, como, por exemplo, embrenhar-se em uma experiência inédita em seu romance surrealista **O anjo** e realizar, posteriormente, em 1943, outro trabalho também inédito no Brasil, com seu livro de fotomontagens **A pintura em pânico**, igualmente considerado pela crítica herdeiro da estética surrealista, e que será brevemente retratado ainda nesta seção.

O romance **A mulher obscura**, de Jorge de Lima (1998a), não tem caráter social, muito menos surrealista. O tema central é o amor, a procura da bem-amada. Narra a história de Fernando, que, após anos ausente da cidade natal, Madalena, retorna e reencontra Constança, jovem de saúde frágil, seu amor de infância e alma gêmea. Fernando viveu outras aventuras amorosas, com Irina e, após a morte prematura de Constança, encontra Hilda. Em todos os relacionamentos amorosos, buscava, nas companheiras, semelhanças com Constança, considerada por ele a mulher ideal. O que Fernando buscava, todavia, era impossível ser encontrado, pois o ser perfeito só existe na imaginação das pessoas, daí entende-se que o título **A mulher obscura** refira-se a essa mulher ideal, irrealizável. Cavalcanti (1969) enfatiza que o romance, além de apresentar reminiscências da infância de Jorge de Lima, apresenta semelhanças com **Salomão e as mulheres** (1927), seu romance de estreia. Para o autor, Jorge de Lima teria contado a sua história, em duas versões: o enredo desenvolveu-se no mesmo lugar, com as mesmas personagens; contudo, o final teria sido diferente.

Retomando a citação de Bandeira (1959, p. 76), exposta à folha 45 deste trabalho, sobre a multiplicidade literária de Jorge de Lima, quando afirma que ele “abandonou tudo, a princípio pela aventura supra-realista; em seguida, para ser neófilo da poesia religiosa”, acredita-se que Bandeira esteja se referindo ao livro **Tempo e eternidade**, que marcou o início da fase religiosa da poesia de Jorge de Lima, classificada como a terceira, descortinando, assim, novos rumos para seu

universo literário. Em entrevista concedida a Homero Sena, em 1945, transcrita em **Obra completa** (1958a), Jorge de Lima foi questionado sobre o que pretendia quando se propôs a “restaurar a poesia em Cristo” juntamente com Murilo Mendes. Jorge de Lima revelou que ele e Murilo Mendes buscavam novas soluções para a sua poesia; pretendiam uma renovação de fundo místico que tivesse como objetivo um plano mais elevado; por isso, teria de se restaurar em Cristo, sinônimo da poesia superior, verdadeira, e, para tanto, deveria se embasar na tradição bíblica. Ainda dentro da temática religiosa, e apresentando também algumas tendências da corrente estética surrealista, enquadra-se **A túnica inconsútil**, livro dedicado ao grande amigo Murilo Mendes, e que será brevemente retratado nesta seção.

Sobre a conversão de Jorge de Lima, é interessante lembrar que ele foi criado em ambiente cristão, com formação católica, porém viveu certa fase de sua vida, já adulto, desligado dessas influências, envolvendo-se em experiências espíritas. Uma delas, ocorrida em meados da década de 1920, na casa de Jorge de Lima, em Maceió, envolvendo alguns vizinhos e familiares, foi relatada por Cavalcanti (1969, p. 112) e, segundo ele, teria sido um dos motivos para o retorno do poeta ao catolicismo:

[...] em plena sessão, o espírito invocado advertiu-o de sua descrença e, à vista de todos, marcou com uma cruz a palma da sua mão. Uma cruz de fogo, tão candente que Jorge gemeu de dor. A seguir o mesmo poder invisível mandava, através dos sinais convencionais, que constituíam a sua linguagem sobrenatural, que Jorge mergulhasse a mão n'água fria, feito o que sentiu imediato alívio. Os vestígios da cruz foram se apagando lentamente.

Cavalcanti (1969) salienta que Jorge de Lima, sentindo-se abalado com as experiências espíritas – que tomavam um rumo misterioso e preocupante, resolve pôr fim às mesmas e retornar ao seio da Igreja Católica.

Jorge de Lima viveu a época do regime ditatorial de Getúlio Vargas, chamado Estado Novo (1937-1945). Com a ditadura, o país passou por anos difíceis, sob repressão do governo, e não foi diferente com a literatura, que passou a ser dirigida por este. Cavalcanti (1969, p. 168) esclarece como ficou a posição de Jorge de Lima diante de tal regime:

Jorge de Lima, como tantos outros – exceto os, de vocação, submissos – postou-se à margem dos acontecimentos. A sua luta não era de rua. Homem interior, vivia a sua luta, com a amargura de um desenganado, embora soubesse, pela experiência da história, que não há ditaduras eternas. [...] Todo homem que ama a liberdade, em momentos e circunstâncias que tais, se não é um militante da política, só tem uma atitude a tomar: é esperar que a tempestade amaine, que o tufão se desfaça. Foi o que fez Jorge; o que fizeram quantos viveram a terrível expectativa, a longa, a interminável espera...

Por volta de 1940, Jorge de Lima já era conhecido no meio literário brasileiro, assim como no exterior, concorrendo para o fato a tradução para o espanhol de **Poemas** (1927). Ainda por essa época, devido ao excesso de atividades a que se dedicava, passou por uma crise de depressão, o que não o afastou da literatura e não influenciou sua produção poética, segundo Cavalcanti (1969). Em 1948, foi acometido novamente pela depressão, precisando ser internado em uma Casa de Repouso no Alto da Boa Vista, a fim de se recuperar do cansaço, escrevendo, durante o internamento, o **Livro de sonetos**.

Nas décadas de 1940 e 1950, a produção literária de Jorge de Lima contou com os livros: de poesia – **Anunciação e encontro de Mira Celi** (1943), **Poemas negros** (1947), **Livro de sonetos** (1949); **Obra poética** (1950), **Invenção de Orfeu e Castro Alves – Vidinha** (1952); ensaio – **Dom Vital** (1945); história e hagiografia – **Vida de São Francisco de Assis** (1942); romance – **Guerra dentro do beco** (1950).

Jorge de Lima inscreveu-se para a Academia Brasileira de Letras (ABL), por quatro vezes, não obtendo êxito. Em entrevista à **Revista da Semana** (1944), no Rio de Janeiro, transcrita em **Obra completa** (1958a, p. 89), o autor justifica o seu interesse: “Não só a minha geração, mas as gerações que nos sucedem hão de procurá-la, porque ela representa uma tradição, uma continuidade, uma fundação que dispõe das maiores garantias de perpetuidade”.

Por duas vezes, Jorge de Lima ocupou cargos políticos: foi deputado estadual (1919), por indicação do governador do estado de Alagoas durante dois anos, quando residiu em Maceió, e vereador (1945) no Rio de Janeiro, pela União Democrática Nacional (UDN), considerado partido de elite. Conseguiu eleger-se devido à sua grande popularidade entre a classe de motoristas, da qual era médico. Na política, mantinha uma posição de neutralidade, e, segundo Cavalcanti (1969),

não se envolvia em casos partidários, sendo admirado pela cordialidade e educação, razão pela qual foi eleito, depois, presidente da Câmara.

A grande despedida de Jorge de Lima do cenário literário foi **Invenção de Orfeu** (1952), livro publicado um ano antes da morte do poeta (1953), tendo sido dedicado a Murilo Mendes, a quem, inclusive, coube a escolha do título.

Cavalcanti (1969), referindo-se à **Invenção de Orfeu**, manifesta-se inseguro para “começar a analisar a obra superlativa de Jorge de Lima”, e afirma buscar sólido embasamento nos estudos de Murilo Mendes, João Gaspar Simões e Euryalo Canabrava. Bandeira (1959, p. 119) enfatiza ser **Invenção de Orfeu** “a grande estréia de Jorge de Lima”. Importa assinalar que, embora essa obra não seja objeto deste estudo, é importante registrar que o livro, além de encerrar o ciclo literário de Jorge de Lima, apresenta evidências da corrente estética surrealista segundo os críticos Farias (2003) e Cavalcanti (2011). Conforme já foi mencionado nesta seção, relembramos aqui a citação de Bandeira (1959, p. 66): “O *Anjo*, esteticamente, está mais próximo dos horizontes futuros da obra de Jorge de Lima”; portanto, pode-se considerar que o romance **O anjo** (1934) foi, para a época de sua publicação, uma grande ousadia do autor, dando o seu primeiro salto em busca da surrealidade.

3.2 A TÚNICA INCONSÚTIL: RELIGIOSIDADE E SURREALISMO EM JORGE DE LIMA

Embora o objeto inicial desta pesquisa tenha sido a abordagem dos aspectos surrealistas no romance **O anjo**, de Jorge de Lima, publicado em 1934, considera-se ser enriquecedor rastrear alguns traços de surrealidade na lírica do poeta alagoano, visando a uma melhor compreensão e confirmação da presença do surreal em sua obra. Existe um consenso entre os críticos literários e estudiosos, quando se referem à herança surrealista na obra desse autor, entre eles destacam-se Bosi (1994) e Cavalcanti (2011). Bosi (1994, p. 452), ao referir-se à obra de Jorge de Lima, afirma: “O roteiro da sua produção foi pontuado pela descida às fontes da memória e do inconsciente”.

Segundo Cavalcanti (2011, p. 422):

Jorge de Lima é um poeta que principalmente na sua lírica final apresenta contatos estreitos com características formais do surrealismo. [...] O poeta é constantemente solicitado quando se quer tratar do surrealismo, sendo apresentado de duas maneiras: como poeta caracteristicamente surrealista ou que apresenta fortes marcas dessa tendência estética.

Jorge de Lima, sempre em dia com as vanguardas literárias da época e, embora não confirmasse sua filiação à tendência estética surrealista, tinha conhecimento e consciência da importância desta para os escritores brasileiros. Convém lembrar aqui um trecho da entrevista citada no início desta seção, concedida a Homero Sena, em 1945, e transcrita em **Obra completa** (1958a). Nela, Jorge de Lima tece comentários a respeito das influências estrangeiras no Modernismo brasileiro e evidencia a importância de Freud em suas considerações, afirmando: “Também o subconsciente, o sexo, os sonhos, passaram a ter grande valor para os nossos escritores, e isto graças a Freud” (LIMA, 1958a, p. 85). Ainda na mesma entrevista, Jorge de Lima observa que Freud, Einstein e Proust “[...] não largarão mais os modernos. E graças a eles a nossa literatura se enriqueceu de possibilidades até então nem sequer suspeitadas (Ibid., p. 86)”. Percebe-se que Jorge de Lima, ao citar o “subconsciente, os sonhos”, referindo-se aos estudos de Freud, demonstra ter algum conhecimento sobre a vanguarda surrealista, pois esta se baseia, justamente, nos estudos do psicanalista sobre os sonhos e na exploração desses elementos “sonho e inconsciente”, como forma de libertação do espírito.

Cavalcanti (2011) cita os livros **Tempo e eternidade** (1935), **A túnica inconsútil** (1938) e **Anunciação e encontro de Mira-Celi** (1943) como obras do autor Jorge de Lima e herdeiras da estética surrealista, além de evidenciarem a temática religiosa. Ainda para o autor, as colagens de Jorge de Lima, **A pintura em pânico** (1943), bem como o romance **O anjo** (1934) e seus trabalhos como pintor, também se vinculam ao movimento surrealista. Jorge de Lima (1958a, p. 94), em entrevista concedida a Paulo de Castro, em 1952, transcrita em **Obra completa**, ao referir-se a seu livro **Invenção de Orfeu**, dá pistas sobre seu envolvimento com a temática surrealista, afirmando que o mesmo foi escrito “como criação onírica”. Ainda sobre a obra, o autor considera que o poema transcorre: “Numa ilha ideal-real,

porque não existe geograficamente [...], mas real”, observando que nela ocorre “miséria, sofrimentos, guerras. [...] O poema abrange o cotidiano, o natural, o preternatural, o sobrenatural e angélico” (LIMA, 1958a, p. 93).

Retratar toda a obra de Jorge de Lima considerada surrealista pela crítica literária seria um trabalho extenso e minucioso; portanto, cumpre ressaltar, novamente, que não sendo este o objeto desta pesquisa, optamos por expor nesta seção alguns traços surrealistas presentes na obra de poesia **A túnica inconsútil** (1938), visando a dar pistas ao leitor de alguns veios subterrâneos da estética surrealista na poesia de Jorge de Lima, evidenciando, assim, o seu envolvimento à temática em estudo. Conforme foi informado na introdução desta pesquisa, o livro foi escolhido por ter sido publicado, assim como o romance **O anjo**, na década de 1930.

O livro **A túnica inconsútil** tem a religiosidade como temática. Compõe-se de 73 poemas independentes, unidos por um elo comum: a linguagem bíblica. Nele, Jorge de Lima constrói sua poética, usando imagens e símbolos com base nesta linguagem. O próprio autor confirma o caráter religioso do livro ao se referir a ele: “*A Túnica Inconsútil*, que não é outra senão a túnica de Cristo, a única que não se pode dividir” (LIMA, 1958a, p. 75). Conforme a **Bíblia Sagrada**, Evangelho de São João, capítulo 19, versículos 23-24, após a crucificação de Jesus, os soldados dividiram suas roupas em quatro partes, uma para cada soldado. A túnica, porém, não possuía costura, era tecida por inteiro. Os soldados então decidiram: “Não vamos repartir a túnica. Vamos tirar a sorte, para ver com quem fica” (JO, 19, 23-24, 1990, p. 1383). Embora este trabalho refira-se à abordagem surrealista em literatura, convém lembrar, neste momento, o pintor espanhol Salvador Dalí, que retratou, com perfeição, a temática religiosa em suas pinturas surrealistas, destacando-se, entre elas: “A Madonna de Port Lligat” (1950), “Cruz nuclear” (1952), “A última ceia” (1955) e “O concílio ecumênico” (1960).

Segundo Andrade (1958, p. 420), em Nota preliminar¹⁶ do livro **A túnica inconsútil**, de Jorge de Lima:

A Túnica Inconsútil, além de rastrear, poética e tematicamente a Bíblia, às vezes em imitações perfeitamente voluntárias e perceptíveis ao primeiro

¹⁶ Conforme informações em Nota de rodapé, contidas em Mário de Andrade (1958, p. 417), a Nota preliminar foi publicada em **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1939, sob o título **A túnica inconsútil**.

golpe de vista, um livro como A Túnica Inconsútil tem um sabor antológico, de tal forma o poeta compila nas suas páginas tôda a temática posta em foco pela poesia contemporânea... franco-brasileira. Aparece a estrela, aparece o anjo, comparecem o marinheiro, o violinista, a dançarina, o mágico, o circo e o music-hall inteiros.

Além de abordar a questão religiosa, **A túnica inconsútil** é apontada pela crítica literária como um livro com características surrealistas. Conforme Farias (2003, p. 123-124):

[...] Jorge de Lima acolhe o catolicismo, incorporando-o à sua poesia e transformando-o num trampolim para a conquista da surrealidade. Aqui, o sobrenatural confunde-se com o surreal. Toda a riqueza litúrgica e ritualística é posta a serviço da procura pela transcendência.

Como exemplo de conjugação harmônica entre religião e surrealidade, em **A túnica inconsútil**, pode-se citar o poema “O monumento votivo”, no qual se observa, em várias passagens, a evidência dessa ligação:

No GRANDE monumento votivo, ó musa desconhecida,
colocarei na base, encrustados na pedra,
ouro, cedro e marfim para exprimir a unidade da matéria,
[...]
e em cima da arca do altar
um ornitorrinco equilibrando
uma esfinge que amamenta um centauro recém-nascido;
e acima do centauro o número que é o símbolo do infinito;
[...]
pedirei a Cristo o Alfa e o Ômega para bordar no peito de um grifo.
Ornarei os lados com prismas
onde o vento soará sinfonias e arco-íris.
Tôdas as colunas encerrarão bramas de mil braços
adorando o coração universal do Filho,
e grais cheios de ouro, incenso e mirra.
[...] (LIMA, 1958b, p. 430).

Conforme Cavalcanti (2011, p. 427), no poema, “o poeta se utiliza da semântica religiosa com seu tom rebuscado, somado às imagens extraordinárias para trazer para sua poesia, de forma transfigurada, o caráter do sagrado”.

Ainda nesse poema, Jorge de Lima, ao mencionar os símbolos bíblicos como oferendas a Deus, tenta aproximar o homem, em seu plano terreno, ao plano divino. O incenso, por exemplo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 503), no **Dicionário dos símbolos** (1996), tem a função de elevar a oração ao céu: “O uso do incensamento, que é universal, tem em toda parte o mesmo valor simbólico: associa o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal”. No verso: “e grais cheios de ouro, incenso e mirra”, Jorge de Lima cita alguns símbolos bíblicos como oferenda. Na **Bíblia Sagrada** (Mt, 2, 11-12, 1990, p. 1240), consta que os três elementos foram levados pelos três Reis Magos como presente por ocasião do nascimento de Jesus: “Depois, abriram seus cofres, e ofereceram presentes ao menino: ouro, incenso e mirra”. Para a construção do grande altar com as oferendas, o poeta também acrescenta outros símbolos de sua própria criação poética, como o “ornitorrinco”, a “esfinge” e o “centauro”. O ornitorrinco, por exemplo, animal mamífero, ovíparo, com bico de pato, pode ser considerado, em razão dessas características exóticas, um animal surrealista em si. Aliados aos elementos bíblicos, no poema “O monumento votivo”, Jorge de Lima utiliza-se de elementos extraordinários com a função de adoração ao criador: o vento terá a missão de soar “sinfonias e arco-íris” e até mesmo as colunas por meio das “bramas de mil braços” poderão render suas homenagens ao “coração universal do Filho”.

A escrita automática ocupa lugar de destaque na prática surrealista, pois ajudará a liberação do inconsciente. Breton (1985, p. 62) explica como usá-la para a manifestação do inconsciente:

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser exteriorizada.

O poema “O grande desastre aéreo de ontem”, pela sua forma em prosa, pode remeter à escrita automática. Farias (2003, p. 71) reforça a ligação do poema aos vínculos surrealistas, observando que ele pode lembrar “um quadro de Marc

Chagall com seus anjos suspensos, suas figuras despencadas”. A narrativa lembra um acidente aéreo, em que corpos e objetos despencam em uma rapidez alucinante, como se pode perceber no seguinte fragmento do poema:

VEJO SANGUE no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. [...] Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrêla cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sôbre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (LIMA, 1958b, p. 446).

A repetição do verbo “ver” por todo o poema – “vejo o piloto”, “Vejo sangue no ar”, “Vejo a nadadora” – provoca a sensação de velocidade e pode também remeter à escrita automática, impulsiva. Observa-se que a temática religiosa também é evidenciada no poema por Jorge de Lima, no verso: “Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor”. Quem seria o “Grande Reconhecedor”, senão o próprio Deus que tudo vê e tudo sabe?

A preocupação com o onírico é também uma das características surrealistas presentes em **A túnica inconsútil**, de Jorge de Lima. Segundo Farias (2003, p. 67), “Para os surrealistas o sono é, de fato, um dos mais importantes estágios da experiência humana, no sentido de que abre as portas para a atividade onírica, um dos contatos mais íntimos com a nossa vida arcaica”. É interessante ressaltar que Breton (1985, p. 45) realçou a importância do sono na afirmação: “Conta-se que todo dia, à hora de dormir, Saint-Roux mandava colocar à porta de seu solar em Camaret um cartaz onde se lia: O POETA TRABALHA”.

No poema “Vós precisais dormir”, Jorge de Lima enfatiza o sono como passaporte para o ingresso ao inconsciente e aos seus mistérios. O poeta estende a preocupação com a importância do sono até mesmo aos seres inanimados: relógios, máquinas de costura, rodas, círculos, entre outros, conforme se pode observar nestes versos do poema “Vós precisais dormir”:

SEXOS que não dormis de noite,
bôcas que esperais o pão-nosso diário,
vós precisais dormir.

Guardas de necrotérios e de prisões;
coveiros de guerras e de epidemias,
vós precisais dormir.

[...]

Ó fantasmas dos castelos históricos, assombrações, corações, relógios.
rodas, círculos, esferas;
ó galos das antigas aldeias,
gatos dos antigos telhados,
grilos dos antigos solares,
vós precisais dormir.

[...]

Ó tosses, asma, máquinas de costura,
jogadores, sonâmbulos, marés, feiticeiros, palhaços,
vós precisais dormir

[...]

Imaginação dos poetas,
Memória dos poetas,
Decepções dos poetas,
Loucura dos poetas,
dormireis.

Nuvem do céu, *iceberg* dos pólos, onda dos trópicos, fogo da terra,
precisais dormir, precisais repousar [...] (LIMA, 1958b, p. 460-461).

Prosseguindo na temática do sono, este é também enfatizado por Jorge de Lima em fragmentos do poema “Dorme! Dorme”:

Os OLHOS se abriram na noite: nada viram.

As mãos tatearam em vão braços e seios
que estavam no sonho: treva! treva!

A alma queria ao menos o acalanto de dormir:
o sono não veio mais, não veio!

Então venha a morte adormecer-me.

A morte não veio.

[...]

– Dorme filho! Dorme filho!

– Mãe! Só tu não morreste,

fala, mãe, para eu dormir! (LIMA, 1958b, p. 459-460).

Os sonhos são apontados pelos surrealistas como uma das portas para sairmos do “reino da lógica”. Apoiado nos estudos de Freud sobre os sonhos, Breton (1985, p. 41) sugere a importância destes, quando afirma: “Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica [...] não tenha recebido a atenção devida”. Segundo os estudos de Freud, o sonho é formado a partir de dois conteúdos:

manifesto (aquilo que se consegue contar) e latente (aquilo que é necessário decifrar para a interpretação do sonho). Relacionando os conteúdos latente e manifesto, Freud (1973, p. 26-27) divide os sonhos em três classes:

[...] aqueles sonhos que *fazem sentido* e são, ao mesmo tempo, *inteligíveis*, ou seja, que podem ser inseridos sem outras dificuldades no contexto de nossa vida mental. [...] Um segundo grupo é formado por aqueles sonhos que, embora sejam articulados em si próprios e possuam um sentido claro, apresentam, sem embargo, um efeito *desnorteador*, porque não podemos ver como encaixar esse sentido em nossa vida mental. [...] O terceiro grupo, finalmente, contém aqueles sonhos que são destituídos de sentido ou inteligibilidade, que parecem *desconexos, confusos e sem significado*.

O psicanalista preocupa-se em investigar o significado dos sonhos por meio da interpretação destes, tentando desvendar os processos de funcionamento do inconsciente, buscando a cura dos seus pacientes, ao passo que os surrealistas utilizam os segredos do inconsciente, entre eles o sonho, que permite a fuga aos limites da razão, para alcançar a surrealidade.

Cavalcanti (2011, p. 420) observa que a importância do onirismo para a criação artística literária consiste na liberdade que este proporciona ao artista: “com o abandono, mesmo que provisório, da função crítica – às vezes bloqueadora do ato da criação”.

No poema “E a nau navegou, navegou”, Jorge de Lima (1958b) retrata o sonho, estado em que se percebe a ligação do poeta com o mundo noturno, em que a imaginação tem um terreno fértil para se manifestar. Percebe-se, no fragmento do poema que será mencionado a seguir, que Jorge de Lima situa o poeta, enquanto sonha, em uma dimensão superior ao mundo terreno: encontrava-se longe da cidade poluída, que estaria “lá embaixo”:

E ACONTECEU naquela noite em que o poeta dormiu só,
sem o calor da companheira para lhe encher os sonhos,
sem o rumor da cidade poluída, lá embaixo,
sem a fala do amigo que o acordasse às pressas;
ter um estranho sonho que lhe foi permitido contar:
e foi que havia inventado um navio para atravessar o mar [...] (LIMA, 1958b,
p. 466).

O tema do automatismo, da pulsão inconsciente, outra característica importante do surrealismo, é destacado por Jorge de Lima no poema “Alta noite quando escreveis”. A escrita parece brotar espontaneamente, liberta do domínio da razão, e o autor procura vincular a essa escrita o elemento religioso, conforme sugere o fragmento do poema:

ALTA NOITE, quando escreveis um poema qualquer
sem sentirdes o que escreveis,
olhai vossa mão – que vossa mão não vos pertence mais;
olhai como parece uma asa que viesse de longe.
Olhai a luz que de momento a momento
sai entre os seus dedos recurvos.
Olhai a Grande Mão que sôbre ela se abate
e a faz deslizar sobre o papel estreito,
[...]
Se não credes, tocai com a outra mão inativa
as chagas da Mão que escreve (LIMA, 1958b, p. 473-474).

Ainda com referência ao poema “Alta noite quando escreveis”, percebe-se no verso: “Olhai a Grande Mão que sôbre ela se abate”, que Jorge de Lima remete-se a uma presença divina, protetora e ao mesmo tempo inspiradora, pois esta “Grande Mão” faz com que a outra deslize sobre o papel. Jorge de Lima insinua que o poema possa estar sendo escrito por alguém tocado pelo próprio Cristo, ao sugerir que se olhe a luz que “sai entre os seus dedos” e que se toque “as chagas da Mão que escreve”.

Para os surrealistas, a imaginação deve ser livre, deve fluir naturalmente, sem bloqueios. Segundo Breton (1985, p. 35): “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”. No poema “Duas meninas de tranças pretas”, Jorge de Lima não explora as imagens litúrgicas, mas tece sua poética surrealista, utilizando a fantasia, a imaginação e a sensibilidade, conforme sugere o fragmento do poema a seguir:

ERAM DUAS MENINAS de tranças pretas.
Veio uma febre levou as duas.
Foram as duas para o cemitério:
ambas ficaram na mesma cova.

Por sôbre as pedras da sepultura
 brotou bonina, brotou bonina,
 nasceram plantas, nasceram mais plantas,
 flôres do mato, canas da várzea:
 a sepultura virou canteiro.
 Aves vieram cantar nas plantas, levaram sementes por sôbre o mar.
 Os peixes levaram estas sementes
 até as Ilhas de Karakantá.
 Ali brotaram flôres estranhas.
 Onde vieram flôres tão raras?
 Ah! só o poeta saberá.
 [...] (LIMA, 1958b, p. 447).

O ambiente descrito no poema “Duas meninas de tranças pretas” é totalmente surreal: as Ilhas imaginárias de Karakantá, onde o improvável acontece e Jorge de Lima confere ao poeta o poder de decifrar os enigmas e mistérios que envolviam a ilha.

Em outro fragmento do poema, é realçada a magia do sonho e a fantasia, elementos também enfatizados pelos surrealistas para elevar a capacidade criativa. Uma vez envolvido pelo sonho, o poeta conseguiu desvendar todo o mistério que cercava as duas meninas:

E então sonhou com as duas meninas:
 que ambas dormiam na mesma cova,
 que flores nasceram na sepultura,
 que a sepultura virou canteiro,
 que peixes levaram sementes das flôres
 para aquelas ilhas de Karakantá.
 O sonho do poeta o vento levou,
 levou para um astro desconhecido.
 E aí chegando tornou-se um mar:
 a água do mar virou arco-íris.
 Então uma deusa pegou o arco-íris
 E fêz um pente para se pentear.
 E tanto se penteou a deusa do astro
 Que deu a luz a duas meninas.
 Sabeis quem são as duas meninas?
 As duas meninas mais belas que há?
 Ah! Só o poeta saberá (LIMA, 1958b, p. 448).

Andrade (1958, p. 420), em Nota preliminar do livro **A túnica inconsútil**, transcrita em **Obra completa**, de Jorge de Lima, refere-se ao poema do seguinte modo:

Na ilha de Karakantá, é sensível a imagem da Pasárgada, de Manuel Bandeira, empobrecida aliás no seu ritmo vocabular. Aqui, a prudência de Jorge de Lima terá ido longe demais. Todo o mistério do esdrúxulo de que se utilizou Manuel Bandeira perdeu-se no agudo que Jorge de Lima inventou. [...] Mas, sobretudo, o que torna a poesia de Jorge de Lima resistente aos perigos que a cercam é justamente a qualidade lírica da sua imaginação.

O tema da loucura, bem como os estados de alucinação e delírio, são também valorizados pelos surrealistas. No poema “A morte da louca”, dedicado a Maria Helena Néelson Pinto, Jorge de Lima (1958b) dá outro exemplo de envolvimento com a temática do movimento francês, também manifestando a preocupação com a religiosidade, como se pode perceber nos seguintes versos do poema:

ONDE ANDARÁS, louca, dentro da tempestade?
 És tu que ris, louca?
 Ou será a ventania ou algum estranho pássaro desconhecido?
 Boiarás em algum rio, nua, coroada de flores?
 [...]
 Ou conversarás com a ventania como se conversasses com tua irmã mais velha?
 [...]
 Estarão as gaivotas surpresas diante do estranho corpo adormecido na morte?
 Se estás morta, começaste a viver, louca!
 Se estás mutilada começaste a ser recomposta na grande Unidade!
 Onde andarás, louca, dentro da tempestade? (LIMA, 1958b, p. 444-445).

O elemento religioso é sugerido nos versos: “Se estás morta, começaste a viver, louca!” e “Se estás mutilada começaste a ser recomposta na grande Unidade!”. Quem senão o próprio Deus, seria capaz de fazê-la reviver e se recompor da sua mutilação, unindo-a à “grande Unidade”, ou seja, à comunhão de todos os santos?

A alusão de Jorge de Lima às imagens de anjos é frequente nos poemas de **A túnica inconsútil**. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), os anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo, representando seres espirituais ou espíritos possuidores de um corpo sublime, celestial e que guardariam dos homens somente as aparências. Ainda para os autores: “Os anjos ocupam um lugar importante na Bíblia. Sua hierarquia está ligada à sua proximidade do trono de Deus” (Ibid., p. 61).

Jorge de Lima enfatiza, em alguns poemas de **A túnica inconsútil**, não só o elemento religioso, representado pelo anjo, mas também o elemento imaginário, aproximando-se do sobrenatural, o que, aliás, para Jorge de Lima (1958a, p. 148), seria “uma das nossas realidades, ou melhor, a nossa grande realidade”.

No poema “A ave”, em vários trechos, Lima (1958b, p. 469) insinua a semelhança da ave à imagem de um anjo, como citado a seguir: “era antropomorfa como um anjo e silenciosa como qualquer poeta”. Ao longo do poema, a ave, que tinha formas humanas, porém, com o acréscimo das asas, tal qual um anjo, sofre injustiças e não foi aceita pela população, como exemplifica o verso: “E quando as suas asas pairavam espalmadas dando sombra às crianças cansadas, até as mães jogavam pedras na misteriosa ave perseguida e inquieta” (Ibid.). Somente após sua morte, a ave teve seus feitos reconhecidos: “Um mendigo falou que a ave o abrigara muitas vezes do frio” (Ibid., p. 470). No belo poema, Jorge de Lima associa a ave ao próprio Cristo, também injustiçado e não reconhecido em vida, ao mencionar as palavras do “chefe do povo” no verso: [...] “era o rei das aves, que desconhecemos” (Ibid.).

Podem ser citados vários outros poemas em que Jorge de Lima faz referência às imagens de anjos, como em “O homem – ser processional”: “JUNTO DE TI, homem, ser processional que só vês tua sombra, poussa a mão no teu ombro o Anjo que te protege” (Ibid., p. 429). Também no poema “As trombetas”, o poeta refere-se a anjos, porém a anjos maus, que estão em queda, como nos versos: “OUÇO O BAQUE dos Anjos precipitados cavando vales na terra” e “E ouço o clamor das trombetas acompanhando a queda das asas” (Ibid., p. 433). Outras referências de Jorge de Lima a anjos, no livro **A túnica inconsútil**, constam nos poemas: “Aos Anjos decaídos”, “Poema de qualquer virgem”, “A vida incomum do poeta”, “Deixai de rodar em torno do monte” e em “O poeta que dorme dentro de vós”. Neste último poema, Lima (1958b, p. 454) não cita a palavra “anjo”, mas induz o leitor a imaginar a imagem de um anjo: “E suas espáduas possuíam um barulho de asas voando”. Também no poema “O desespero diante da mutilação”, sugere a imagem de um anjo sem mencionar, entretanto, o vocábulo “anjo”, no verso: “Mas não sei onde estão as asas que prolongavam os meus braços nem a eternidade que prolongava a minha vida” (Ibid., p. 458).

Após esta breve incursão na poesia de Jorge de Lima, pode-se inferir que, embora o poeta não tenha declarado filiação estilística subserviente aos

pressupostos surrealistas, percebe-se, em sua poética, uma preocupação, em nível temático, com a estética surrealista, com as camadas desconhecidas da mente humana e uma inclinação para as investigações do espírito e seus mistérios. Procurou-se, portanto, por meio da exposição de alguns fragmentos de poemas do livro **A túnica inconsútil**, do autor alagoano, evidenciar alguns aspectos da corrente estética surrealista presentes no livro, tais como a preocupação com o onírico, com as temáticas do sono, dos sonhos, da loucura, bem como os devaneios da imaginação e a escrita automática. Reafirma-se, após esta reflexão sobre alguns poemas do livro **A túnica inconsútil**, de Jorge de Lima, a ideia de um “Surrealismo à moda brasileira”, incorporada à nossa poética, aqui representada pelo poeta, que soube aliar, com maestria, os elementos religiosos à temática surrealista.

3.3 A PINTURA EM PÂNICO: FOTOMONTAGENS

Jorge de Lima, poeta de temperamento inquieto, de espírito aventureiro e inovador, sempre buscando novas formas artísticas de expressão, procurou mesclar à sua produção poética diferentes procedimentos artísticos, entre eles o desenho, a pintura, e a fotomontagem¹⁷. Bandeira (1959, p. 108) justifica que haveria algum motivo para a inquietação artística de Jorge de Lima, “para aquela acumulação de estréias”. Segundo o autor, Jorge de Lima teria se encontrado um pouco em cada trabalho a que se dedicava; todavia, considera que isto não seria suficiente para o poeta:

[...] seu desejo era encontrar-se todo nalguma delas. Daí a necessidade de recomeçar sempre. Sua insatisfação poderá ser medida pelo seu número de estréias, mas que explicará Jorge de Lima? Não será, certamente, o número de suas estréias, mas sua obra. A chave do segrêdo é uma questão de tempo. [...] Em Jorge de Lima, o território de magias era êle mesmo, no

¹⁷ “Fotomontagem: Termo aplicado à técnica de elaborar uma composição pictórica a partir de partes de diferentes fotografias, e à composição feita segundo esse princípio. A fotomontagem foi popularizada pelos dadaístas como um método de propaganda política, de crítica social e, de modo mais geral, como acessório nas táticas de escândalo favorecidas pelo grupo. Heartfield talvez tenha sido o mais brilhante expoente da técnica, que também foi usada de modo memorável por Max Ernst e outros surrealistas [...]” (CHILVERS, 1996, p. 198).

qual se experimentava a si próprio. Tanto se experimentou que terminou por ser o grande tema de sua obra (BANDEIRA, 1959, p. 108-109).

Cavalcanti (1969, p. 197) lança uma dúvida quanto ao início das experiências inovadoras por Jorge de Lima no campo da pintura, afirmando que:

Teria sido o das fotomontagens a que já me referi? Ou teria sido o dos bonecos que ilustraram a edição de uns poucos exemplares, fora de comércio, do **Mundo do Menino Impossível**, colorido a lápis Faber pelo seu irmão Hildebrando de Lima?

O fato é que Jorge de Lima, apesar de se declarar um apaixonado pela poesia, procurou aliar a ela outras formas de expressão, e, mesmo sem a pretensão de seguir carreira como artista plástico, dedicou-se à pintura com o intuito de aprimorar a sua linguagem poética, como afirma o próprio autor, em entrevista concedida a Homero Sena, em 29 de julho de 1945, e transcrita em **Obra completa** (1958a, p. 91): “– Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas”. E foi buscando inovação que o espírito criativo de Jorge de Lima deixou transbordar a intuição do artista, revelando, mais uma vez, uma personalidade além do seu tempo, lançando-se em uma experiência inédita no Brasil: o livro de fotomontagens **A pintura em pânico** (1943). Ao traçar seu autorretrato intelectual¹⁸, transcrito em **Obra completa** (1958a, p. 64), anuncia a edição inédita do livro de fotomontagens, intitulado **A pintura em pânico**: “me parece, é a primeira tentativa nesse sentido, feita na América”.

A obra **A pintura em pânico** foi prefaciada por Murilo Mendes, que, inclusive, atuou em parceria com Jorge de Lima na composição de uma das fotomontagens do livro, que, posteriormente, seria capa de **A poesia em pânico** (1938), de Murilo Mendes. Nessa Nota liminar do livro **A pintura em pânico**, Murilo Mendes, em várias passagens, sugere uma possível influência surrealista na confecção das fotomontagens que entraram na composição do livro de Jorge de Lima:

¹⁸ Extraído da revista literária **Leitura**, Rio de Janeiro, março de 1943.

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos.

Aplicado ao desenho e ao *ballet*, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí.

O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico.

Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo (MENDES, 2010, p. 36-37).

Mendes (2010) afirma que a inspiração para o trabalho de Jorge de Lima em **A pintura em pânico** teria sido o livro de fotomontagens de Max Ernst, **La femme 100 têtes**, publicado em 1928. Sabe-se que Max Ernst foi um dos importantes membros do surrealismo e o responsável por levar as técnicas dadaístas de colagem e fotomontagem para serem adaptadas pelos surrealistas. Supõe-se que não só Murilo Mendes, mas também Jorge de Lima tenham buscado suas fontes de inspiração nos trabalhos de Max Ernst, uma vez que ambos estavam envolvidos em uma experiência comum: a confecção da fotomontagem.

Ao sugerir Murilo Mendes que a fotomontagem poderia, ao mesmo tempo, “desarticular e articular os elementos”, ou seja, construir um trabalho com base na destruição de outro, pode-se inferir que o trabalho do fotomontagista teria a função de levar ao espectador da obra uma mensagem transformadora. Essa nova forma de criação artística, que valoriza o uso de materiais considerados em princípio “pobres”, tais como recortes de jornais e revistas, pode ser também objeto de uma reflexão: a mensagem que é transmitida por meio da arte, independe da qualidade dos recursos que se utiliza, mas muito mais da forma como é transmitida essa mensagem, do sentimento que o artista consegue transferir ao espectador da sua obra. Ora, em que se fundamenta o surrealismo, senão na transformação do espírito, no combate à sociedade burguesa, capitalista e utilitária? Entende-se que, ao trabalhar com fotomontagens, o artista estaria se apoiando nesses preceitos da estética surrealista, mostrando que é possível esta transformação, usando a arte como forma de expressão. É importante lembrar que os surrealistas rejeitavam a lógica, priorizando a fantasia e a imaginação, elementos utilizados em demasia por Jorge de Lima em suas fotomontagens.

Entre 15 de março e 2 de maio de 2010, foi realizada, no Rio de Janeiro, uma exposição reunindo algumas fotomontagens do livro **A pintura em pânico**, realizadas entre os anos de 1930-40. Rodrigues (2010, p. 12-13), curadora da exposição, no ensaio intitulado “Jorge de Lima, fotomontagista”, publicado no catálogo da mesma exposição, tece o seguinte comentário sobre o livro:

Simbólica e hermética, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um mundo de imagens arquetípicas e forças em constante tensão. As histórias que *A Pintura em Pânico* conta subvertem o tempo e o espaço da realidade humana ordinária e nos projetam em um outro tempo – a atemporalidade ou o tempo cíclico dos mitos – e em um outro espaço – transcendente, utópico. [...] Pode-se afirmar que esta cosmogonia, aqui representada através das fotomontagens, estende-se por toda a sua obra literária, podendo ser apreciada como expressão concreta do imaginário desse artista para quem a imagem e a montagem desempenharam papel crucial na construção da escrita poética.

Ainda segundo a autora, **A pintura em pânico** foi editada uma só vez com a tiragem de 250 exemplares, numerados e rubricados individualmente por Jorge de Lima, tornando-se, por isso, uma obra rara e nunca reeditada. O livro constitui-se de 41 fotomontagens seguidas de legendas, que a pesquisadora considera “um elemento da charada apresentada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e visual” (RODRIGUES, 2010, p. 11).

Assunção (2011, p. 3), no ensaio “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, compara as formas de narrativa de três livros de fotomontagens de Max Ernst¹⁹ com o livro **A pintura em pânico**, de Jorge de Lima, concluindo que, ao contrário de Max Ernst, não existe uma sequência narrativa no livro do artista brasileiro, caracterizando-se como “uma coleção de fotomontagens legendadas onde cada qual constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia”.

¹⁹ **La femme 100 têtes** (1928), (**A mulher 100 cabeças**), **Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel** (1930), (**Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo**) e **Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux** (1934), (**Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais**).

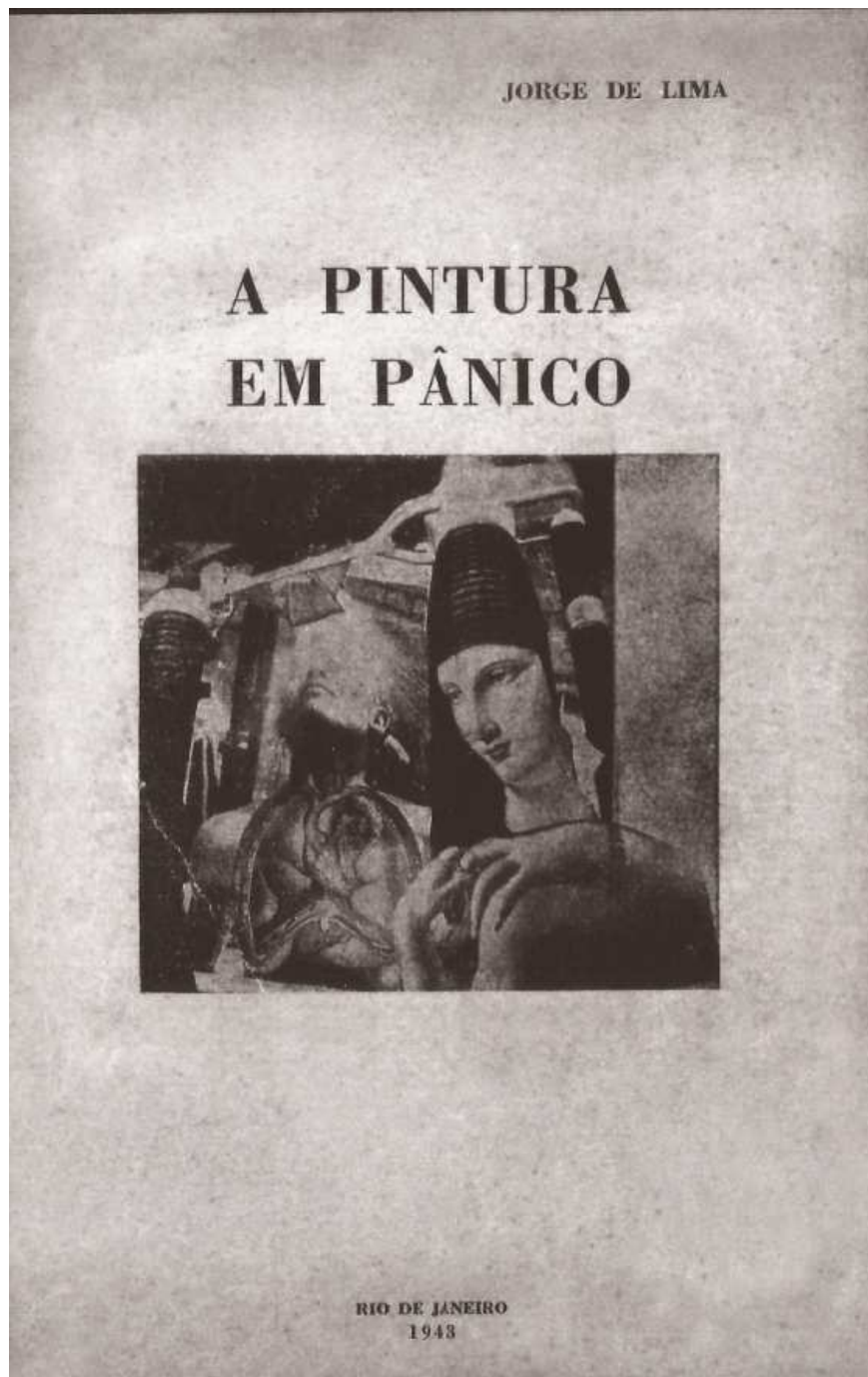


ILUSTRAÇÃO 1 – Capa do livro **A pintura em pânico**, primeira edição, 1943.
Fonte: **A pintura em pânico**: fotomontagens. Rio de Janeiro, 2010, p. 34.
(Catálogo de Exposição).

Para ilustrar esta breve reflexão, serão expostas três fotomontagens do livro **A pintura em pânico** e suas respectivas legendas, observando-se que a ordem destas foi escolhida de forma aleatória (Ilustrações 2, 3 e 4):

“O poeta trabalha”



ILUSTRAÇÃO 2 – Fotomontagem do livro **A pintura em pânico**, primeira edição, 1943. Fonte: **A pintura em pânico: fotomontagens**. Rio de Janeiro, 2010, p. 95. (Catálogo de Exposição).

Relembrando a citação de Breton (1985, p. 45), que realça a importância do sono: “Conta-se que todo dia à hora de dormir, Saint-Roux mandava colocar à porta de seu solar em Camaret um cartaz onde se lia: O POETA TRABALHA”. Imagina-se que Jorge de Lima, ao compor esta fotomontagem, talvez tenha também se inspirado no verbete citado por Breton: “O poeta trabalha”. Jorge de Lima enfatiza a temática do sono na fotomontagem, destacando-se a figura de um homem deitado que parece adormecido, segurando uma lira, símbolo dos poetas. A imagem poderia ser associada a Orfeu, personagem da mitologia grega, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), sobressaiu-se como músico que, por meio de sua lira, tinha poderes para acalmar tempestades e enfeitiçar os seres terrestres. Ainda para os autores:

Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como o sedutor, em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça (Ibid., p. 662).

Seria, portanto, perfeitamente compatível a alusão a Orfeu na fotomontagem, uma vez que ele, por intermédio da lira, teria poderes sobre o subconsciente. Para os surrealistas, a liberação do homem é obtida através da liberação das forças do inconsciente; então, só assim o homem pode se expressar livremente, revelando seu interior. Ao fundo, a cidade envolta em nuvens parece tranquila. Orfeu descansa próximo à cidade. Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 239) observam que: “Segundo a psicanálise contemporânea, a cidade é um dos símbolos da **mãe**, com o seu duplo aspecto de proteção e de limite”. Jorge de Lima talvez tenha tentado mostrar, na fotomontagem, que o poeta, enquanto descansa, busca inspiração no inconsciente e trabalha tranquilo, pois está protegido, tendo a cidade que o guarda.

“Povoadores do ar”



ILUSTRAÇÃO 3 – Fotomontagem do livro **A pintura em pânico**, primeira edição, 1943. Fonte: **A pintura em pânico: fotomontagens**. Rio de Janeiro, 2010, p. 87. (Catálogo de Exposição).

A legenda da fotomontagem é sugestiva: “Povoadores do ar”. Imagens incomuns causam impacto e destacam-se no cenário: um corpo aparentemente masculino, sugerido pelas suas formas anatômicas (presença de músculos,

espessura do pescoço), do qual se pode visualizar o interior (os vasos sanguíneos, o cérebro). Ora, para os surrealistas, o que importa é o homem livre, desvinculado da sociedade capitalista, o homem sem máscaras. Quem sabe não seria essa a intenção de Jorge de Lima, exibir o homem em seu estado de pureza, revelar seu interior? Percebe-se, também, em destaque, dois corpos desnudos que flutuam no espaço, um feminino e outro masculino alado, evocando a imagem de um anjo – elemento simbólico que representa seres intermediários entre Deus e o mundo –; portanto, dois planos se sobressaem na imagem, o terreno e o divino. Os corpos flutuantes parecem ignorar o seu redor, além de estarem envolvidos pela sensualidade, sendo esta simbolizada pelos cabelos longos e soltos da figura feminina e pela faixa que cobre pequena parte do seu corpo, deixando quase a totalidade nua. A cena envolvente, intrigante e insólita remete o espectador a uma atmosfera de irrealidade e delírio, características do surrealismo.

“Vêm pássaros da estratosfera visitar-me”

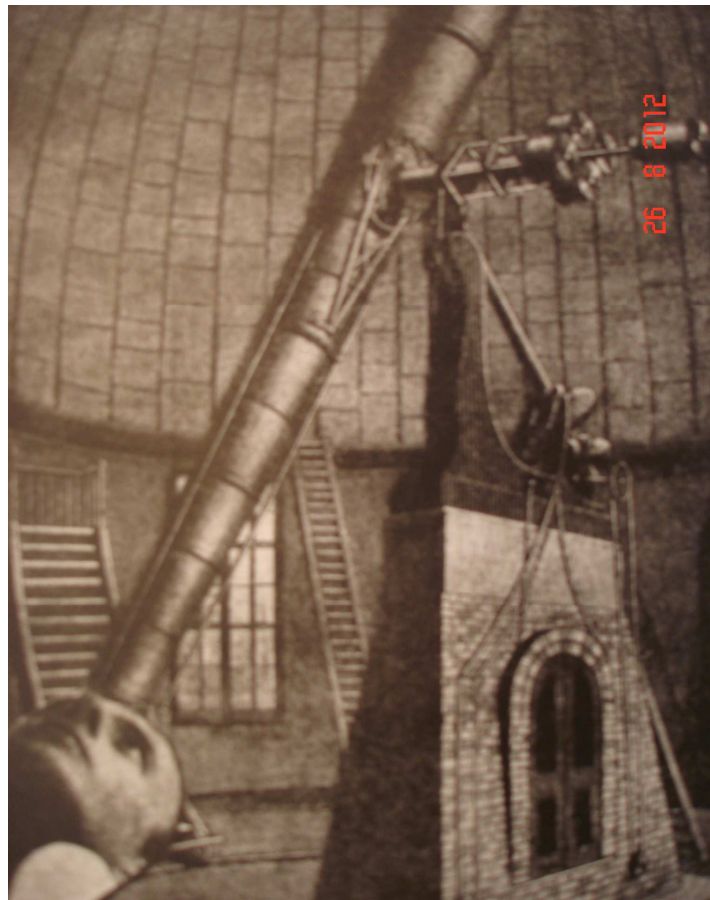


ILUSTRAÇÃO 4 – Fotomontagem do livro **A pintura em pânico**, primeira edição, 1943.
 Fonte: **A pintura em pânico**: fotomontagens. Rio de Janeiro, 2010, p. 57. (Catálogo de Exposição).

Na fotomontagem apresentada com a legenda: “Vêm pássaros da estratosfera visitar-me”, o inesperado e o acaso são os elementos que atraem a atenção do observador. A que estranhos pássaros estaria se referindo Jorge de Lima? Seriam anjos? Sabe-se que a estratosfera é a camada atmosférica acima de 12.000 metros de altitude, sendo impossível a sobrevivência de qualquer vida animal; portanto, não seriam seres terrenos. De qualquer forma, a presença desses pássaros parece ser aguardada com expectativa, pois é o que sugere a fotomontagem correlata à legenda: uma enorme cabeça humana dentro de um planetário que fita algo por meio do telescópio, aparelho usado justamente para observar objetos longínquos. É interessante notar que Jorge de Lima usou a cabeça para representar a cena e não o corpo todo. Teria isso alguma simbologia? Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 151) podem esclarecer, explicando que a cabeça simboliza “**o espírito manifestado**, em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria”. Ou seja, a cabeça é a parte do corpo que remete ao espiritual, e o que mais importa para os surrealistas são as manifestações do espírito, daí pode-se tentar entender o significado da representação de Jorge de Lima: a importância do espírito sobre a matéria. Novamente a imaginação do artista/poeta, ao criar situações surreais e inusitadas conduz o espectador a uma atmosfera insólita e fantástica.

Na tentativa de rastrear os traços surrealistas na produção artística de Jorge de Lima, que ele mesmo considerou “caminhos para sua poesia”, buscou-se evidenciar, por meio da breve reflexão sobre seu trabalho inédito com fotomontagens, o grau de absorção da influência surrealista em sua atividade criativa.

4 O ANJO: UMA AVENTURA SURREALISTA NO ROMANCE

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios [...]
Jorge de Lima

4.1 CONCEPÇÃO DA CRÍTICA

Uma das motivações que despertaram nosso interesse para esta pesquisa sobre o romance **O anjo** deve-se ao fato de a crítica literária apontá-lo como romance surrealista sem, no entanto, dedicar-lhe estudos detalhados a esse respeito. Várias perguntas ficaram sem resposta em meio a tantas classificações em torno da rotulação do romance como surrealista: o que teria levado a crítica a classificar o romance **O anjo** como herdeiro da estética em questão? Quais as características surrealistas encontradas no romance que poderiam remetê-lo a uma classificação dentro dos moldes surrealistas? Foi tentando responder a essas perguntas e contribuir para o preenchimento da lacuna existente ao redor da classificação da crítica literária sobre as características surrealistas no romance **O anjo**, que o desafio foi proposto: investigar os vínculos à estética surrealista que teriam conduzido a crítica à ligação da obra à estética em questão. Mas o que dizem os críticos sobre o romance?

Farias (2003) dedica-se ao estudo da presença do surrealismo na poesia de Jorge de Lima, não deixando, entretanto, de citar o romance **O anjo** em um parágrafo do livro, reconhecendo o seu caráter de pioneirismo, face à predominância da tradição regionalista no romance brasileiro na década de 1930, que se voltava para o romance social:

Devemos lembrar aqui, no entanto, que em 1934 o poeta havia publicado o romance surrealista intitulado *O Anjo*. Apesar de não pretendermos analisar este texto, visto tratar-se de narrativa, não podemos deixar de mencioná-lo, em virtude da experiência pioneira que este representou no campo do romance no Brasil (Ibid., p. 67).

Cavalcanti (1969, p. 126) confessa ter recebido de Jorge de Lima, para leitura, os originais de **O Anjo**, após estes terem sido lidos e apreciados por Mário de Andrade “com uma longa e apologética apreciação”. Sobre o romance, o autor levanta vários questionamentos:

Que livro era êsse? Tristão de Athayde referiu-se “à submissão ao hiper-modernismo super-realista”, que teria inspirado a novela. Edgard Cavalheiro também classifica de “uma aventura surrealista” o famoso trabalho. O certo é que por tais características, **O Anjo** caiu no morno regaço da literatura brasileira como um raio.

Não sei de outro livro que tivesse provocado tantas reações. Diariamente chegavam a Jorge recortes de todo o país. A imprensa carioca em seus suplementos literários ocupava-se da obra em extensos artigos de exegese, na quase unanimidade encomiásticos. O sentido surrealista grangeava para o autor o aplauso dos que o não entendiam. É sempre assim. Jorge vinha de uma experiência despreziosa de cronista e biógrafo²⁰. Lança-se a uma empresa perigosa. **O Anjo** o coloca em extremo oposto ao seu **Anchieta** (Ibid.).

Percebe-se que, com o “sentido surrealista” atribuído ao romance, Jorge de Lima ganha um ar de artista moderno, à frente de seu tempo, conquistando a atenção e o apoio dos críticos.

É interessante registrar que, em visita ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, biblioteca literária da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, tivemos acesso a um dos capítulos do romance **O anjo**, que foi publicado nos meios de comunicação da época²¹, não se conhecendo, todavia, a periodicidade com que isso aconteceu. Imagina-se que seja proveniente desta forma de publicação a grande popularidade que atingiu o romance à época, suscitando tantos comentários por parte da crítica.

Ainda sobre o romance, Cavalcanti (1969, p. 128) afirma: “**O Anjo** tinha menos de fábula do que de sonho. O território é onírico. O diálogo entre Herói e o Anjo, propriamente dito, é diáfano, transparente, quase imaterial, mesmo quando versa sobre coisas terrenas e prosaicas”.

Bandeira (1959, p. 76-77), ao referir-se à personalidade artística insatisfeita de Jorge de Lima, que o impulsionava a contínuas renovações tanto em mudanças

²⁰ Entende-se que Cavalcanti esteja se referindo ao livro **Anchieta**, que, apesar de haver sido publicado em 1934, teria sido escrito anteriormente ao romance **O anjo** (1934).

²¹ Nos anexos desta pesquisa, encontra-se um recorte de jornal com um dos capítulos de **O anjo**.

de estilos poéticos quanto a experimentações em diversas áreas de atividades artísticas, faz uma importante consideração quanto à nova empreitada a que se lançara o poeta com o romance **O anjo**:

Agora, o mundo das aparências, dos exotismos, da superfície das coisas já não o interessava tanto! Queria pesquisar as fronteiras do subconsciente, identificar-se com a linguagem cifrada do ilógico e do arbitrário. Queria penetrar na região, aparentemente, do sem-nexo e do indefinível. [...] *O Anjo* foi o seu passaporte para o mistério. [...] Agora, começava a perder o seu ponto de apoio nas coisas e objetos. Sentia-se atraído pelo imponderável, pelo inexplicável, pelo etéreo, pelo mistério. O romance *O Anjo* ainda não é tudo isso; é apenas o começo de uma longa, sofrida, acidentada e inquietante trajetória artística.

Ainda sobre o romance, Bandeira (1959, p. 77-78) esclarece: “*O Anjo* é um divisor de águas. É, sem dúvida, obra gostosa de ler-se, cheia de verve, de cinismos metropolitanos. [...] é um romance-chave para as futuras metamorfoses do poeta”. O autor considera o romance **O anjo** um marco na obra poética de Jorge de Lima, pois, a partir dele, seria reformulada sua poesia, passando o poeta a ser “um medium”, “um instrumento do sobrenatural”, “um conduto intercomunicante entre a poesia (que estaria acima dêle) e os não-videntes” (Ibid., p. 78).

Teles (1991, p. 48) considera que: “[...] com a publicação de *O Anjo*, Jorge de Lima se lança por inteiro na aventura surrealista e a crítica começa a ver no seu romance o tom e a técnica do surrealismo”. Ainda sobre a obra **O anjo**, o autor sublinha:

Nesse romance (que mais se assemelha a uma novela curta) há um tom maravilhoso que atravessa todo o livro, numa religiosidade dessacralizada. Não faltam a ameaça de suicídio, a ancestralidade, a loucura, o sonho, a morte, o subconsciente, a preocupação social e, ao mesmo tempo, a crítica à literatura engajada do romance de 30, que mais tarde Jorge de Lima vai praticar no seu romance *Calunga*. É um livro que se diz contra a ordem, que fala da literatura, da pintura, da antropofagia literária [...] (Ibid., p. 49).

Observa-se que o autor procura mostrar como Jorge de Lima consegue incorporar ao romance o sentido do experimentalismo de vanguarda, enumerando os elementos “loucura, sonho, subconsciente”, característicos da estética surrealista,

ênfatizando que o escritor segue em uma linha oposta à “literatura engajada do romance de 30”, apesar de demonstrar uma preocupação social.

4.2 COMPONENTES ANALÍTICOS

No romance **O anjo**²², a história gira ao redor de Herói, um pintor de quadros que morava sozinho na cidade grande. Embora tivesse o nome de Herói, identificava-se mais a um perdedor. Dividido entre o bem e o mal, entregara-se aos vícios e a relacionamentos enganosos. É obcecado pela figura da mulher ideal, construída em seus sonhos e lembranças. Conhece Custódio, pessoa com formas humanas curiosas, tais como uma enorme cabeça e um tronco desengonçado, ao qual atribui o nome de Anjo. Entre eles, inicia-se uma grande amizade, e o Anjo torna-se seu amigo inseparável, segue-o por todos os lugares e tenta resgatá-lo dos vícios e da sua vida decadente, embora sem sucesso. No auge do desespero, Herói tenta o suicídio e, por sorte, não morre, perdendo, porém, a visão e os antebraços. Das experiências negativas e da amizade benéfica com Custódio, ficou para Herói uma nova concepção de mundo, fortificada pela graça divina.

No romance, há 12 capítulos curtos, com exceção do último, que é mais extenso. Estes não apresentam título e não são numerados. O foco narrativo ocorre em terceira pessoa, e, segundo Moisés (1984, p. 113), nesse caso, configura-se o escritor onisciente, quando “conta-nos ou mostra-nos a história”. Reis e Lopes (2007, p. 257), no **Dicionário de narratologia**, atentam para o fato de que não se deve confundir narrador e autor: “o **autor** corresponde a uma entidade real e empírica, o **narrador** será entendido fundamentalmente como **autor textual**, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o **discurso** [...]”. No romance **O anjo**, tem-se o narrador em terceira pessoa, conduzindo a trama e revelando a personalidade insatisfeita do protagonista:

Herói não tinha vocação para o mundo. Toda a luta o cansava. O homem nasceu para descansar e para contemplar, e só por castigo luta e trabalha.

²² Informa-se que foi adotada, para esta análise, a quarta edição do romance **O anjo**, de Jorge de Lima (1998b).

Herói tinha reminiscências de remotas faltas de que fora comparsa: era um decaído, sem dúvida (LIMA, 1998b, p. 27).

Já nas primeiras linhas do capítulo inicial, é transmitida ao leitor a ideia de um dos espaços geográficos onde se desenvolve o enredo, o Nordeste, lugar em que nasceu Herói:

Na memória de Herói um dos espetáculos mais vivos da meninice era a sala de jantar onde desenhava aos seis ou sete anos. Ilha Grande. Sala de casa colonial no Norte. Um candeeiro imponente. O menino rabiscava, rabiscava, 8, 9, 10 horas da noite.
[...]
Havia nos maços de cigarro das fábricas de fumo nordestinas uma variedade enorme de invólucros coloridos (LIMA, 1998b, p. 11-12).

A referência ao tempo da história é também expressa no capítulo inicial. O narrador, em ordem cronológica de datas, mostra o passado de Herói, reportando-se à sua infância: “1914, 15, 16 – No colégio reformou a religião. Deus devia ser melhor. Abolição do inferno. Inferno para quê?” (Ibid., p. 12). Prosseguindo a narrativa, no mesmo capítulo, é mencionada a fase da adolescência: “1917, 18, 19, 20 – Ora, se deu que o adolescente viu uma mulher morta. Ela parecia dormir (Ibid., p. 12)”. Após a breve retrospectiva sobre o passado de Herói, o narrador esclarece que a ação da narrativa acontecerá no tempo presente, na idade adulta de Herói, não mencionando, porém, datas: “Passou-se um poder de tempo. Herói homem feito” (Ibid., p. 13). Outras referências ao tempo podem ser observadas quando Herói, já adulto e de volta à casa paterna, tenta recuperar-se dos vícios contraídos na cidade grande: “Mas a cura foi se operando. Ilha Grande bonita! A terra estava no abril e estava nova” (Ibid., p. 44). “Quando chegou maio tiravam nos mocambos benditos de Nossa Senhora” (Ibid., p. 50) e “Com o junho inverno chegou no auge” (Ibid., p. 53).

Ainda no capítulo inicial, é introduzida uma personagem que deu nome ao romance: Custódio, rebatizado de Anjo por Herói. Os dois encontram-se, casualmente, na rua. Herói caminhava rumo a seu apartamento, quando percebeu a presença próxima de um homem que seguia no mesmo compasso. O homem chamou a atenção de Herói por suas características físicas diferentes: “A cabeça é

que é estranha [...]. Há também um desengonço no tronco do rapaz. Herói tem a impressão de que no companheiro existem asas nos ombros, cotocos de asas” (LIMA, 1998b, p. 13). Um lenço carregado pelo vento faz com que Custódio corra para apanhá-lo e o entregue a Herói, imaginando pertencer a este. Nesse momento, ocorre o primeiro diálogo direto na narrativa e os dois se apresentam: Custódio e Herói Amadeu de Mendonça Carmo Reis, iniciando-se entre eles uma amizade que seria por toda a vida. Herói não se contém e comenta sobre as características físicas do amigo, motivação para o apelido Anjo:

– Já mostrou isso a um médico? Que estranha cabeça, seu Custódio! E esses ombros! E esses ombros! Você parece uma ave! [...] - Tem jeito para anjo? [...] – Ora, ora, você tem todos os atributos de anjo-guardião. É prestimoso, comum, cabeça grande, jeito de ave, toca violoncelo e chama-se Custódio. Convenha. Convenha que é anjo, mesmo que não queira (LIMA, 1998b, p. 14-15).

É interessante registrar que, ao se consultar a primeira edição do romance²³, datada de 1934, constatou-se que o nome de Herói era “Ernesto Amadeu de Mendonça Carmo Reis”, havendo, pois, uma alteração de nomes posteriormente à primeira edição. A título de curiosidade sobre o significado do nome “Ernesto”, em pesquisa ao **Dicionário de nomes**, de Oliver (2010, p. 134), tem-se: “Do germânico *Ernst*, *Ernst*” que significa: “combatente resoluto (sério)”. Nota-se que, apesar de ter havido uma mudança de nomes, (“Ernesto Amadeu” para “Herói Amadeu”), o significado permaneceu inalterado, visto que os dois remetem à coragem, força, decisão, embora a personagem tenha sido o seu oposto, um derrotado. Observa-se que o nome é composto e que houve alteração somente no primeiro nome, sendo mantido “Amadeu”, que, conforme Oliver (2010, p. 67): “Do baixo latim *Amadeus*, de *ama* e *Deu*, no sentido imperativo”, significa ‘ama a Deus’”, logo, tanto “Ernesto Amadeu” quanto “Herói Amadeu” remetem a “homem corajoso que ama a Deus”.

Outra observação interessante é com relação ao nome Custódio. Tem-se também, no mesmo **Dicionário de nomes**, o seguinte significado: “Do latim *custos*,

²³ O exemplar da edição consultada foi ilustrado por Thomaz Santa Rosa e contém dedicatória de Jorge de Lima a Murilo Mendes, datada de 21 de março de 1934. Encontra-se no Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, fazendo parte do acervo pessoal de Murilo Mendes.

custodis” que significa: “guarda; guardião; protetor; defensor. [...] É o epíteto do Anjo da Guarda cristão, o anjo que protege, o Anjo Custódio” (OLIVER, 2010, p. 104). Acredita-se que o nome Custódio possa ter sido escolhido propositalmente pelo autor, considerando-se o seu significado e o papel de protetor que este representou junto a Herói, por todo o romance.

A trama narrativa desenvolve-se ao redor das personagens Herói e Custódio. Moisés (1984) classifica as personagens, conforme suas características, em redondas e planas, acrescentando que, enquanto as personagens redondas são mais complexas em “qualidades” e/ou “defeitos”, as planas “geram os *tipos e caricaturas*” (Ibid., p. 110). Ainda sobre os tipos de personagens, o autor menciona:

Dir-se-ia que as personagens planas não evoluem (por dentro), mas que se repetem, ao passo que as redondas somente nos dão idéia de sua identidade profunda quando, fechado o romance, verificamos que, através de tantas modificações, apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem: sua identidade não se manifestaria por meio de uma só faceta, mas quando fossem conhecidas todas as suas mutações possíveis (Ibid., p. 113).

Seguindo a linha de pensamento do autor, pode-se inferir que as personagens Herói e Custódio representam personagens planas, uma vez que seu perfil interior permanece constante durante toda a narrativa. Custódio é a própria caricatura de um anjo: representa uma personagem simples, bondosa e ingênua, tanto que não se importava com os olhares e as observações até mesmo ofensivas por parte das pessoas quanto à sua deformidade, como em um trecho de diálogo entre ele e Herói:

Já mostrou esta cabeça a um doutor?
 – Uma vez, no hospício, mostrei.
 – Que disse o médico?
 – Disse que eu tinha cabeça de gênio ou de grande degenerado... De fato...
 – De fato nada! Você é um homem comum. Até, pelo que estou vendo, medíocre. Talvez burro, apesar de bom. [...] (LIMA, 1998b, p. 14)

Herói representa uma personagem insatisfeita, solitária e em constante conflito interior, do início até o final da narrativa, quando irá encontrar seu ideal de vida. Avesso ao trabalho, entrega-se aos vícios com bebidas, mulheres e jogos. A procura da mulher ideal é uma obsessão em sua vida. Tenta defini-la por meio de qualificativos, mas como encontrá-la se é fruto de sonhos, idealizações e lembranças?

Já foi mencionado um dos espaços geográficos da narrativa, o Nordeste, terra natal de Herói. A cidade grande que o acolhe na fase adulta é o Rio de Janeiro, percebido pelas seguintes referências: “As suas terras férteis chovidas, como um paradoxo no Nordeste, transportavam-se ao solo asfaltado da Cinelândia” (LIMA, 1998b, p. 23) e “Certa manhã, quem passasse pela praia do Flamengo [...]” (Ibid., p. 31). É clara a alusão ao Rio de Janeiro pelas referências: região da Cinelândia e à praia do Flamengo. Posteriormente, o autor deixa claro o nome da cidade: “Herói fraco só tinha que voltar de novo para o Rio” (Ibid., p. 54).

Há, no texto, predominância de diálogos diretos em um clima de conversa amena, em tom de anedota, como no trecho em que Anjo resolve negociar com um especialista sua cabeça, a fim de saldar as dívidas que Herói havia contraído por causa dos vícios:

- O senhor cometeu algum crime da primeira vez que o examinei até hoje?
- Não, senhor doutor.
- Não pretende assassinar o presidente ou algum ministro?
- Nunca se deve assassinar.
- Escreveu algum livro notável ou inventou o moto-contínuo?
- Não, mas pretendia, se pudesse.
- Olhe, meu amigo, daquele ano para cá a ciência mudou muito. O senhor, por exemplo, possui o crânio deformado de um grande espírito e é medíocre. Nada produziu de notável que comprove as previsões da ciência. Portanto...
- Mas um americano já me ofereceu 5.000 dólares pela cabeça... (LIMA, 1998b, p. 34).

O tema central da narrativa transcorre em torno da vida de Herói, dividida entre as lembranças da infância, vivida em harmonia na fazenda familiar em Ilha Grande, e a vida no Rio de Janeiro, marcada pela solidão, degradação e uma sucessão de quedas. Distante da família, Herói, dominado pelos vícios, alcança a graça de encontrar um amigo: o anjo Custódio, que tem a difícil missão de

reconduzi-lo ao bom caminho. Herói, após sucessivas quedas, havia chegado ao fundo do poço. A mando do pai, um irmão de Herói vai até o Rio tentar resgatá-lo da vida perdida, reconduzindo-o à casa paterna. Herói impõe uma condição: o Anjo iria junto. O pai, embora revoltado com as atitudes do filho, recebe-o e o perdoa. Neste ponto da narrativa, percebe-se uma aproximação com o texto bíblico, havendo menção à parábola do filho pródigo. O pai, ao aceitar a volta do filho, recorda-se da parábola do filho pródigo: “Ah!, a Parábola! E parou o olhar também na *Ceia do Senhor*. Afinal era filho. (A fúria reduzidíssima.) Voltou a seu lugar na cabeceira da mesa e abriu os braços feito o mártir da oleogravura” (LIMA, 1998b, p. 38). Outra referência ao texto bíblico ocorre quando o padre-mestre, mensageiro de palavras de conforto à família de Herói, relembra o episódio sobre a conversão de Saulo, que passa de perseguidor de cristãos a discípulo de Jesus.

Na fazenda da família, em Ilha Grande, afastado da bebida, Herói tinha alucinações e acessos de loucura, mas a companhia amiga e protetora do Anjo, lentamente, reconduzia-o a sua recuperação. Herói volta a idealizar a bem-amada, o que, talvez, possa significar uma tentativa de redenção. Envolve-se com uma cabocla da beira do mangue, catadora de sururu, porém esta o engana, traindo-o. Herói, decepcionado, volta ao Rio, acompanhado pelo Anjo, e, mais uma vez, envolve-se em um relacionamento conflituoso com Salomé, outra representação da bem-amada.

Salomé é retratada no texto por “Maga Salomé”. Representa uma personagem interesseira, fútil e insensível. Aos poucos, extorquiu todo o dinheiro de Herói, investindo em roupas caras e objetos raros e antigos, dando um jeito de afastar Anjo do amigo. Salomé consegue transformar Herói em molambo. É interessante registrar que o nome Salomé, apesar de não constar na **Bíblia**, é associado pelos comentaristas bíblicos à mulher que pediu a cabeça de João Batista ao rei Herodes. Segundo Boyer (1982, p. 679), em **Pequena enciclopédia bíblica**, o nome “Salomé” refere-se à: “filha de Herodias; dançou para seu tio Herodes Agripa que prometeu dar-lhe o que ela quisesse. Ela, então, sob orientação de sua mãe, pediu a cabeça de João Batista em uma bandeja”. Percebe-se que o nome “Salomé”, usado pelo autor, representando uma personagem com maus instintos, possa remeter-se à representação bíblica daquela que, futilmente, pediu a vida de João Batista.

Conforme Reis e Lopes (2007, p. 301), o “nome” é uma peça importante para caracterização das personagens, principalmente “quando surge como um signo intrinsecamente motivado”. Ainda para os autores:

Essa motivação pode resultar de uma exploração poética da materialidade do significante (através, por exemplo, do simbolismo fonético) ou das conotações socioculturais que rodeiam certos nomes. [...] Estes **nomes motivados**, também chamados **nomes falantes**, reenviam, pois para conteúdos de ordem psicológica ou ideológica e delimitam um horizonte de expectativa relativamente ao percurso narrativo da personagem [...] (Ibid., p. 301-302).

Observa-se que, em **O anjo**, os três nomes mais significativos no romance, no sentido de que toda a ação da narrativa transcorreu ao redor desses, são: Herói, Custódio e Salomé. Acredita-se que o processo de constituição e motivação desses nomes possa ter sido o significado simbólico que representam, conforme já foi exposto anteriormente.

No desfecho final da narrativa, Herói encontrava-se completamente sozinho, deprimido e envolvido por alucinações, não enxergando outra saída senão o suicídio: ele jogou-se do 13º andar do seu edifício. Consegue sobreviver, contudo, ficou sem a visão e os antebraços. A transformação e a redenção de Herói ocorreram quando se recuperava dos traumas no Hospital, por meio da enfermeira, que, efetuando a leitura da **Bíblia Sagrada**, trouxe-lhe a salvação. Percebe-se, neste trecho da narrativa, com referência à conversão de Herói, uma aproximação com a conversão de Saulo, retratada na **Bíblia Sagrada** (At, 9, 3-17). Anteriormente à sua conversão, Saulo era perseguidor dos cristãos, e, após sua conversão, passou a ser discípulo de Jesus. Assim ocorreu o fato: durante uma viagem, Saulo foi cercado por uma luz intensa e uma voz que se identificou como Jesus, indagou: “Saulo, Saulo, por que você me persegue?” (At, 9, 3-17, 1990, p. 1403). Saulo, a partir daquele momento, ficou três dias sem enxergar, só recuperando a visão quando, a pedido de Jesus, seu discípulo Ananias impôs as mãos sobre Saulo, dizendo: “Saulo, meu irmão, o Senhor Jesus, que lhe apareceu quando você vinha pelo caminho, me mandou aqui para que você recupere a vista e fique cheio do Espírito Santo” (At, 9, 3-17, 1990, p. 1403). Percebe-se que tanto Saulo quanto Herói tiveram de perder a visão para se converterem e encontrar a salvação em

Jesus. Herói, ao perder a visão, encontrou na **Bíblia** a sua salvação, redimindo-se de seus pecados e, então, pôde encontrar a tão procurada bem-amada: “– Meu Deus, conservai-me cego e sem mãos para que a Bem-Amada sempre exista” (LIMA, 1998b, p. 75).

4.3 ASPECTOS SURREALISTAS

Conforme já mencionado no início desta seção, vários críticos literários apontam o romance **O anjo** como evidenciador de características da corrente estética surrealista. Ivo Barbieri, no Posfácio da quarta edição do romance **O anjo**, de Jorge de Lima (1998b, p. 79), afirma: “Não tendo sido até hoje objeto de estudos mais alentados, os seus romances permanecem mais ou menos à margem de avaliações consistentes”. Instigados por essa afirmativa e pela proposição da crítica que sugere a classificação do romance dentro dos moldes surrealistas, propõe-se investigar, na obra sob análise, as características surrealistas apontadas pela crítica, tentando contribuir para preencher a lacuna ainda existente nos estudos sobre a obra.

O romance **O anjo**, além de ter sido considerado pela crítica a “primeira incursão da literatura brasileira no surrealismo”, como já visto no início desta seção, foi a primeira entre as outras obras com características surrealistas, de Jorge de Lima. Percebe-se, nessa narrativa, que, talvez, pelo motivo de ter sido a primeira de suas obras com tendências do movimento francês, possa ter havido uma preocupação do autor em afirmar-se em dia com as vanguardas literárias em voga na época, notadamente com o surrealismo. Por exemplo, é grande, no romance, o número de vocábulos em francês, país-berço do surrealismo. Há outras referências àquele país como nas frases: “Lá dentro tinha um maestro francês tocando suítes” (LIMA, 1998b, p. 15), “Só lhe vinha o nome francês de Minet Mônica [...]” (Ibid., p. 45) e “Depois vinham cheiros gratos de comida, cheiros familiares de *rôtis*, de bifsteques, de *jambons*, de petipuas e outros *menus*” (Ibid., p. 67). Em um parágrafo, há transcrição de um trecho em francês, quando Herói lê uma novela póstuma do amigo Emil de Ville-Pois:

Bem um dia, ela morreu de repente. Então eu quis rever seu corpo de amor antes de sua desintegração total e eu quis também gravar a imagem perfeita. Ela até as pernas dobradas...seu corpo modelado na atitude do eterno repouso (LIMA, 1998b, p. 17, [tradução nossa])²⁴.

Um trecho dessa mesma novela é repetido quando Herói tenta salvar uma jovem cabocla que havia se afogado no mangue e com quem ele teria depois um relacionamento: “Herói foi salvar a moça. Sai, Anjo, que eu quero ficar só, salvando a moça. Bem um dia, ela morreu de repente. Então eu quis rever seu corpo modelado na atitude do eterno repouso” (LIMA, 1998b, p. 51, [tradução nossa])²⁵.

Ainda com relação à presença de vestígios das vanguardas em **O anjo**, é possível perceber traços do futurismo de Marinetti, ocorrendo a exaltação da velocidade e a crítica ao desenvolvimento acelerado, que substitui homens por máquinas, priorizando o capital, como, por exemplo, no trecho: “E a máquina sozinha cavava, bufava, movia-se como um grande bicho. O grande bicho comeu o pão daqueles homens” (Ibid., p. 24). Outra referência à velocidade pode ser notada no trecho da corrida de cavalos, no Jockey Clube, em que o narrador, ao relatar a sequência veloz dos cavalos, procura retratar as sensações que envolviam os espectadores da corrida:

Belisana (nacional) ia na frente só pela cabeça. Borboleta tapava o corpo de Belisana, e do outro lado as duas cabeças negras de Topinard e Angostura se esforçavam por alcançar a de Belisana. Cruzeiro e Good King (estrangeiro) emprestavam ao bloco veloz cauda e patas traseiras.

– Entra, Belisana!

– Toca, Borboleta! Toca!

Nas arquibancadas apostadores roíam unhas, torciam correntes de relógios, sopravam a ponta do nariz, tocavam piano nos joelhos (LIMA, 1998b, p. 63).

Em **O anjo**, o protagonista Herói parece viver em uma esfera alheia ao mundo real. Percebe-se, pelo relato de suas lembranças da infância, vivida na fazenda da família, em Ilha Grande, que Herói, desde a tenra idade, já criava em sua

²⁴ “Eh bien un jour, elle est morte tout d’un coup. Alors j’ai voulu revoir son corps d’amour avant sa désagrégation totale et j’ai voulu aussi en graver l’image parfaite. Elle jusqu’aux jarrets fléchis... son corps modelé dans l’attitude de l’éternel repos” (LIMA, 1998b, p. 17).

²⁵ “Eh bien, un jour, elle est morte tout d’un coup. Alors j’ai voulu revoir son corps modelé dans l’attitude de l’éternel repos” (Ibid., p. 51).

imaginação desenhos mirabolantes: “O desenho do menino queria inventar, fazia traços, casas de janelas vermelhas, aves fabulosas, aves que deviam ter existido no começo das coisas. Sombras e desenhos entravam pela cabeça com o violoncelo do tio” (LIMA, 1998b, p. 11).

Em outros momentos, ainda na infância, Herói imaginava um dia encontrar seu anjo da guarda e que ele fosse concretizado na forma humana: “[...] tinha bem na imaginação aquelas estranhíssimas criaturas do firmamento” (Ibid., p. 12). Já adulto, persegue-o a ideia fixa de encontrar a sua bem-amada: “Quando o extraordinário violoncelista começou a gemer no instrumento, Herói ficou muito lírico e pegou a contar ao outro as belezas da Bem-Amada” (Ibid., p. 15).

O romance transcorre em uma atmosfera onírica, na qual se confundem os limites entre o sonho e a realidade. O sonho é, para os surrealistas, um estado de extrema importância na medida em que, por meio dele, manifesta-se o inconsciente. Breton (1985, p. 45), referindo-se ao sonho, assinala: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer”. Entende-se que, para o autor, a realidade estaria vinculada às sugestões impostas pelo sonho, daí considerar a fusão dos dois estados, em uma “realidade absoluta”.

Jorge de Lima (1998b) enfatiza a temática do sonho em vários trechos do romance, aproximando o sonho das fronteiras do real. Em um trecho da narrativa, Herói, ao fazer a leitura de uma novela póstuma, encontrava-se tão envolvido com o teor da leitura, que adormece e sonha com a imagem de uma morta, vista por ele na adolescência, associando ao sonho a novela póstuma: “A novela entrou no sonho, onde já havia uma figura de morta” (Ibid., p. 17). Em outro momento, Herói, quando contraiu maleita, também tem um sonho que pode ser confundido com delírio, refletindo sua realidade interior dividida entre o bem e o mal, este representado por Satanás transfigurado em coqueiro. O sonho é narrado no fragmento a seguir:

Os coqueiros sacudindo as palmas imitavam asas de Satanás batendo, asas grandes do eterno morcego. Era uma mistificação do invisível. O céu estava muito longe da terra. Um calor borrascoso assava a noite úmida, na casa-grande os objetos familiares começavam a irradiar sonoridades cavilosas. (Que nem num deserto africano um leão rugindo perto de bichos tenros que tremem.) (LIMA, 1998b, p. 54).

Os limites entre sonho e realidade também se aproximam e podem ser observados quando o Anjo, nos sonhos, tinha intuições sobre como Herói alcançaria a graça divina, o que realmente ocorreu ao final da narrativa, quando o protagonista, ao perder a visão, encontra a salvação em Jesus, por meio das palavras da **Bíblia**. O trecho é o seguinte:

Outras vezes o Anjo tinha sonhos muito claros de que Herói ia ficar definitivamente curado naquela Ilha Grande ou que um dia a grande Graça o cegaria para que ele pudesse ver melhor ou o mutilaria para que ele fosse ubíquo em Cristo (LIMA, 1998b, p. 47).

O tema da bem-amada aparece com frequência no romance. A mulher ideal é retratada por Herói de forma abstrata, incorpórea, inatingível e distante, tanto que ele mesmo não consegue definir suas qualidades e características. O tema do amor é ampliado quando o narrador eleva a posição da mulher a uma instância sobrenatural, próxima a uma divindade, como ocorreu ao final da narrativa, quando Herói, finalmente, encontra a bem-amada nas palavras da **Bíblia**. Vale lembrar que uma aproximação com a estética surrealista pode ser percebida com relação a essa busca pelo ser amado, como símbolo de beleza suprema. A diferença é que os surrealistas não associavam essa beleza ao aspecto religioso, mas a uma beleza transcendental, e um exemplo que pode ser citado é a obra **L’Imaculée Conception**, escrita por Breton e Eluard (1930, p. 45-46), em que ocorre a exaltação à figura da mulher, conforme o trecho a seguir:

Minha grande adorada bela como tudo sobre a terra e nas mais belas estrelas da terra que eu adoro minha grande mulher adorada por todos os poderes das estrelas belas com a beleza de milhares de rainhas que ornaram a terra a adoração que eu tenho pela beleza me põe de joelhos a te suplicar que penses em mim minha beleza adorável minha grande beleza que eu adoro eu volto os diamantes no musgo mais alto que as florestas onde teus cabelos mais altos pensam em mim – não me esqueça minha jovem sobre meus joelhos pela ocasião no recanto do fogo sobre a areia em esmeralda – veja na minha mão que serve para me assentar sobre todo o mundo para que você me reconheça para este que eu sou minha mulher loira-morena minha bela e minha besta pense em mim no paraíso a cabeça nas minhas mãos²⁶.

²⁶ “Ma grande adorée belle comme tout sur la terre et dans les plus belles étoiles de la terre que j’adore ma grande femme adorée par toutes les puissances des étoiles belle avec la beauté des

Com referência ao texto de Breton e Eluard quanto à abordagem do aspecto da beleza transcendental do ser amado pelos surrealistas, observa-se que isso não constitui, entretanto, uma regra. Lima (1999, p. 319), no ensaio intitulado “Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros”, enfatiza que o erotismo é “um fio condutor comum às obras do surrealismo”, o que não significa que ele se reduza ao erótico ou à sexualidade. Ainda segundo o autor, o que importa para os surrealistas é o “ser do amor (não o ‘amor’) e suas implicações eróticas, sua transgressão” (Ibid., p. 319).

No romance **O anjo**, o erotismo foi descartado por Jorge de Lima, ao colocar a bem-amada em uma posição inatingível, conforme já se demonstrou. Um exemplo de representação da bem-amada, de acordo com a concepção de Herói, foi a pintura desta, que, ao ser mostrada em uma exposição, suscitou exclamações e curiosidade dos espectadores:

(Que significa? Que significa?, sibilavam.)

Aquilo era uma mulher mas não imitava absolutamente uma mulher porque era justamente a Bem-Amada do pintor.

Se ele quisesse fazer as bem-amadas daquele público, teria composto mulheres à-toa, anatomias, nus-artísticozinhos, libidinagens. Prazer de marafonas para o respeitável público.

A tela imensa – verdadeiro *building* em que só cristãos de inteligência pronta se podiam mover com os otis de suas intuições – era uma mulher.

Não imitava absolutamente uma mulher, porém traduzia uma sensação sexual cerebral transmitida do interior para o ambiente (LIMA, 1998b, p. 19).

Herói tenta encontrar a bem-amada em outras mulheres, porém, isso seria impossível, porquanto ela estaria em outra dimensão. Ele só enfrenta desilusões em sua busca: primeiro, envolve-se com a cabocla da beira do mangue e, mais tarde, com Salomé, que consegue afastar dele seu melhor amigo. Finalmente, pôde encontrá-la após sua queda final, quando chega ao fundo do poço, com a tentativa

milliards de reines qui parent la terre l'adoration que j'ai pour ta beauté me met à genoux pour te supplier de penser à moi je me mets à tes genoux j'adore ta beauté pense à moi toi ma beauté adorable ma grande beauté que j'adore je roule les diamants dans la mousse plus haute que les forêts dont tes cheveux les plus hauts pensent à moi – ne m'oublie pas ma petite femme sur mes genoux a l'occasion au coin du feu sur le sable en émeraude – regarde-toi dans ma main qui me sert à me baser sur tout au monde pour que tu me reconnaises pour ce que je suis ma femme bruneblonde ma belle et ma bête pense à moi dans les paradis la tête dans mes mains” (BRETON; ELUARD, 1930, p. 45-46). Obs.: A tradução consta em nota de rodapé, no livro de José Niraldo de Farias (2003, p. 69-70).

de suicídio. A bem-amada estaria contida nas palavras da **Bíblia Sagrada**, as quais representaram para Herói a redenção de seus pecados. Fisicamente cego, pôde enxergar a verdade e o que buscou por toda a vida: a sua salvação.

O tema da febre é retratado por Jorge de Lima por duas vezes no romance, e, talvez, possa refletir alguma intenção do autor no sentido de enfatizar a fuga da realidade, uma vez que o delírio produzido pela febre conduz a uma transcendência. A dura realidade dos catadores de sururu nas lagoas, local em que contraem a febre maleita, abre um leque de alternativas para exploração dos devaneios e delírios:

Também, quem não tem maleita não sabe tirar sururu com gosto. O frio da maleita não se importa com sol nem com chuva nem com o frio que está por fora da gente, no ar. É um frio que vem de dentro. [...] Os meninos que vão tirar sururu têm os olhos sumidos. Mãe-maleita dá-lhe sonhos de febre. Os meninos sonham coisas doidas. [...] Têm outros sonhos, todos gostosos. Os meninos tiram sururu com gosto. [...] Os pés dos meninos têm sensibilidades malucas. [...] O sol está tinindo, mas ninguém sente calor. Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que a vida é uma feitiçaria de sonho de maleita (LIMA, 1998b, p. 49).

Em outra passagem do texto, há a mesma referência à febre maleita, e Herói, quando é acometido pela doença, também tem alucinações e delírios, como pode ser verificado no trecho: “O delírio de Herói amedrontava o Anjo, que nunca tinha visto maleita. Os pais entretanto achavam agora na febre justificativa para as palavras fortes que ele proferia” (Ibid., p. 53).

A menção ao subconsciente, como uma forma de introspecção e mergulho às camadas mais profundas do “eu”, permeia toda a narrativa. Em vários trechos, é mencionada a palavra “subconsciente”, por exemplo, quando Herói pintou o Anjo, e mais tarde a bem-amada, menciona-se, respectivamente, em que estado Herói se encontrava ao pintar: “Moveram-se as suas mãos numa direção subconsciente” (Ibid., p. 17), “O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice” (Ibid., p. 19). Outras menções ao subconsciente constam nos trechos: “Os ares ficavam tristes, e o homem mergulhava em vertical no subsolo da memória” (Ibid., p. 23) e “E cantava uma canção de borracho que lhe vinha do subconsciente ou que inventara” (Ibid., p. 43). Em um fragmento da narrativa, retrata-se o mergulho de Herói em seu mundo interior, o abandono de algumas funções vitais para encontrar a si mesmo:

Dessa luta enorme que o vulgo não vê e nem supõe que esteja se passando no íntimo do artista, provinha a sua fuga. Se operava a abolição do sentido muscular, e Herói não sentia as pernas, os pés, o corpo inteiro. Só o cérebro trabalhava e vivia num outro espaço e na duração de um outro tempo em que milhares de anos se passavam em poucos momentos. As coisas fugiam em redor dele. Ele subia em vertical. Fugindo. Velozmente como em autogiro. E desdobrava-se com outras sensibilidades que lhe davam um volume colosso. Herói se transformava quase no Anjo. [...] E as coisas banais da existência, paixões, pendengas, preocupações, tudo sumia. E ele repousava num deleite abstrato, liberto da estreiteza deste mundo e desta vida (LIMA, 1998b, p. 25-26).

As alucinações e devaneios também permeiam a trajetória de Herói e conduziam-no a um desligamento do mundo terreno para atingir esferas distantes. Em conversas com o Anjo, os momentos de fuga eram constantes, como no trecho a seguir:

Os olhos de Herói, aqueles olhos que o Anjo tanto gabava e que batiam todos os recordes de velocidade, abrangiam o globo, boiavam no mar, fechavam-se nas ilhas Manihiki povoadas de selvagens.
[...] O Anjo ficava tonto com aquelas viagens do amigo. Muita vez o julgava em delírio. Herói lhe oferecia terrenos, terrenos, terrenos mais extensos que o Brasil: estavam em frente, já conquistados, para cima, pelo arranha-céu.
[...] Herói criava outros sentidos, como quem instala novas antenas, pescava ruídos, sonoridades diferentes, que vinham, que passavam, que nem um anseio ou algum grito por nascer ainda (Ibid., p. 22-23).

Breton (1985, p. 36), ao fazer algumas considerações sobre a loucura, afirma: “E, de fato, alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível”. Percebe-se que, para os surrealistas, esse estado alucinatório era tido como um campo de expressão do interior adormecido e uma forma de extravasar os sentimentos contidos.

Um estado propício ao terreno das alucinações é o da embriaguez; nesses momentos, os delírios de Herói imaginavam seres fantásticos:

Eram bichos originalíssimos que nenhum pintor tinha pintado. Não eram absolutamente dragões chineses nem outras avantesmas decorativas. Também não eram bichos da terra [...]. Diferentes. Eram o que se pode chamar simplesmente bichos. Bichos só, sem classificação. Mas medonhos (LIMA, 1998b, p. 43).

O estado de embriaguez que remete aos delírios é visto pelos surrealistas como uma das portas para a liberação dos conteúdos inconscientes. Breton (1985, p. 69), apoiado em Baudelaire, assim se expressa sobre o processo de composição das imagens surrealistas, comparando-as às imagens produzidas sob os efeitos do ópio:

Passa-se com as imagens surrealistas como as imagens do ópio, não mais evocadas pelo homem, mas que “se lhe oferecem, espontaneamente, despoticamente. Não pode mandá-las embora, porque a vontade não tem mais força e não mais governa faculdades”.

Também a privação ao álcool por pessoas dele dependentes pode gerar alucinações, conforme ocorreu com o protagonista no seguinte trecho:

Enquanto isso Herói não ia bem. Privado de seu antigo ambiente e do bom álcool, era tomado de irreverências loucas, de acessos de rebeldia contra toda ordem, qualquer que fosse. De outras feitas punha-se a gritar para os velhos pais, que não compreendiam suas palavras (LIMA, 1998b, p. 41).

O “humor negro” foi um dos temas explorados pelos surrealistas. A definição da expressão “humor negro” por Houaiss e Villar (2001, p. 1555), no **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, é a seguinte: humor “que se expressa a propósito de uma situação ou de uma manifestação grave, desesperada ou macabra”. Breton (1966, p. 13 [tradução nossa]) refere-se à expressão “humor negro” da seguinte forma:

O humor negro tem muitas fronteiras: a estupidez, a ironia cética, a brincadeira sem gravidade... (a enumeração seria longa), mas sobretudo, é o inimigo mortal do sentimentalismo com ar perpetuamente encurralado – o eterno sentimentalismo sobre fundo azul – e de uma certa fantasia de voo curto, que se toma frequentemente por poesia, persiste em vão, em querer submeter o espírito a seus caducos artifícios, e que já não dispõe de muito tempo para alçar sobre o sol, entre as demais sementes de papoula, sua cabeça de grulla coroada²⁷.

²⁷ Segundo André Breton (1966, p. 13): “El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el

Conforme o autor, o “humor negro” teria a função de libertar o espírito do sentimentalismo, pois o estado de ironia de que se reveste a pessoa envolvida por esse tipo de humor provoca uma sensação de abandono ou mesmo fuga da realidade. No romance **O anjo**, uma situação em que se percebe, claramente, o envolvimento com a temática do “humor negro” é a passagem em que Herói, ainda adolescente, vê a imagem de uma mulher morta e se admira com a expressão desta:

Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude que estancara em pleno gosto da vida. Pois uma expressão rara de gozo ainda repuxava o beijo polpudo da moça morta (LIMA, 1998b, p. 12-13).

Observa-se também, no texto, algumas incursões pelo humor grotesco. O vocábulo “grotesco” é assim definido por Houaiss e Villar (2001, p. 1486):

[...] diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante [...] que ou o que se presta ao riso ou à repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato.

Kayser (1986, p. 138), referindo-se à presença do grotesco no surrealismo, afirma que, nos textos em prosa, sua configuração ocorre de forma mais autêntica, citando, como exemplo, os poemas de Apollinaire, em que somente o texto “Onirocritique” conteria “verdadeiros grotescos”, ressaltando que não se trata de “poesia lírica, e sim uma visão onírica em prosa”. Entende-se que, no texto em prosa, o elemento grotesco é melhor trabalhado, devido à plasticidade da escrita, ao contrário da poesia. Por exemplo: como retratar o elemento grotesco na poesia se a caracterização deste envolve uma elaboração na escrita com a narração de fatos

enemigo mortal del sentimentalismo com aire perpetuamente acorralado — el eterno sentimentalismo sobre fondo azul — y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente em querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo par alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada”.

envolvendo este elemento? Na poesia envolvendo o grotesco, o máximo que se conseguiria seria uma descrição da situação ou personagem.

Evidencia-se que uma das representações do grotesco na narrativa **O anjo** pode ser traduzida na deformação física do Anjo, possuidor de uma cabeça de tamanho exagerado e que escandalizava pelas suas proporções. Em certa passagem do texto, quando Herói, bêbado, fazia elogios à cabeça do Anjo, foi surpreendido por um turista americano que resolveu apalpar a cabeça deste, dando pancadinhas como se fosse um médico e propôs negociá-la para exposição em um museu:

[...] 5.000 dólares pela cabeça intacta depois da morte. Condição do Anjo assinar um seguro contra acidentes e compromisso de não expor a mercadoria em ascensões, corridas de motocicleta, passagens debaixo de andaimes, riscos etc. Comprometia-se outrossim a andar seguido de um guardião americano expedido pela diretoria do museu acompanhando-o até a morte. Negócio é negócio.

– Mas se ele é Anjo... – interveio Herói.

[...] O americano não compreendia nada. Pior quando o Herói negociou uma permuta: trocar a cabeça do anjo pelo achamento da Bem-Amada. O americano ficou zangadíssimo, proferindo muitas grosserias (LIMA, 1998b, p. 30).

Outra deformação grotesca ocorre quando, em sonho, o Anjo foi transformado em galinha por Mônica, professora da escola primária. No sonho do Anjo, a professora, ao perceber que ele nutria sentimentos libidinosos por ela, resolveu transformá-lo em um animal com que ele simpatizasse ou pudesse interpretar:

Custódio foi, como num filme, se transformando em galinha.

Aquilo tudo era maravilhoso.

Num minuto que lhe pareceu uma eternidade ele estava completamente galináceo. O seu cacarejar se tornou em breve lapso de tempo muito harmonioso e sobretudo com essa adorável entonação das pessoas habituadas ao megafone. Um pintainho entrou-lhe debaixo das asas. Só que o pintainho era constituído apenas por algumas linhas dispostas em esquema e não possuía nenhum carinho filial.

Essa injustiça foi prontamente compensada pelo contato das mãos de D. Mônica muito macias que o confortava em sua grande desolação. Nesse ínterim se deu porém um fato de alta significação e foi que o pintainho, tendo criado asas de aeroplano, voou em torno de D. Mônica e seu discípulo, pousando definitivamente sobre o nariz do jovem.

(O galo nanico perseguido pelos meninos da escola sujou em cima de Custódio.) O Anjo como sempre ficou tristíssimo ao acordar: tinha que

suportar nesta vida terrena até os sonhos da humanidade safada, tinha que suportar todos os processos falhos de interpretação didática) (LIMA, 1998b, p. 47).

O trecho supracitado revela uma situação de comicidade envolvendo o sonho do Anjo: primeiro, é transformado justamente em galinha (figura que remete ao humor) e, depois, surge o galo nanico que vai justamente “sujar” em cima dele. A situação, se não fizesse parte de um sonho, certamente, iria provocar muitos risos e deboches por parte de quem a observasse.

A personagem Salomé também pode ser vista como símbolo do grotesco, uma vez que suas ações revestem-se, às vezes, de representações que remetem ao cômico, quando, por meio de seus poderes mágicos: “Transformava os cobres de Herói em porcelanas” (Ibid., p. 60) e, após isso, convertia as porcelanas “em dinheiro reduzido à metade. Depois, transformava a metade obtida em *lingerie*, sedas, batons, ondulações permanentes, roupas para os gigolôs, cassinos, semostrações, luxos e outras coisas” (Ibid., p. 61).

Ao final da narrativa, os delírios, que sempre permearam a mente de Herói, tornam-se mais intensos. A distância do mundo real torna-se cada vez maior. O protagonista ouve vozes que o confundem: vozes de bêbados, fantasma, Branca de Neve, de Rei Piedoso. A solidão, após a partida do Anjo imposta por Salomé, bem como a vida decadente, afundada em vícios e dívidas, aproximam Herói do ponto extremo da loucura que o impele à queda final. Um fato ocorrido em um momento de extremo desespero de Herói permitiu um ponto de aproximação com a obra **Nadja**, de Breton (1999, p. 78), permeada de coincidências e premonições, como se pode perceber no seguinte trecho:

Nadja agora percorre com o olhar a fachada das casas. “Está vendo, lá em cima, aquela janela? Está às escuras, como as outras. Olhe bem. Daqui a um minuto ela vai acender-se. Vai ficar inteiramente rubra.” Passa-se um minuto. A janela acende-se.

No romance **O anjo**, quando Herói está prestes a cometer o suicídio, tem um pressentimento em relação ao Anjo, e este, ao mesmo tempo, tem a lembrança do amigo: “Julgou ouvir nas profundezas da terra o violoncelo do Anjo gemendo suas

árias comuns. Precisamente naquela hora o Anjo teve num quarto pobríssimo de pensão suburbana uma funda saudade do amigo” (LIMA, 1998b, p. 68).

Assim, a partir das considerações apresentadas, percebem-se vários traços de aproximação do romance **O anjo** à estética surrealista. As incursões de Herói pelo subconsciente, revelando uma tentativa de mergulho às camadas mais profundas do “eu”, bem como os delírios e as alucinações, são vistos como forma de desvencilhar-se da realidade e uma possibilidade de libertação das amarras do inconsciente. Também os temas da febre e os delírios de Herói, bem como seus estados de embriaguez, são tomados como uma possibilidade de liberação involuntária, conduzindo a um alheamento da realidade. Outras temáticas como o sonho, o humor negro e o humor grotesco também podem ser vistas como pontos de aproximação à estética surrealista.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho foi abordar os aspectos surrealistas na obra **O anjo**, de Jorge de Lima (1998b); entretanto, para que isso ocorresse, houve necessidade de traçar o perfil do movimento surrealista francês, idealizado e liderado por André Breton, e ainda retratar, em linhas gerais, como ocorreu a repercussão das ideias surrealistas no Brasil, visando a demonstrar o campo ideológico e estilístico, do qual Jorge de Lima teria herdado influências para sua produção artística e literária.

Com o intuito de mostrar evidências de como Jorge de Lima absorveu a herança surrealista em sua diversificada atividade criativa e, para uma melhor compreensão da dimensão do surreal em sua obra, foi feita uma breve análise de alguns fragmentos de poemas da obra **A túnica inconsútil** e de algumas imagens de seu livro de fotomontagens **A pintura em pânico**.

Finalmente, abordou-se a obra **O anjo**, tendo-se constatado nela algumas evidências da corrente estética surrealista, conforme exposto na quarta seção: as incursões de Herói pelo subconsciente, revelando uma tentativa de mergulho às camadas mais profundas do eu, bem como os delírios e alucinações que constantemente o envolviam, vistos como forma de extravasar os sentimentos contidos e uma possibilidade de libertação das amarras do inconsciente. Também os temas da febre e seus delírios, bem como os estados de embriaguez, são tomados como uma possibilidade de liberação involuntária, conduzindo a um alheamento da realidade. Outras temáticas como o sonho, o humor negro e o humor grotesco também foram enfatizadas como pontos de aproximação à estética surrealista.

É importante ressaltar que, apesar de algumas aproximações de Jorge de Lima à estética surrealista, tanto em seu livro de poesia **A túnica inconsútil**, quanto no romance **O anjo**, percebeu-se um ponto de divergência com o surrealismo francês: a questão do catolicismo, lembrando que os surrealistas eram avessos à religião. É interessante lembrar a citação de Breton (1985, p. 103), em seu “Segundo manifesto do surrealismo”, quando, ao reforçar o caráter revolucionário do movimento, reafirma sua desvinculação à religião: “Deve-se fazer tudo, todos os meios devem ser bons, para destruir as ideias de *família, pátria, religião*”. Conforme Teles (1977, p. 164), os surrealistas buscavam “descobrir o homem primitivo, ainda

não maculado pela sociedade”; por isso, recorriam “à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval”. Como exemplo de envolvimento dos surrealistas em cultos pagãos, pode-se lembrar a referência feita a Antonin Artaud, figura importante do movimento, que, em 1936, embora à época já desligado do grupo por divergências de opiniões, foi ao México, onde iria realizar estudos sobre grupos indígenas primitivos, momento em que teve a oportunidade de participar, juntamente com os indígenas da Serra Tarahumara, dos rituais pagãos do Peiote (planta alucinógena utilizada pelos indígenas do México).

Na obra de Jorge de Lima, a presença da religiosidade, por meio do catolicismo, foi, portanto, uma marca de distinção com a estética surrealista. Conforme mostrado em alguns fragmentos de poemas de **A túnica inconsútil**, percebe-se tanto evidências da corrente estética surrealista quanto a presença de elementos religiosos naqueles poemas. Retomando o romance **O anjo**, embora o tema da queda, ou seja, a decadência moral do protagonista Herói, tenha sido uma constante por toda a narrativa, é interessante mencionar alguns episódios que mostram a ligação do romance a temas religiosos citados na **Bíblia Sagrada**, como na menção à parábola do filho pródigo, quando Herói volta à casa familiar para se recuperar dos vícios em que se envolvera na cidade grande, ou quando de sua conversão final, em que se pôde fazer a comparação com a conversão de Saulo (discípulo de Jesus). Assim, tanto Herói quanto Saulo tiveram de perder a visão para encontrar a salvação por intermédio das palavras de Jesus, portanto, uma aproximação à temática religiosa.

Percebe-se, desse modo, na poética de Jorge de Lima, especialmente na obra **O anjo** – objeto inicial desta reflexão que existem traços surrealistas no romance, sem, portanto, desvincular-se dos elementos do catolicismo, que são um traço estilístico de distinção em relação à poética surrealista francesa, avessa à religiosidade. É interessante lembrar que Murilo Mendes dividiu com Jorge de Lima a autoria do livro de poesia **Tempo e eternidade**, que, como já visto, inaugurou a fase religiosa da poesia de Jorge de Lima. Já foi mencionado que Mendes (1980, p. 169) declarou haver abraçado “o surrealismo à moda brasileira”, abstraindo dele o que mais interessava à sua poética, por conseguinte, acredita-se que Jorge de Lima, assim como Murilo, também tenha seguido pela trilha do amigo, absorvendo algumas influências da corrente estética surrealista, sem, no entanto, abandonar a religiosidade, presente em sua poética a partir de **Tempo e**

eternidade, e que também apresentou alguns influxos nesse sentido em **O anjo**, conforme já se elucidou.

Espera-se que, com o presente trabalho, possa ter-se aberto uma nova alternativa para a leitura da obra poética de Jorge de Lima, um escritor que, mesmo não tendo declarado filiação à estética surrealista, procurou utilizar elementos dessa tendência estética para enriquecer sua produção literária.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Jorge de Lima**: obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 417-421.

_____. Pauliceia desvairada. In:_____. **Poesias completas**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1980. p. 5-64.

_____. A poesia em 1930. In:_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 37-57.

_____. A poesia em pânico. In:_____. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, [19--]. p. 41-47.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. **Espéculo** – Revista de Estudios Literarios, Madrid, n. 31, 2005.
Disponível em:<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jorlima.html>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

BANDEIRA, Antônio Rangel. **Jorge de Lima**: o roteiro de uma contradição. Rio de Janeiro: São José, 1959.

BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOYER, Orlando. **Pequena enciclopédia bíblica**. 7. ed. Pindamonhangaba: Instituto Bíblico das Assembleias de Deus, 1982.

BRETON, André. **Antología del humor negro**. Trad. Joaquin Jordá. Barcelona: Anagrama, 1966.

_____; ELUARD, Paul. Essai de simulation de la paralysie générale. In:_____. **L'Immaculée Conception**. Paris: Surréalistes, 1930, p. 45-46.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Nadja**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999. (Coleção Lazuli).

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 103-117.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O surrealismo na lírica de Jorge de Lima. **Revista Eutomia**, Recife, Ano 1, n. 2, p. 415-439, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br>>. Acesso em: 5 set. 2011.

CAVALCANTI, Povina. **Vida e obra de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1969.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera de Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTA, Luís César Amad; MELLO, Leonel Itaussu A. **História Geral e do Brasil**: da pré-história ao século XXI. São Paulo: Scipione, 2008.

COURTOT, Claude. O passageiro do transatlântico (Benjamin Péret e a América). In: PONGE, Robert. (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999a, p. 146-161.

_____. Situação do surrealismo para um escritor de hoje. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999b. p. 41-53.

CRUZ, Luiz Santa. **Jorge de Lima**: poesia. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1963. (Nossos Clássicos, v. 26).

DUTRA, Waltensir. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Jorge de Lima**: obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 13-43.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 293-307.

FARIAS, José Niraldo de. **O surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Memória das Letras, v. 16).

FREUD, Sigmund. **Sobre os sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. **Territórios/conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____ (Org.). **Murilo Mendes**: 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. (Catálogo de Exposição).

GULLAR, Ferreira. Algumas marcas de Murilo Mendes. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Murilo Mendes**: 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. p. 21. (Catálogo de Exposição).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Jorge de. **O anjo**. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934.

_____. **Jorge de Lima**: obra completa. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958a.

LIMA, Jorge de. A túnica inconsútil. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Jorge de Lima: obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958b. p. 415-497.

_____. **Calunga**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. **A mulher obscura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998a.

_____. **O anjo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998b.

LIMA, Sergio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 309-321.

MAMEDE, Anice. **Aspectos surrealistas em O agressor, de Rosário Fusco**. Cataguases: Francisca de Souza Peixoto, 2008.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico” da literatura futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano: manifestos**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-87.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Transístor**: antologia de prosa (1931-1974). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. Ismael Nery, poeta essencialista. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Murilo Mendes: 1901-2001**. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. p. 47-51. (Catálogo de Exposição).

_____. Nota liminar. In: WSET Multimídia (Org.). **A pintura em pânico – Fotomontagens – Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010. p. 36-37. (Catálogo de Exposição).

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

OLIVER, Nelson. **Dicionário de nomes**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 1-6, jan./jun. 2004.
Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100005>>. Acesso em: 16 maio 2012.

_____. Surrealismo e viagens. In: PONGE, Robert (Org.). **Surrealismo e novo mundo**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 55-75.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

RODRIGUES, Simone. Jorge de Lima, fotomontagista. In: WSET Multimídia (Org.). **A pintura em pânico – Fotomontagens – Jorge de Lima**. Rio de Janeiro, 2010. p. 7-13. (Catálogo de Exposição).

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. Ismos. In: _____. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 401-486.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 4. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1977. (Vozes do mundo moderno, v. 6).

_____. O surrealismo na Literatura Brasileira. **Signótica** – Revista do Mestrado em Letras e Linguística, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 37-69, jan./dez. 1991.

WSET Multimídia (Org.). **A pintura em pânico – Fotomontagens – Jorge de Lima**. Rio de Janeiro, 2010. (Catálogo de Exposição).

ANEXOS

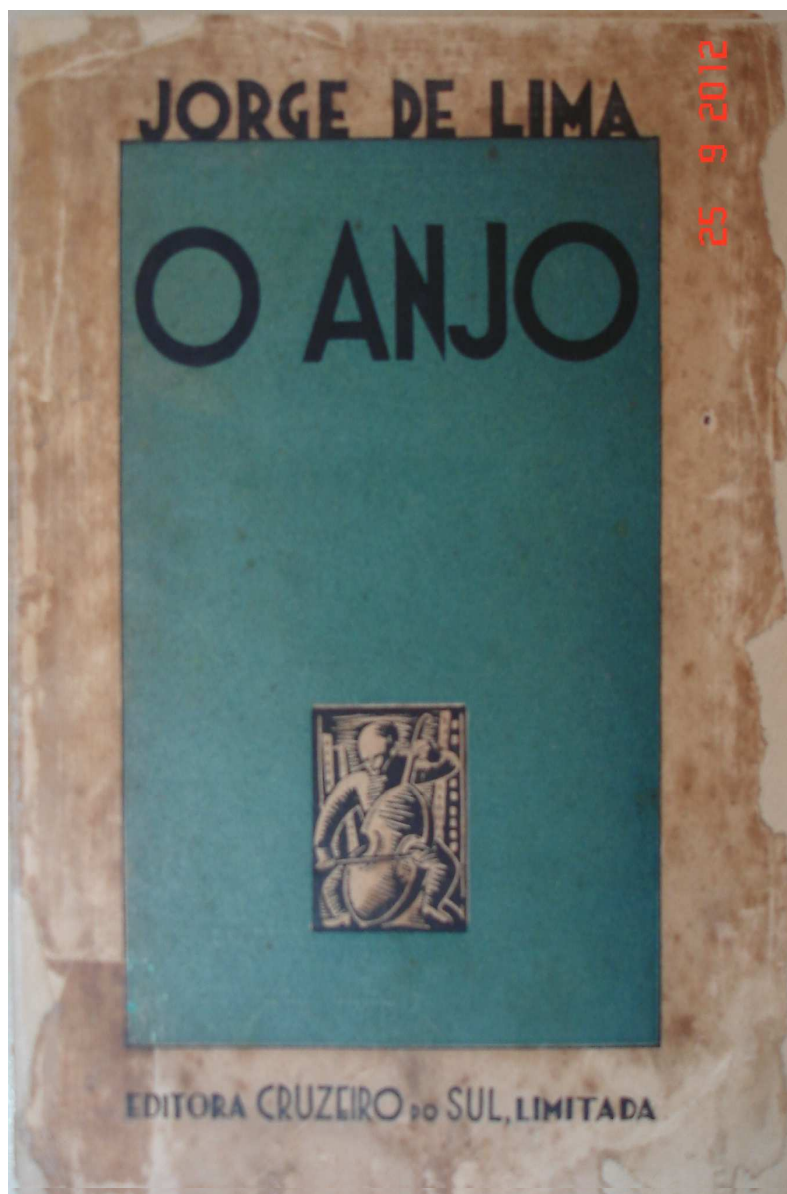


ILUSTRAÇÃO 5 – Capa do livro **O anjo**, primeira edição, publicada pela editora Cruzeiro do Sul Limitada, em 1934.

Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.



ILUSTRAÇÃO 6 – Desenho de Thomaz Santa Rosa.
Fonte: **O anjo**, 1934, p. 5.



ILUSTRAÇÃO 7 – Desenho de Thomaz Santa Rosa.
Fonte: **O anjo**, 1934, p. 57.



ILUSTRAÇÃO 8 – Desenho de Thomaz Santa Rosa.
Fonte: **O anjo**, 1934, p. 103.



ILUSTRAÇÃO 9 – Contracapa do livro **O anjo**, primeira edição, publicada pela editora Cruzeiro do Sul Limitada, em 1934.
Fonte: Museu de Arte Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora, MG.

« O ANJO »

(Um capítulo do romance de JORGE DE LIMA)

Na fazenda da Ilha Grande esperavam.

Velhos criados, velhos amigos, conhecidos que a li haviam ficado morando e passando a sua vidinha tran-



O "anjo" e o "heroe", os dois personagens de Jorge de Lima, através a imaginação de Santa Rosa

quilla, tinham um olho bem curioso para o filho do coronel. (Um perdido! Um pregador de idéas!)

Chegou á tardinha pelo trem. Espociradissimo. Mal fallou com os irmãos e com os conhecidos. Ao pae apenas estendeu a mão. Mas a mãe não se conteve. Abraçada ao pescoço do heroe, chorando feito uma perdida.

—Meu filho! Meu filho!

Não podia dizer mais nada.

Apenas se livrou dos braços da velha, pediu escova. A mamãe foi buscar, e começou a escovar sempre chorando, a roupa do filho.

Elle estava indifferente. Velu depois seu venerando mestre padre Amaucio e elle não ligou. Depois disse:

—Bem, vou dormir, preciso descansar. Aqui, tudo é lerdo e vagaroso.

Viva a velocidade!

Subiu as escadas do sótão.

Vendo que seu quarto não ficava pagado ao do Anjo, desceu e esbravejou que arranjassem já-já o aposento do amigo junto ao delle. Num minuto arrumaram.

Quando ferrou bem no somno o anjo desceu e contou a historia do Heroe. Contou tudo.

A mamãe ficou transida. Machucou o guardanapo, perdeu o olhar no relo-

gio da parede, tan-tan-tan.

Aquillo, não atava nem desatava. Uma aranha desceu do tecto, dependurada pelo trazcirrubo, num fio de pranta.

Seja tudo, pelo amor de Deus!

Mudou o olhar para a Ceia do Senhor. Cruzou o olhar com o do marido que andava pra-lá pra-cá. Parava, dava paucadiubas telegraphicas na mesa. Queria estourar.

A velha cahiu num choro desabalado. Elle parou:

—Que é que adeanta chorar

Era dar uma lição ao safardana, cortar a mesada, dar uma surra, judiar. E vou já!

Vae agora. Talvez não seja prudente agora. (A furia vae esfriando). Depois as lagrimas da esposa. Mesmo uma recordação da Biblia entrou de sapetão no cranio delle. A Parabola do Filho Prodigio. Ah! A Parabola! E parou o olhar tambem na Ceia do Senhor. Aflual, era filho. (A furia reduzidissima). Voltou p'ra seu logar na cabeceira da mesa e abriu os braços como o martyr na oleogravura. Aproveitando a occasião, padre mestre disse coisas consolando:

—Mal de muitos. Mal de todos os moços de hoje. Saturados de tanta sabedoria inutil, e de tanto intellectualismo quando só precisavam de razão perfeita.

Entre os soluços da mamãe ouvia-se aqui e acolá um conceito de Padre Mestre:

—De que nos serviu a generosa dadiua que o Todo Poderoso deu a Salomão

(Entrou por ali um borracho da vislhança, que queria rever o Heroe).

—...o homem fez dessa dadiua a sua perdição. A damnación e a loucura do mundo. Nella, encontramos a chave de todos os sophismas, de todos os crimes. Vem o meu pobre discipulo com a monomania do progresso, de uma Arte que elle nunca attingirá... Que sei mais? Que tudo deve ser veloz, veloz, veloz como o seu pensamento, veloz, veloz, veloz como a sua insanía... E nada é mais veloz que o Graça do Senhor.

Com essa historia de velocidade da Graça a mamãe parou de chorar e olhou sarapantada Padre Mestre. O padre, muito de industria, puchou do bolso um livrinho e leu:

"Saulo, pois, respirando ainda ameaças e morte contra os discipulos do Senhor, se apresentou ao principe dos sacerdotas, e lhe pediu cartas para as synagogas de Damasco, com o fim de levar presos a Jerusalem, quantos achasse dessa profissão, homens e mulheres.

E indo elle seu caminho, se avisalhou de Damasco: e subitamente como um rai o cercou ali uma luz viuda do céu que o cegou de repente.

E caído em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues Elle disse: Quem es tu, Senhor? Elle lhe respondeu: Eu sou Jesus".

ILUSTRAÇÃO 10 – Recorte de jornal com um capítulo do romance **O anjo**, sem paginação, sem local, sem data.

Fonte: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, biblioteca literária da Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.