



**Augusto de Guimaraens Cavalcanti**

**Surrealismo no Brasil:  
A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e  
Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de  
Carvalho e Jorge de Lima**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Profa. Maria Isabel Mendes de Almeida  
Coorientador: Prof. Paulo Henriques Britto

VOLUME I

Rio de Janeiro  
Novembro de 2015



## **Augusto de Guimaraens Cavalcanti**

### **Surrealismo no Brasil: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Maria Isabel Mendes de Almeida**  
Orientadora  
Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

**Profa. Beatriz Vieira de Resende**  
UFRJ

**Profa. Sonia Maria Giacomini**  
Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

**Prof. Julio Cesar Valladão Diniz**  
Departamento de Letras/PUC-Rio

**Prof. Amir Geiger**  
UNIRIO

**Profa. Mônica Herz**  
Coordenadora Setorial do Centro  
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de novembro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

### **Augusto de Guimaraens Cavalcanti**

Graduou-se em Jornalismo no Departamento de Comunicação Social na PUC-Rio em 2007.2. Participou como bolsista do CNPQ da pesquisa “Narrativas de resistência e o discurso jornalístico”, sob orientação de Fernando Resende; e sob orientação de Miguel Serpa Pereira escreveu a monografia “Cinema de Poesia: O padre e a moça”. Em 2010.1, como bolsista CAPES, defendeu a dissertação de mestrado “Arte e vida: Arnaldo Antunes, Cazuza e Lobão”, sob a orientação de Santuza Cambraia Naves, no Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio. Como escritor ficcional, já publicou: “Poemas para se ler ao meio-dia” (2006), “AmorAmerica” (2008), “Os tigres cravaram as garras no horizonte” (2010) e “Fui à Bulgária procurar por Campos de Carvalho” (2012).

#### **Ficha Catalográfica**

Cavalcanti, Augusto Guimaraens

Surrealismo no Brasil: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima / Augusto Guimaraens Cavalcanti; orientador: Maria Isabel Mendes.– 2016.

2 v; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2016.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais - Teses. 2. Surrealismo etnográfico. 3. Antropologia da literatura. 4. Diversidade cultural. I. Mendes, Maria Isabel. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

Este trabalho é dedicado à memória de Santuza Cambraia Naves

## Agradecimentos

Maria Isabel Mendes de Almeida,

Paulo Henriques Britto,

Cláudio Willer,

Valter Sinder,

Amir Geiger,

Julio Diniz,

Beatriz Resende,

CAPES e PUC-Rio,

Sonia Giacomini,

Eduardo Viveiros de Castro,

Alexandre Nodari,

Roberto Da Matta,

Lauro Cavalcanti,

Dinah Guimaraens,

Gisele Wittmann.

## Resumo

Cavalcanti, Augusto de Guimaraens; Almeida, Maria Isabel Mendes de. **Surrealismo no Brasil: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e Invenção de Orfeu.** Rio de Janeiro, 2015. 469 p. (2v). Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese tem por objeto o tema dos diálogos intertextuais com o surrealismo presente nas escritas de Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima, principalmente em seus respectivos livros: *A origem animal de deus* (1973), *O púcaro búlgaro* (1964) e *Invenção de Orfeu* (1952). Tais escritores possuem uma relação dialógica com a *poética surrealista* que não é dogmática, nem proveniente de uma única influência vertical, mas sim de correspondências e de combinações múltiplas. A tese trata de aprofundar, a partir de abordagem antropológica, a investigação sobre as diferentes concepções teórico-discursivas de uma *poética surrealista* nas obras e nos discursos destes três escritores brasileiros que tomam o ofício da criação como lugar de tessitura de suas específicas visões de mundo. A hipótese aqui apresentada é a de que, uma vez que o surrealismo não foi incorporado aos preceitos canônicos do modernismo literário brasileiro, sua abrangência foi circunscrita a um papel secundário. O reexame do diálogo intertextual de Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima, sugere, contudo, que o surrealismo, na primeira metade do século XX, constituiu um espaço de crítica cultural no Brasil que, por não estar atrelado à uma tradição hegemônica, pôde desenvolver com mais independência suas experimentações no plano da escrita.

## Palavras-chave

Surrealismo Etnográfico; Antropologia da Literatura; Crítica Cultural.

## Abstract

Cavalcanti, Augusto de Guimaraens; Almeida, Maria Isabel Mendes de (Advisor). **Surrealismo in Brazil: Flávio de Carvalho and Jorge de Lima: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro and Invenção de Orfeu.** Rio de Janeiro, 2015. 469 p. (2v). Doctoral Thesis. – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The main subject of this thesis is the intertextual dialogues in the writings of Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho and Jorge de Lima, more specifically, in their respective books: *A origem animal de deus* (1973), *O púcaro búlgaro* (1964) and *Invenção de Orfeu* (1952). These writers suggest a dialogical relation with the *surrealist poetic* that is not dogmatic, but derived from correlations and multiples combinations. Departing from an anthropological perspective, this thesis problematizes an investigation regarding the several theoretical concepts of a *surrealist poetic* contained in the works, in the speeches and in the thinkings of these three writers that assume the craft of the artistic creation as a *Weltanschauung* capable of weaving their specific world point of views. The hypothesis outlined here is that, as surrealism has not been incorporated to the aesthetic precepts of brazilian literary avant-garde, its scope of work has been regarded as a case of secondary reception. The reexamination of their work suggests that surrealism, in the first half of the twentieth century, has created a unique space of cultural critique in Brazil, free from hegemonical tradition, which allowed bolder experimentations on the writing field.

## Keywords

Ethnographic Surrealism; Literary Anthropology; Cultural Critique.

## Sumário

1. <i>Introdução</i>	10
2. <i>Primeiro capítulo: Antropologia da literatura</i>	26
3. <i>Segundo capítulo: Surrealismo no Brasil</i>	114
4. <i>Terceiro capítulo: A origem animal de Deus</i>	162
5. <i>Quarto capítulo: O púcaro búlgaro</i>	255
6. <i>Quinto capítulo: Invenção de Orfeu</i>	330
7. <i>Conclusão</i>	425
8. <i>Referências bibliográficas</i>	453



O surrealismo tem sido a maçã de fogo na árvore da sintaxe (...)  
O surrealismo tem sido o prato de lentilhas que o olhar do filho  
pródigo transforma em festim fumegante de rei canibal \ O  
surrealismo tem disso o bálsamo de Fierabrás que apaga as  
marcas do pecado original no umbigo da linguagem (...) O  
surrealismo tem sido o prego ardente na fronte do geômetra e o  
vento forte que à meia-noite levanta os lençóis das virgens \ O  
surrealismo tem sido o pão selvagem que paralisa o ventre da  
Companhia de Jesus até que obrigá-la a vomitar todos os seus  
gatos e seus diabos encarcerados \ O surrealismo tem sido o  
punhado de sal que dissolve os tostões do realismo socialista \ O  
surrealismo tem sido a coroa de papelão do crítico sem cabeça e  
a serpente que desliza entre as pernas da mulher do crítico \ O  
surrealismo tem sido a lepra do ocidente cristão e o látigo de  
nove cordas que desenha o caminho de saída para outras terras e  
outras línguas e outras almas nas costas do nacionalismo  
embrutecido e embrutecedor \ O surrealismo tem sido o discurso  
da criança soterrada em cada homem e a aspersão de sílabas de  
leite de leões recém-nascidas sobre a ossada calcinada de  
Giordano Bruno \ O surrealismo tem sido as botas de sete léguas  
dos foragidos das prisões da razão dialética e o machado do  
Pequeno Polegar que corta os nós da trepadeira venenosa que  
cobre os muros das revoluções petrificadas do século XX \ O  
surrealismo tem sido isto e isto e isto \ – porém, aqui \ fecho a  
torneira da enumeração, abro a gaveta das retribuições, tiro uns  
rabos e orelhas de burro e com eles enfeito vários resenhistas e  
críticos locais.

Octavio Paz; *Libertad bajo palabra*

# 1.

## Introdução

Esta tese tem por objeto o tema dos diálogos intertextuais com o surrealismo presente nas escritas de Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima, principalmente nos respectivos livros: *A origem animal de deus* (1973), *O púcaro búlgaro* (1964) e *Invenção de Orfeu* (1952). Tais escritores possuem uma relação dialógica com a *poética surrealista* que não é dogmática, nem proveniente de uma única influência vertical, mas sim de correspondências e de combinações múltiplas. A tese trata de aprofundar, a partir de abordagem antropológica, a investigação sobre as diferentes concepções teórico-discursivas de uma *poética surrealista* nas obras e nos discursos destes três escritores brasileiros que tomam o ofício da criação como lugar de tessitura de suas específicas visões de mundo. A hipótese aqui apresentada é a de que, uma vez que o surrealismo não foi incorporado aos preceitos canônicos do modernismo literário brasileiro, sua abrangência foi circunscrita a um papel secundário, mas não de todo prescindível. O reexame do diálogo intertextual de Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima, sugere que o surrealismo, ao longo do século XX, constituiu um espaço de crítica cultural no Brasil que, por não estar atrelado à uma tradição hegemônica, pôde desenvolver com mais independência suas experimentações no plano da escrita.

Para tal fim, nos será de fundamental importância a leitura de Octavio Paz (1982) que abrange o surrealismo como uma visão de mundo localizada para além da prática literária; e, por isso, sempre atual. De forma paralela à tal interpretação, de modo a conceber um lugar dialógico reinventor de tradições, procuraremos interpretar a *poética surrealista* não somente como uma prática literária, mas também como uma forma de pensamento de apreensão e invenção da realidade. Desta forma, buscaremos desenvolver um quadro em que o próprio debate possa estabelecer suas assimilações teóricas, tendo como fio condutor o surrealismo – constructo que pode ser conjecturado como uma *poética de estranhamento*, instância produtora de novas formas de pensamento.

A metodologia de escrita por nós utilizada nesta pesquisa será incitada por procedimentos ensaísticos trabalhados por James Clifford (1998) em sua conceitualização de *surrealismo etnográfico*. O surrealismo é, para James Clifford (1986), o cúmplice secreto da etnografia no século XX, tendo a prática surrealista reiteradamente profanado as fronteiras que separavam a arte da ciência no mundo moderno, ao ponto que, incitado pela dimensão etnográfica do surrealismo, Clifford questiona: “Quem tem autoridade para separar a ciência da arte? Realismo da fantasia? Conhecimento da ideologia? ” (Clifford, 1986, p.25).

Ao problematizar a autoridade etnográfica enquanto prática narrativa, James Clifford (1998) desloca o próprio lugar da ciência antropológica para um plano laboratorial de escrita heteroglota e intertextual. Segundo leitura de Clifford, que nos apropriaremos, o artista surrealista pode ser abrangido através da figura de um reinventor e recombinação de realidades em potencial. Por tal via, a experimentação textual dos escritores surrealistas traria intrinsecamente em si novas formas de produção de pensamentos e conhecimentos sobre o mundo. Enquanto método de exploração do desconhecido, o surrealismo propõe outra lógica que não a aristotélica helênico-ocidental, realizando uma crítica do mundo pela linguagem. Deslocando o privilégio do *saber* para o *conhecer*, do conhecimento para a experiência, do verbo *être* para o *avoir*, da *posse* para a *possessão*, a *poética surrealista* pode ser lida como uma *supra estética* que independe de técnicas formalistas, escolas e estilos; que transcende a busca

vanguardista por escolas, estilos e técnicas formalistas. Em vista disso, mais do que um atributo artístico de prática estética, a prática surrealista implicaria em um conhecimento crítico da realidade.

A expressão *surrealismo* surgiu primeiramente numa carta de Guillaume Apollinaire de 1917 no qual o escritor utilizou a expressão para definir sua poesia como uma espécie de sobre-naturalismo ou uma realidade excedente, observando que o vocábulo “surrealismo” ainda não se encontrava nos dicionários.<sup>1</sup> O termo *surrealismo*, utilizado por Guillaume Apollinaire na peça *Les Mamelles de Tirésias* (1917) como uma espécie de fantasia lírica, adquiriu um significado mais experimental com o grupo de André Breton, sendo que, em *La clé des champs* (1953), Breton (1979, p.100) sublinhou que o critério que permitiria definir se uma obra é ou não surrealista não seria de ordem estética.

Como não são unidades estáveis, surrealismo e etnografia podem ser reinterpretados de acordo com cada nova leitura que venha a redimensionar as fronteiras entre arte e ciência. Ao ponto em que caberia à escrita etnográfica questionar qualquer fundamento essencialista que dite ou estabeleça a similaridade humana de forma universal, caberia à atividade surrealista atacar o familiar de modo a provocar uma irrupção de alteridades na realidade do mundo instrumental regido pela lógica.

Partindo da acepção de que um procedimento etnográfico sobre qualquer realidade cultural deve continuamente propor questões que problematizem as hierarquias, as relações entre natureza e artifício e as associações “naturais” da cultura, a prática escritural etnográfica pode ser um lugar profícuo para se pensar o questionamento de partições constituintes da modernidade, como o privilégio ontológico do verbo *ser* e outros elementos conceituais norteadores do pensamento moderno. Se, para a prática etnográfica, uma ordem cultural deve incluir tanto sua regra quanto sua transgressão, em sua dimensão etnográfica de abrangência antropológica, o surrealismo pode ser dimensionado como uma *ciência do risco cultural* capaz de desenferujar os costumes e expandir o entendimento do humano a partir de uma visão de mundo e uma poética – uma ação vital que não opõe dicotomicamente arte e vida. Tal *poética do risco cultural* pressupõe um permanente desenferujamento dos valores vigentes da tradição

---

<sup>1</sup> (Cf: NADEAU, 1985, pp.14-5).

lógica ocidental – uma forma de pensamento cujo método se fundamenta mais em analogias do que em identidades. Enquanto sistema de pensamento e de ação, o surrealismo pode ser lido como uma *contradição* frente aos pilares lógicos de formulação do pensamento ocidental moderno, no sentido em que todas as técnicas surrealistas são incitadas pela vontade de perturbar as pretensas certezas em torno das quais se fixa a consciência ontológica do sujeito moderno – certezas herdadas de uma longa tradição filosófica ocidental de inspiração racionalista e normativa. No surrealismo, o risco pressupõe a reiterada transgressão de espaços interditos pelas leis lógicas – como a antinomia supostamente irreparável entre sonho e ação – no sentido em que a radicalização da dúvida cartesiana é transformada em um método de invenção poética. À medida que as oposições complementares são fortificadas pelo pensamento moderno, o surrealismo tende a considerar os binarismos como vasos comunicantes nunca estanques no processo de apreensão do real. Pela *poética surrealista*, toda norma histórica e cultural seria questionável, toda convenção problematizável, uma vez que: “Todas as ideias que triunfam correm para a perdição” (Breton apud Chénieux-Gendron, 1992, p.181).

Partindo do pressuposto de que na escrita surrealista a linguagem possui mais agência do que o controle autoral de seu escritor, considerar que um *escritor* não corresponde à um *autor* seria interpretá-lo como uma espécie de centro de convergência das diferentes vozes que confluem para que um texto multivocal seja escrito.<sup>2</sup> Por tal via crítica de análise, nos apropriaremos da concepção de *texto* trabalhado por Julia Kristeva (1974), que excede o domínio do objeto literário ao se vincular à dimensão do *poético*. Por ser mais processual do que ontológico, a noção de *poética* é entendida por Kristeva como um panorama relacional entre textos capaz de desmitificar uma ordem prévia essencialista de significados inerentes intrinsecamente dependentes de seus objetos, uma vez que no *intertexto* um significado remete invariavelmente a outro significado, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, outros discursos, no mínimo dois. Como observa Kristeva (Ibid., p.126), a *poética* – o

<sup>2</sup> “A escritura não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz. Ao contrário da ‘neurose’ onde, precisamente, a vida não pára de ser mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada, e, a escritura, de tomar a si mesma por fim. (...) A escritura, meio para uma vida mais que pessoal, ao invés de a vida ser um pobre segredo para uma escritura que só teria a si mesma por fim” (DELEUZE, 1998, pp.14-64).

*pensar sobre a literatura* – ambiciona tomar a literatura não como uma expressão do real, mas como uma prática translinguística. Por ser um tipo de pensamento que se constrói a partir de aproximações inesperadas de produções de sentido, a produção de significado poético – do sentido novo que o discurso absorverá um dia – só poderia ser percebida pelas junções de significantes que escapassem às categorias de uma lógica bivalente.<sup>3</sup>

Aqui, neste presente trabalho, nos utilizaremos do termo *poética* num sentido mais ligado à acepção clássica de um projeto de obra a ser realizado, explícita ou implicitamente, pelo artista – um programa operacional que o artista propõe a cada vez que compõe uma obra, e não como um sistema de regras coercitivas que tem na *ars poética* sua norma absoluta.<sup>4</sup> Enquanto um sistema cultural em ato, a prática artística envolve invariavelmente o conceito de *poética*:

A intencionalidade artística define-se no conceito de ‘poética’ que, embora distinto do conceito de arte, acaba por se envolver e identificar com ele. A poética (do grego *poièin*, fazer) compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta, tornando-a não só possível, mas necessária: as experiências e as escolhas culturais que o artista efetua, a ideia da arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística. Como cultura, vocacionada para a arte, aliás mais precisamente, para o fazer artístico, a poética tem um aspecto crítico e um aspecto programático: são estes os dois momentos que caracterizam a arte do século XX, que de fato implica sempre uma crítica do passado e uma projeção do futuro. (ARGAN, 1995, p.28).

De modo a abordar manifestações, releituras e reinvenções do surrealismo no Brasil, a partir e através de uma análise textual, nos apropriaremos da noção de *intertextualidade* como um espaço textual múltiplo delineado a partir da perspectiva de que o significado poético não pode ser considerado dependente de um único código, sendo ele ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois). Por ser sempre relacional e operar por cruzamentos de superfícies textuais, o *intertexto* (diferente da escrita exclusivamente “literária” e da “parole” da língua falada) seria

<sup>3</sup> Paralelamente, como aponta Julia Kristeva (1974), por não ser apreensível como um objeto estético, a prática intertextual seria capaz de erigir um plano alternativo frente aos sentidos unívocos e aos discursos monológicos. A dinâmica intertextual é pensada por Julia Kristeva (1974, pp.62-64) como um *encontro* de *superfícies* textuais situado “no cruzamento da *linguagem* (prática real do pensamento) e do *espaço* (volume, onde a significação se articula por um encontro de diferenças)” (KRISTEVA, 1974, pp.10-9).

<sup>4</sup> (Cf: ECO, 2008, p.25).

metodologicamente articulado como uma produção *poética*. Por se arquitetar por um mosaico de citações, o intertexto se constituiria como o produto de um entrecruzamento textual onde se leria, no mínimo, dois textos. Ademais, a noção de *intertexto* pressuporia as produções de sentido da escrita como uma prática nunca monológica. Seria uma característica geral dos textos poéticos da modernidade se inscreverem num espaço intertextual, uma vez que a ideia romântica do autor como um pequeno demiurgo inspirado – ou um prometeu iluminado – teria começado a perder sua aura com a manifestação das primeiras vanguardas artísticas do século XX.

Desta forma, a partir de um *dialogismo* proposto por Julia Kristeva, abordaremos cada livro analisado como uma correlação de textos, uma vez que também a escrita surrealista lida com significados que, por pertencerem ao registro do inconsciente, se vinculam à discursos alheios, vicários e extra pessoais. Ao ponto em que, para Adorno (apud Bürger in: Antunes, 2001, p.274), a técnica artística deveria ser lida como portadora unívoca do sentido de uma obra, uma escrita incitada por uma dimensão intertextual e poética não se ajustaria à nenhuma estética capaz de lhe decretar um sentido único de compreensão.

Por tal perspectiva, consideraremos nossos objetos – Flávio de Carvalho, Jorge de Lima e Campos de Carvalho – como “objetos mistos, objetos-sujeitos” (Bachelard, 1993, p.91) ou “quase-objetos” (Latour, 1994, p.78). Nos apropriaremos, do termo *bachelardiano* “objetos-sujeitos”, no sentido em que seja possível pensar em um panorama menos identitário e mais relacional de análise através de um plano crítico em que sujeitos e objetos não sejam polos distintos, mas antes constituintes de uma prática interligada de produção e compartilhamento de sentidos. Como sugere provocativamente Gaston Bachelard (1993, p.31), encontraríamos milhares de mediadores entre a realidade e os símbolos se déssemos às coisas todos os movimentos que elas sugerem.

Por meio de tal linha argumentativa, a partir de uma abordagem intertextual de textos surrealistas, este trabalho abordará *A origem animal de deus* (1973), *O púcaro búlgaro* (1964) e *Invenção de Orfeu* (1952), pensando o *surrealismo* a partir de uma estratégia polissêmica de leitura que dialogue com

esferas extraliterárias, como o campo antropológico e etnográfico. Tendo a arte mais como constante interrogação e permanente tensão – para além da dimensão estética – os escritores surrealistas produzem obras que pensam a realidade mais imediata, familiarizada e naturalizada como etnógrafos em potencial, levando em conta um sentido mais amplo da escrita etnográfica como *técnica do despaisamento e do desenraizamento*, tal como entendida por Claude Lévi-Strauss.<sup>5</sup>

Se o surrealismo pode ser lido como uma poética de apreensão do real, suas formas de produção de conhecimento podem também redimensionar o discurso antropológico pelo campo expandido de uma crítica cultural subversiva à uma ciência normativa. Ao considerarmos estes escritores como críticos das culturas em que atuam, reinventores e recombinares da realidade, buscaremos pensar o surrealismo em seus próprios termos, como um tipo de produção de pensamento que projeta sua visão de mundo sobre a realidade. Os *etnógrafos surrealistas* tendem a levar a cultura a sério, como uma realidade contestável pelo embaralhamento de suas ordens estáveis, de modo que um possível sumário da tarefa do *surrealismo etnográfico* seria provocar um perturbador estranhamento na ordem do discurso racional:

Sua principal tarefa [de Marcel Mauss] era descobrir, em sua famosa frase, as várias “*lunes morts*” no “firmamento da razão”. Não há melhor sumário da tarefa do surrealismo etnográfico, uma vez que a ‘razão’ referida não é a paroquial racionalidade ocidental, mas o pleno potencial humano de expressão cultural. (CLIFFORD, 1998, p.146).

Nesse sentido, este trabalho não pretende realizar um estudo de fontes e/ou de influências do surrealismo em obras de escritores brasileiros, antes buscará analisar narrativas ficcionais e críticas geradoras de releituras e reinvenções do surrealismo praticadas em solo brasileiro por três escritores: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima. Sendo os receptores de influências também agentes, seria improdutivo pensar em uma lógica unilateral de um receptor passivo que apenas se deixa influenciar sem ser atribuído de agência. Igualmente, não devemos presumir que os sujeitos e os pesquisadores possuem uma linguagem naturalmente inserida na metalinguagem dos analistas.

<sup>5</sup> (Cf: LÉVI-STRAUSS apud SANTIAGO in: ANDRADE, 2002, p.23).



Por tal perspectiva, nos apropriaremos da bifurcação léxica proposta por Bruno Latour (2012) entre *intermediários* e *mediadores*, de modo a pensar que um texto – uma vez dotado de figuração – deve ser lido como um *mediador* e não ou como um *intermediário* de uma teoria: “Regra geral, convém estabelecer como postura padrão que o pesquisador está, em termos de reflexividade, sempre um passo atrás daquele que estuda” (Latour, 2012, p.57). Por não lidar com conceitos idealistas e apriorísticos que precedem os sujeitos, a *mediação* pode remeter à *transformação* – mais do que à *informação* – dos sentidos transportados e relacionados durante a prática antropológica.<sup>6</sup> Assim, no sentido de não reduzir nossos objetos de pesquisa à condição de *intermediários* e, de modo a abordar os labores reflexivos dos métodos dos próprios escritores estudados, procuraremos problematizar as agências particulares de cada texto inventivo como *mediadores* de nosso tema em questão.<sup>7</sup>

Em vista disso, não buscaremos tratar os escritores analisados como autores encapsulados por uma autoridade onisciente de suas criações, antes procuraremos sondar nestes escritores atos de pensamentos capazes de problematizar os limites preestabelecidos pela função autoral de um sujeito de enunciação. Transformar a escrita em um ato de pensamento seria uma tarefa de um *escritor* e não de um *autor*. Ao inverso de um *autor* onisciente que se coloca como provedor e portador da verdade no texto, o *escritor* procederá por diálogos com os ruídos da escrita e com práticas textuais que transcendam o âmbito pessoal de uma autoria monológica. Enquanto a noção de *autor* estaria mais próxima de ser um objeto cognitivo encerrado em si próprio, a concepção de escritor se aproximaria de atos de pensamentos criativos capazes de expandir

<sup>6</sup> “(...) como os antropólogos mostraram repetidamente, os atores se envolvem sem parar nas construções metafísicas mais abstrusas, redefinindo todos os elementos do mundo. (...) as coisas que as pessoas chamam de 'objetivas' são, o mais das vezes, clichês de elementos concretos (...) não há in-formação, apenas trans-formação”. (LATOUR, 2012, pp.82-216).

<sup>7</sup> Enquanto os *intermediários* transportariam casualidades, os *mediadores* operariam com translações de sentidos que não seriam meros deslocamentos, mas antes transformariam os significados transportados. À medida em que um *intermediário* transportaria uma informação que permaneceria inalterada durante todo o trajeto, os *mediadores* seriam capazes de redesenhar os mapas sociais e reverter a casualidade das relações sociais; “não existem ferramentas ou meios, apenas mediadores”. Ao passo que os *intermediários* seguem definições de meios e fins, cada um dos *mediadores* pode transformar qualquer um dos pontos de um texto na gênese de uma nova translação. Por tal ponto de vista, é possível pensar que, mais do que meios assépticos de transporte de fatos, nas ciências humanas, as ferramentas teóricas (argumentos e conceitos) nunca são meras ferramentas, uma vez que modificam os objetos que abordam. As ciências humanas produzem ferramentas teóricas (argumentos e conceitos) que não são meras ferramentas, posto que alteram os objetos abordados ao mesmo tempo em que são transformadas por eles. (Cf: LATOUR, 2012, pp.158-215).

seus eixos produtivos de significações. Distinta de uma escrita controlada por um autor que se pretende onipotente em sua obra, a escritura liberada da função arborescente do autor seria capaz de abranger outras funções criadoras da linguagem, além de ser atravessada por fluxos de interseções e cruzamentos de outros textos.

Desse modo, não leremos o surrealismo como uma categoria apriorística (um objeto arqueológico, uma receita retórica ou uma metafísica da poesia), mas como uma categoria teórico-prática artística de abrangência crítica – um método e um procedimento de apreensão do real. Por conseguinte, não se trata de buscar restaurar – como se algo houvera sido perdido – a presença do surrealismo no Brasil até a primeira metade dos anos 60, mas de sondar a relação intertextual de uma *poética surrealista* nos três escritores analisados. Com o intuito de realizar uma abordagem antropológica que considere os objetos como intérpretes (e não reprodutores) das culturas em que se inscrevem, nossa pesquisa considerará as narrativas analisadas como artefatos simbólicos que não só reinventam, como também geram novas conjunturas críticas em suas respectivas escritas.

Por ser um objeto construído em ato no campo textual, o discurso antropológico se estabelece nas fronteiras entre a linguagem como prática de sentido e a linguagem como meio de apreensão do real. O método na antropologia não se separa de sua teoria, uma vez que a condição para que a teoria surja é sua própria prática escritural. Em vista disso, trazer para o primeiro plano o ato de escrita pressupõe deslocar um maior interesse para a tessitura do próprio texto como mediador de uma teoria em ato. Assim, de modo a imaginar os sujeitos do discurso ficcional menos substancialmente e mais relacionalmente, é possível pensar a ciência como o ponto de partida para a produção de sentido, ao invés de um campo de descoberta do sentido último e primeiro do conhecimento humano. Todavia, oposições como externo e interno, reprodução e original não seriam suficientes para pensar a intertextualidade do surrealismo em obras escritas no Brasil. Realizar tal tipo de interpretação seria considerar o discurso artístico somente como representação e não como produção de realidade. Se todo quadro possui dois agentes, o artista e seu século, esta não seria uma simples teoria dualista de reflexo, uma vez que em tal relação o individual e o geral não são termos absolutos, já que nenhum artista se

exprime unicamente segundo as convenções de seu tempo. Além de correspondências, correlações e analogias, buscaremos observar no surrealismo dispositivos de reinvenção de sua escrita na poética de outros escritores, no sentido em que manifestações intertextuais possam ampliar o significado original de suas representações. Nesse sentido, pensar o surrealismo enquanto poética intertextual é pressupor que o impacto do surrealismo na literatura brasileira possa ser observado por sua intertextualidade convergente em obras como *A origem animal de deus*, *O púcaro búlgaro* e *Invenção de Orfeu*.

Por serem mais do que discípulos do surrealismo em terras brasileiras, Flávio de Carvalho, Jorge de Lima e Campos de Carvalho – três escritores que não têm como mote, nas obras analisadas, a reflexão sobre a identidade nacional – utilizam desta poética de modo potencialmente independente e inventivo. Por tal acepção, *O púcaro búlgaro*, *Invenção de Orfeu* e *A origem animal de deus* são menos livros-sínteses do que *obras abertas*. Se, pela concepção ocidental, a obra de arte é lida como uma marca pessoal inconfundível e imutável de seu autor, uma *obra aberta* cuja estrutura indefinida – sujeita a certa indeterminação de resultados – reflete a impossibilidade de pensar o mundo nos mesmos termos formais com que era possível para o pensamento moderno definir o universo de modo pré-ordenado em moldes normativos:

A poética da obra aberta apresenta-nos uma possibilidade histórica deste tipo: o afirmar-se de uma cultura que admite, diante do universo das formas perceptíveis e das operações interpretativas, a complementaridade de inspeções e soluções diferentes; a justificação de uma descontinuidade da experiência, assumida como valor em lugar de uma continuidade convencionalizada, a organização de diferentes decisões explorativas reduzidas a unidade por uma lei que não lhes prescreva resultados absolutamente idênticos mas que, pelo contrário, as encare como válidas justamente enquanto se contradizem e se completam, entram em oposição dialética gerando assim novas perspectivas e informações mais amplas. (ECO, 2008, p.159).

Nesse sentido, pretendemos, mais do que praticar uma análise comparada entre obras, ampliar a noção de dialógica intertextual a partir de livros que são *obras abertas*, de modo a abordar o surrealismo como uma poética potencialmente *intertextual*. Ao focar seu interesse de análise no processo de discursos plurívocos e polifônicos, Umberto Eco defende a proficuidade teórica de obras de arte em suas mensagens potencialmente dúbias e irresolutas.

Enquanto metáfora epistemológica, o conceito de *obra aberta* opera com uma concepção de indeterminação positiva num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos põe em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva de realidade. Pela poética da *obra aberta*, através de uma pluralidade de significados capaz de conviverem num só significante, a ambiguidade inventiva das narrativas artísticas pode ser lida sob o registro de uma abertura fundamental das mensagens de uma obra pelo jogo mutável de seus significantes. Através da ruptura com uma ordem tradicional que o homem ocidental acreditava ser imutável e que era identificada com a estrutura objetiva do mundo, a poética da *obra aberta* é proposta por Eco como um sistema metodológico que tende a considerar que uma obra de arte não se refere de imediato ao contexto histórico em que está inserida. Diante de um mundo repleto de resquícios ontológicos modernos, a *obra aberta* se colocaria como mediadora entre “a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (Eco, 2008, p.159).

A partir da noção de que textos surrealistas não são produtos estéticos e de que suas escritas rompem com a rígida separação entre textos teóricos e textos ficcionais, é possível pensar que um texto surrealista não é uma ficção fechada em si própria, mas, antes, uma ficção que busca ampliar o conceito de realidade. Um dos principais legados surrealistas é apontado por Peter Bürger (2001, p.53) como a permeabilidade entre teoria e ficção. Ao operar fora dos limites e marcos de um racionalismo estreito, a atividade surrealista transcende a retórica clássica e amplia a imaginação humana. Ao romper com a relação vertical entre sujeito e objeto, a prática escritural surrealista não separaria dicotomicamente a escrita da experiência, antes as reuniria num mesmo vaso comunicante capaz de rearranjar e reordenar os limites impostos pela razão cartesiana monológica fundada pela indissociabilidade do *cogito*. Além de transcender a retórica clássica, a dimensão etnográfica da escrita surrealista não apenas questionaria classificações e hierarquias da tradição lógica ocidental, como também deslocaria as ordens de sua própria cultura.

Igualmente, nosso objeto de pesquisa será permeado pela discussão teórica que atravessa o surrealismo enquanto *poética de estranhamento*

potencialmente etnográfica. Partindo da transversalidade entre surrealismo e etnografia – considerando as duas práticas de produção de sentido como *ciências do risco cultural* –, a dimensão surrealista da etnografia sugere ser lida como, mais do que mero suplemento estilístico, uma função constitutiva do próprio discurso etnográfico. Sendo nosso objeto composto pela própria discussão metodológica que perpassa as fronteiras entre a literatura e a antropologia através do surrealismo, enquanto *antropólogos da literatura*, tendemos a considerar em plano de igualdade metodológica o relato mítico e o relato factual. Por conseguinte, tencionaremos não só abordar em nossos *objetos-sujeitos* uma continuidade histórica com o surrealismo verificada por pontos de convergência estética, como também buscar ampliar a compreensão de suas respectivas poéticas através do mapeamento de espaços intersticiais compartilhados com o surrealismo enquanto poética crítica do real.

Nesse sentido, desenvolver um trabalho interdisciplinar não deve requerer confrontar disciplinas já constituídas ou desenvolver um tema e reunir em torno de si dois ou três tipos distintos de ciências. Antes, interdisciplinaridade deve consistir em criar um novo objeto que ainda não pertença especificamente à ciência alguma. De modo a ler o espaço da relação entre antropologia e literatura não como um encontro de especificidades que permita só a possibilidade de inversão côncava – em estudos literários sobre a antropologia ou estudos antropológicos sobre a literatura –, buscaremos pensar num plano de correspondências potencialmente reflexivo e convexo. Pelo aprofundamento da discussão do surrealismo enquanto poética etnográfica, pretendemos ampliar o debate em torno de uma *antropologia da literatura*, de modo a gerar novas leituras sobre a escrita etnográfica a partir de reflexões presentes no campo artístico. Em vista disso, repensar a etnografia através do surrealismo e enquanto uma prática potencialmente surrealista representa redimensionar a prática etnográfica em uma esfera distinta de uma disciplina pertencente somente à uma corrente hegemônica de escrita realista.

Em um jogo particular entre estranheza e familiaridade, uma antropologia relacional pressupõe uma crítica de uma determinada cultura sobre si própria. A cultura, como abordada por Clifford Geertz (1989), é composta e se compõe por teias de significados, e a missão do antropólogo seria investigar

seus significantes através de uma *descrição densa*, uma vez que o real é sempre composto por interpretações circunstanciadas e atualizadas pelos símbolos: “É impossível objetificar, inventar algo sem ‘contrainventar’ seu oposto” (Wagner, 2012, p.128). Igualmente, a partir da percepção de que as culturas não permanecem imóveis para seus retratos, uma cultura estaria fadada a desaparecer quando “a defendem em vez de inventá-la” (Veyne, 1983, p.10).

Como sugere Nicolas Bourriaud (2009), o campo artístico pode ser lido como uma superfície relacional e um plano cultural ativo que se reconstrói a partir de uma polissemia de signos<sup>8</sup> – polissemia pela qual tanto a cultura como a arte podem ser lidas como palimpsestos de uma partida que fosse sempre retomada, só de que forma diferente, de acordo com cada novo contexto e em função dos jogadores e dos sistemas que eles constroem ou criticam, já que como costumava afirmar Marcel Duchamp: “A arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas” (Duchamp apud Bourriaud, 2009, pp.25-26).

Como aprofundaremos no quinto capítulo, *Invenção de Orfeu* (1952) difere de um tipo de literatura que tem como mote a clareza conceitual, sendo a linha racionalista mais ativa, em todo seu saber acumulado, insuficiente para abordar as imagens de seus versos-*galáxias* e de seus dinamismos próprios. Sua escrita se aproxima da *escrita do pensamento* surrealista e sua dinâmica de composição textual tende a se manifestar pela criação de imagens que se coadunam com os fluxos de pensamentos do poeta, sendo sua coesão onírica e poética, mais projetiva do que métrica e impulsionada por circuitos internos mais sincrônicos do que diacrônicos. Sua escrita não é hipostasiada em verdades únicas, antes possui a forma de um oceano alargado, irreduzível a qualquer explicação unívoca. Seu tema central é a criação mitopoética redimensionada em tempos modernos. Seu modo de criação preponderantemente visual é desenvolvido por correntes imagéticas capazes de fragmentar e recompor

---

<sup>8</sup> Paralelamente à tal leitura, Paul Veyne argumenta que estaríamos errados quando opomos a apreensão das individualidades, em toda sua riqueza, à conceituação, que seria uma “tagarelice bastante geral”. Como ressalta Veyne, o individual e o geral não existiriam objetivamente de forma essencialista na pesquisa científica e nem seriam opostos complementares; “não há, absolutamente, indivíduos, mas apenas individuados e relação a um certo nível adotado”. Na prática científica existiriam mais *individuados* do que indivíduos unidos e coesos. Ao ponto em que, como se pergunta o historiador francês, “o que é uma ciência, senão a determinação de constantes que permitem reconhecer a diversidade dos fenômenos?” (VEYNE, 1983, pp.16-53).

simultaneamente versos numa mesma operação, como se fossem os pensamentos do poeta/narrador que acompanhassem a sua própria escrita.

Por sua vez, como será abordado no quarto capítulo, em *O púcaro búlgaro* (1964), Campos de Carvalho parece manter em sua escrita um gosto pelas coisas inacabadas e somente se utiliza do discurso racional para subvertê-lo, utilizando suas leis constitutivas ao avesso. Em sua escrita, a ilusão da descoberta da Bulgária é transformada numa vertigem anterior a qualquer projeto consciente e a qualquer método definitivo. Qualquer roteiro cartográfico que fosse capaz de conduzir os expedicionários de *O púcaro búlgaro* à Bulgária parece se converter, na trama surrealista de Campos Carvalho, em um procedimento narrativo desestabilizador, uma vez que a existência do artefato *púcaro búlgaro*, a ideia-motor que mobiliza a expedição do livro, se transforma, ao longo da narrativa *camposcarvalhiana*, numa figuração solvente que só chega a se efetivar enquanto jogo e coesão interna. Sem preocupações maiores do que as contidas em sua própria viagem escritural, o eixo do relato de *O púcaro búlgaro* alude para um permanente estranhamento frente a qualquer pretensão descritiva de uma escrita realista.

Ainda, como será desenvolvido no capítulo terceiro, a partir do livro *A origem animal de deus* (1973), escrito por Flávio de Carvalho, buscaremos pensar na figura do artista surrealista como um *etnógrafo da mente*. Como um *etnógrafo da mente*, o artista busca criar novas categorias conceituais capazes de exceder os limites estabelecidos pelos sistemas de signos tradicionais e, simultaneamente, libertar o homem moderno de uma servidão racionalista através da ampliação das dimensões estreitas do real. Transversalmente, assim como Flávio sugere ser lido como um *etnógrafo da mente*, Claude Lévi-Strauss – em *Tristes tropiques* (1955) – se descreveu como um “arqueólogo do espaço”,<sup>9</sup> um viajante em busca do tempo das verdadeiras viagens.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “É assim que me identifico, viajante, **arqueólogo do espaço**, procurando em vão reconstituir o exotismo com o auxílio de fragmentos e destroços” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.39, **grifo meu**).

<sup>10</sup> Também o experimento *flaviano* de expansão do estudo do homem pelas fronteiras extra disciplinares contidas por gêneros científicos e artísticos possui leitura análoga com a do etnólogo francês Paul Rivet que escreveu na revista surrealista *Documents* sobre a importância de o estudo humano não ser reduzido por fronteiras artificiais entre etnografia, arqueologia, antropologia física e pré-história. Em seu trabalho, de modo a determinar as genealogias dos índios sul americanos, Rivet designava uma interdependência entre antropologia física, etnologia e linguística. Através da comparação entre povos vivos e fósseis, patologias, grupos sanguíneos e a distribuição de elementos culturais, o antropólogo sugeria origens australianas ou melanésias para os índios da

Através da predisposição em combinar estudos etnográficos e psicanalíticos à investigação artística, Flávio de Carvalho opera em sua escrita teórica com a tese animista do nascimento dos deuses na imaginação humana sob a forma totêmica de animais ancestrais. Tal é a argumentação basilar de *A origem animal de deus*, obra que trata do questionamento filosófico do patrimônio milenar que representa a ideia de Deus, concebendo para Deus uma origem animal de base etnográfica. Como será problematizado no capítulo três, segundo argumentação *flaviana* presente em *A origem animal de deus*, existiria uma ligação entre as ruínas de um mundo mitológico perdido no tempo e as origens da arte popular. Nesta obra ficcional etnográfica, a descrição *flaviana* opera através de uma etnografia baseada em um conhecimento intuitivo de análise cultural. Em sua análise sobre a origem animal de deus, Flávio mantém a estranheza do homem primitivo em relação ao olhar do homem civilizado, uma vez que, para o artista, somente uma intensa elaboração poética seria capaz de vislumbrar mundos perdidos do inconsciente primitivo humano: “Os povos primitivos almejavam um coração forte e limpo” (Carvalho, 1973, p.39). Neste ponto, Flávio de Carvalho parece dialogar com uma consciência etnográfica similar à de Michel Leiris que retrata o *outro* mais como uma narrativa de descoberta do que como um todo estável e essencial, transformando a etnografia em um recurso epistemológico de aproximação de componentes inconscientes e extra racionais da existência humana.

Por tal via perceptiva, uma dimensão etnográfica/surrealista do pensamento *flaviano* pode ser aludida através de uma postura investigativa ávida por conhecimentos descondicionados das imposições sociais, no sentido em que caberia ao artista procurar o inconsciente ancestral de onde deveria provir a energia da arte. Enquanto prática experimental artística, a escrita *flaviana* sugestiona atuar a partir de um rompimento simbólico com o conceito tradicional de representação plástica e do questionamento de uma racionalidade instrumental avalizada por especialistas e especializações do pensamento:

Dando atenção à coerência e integridade, o nome mais significativo do surrealismo no Brasil seria o de Flávio de Carvalho. Vista na superfície, sua pintura pode ser associada ao

---

América do Sul. Inclusive, além de trocarem correspondências epistolares, quando o antropólogo francês esteve no Brasil, em 1952, Flávio de Carvalho pintou dois retratos de Paul Rivet. (Cf: CLIFFORD, 1998, p.160; TOLEDO, 1994, p.439).



expressionismo. Contudo, as provocações, a intervenção em uma procissão, as roupagens tropicais, são surrealismo autêntico na exteriorização e nas intenções, bem como o texto teatral *Bailado do Deus Morto*, proibido pela polícia ao estrear em 1933, assim como, a seguir, também teria uma exposição proibida. Coragem, posição clara de recusa da ordem estabelecida: estes são os verdadeiros atributos do surrealismo. (WILLER in: GUINSBURG, 2008, p.318).

Agora que delimitamos nosso campo, nos centraremos em nosso objeto em questão: Flávio de Carvalho e *A origem animal de deus*, Campos de Carvalho e *O púcaro búlgaro*, Jorge de Lima e *Invenção de Orfeu*, e a problematização de uma *antropologia da literatura*.

## 2.

### ***Antropologia da literatura.***

**Etnógrafos e surrealistas: a ciência do risco cultural. Uma relação em permanente construção.**

#### 2.1)

Ao focalizar as ligações entre o surrealismo e a etnografia na primeira metade do século XX, James Clifford (1986) observa entre ambas uma orientação comum em relação à ordem cultural de fragmentação e justaposição de valores, numa conjuntura crítica em que, a partir dos anos 20, a etnografia passa a ser uma prática incomum para os moldes tradicionais e o surrealismo não ainda uma província bem definida da arte e da literatura modernas.<sup>11</sup> Assim como o surrealismo não pertence exclusivamente ao campo da literatura, a etnografia também não é exclusiva à antropologia. Em sua atividade textual híbrida, a etnografia atravessa gêneros e disciplinas de forma múltipla. Como não são unidades estáveis, surrealismo e etnografia podem ser reinterpretados de acordo com cada nova leitura que venha a redimensionar as fronteiras entre arte e ciência. Investigar a atividade literária e a antropológica – em certas circunstâncias que elas se entrecruzam – significa questionar uma série de distinções e unidades comuns.

---

<sup>11</sup> Ao assumir uma posição distanciada em relação ao contexto modernista, James Clifford (1998) transforma os antropólogos modernos em nativos que transitam pelas fronteiras móveis entre literatura e antropologia. Mostra, assim, como a antropologia moderna contribuiu para uma crescente visibilidade dos processos criativos – e, num sentido mais amplo, poéticos – pelos quais objetos culturais são inventados. Ao ler a etnografia como uma forma potencial de crítica cultural, Clifford inclui a dimensão da escrita e da experimentação textual na base antropológica da produção de narrativas, expandindo o sentido pelo qual escrever e saber se interconectam em um mesmo processo de combinação teórico-prática e questionando uma ciência que, por método, separa assepticamente sujeito e objeto, teoria e prática.

Os *etnógrafos surrealistas* tendem a levar a cultura a sério, como uma realidade contestável pelo embaralhamento de suas ordens. Um possível sumário da tarefa do *surrealismo etnográfico* seria descobrir as várias luas mortas presentes no firmamento da razão e provocar um perturbador estranhamento na ordem do discurso racional. Como aponta Stephen Webster (1990), a dimensão etnográfica do surrealismo como prática de escrita pode ser articulada como um tipo de produção capaz de tornar o elemento familiar em potencialmente estranhável. Em convergência com o surrealismo enquanto prática transversal à uma crítica cultural do mundo moderno, a etnografia teorizada em suas formas literárias e teorias desconstrucionistas se aproxima de um estranhamento extremo do convencional presente na escrita surrealista.

Por meio de uma escrita de *despatriamento e de desenraizamento* e de *despatriação*, enquanto método de estranheza cultural, a etnografia realiza um importante estranhamento questionador de todo tipo de conhecimento unidirecional. Por sua vez, em oposição a qualquer noção de autenticidade cativa de identidades apriorísticas universais e reivindicações hipostasiadas por identidades fixas ou centradas em ortopedias de conceitos, a etnografia como colagem trabalha a fratura de discursos em justaposições de saberes. Enquanto texto e experiência escrita, a etnografia se localiza nas fronteiras indeterminadas entre linguagem e prática intersubjetiva. Em sua íntima relação entre o estranhamento do familiar e a familiarização do estranho, etnografia e surrealismo atuam por um plano similar de análise corrosiva de uma realidade cultural regional. Ao buscar romper com convenções estabelecidas, pela rejeição da rotina e da lógica costumeira, a escrita etnográfica de tons surrealistas se aproximaria da mesma predisposição em transgredir certas leis da linguagem como modo de interrogar as interdições que separam o homem moderno de seu próprio pensamento selvagem.

Segundo James Clifford (1986, p.9), desde que Michel Leiris escreveu o ensaio “*L’ethnologue devant le colonialisme*” (1950), que a antropologia teve de reconhecer em seu cerne os conflitos históricos e políticos que permeiam a disciplina enquanto prática de tradução cultural. A partir de uma certa crise de consciência deflagrada por Leiris, a prática antropológica passa a não mais

comunicar uma autoridade automática para seres *outros* definidos como incapazes de falarem por si próprios. Assim como na escrita *leirismiana*, múltiplas narrativas contidas em obras surrealistas se afastam do campo literário restrito e geram interrogações filosóficas ou científicas que, desde logo, pouco ou nada têm de estéticas. Em um universo *sui generis* de colagens, montagens e fragmentos, a particularidade narrativa do surrealismo estaria em sua incorporação teórico-discursiva de outros meios que não só o literário como procedimento de uma escrita em ato, que não se norteia pela busca conceitual de verdades integrais ou unívocas. Sobre tal ponto, é importante observar como, para os surrealistas, o poema possui um conceito mais amplo e não se restringe ao campo literário, antes abrange outras áreas como principalmente as artes plásticas (pintura, colagem e fotomontagem). Nesse sentido, à maneira surrealista, utilizamos aqui o termo *poema* para descrever um texto construído por imagens de alta carga metafórica e não adequadas à uma métrica ortopédica de critérios realistas. Realizando alusões alegóricas em nome de um *racionalismo aberto*, o imaginário surrealista atua através do reabastecimento de toda atividade poética, entendendo o poético para além de qualquer preocupação estética ou de gênero literário.

Tal dimensão situacional e *in acto* presente na escrita surrealista também pode ser remetida a pensamentos críticos da ontologia dos modernos, como por exemplo, a contraposição entre uma *filosofia do sujeito* e uma *filosofia do acontecimento*. Como problematiza Maurizio Lazzarato (2006, p.91) o século XX pode ser considerado como o palco da longa e irreversível *crise do sujeito* enquanto potência constituinte de si e do mundo. É a partir de tal crise que Lazzarato propõe a natureza do *ser* como *acontecimento* como uma rota de fuga da chave comandada pela *filosofia do sujeito*, calcada na ontologia da relação verticalizada entre sujeito e objeto.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Aludindo sobre como Gabriel Tarde se apropria da filosofia de Leibniz em seu pensamento, Maurizio Lazzarato (2006) descreve um panorama filosófico em que o mundo não mais seria feito de objetos e de sujeitos, mas antes de um tecido de relações. Para o teórico italiano, seria o acontecimento que articularia, a cada vez, o sujeito e o objeto, o material e o espiritual: “Acontecimentos, não mais essências: a ruptura é radical” (Ibid., p.23). Na leitura de Lazzarato sobre uma *filosofia do acontecimento*, a imprevisibilidade da ação é pensada por uma perspectiva infinitesimal que não pode ser abstraída da *invenção* – invenção que enuncia e reinterpreta o mundo à luz dos acontecimentos, em constante efetuação, a partir de uma relação intrínseca de sua *práxis*, uma vez que a invenção é “um processo de criação de diferença que coloca em xeque, cada vez, o ser em sua individuação” (Ibid., p.29).

De forma paralela à tal crise do sujeito e dos conceitos regidos pelo *cogito* racional cartesiano, o projeto fundamental de André Breton não é de essência literária. O surrealismo não se preocupa em construir obras literárias, mas sim em exteriorizar forças humanas. Como ressalta Peter Bürger (in: Antunes, 2001, p.140), diferente dos dadaístas, não é intenção dos surrealistas a destruição da literatura e da arte, mas sim sua superação em uma *práxis* onde arte e vida deixariam de se opor.<sup>13</sup>

Assim, para a visão de mundo *bretoniana*, seria o universo que deveria ser interrogado “a partir do homem e não o homem a partir do universo” (Breton apud Lerner in: Guinsburg, 2008, p.900). A partir da reconciliação entre ação e sonho, vida e arte, os surrealistas buscam uma transversalidade de sentidos capaz de abordar o homem em sua totalidade mais abrangente. Até mesmo o crítico de arte Clement Greenberg (1988), que avalia negativamente certa influência vulgarizante da arte moderna presente no surrealismo, além de certos traços passadistas e academicistas presentes nas produções de seus pintores e escritores, reconhece nele um caráter marcadamente interdisciplinar, uma vez que exceto o movimento Pré-Rafaelita, o surrealismo teria sido o único movimento da história da arte universal a mobilizar em suas manifestações diversos campos artísticos, como a pintura, a fotografia, a colagem, a fotomontagem, a etnografia e a literatura.

Sob o imperativo de uma moderna noção antropológica de *cultura*, James Clifford investiga os processos de construção dos textos etnográficos, contextualizando textos que são pensados – simultaneamente – como condições e efeitos de um sistema denso de relações. A etnografia contemporânea é lida por Clifford como uma espécie de colagem surrealista que mistura escrita, crítica subversiva e bricolagem de materiais. A dimensão etnográfica do surrealismo compartilha uma visão provocativa de rearranjos de objetos e do

<sup>13</sup> Para Breton, não se trataria simplesmente de substituir a atividade consciente pela inconsciente, mas sim de recolocar o homem em condições de se utilizar da totalidade de suas aptidões através de uma lógica *supra real*. Por tal perspectiva, o surrealismo busca ampliar a compreensão ocidental sobre a imaginação, não só pela valorização de uma *supra racionalidade* primitiva, mas também por reconhecer a irracionalidade de uma razão unicamente instrumental. O racionalismo não é negado como um todo, mas principalmente na medida em que restringe as esferas primitivas humanas, se apoiando numa utilidade que careça, por si própria, de justificação. O automatismo psíquico não representa para Breton um meio de facilitar a produção de obras de arte, mas, antes, um instrumento de liberação do inconsciente na obra. Assim, não se trata, no caso surrealista, do automatismo de uma técnica literária, mas sim de um instrumento de superação da literatura enquanto gênero à margem da pluralidade da vida.

questionamento de seus significados últimos. Mesmo sabendo que nenhuma metodologia deva ser lida como uma receita, a *etnografia surrealista* busca estabelecer, em um jogo peculiar entre familiaridades e estranhezas, uma relação de crítica cultural aos relatos realistas, construindo uma atitude meta-artística que valoriza o estranhamento frente ao seu objeto e desfamiliariza a cultura em que atua.

Toda cultura é uma realidade questionável tanto para os etnógrafos quanto para os surrealistas. Enquanto argumento crítico-cultural, o *surrealismo etnográfico* utiliza a prática invertida da etnografia moderna como projeção de uma relação de alteridade. Para James Clifford (1998), a relação entre etnografia e surrealismo é fundamental para redimensionar (e, de certa forma, redefinir) a ambas. A natureza paradoxal do conhecimento etnográfico pode ser aproximada de um procedimento de colagem surrealista no qual são produzidos momentos em que realidades culturais distintas são extraídas de seus contextos habituais e submetidas a uma perturbadora proximidade. Por tal perspectiva, o uso da justaposição etnográfica com o propósito de perturbar os símbolos preestabelecidos seria uma prática surrealista que poderia ser amplificada pela prática etnográfica. Em tal acepção, apreender a atividade etnográfica nos termos de uma colagem seria atentar para seu potencial em provocar efeitos de estranhamento disruptivos da norma de comparação cultural na tradição antropológica. O momento surrealista em etnografia seria aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão incondicional e irrestrita – não intermediada – em estado potencial de contraste e tensionamento. Ao longo da tradição etnográfica, tal momento surrealista teria sido repetidamente produzido e moderado no processo de compreensão e tradução cultural; o que Clifford propõe é que não o seja:

Os elementos surrealistas da etnografia moderna tendem a passar despercebidos por uma ciência que se vê engajada na redução das incongruências mais do que, simultaneamente, em sua produção. Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um ‘recombinador’ de realidades? A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõe um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, o inesperado outro. (...) A etnografia combinada com o surrealismo, não pode mais ser vista como a dimensão empírica, descritiva da antropologia, uma ciência geral do humano. Tampouco é a

interpretação das culturas, pois o planeta não pode ser visto como dividido em distintos e textualizados modos de vida. A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição. Ela estuda, ao mesmo tempo em que é parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas em trabalhos de importação-exportação cultural. (CLIFFORD, 1998, p.169).

Através de um efeito de desorientação sistemática dos sentidos representacionais, combinada à justaposição de elementos não-correspondentes, a colagem surrealista visa construir imagens que subvertam o modo racional de apreensão imagética e produza um choque no receptor. Ao reagrupar materiais de antigos livros em novas imagens dissolutas, Max Ernst buscava construir um despertar de impulsos transformadores do real por meios imagísticos de exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não convencional. Em sua transposição metafórica do real há uma experiência de transformação da realidade. As técnicas surrealistas são orientadas pela vontade de perturbar as pretensas certezas em torno das quais se fixa a consciência do sujeito moderno; certezas herdadas de uma longa tradição filosófica ocidental de inspiração racionalista. A partir de imagens criadas por tensões insólitas na combinação de elementos díspares, a colagem opera, em seu jogo associativo de combinações, com uma espécie de criação livre por justaposições que se desenvolvem por um sentido de experimento descobridor de novas possibilidades para elementos habituais, naturalizados e aparentemente banais, gerando um estranhamento da arte representacional. Na colagem surrealista, diferente das colagens cubistas, a técnica de Max Ernst não é referencial, mas metafórica, de utilização de imagens como se fossem palavras em busca de metáforas absolutamente novas. Não por eventualidade, Ernst apresentava provocativamente muitas de suas colagens sob a forma de romances, como nos *romances-colagens: La Femme 100 têtes* (1929) e *Une semaine de bonté* (1934).

Mais do que um estilo novo, a modernidade representa um novo espírito do tempo. É porque a modernidade surge de hiatos e de fraturas do pensamento, que a montagem e a colagem serão procedimentos característicos da arte do século XX por lidarem com a realidade heterogênea que se apresenta. Com a ruptura entre palavra e sentido, o artista moderno passa a recorrer à colagem para dotar de sentido um mundo fragmentado. Transladando do conhecido ao desconhecido, a colagem propiciaria um encontro do mito com o cotidiano,

gerando um estranhamento da arte representacional a partir de imagens criadas por tensões insólitas na combinação de elementos díspares. Da forma como a concebe Max Ernst, o mecanismo de funcionamento da colagem surrealista evoca o equivalente plástico da imagem poética que surge da aproximação de duas realidades afastadas. Para Ernst, nas colagens, a intensificação súbita das faculdades visionárias se desenvolveria numa sucessão vertiginosa de imagens contraditórias, superpondo-se umas às outras, com a persistência e a rapidez próprias das lembranças amorosas, a adquirir uma eletricidade própria.<sup>14</sup> Como aponta Max Ernst: “Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem” (Ernst apud Alexandrien, 1971, p.66).

Paralelamente ao procedimento das colagens surrealistas, haveria, na prática etnográfica, um jogo disruptivo e inventivo de categorias e diferenças humanas, sendo a etnografia: “uma atividade que não simplesmente exhibe e compreende a diversidade de ordens culturais, mas que espera abertamente permite e na verdade deseja sua própria desorientação” (Clifford, 1998, p.161). Tal predisposição etnográfica, marcadamente presente no surrealismo, permearia a arte e a escrita do século XX através de uma condição de descentramento num mundo de distintos sistemas de significados.<sup>15</sup> Escrever etnografias a partir do modelo da colagem surrealista seria evitar que as representações de culturas fossem tomadas como todos orgânicos ou instâncias unificadas e realistas, sujeitos a discursos explanatórios hiperbolicamente contínuos. Produzir paradoxos e incongruências seria também uma tarefa do etnógrafo enquanto um reinventor/rearranjador de realidades e praticante de uma *ciência do risco cultural*. Em sua prática experimental artística e em seus

<sup>14</sup> Em 1919, Max Ernst concebeu a colagem – artifício diferente dos papéis colados que até então haviam sido feitos por alguns artistas como Braque – através de uma exploração do encontro casual de realidades distantes sobre um plano não conveniente. Em seu laboratório de possibilidades, Ernst desenvolvia métodos que lhe permitissem ir além da pintura a partir de práticas fundadas sobre a irritabilidade das faculdades mentais. Entretanto, etimologicamente o termo colagem seria impropriamente utilizado, já que a maior parte das colagens de Ernst foram feitas sem cola, mas oficializadas pelo seu uso. (Cf: DUROZOL, 1976, p.248).

<sup>15</sup> Tal como veio a ser concebida no século XX, a etnografia pode ser lida como uma parte integrante do universo cultural modernista. No cerne da experiência etnográfica encontrar-se-ia similar atitude cultural presente em escritores e artistas modernistas através da busca de experiências de estranhamento e desestabilização de normas e costumes habituais. Todavia, o termo *etnografia*, como utilizado por James Clifford, difere das definições usuais da etnologia e da antropologia cultural. Trata-se, antes, de uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e da qual a ciência partilha com a arte e com a escrita experimentais da primeira metade do século XX: “O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha” (CLIFFORD, 1998, p.136).



experimentos de crítica, os cortes e as suturas do processo de pesquisa não deveriam ser suavizados ou dissolvidos em representações pretensamente uniformes.

Podemos ampliar tal noção de *ciência do risco cultural* ao nos depararmos com declaração de André Breton (1994, p.105) de que seria preciso trabalhar sem cessar para desenferujar *reiteradamente* os costumes, e refazer incessantemente o entendimento humano. Tanto para os etnógrafos, quanto para os surrealistas, qualquer definição de cultura deve ser crítica, plástica e estar permanentemente em processo de transformação. Nesse sentido, tanto a etnografia quanto o surrealismo são lidas por James Clifford como *ciências do risco cultural*, ao trazerem intrínsecas em si uma consciência crítica das culturas através de um viés situacional de simultaneamente olhar e estar na cultura sem a ela pertencer integralmente, estabelecendo sempre uma margem de estranheza para qualquer predisposição conceitual estável. Por se constituir como um campo de ação e um campo de tensão frente ao pensamento cartesiano, o surrealismo traz em sua prática uma crítica implícita à neutralidade científica que separa o campo prático da teoria. A atividade simbólica surrealista reivindica a alteridade radical de uma *outridade*: “Com uma fascinação que não exclui a lucidez, Breton tratou de desentranhar o misterioso mecanismo do que chama ‘acaso objetivo’, lugar de encontro entre o homem e o ‘outro’, campo de eleição da *outridade*” (Paz, 1982, p.211).

Fundamentalmente, a *poética surrealista* – “uma poética que não esmaga as diferenças” (Deguy apud Chénieux-Gendron, 1992, p.196) – busca reagrupar conceitos que a noção ocidental de progresso iluminista teria separado, como: razão e emoção, vida e arte, natureza e cultura, primitivo e moderno, profano e sagrado, real e sonho.<sup>16</sup> Por tal perspectiva, o surrealismo não concebe a imagem

<sup>16</sup> Segundo ponto de vista *bretoniano*, o dinamismo da escrita surrealista deveria ter por função combater todos os sistemas racionalistas de pensamento, todas ações que exigissem uma aplicação calculada e premeditada sobre elas próprias. A arte ligada à produção inconsciente proveria de uma criação imaginada e contaminada pela atmosfera de estranhamento e de imprevisibilidade dos sonhos; uma prática poética a reunir o inconsciente e a linguagem em prol de uma criação relativizadora da importância do conhecimento racional no processo de invenção artística. Por tal linha de pensamento, a visão de mundo surrealista assinala que a criação poética deveria ser suscitada pelas primeiras palavras e imagens que ocorressem na mente, significando, assim, através de tal prática, a possibilidade de despertar o poder criativo da linguagem, fosse ela visual ou verbal. Para tanto, de modo a atingir tal plano analógico de correspondências, André Breton buscava um novo tipo de sensibilidade a ser expresso por uma força de linguagem permeável e reversível à vida. Como sublinhou em *La clé du champs* (1953), um dos objetivos

poética como duplicadora de uma ideia: as imagens mais fortes e efetivas seriam as mais contraditórias e as mais difíceis de se exprimir, visto que abalariam simultaneamente a razão e os sentidos, fazendo participar os objetos uns dos outros por uma *outra* lógica de correspondências analógicas. No plano analógico, não haveria a distinção entre imaginação e real, já que seria a dimensão espaço-temporal particular da imaginação que criaria a realidade. Para além das puras preocupações estéticas, sendo muito mais um processo de pensamento do que uma técnica, o surrealismo se liga à uma esfera analógica do pensamento selvagem pela qual o artista seria também um pensador do mito, um explorador em potencial do inconsciente. Em sua particular atribuição em apreender sinais do inconsciente de atos externamente racionais e manter a imaginação à altura de um sopro vital onírico, criar mitos novos representaria uma empreitada surrealista de *alta ficção*. Em contraposição às narrativas romanescas, Breton formula uma concepção eletiva de ficção surrealista: “A *alta ficção*, é sem dúvida a única legítima, não é ela que, reduzindo o ser humano de seu peso terrestre, o coloca em contato direto com a abordagem do mundo dos mitos eternos e em posição de desobstruir seu próprio caminho?” (Breton apud Alexandrien, 1971, p.79).

Por tal ponto de vista, a escrita surrealista se aproxima do pensamento mito-poético dos povos primitivos ao valorizar uma *outra* lógica do sonho, com seus deslocamentos e condensações particulares, com seus efeitos de estranhamento e suas correlações de forças precipitadas por movimentos de rupturas e redescobertas. Inclusive, os surrealistas foram os primeiros a, numa exposição em 1927, expor lado a lado objetos primitivos e objetos de arte ocidental.<sup>17</sup> Rompendo com um senso idealista de objetos classificáveis segundo normas pretensamente literais, o surrealismo teria instituído um jogo permanente e irônico entre similaridades e diferenças culturais, familiar e estranho, perto e distante. Por sua vez, o efeito de desestabilização da noção etnográfica tradicional de cultura coloca em xeque tanto a concepção positivista segundo a qual a cultura seria uma totalidade objetiva a ser representada

---

fundamentais do surrealismo seria reduzir as oposições erroneamente apresentadas como insuperáveis. Por sua vez, em *Point de jour* (1934) e em *L'amour fou* (1937), Breton arguía que o principal objetivo do surrealismo seria se manter fiel à tentativa de superar as antinomias entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente. (Cf: GUINSBURG, 2008, pp.64-70).

<sup>17</sup> (Cf: CHÉNIEUX-GENDRON in: GUINSBURG, 2008, p.82).

etnograficamente por um vocabulário pressupostamente neutro e objetivo, quanto a versão romântica segundo a qual a cultura comporia uma totalidade subjetiva a ser expressa com autenticidade, seja pelos nativos, seja pelo etnógrafo.

Até as primeiras décadas do século XX, a pesquisa etnográfica era considerada como sendo regida por critérios positivistas de observação científica. Na década de 20, pesquisadores de campo europeus desenvolveram um novo gênero científico institucionalizado chamado *etnografia* cujos princípios consistiam na prática de uma descrição cultural sintética baseada na observação participante.<sup>18</sup> A partir de tal momento, o observador-participante passou a emergir como norma de pesquisa de uma dialética entre experiência e interpretação na prática antropológica. O crescente protagonismo do teórico-pesquisador de campo acabou por colocar em segundo plano (sem eliminá-la) uma série de processos e mediadores figurantes de modo mais destacado em métodos anteriores. Partindo da conjuntura de que André Breton costumava insistir que o surrealismo não era um corpo de doutrinas ou uma ideia definível, mas sim uma atividade prática, James Clifford evoca um esforço de imaginação para resgatar os sentidos da palavra *etnografia*, tal como era usada nos “surrealistas anos 20”, em contexto parisiense: “A realidade, após os surrealistas anos 20, não poderia jamais ser vista novamente como simples ou contínua, descritível empiricamente ou através de indução” (Clifford, 1998, p.154).

Seguindo tal linha de argumentação, há uma atitude etnográfica no surrealismo que funciona a serviço de uma crítica cultural subversiva. Por exemplo, na revista *Documents*, artistas surrealistas e etnógrafos parisienses como Marcel Griaule e Michel Leiris buscavam romper com os corpos convencionais – de objetos e de identidades – que se combinavam de modo a produzir justaposições e colagens de imagens e ordens culturais desclassificadas. Em sua subversiva e semi-anárquica atitude documentária a operar nos limites da desordem, a revista surrealista *Documents* é valorizada por James Clifford como a publicação em que a arte moderna e a etnografia mais teriam entrado em contato de forma intrínseca. Num período (até meados dos anos 30 do século XX) em que a etnografia acadêmica ainda não houvera se

---

<sup>18</sup> (Cf: CLIFFORD, 1998, p.27).

estabelecido institucionalmente, um núcleo de acadêmicos parisienses (Paul River, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss) criou o *Instituto de Etnologia*, em 1925. Nesta época, ainda não existia uma ciência social definida, com um método discernível, um conjunto de textos clássicos e cátedras universitárias totalmente formados. Na França, especialmente nas décadas de 20 e 30 do século XX, as modernas ciências humanas não teriam perdido o contato com o mundo da literatura e da arte e, no meio cultural parisiense, nenhum campo de pesquisa social ou artística teria permanecido indiferente às influências ou provocações de fora de suas fronteiras disciplinares. Em tal contexto, para cada costume ou verdade locais haveria sempre uma alternativa estranha, uma possível incongruência ou justaposição: “Abaixo (psicologicamente) e além (geograficamente) da realidade ordinária existia outra realidade” (Ibid., p.136).

Nos anos 20, num primeiro surrealismo, o que estava em questão era não apenas problematizar classificações supostamente naturais da tradição, como também deslocar as ordens de sua própria cultura. Segundo a utiliza muitas vezes André Breton, em francês, a palavra *tradition* (tradição) rima com *bâillon* (mordaça).<sup>19</sup> Tal senso de provocação *bretoniano* também pode ser observado na nomeação por antífrase da revista *Littérature* (1919) que remete à legenda da arte poética de Paul Verlaine (apud Chénieux-Gendron, 1992, p.36): “E todo o resto é literatura”. Ainda assim, o surrealismo não rejeita a erudição, que responde a outro desejo, o de compreender e de analisar. Trata-se antes de inverter a hierarquia de valores tradicionais e recusar o caráter positivista da arte conceitual de pretensões realistas. De modo a corroer os corolários nacionalistas, Breton defende o plano da poesia sob uma perspectiva de insurreição e rebelião permanente frente aos princípios lógicos. Para os surrealistas, qualquer atividade lógica humana seria parcial, uma vez que tomar o homem apenas como um animal racional seria limitar e subjugar suas outras capacidades psíquicas, sendo o homem não só composto de razão.

<sup>19</sup> Ainda que Breton renegue boa parte da tradição, a poética surrealista recoloca em circuito comportamentos e práticas antes marginalizadas pelo exercício da poesia. Os surrealistas encontram seus antepassados em uma linha que vai de Nerval a Novalis, passa por Gauguin, Lautréamont, Jarry e Rimbaud, e que tende a fazer com que o homem retorne a um sentimento primordial que teve de si mesmo e que o racionalismo positivista teria corrompido. (Cf: CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.29).

Ao tomar a arte como um sintoma de vida, o surrealismo busca juntar o homem arcaico com o contemporâneo, opondo, assim, poesia e literatura, através da convicção de que um pensamento vital não poderia recuar para trás da vida. A poesia deveria escapar aos especialistas. Para André Breton, não existiria uma única maneira de se pensar a cultura e nem, tampouco, uma forma contínua de se pensar a cultura sempre em oposição à natureza. Da oposição entre poesia e literatura, os surrealistas buscam ligar a práxis ao mistério, dissolvendo a distância entre objeto e receptor. Nesse sentido, o surrealismo procura mostrar a opacidade das oposições binárias para além das categorias fixas. Para a prática surrealista, a poesia não seria somente um modo de escrita, como também um modo de atividade mental que abrangeria todas as formas de vida. Numa permanente contestação da realidade instituída, o escritor surrealista busca confrontar os sistemas de conhecimento como refúgios do pensamento racional. Do poeta é imaginada uma atividade capaz de ultrapassar a antinomia entre o sentido racional e o conhecimento intuitivo. Ao poeta surrealista caberia buscar construir comparações sugeridas por atrações fulgurantes que não permanecessem estagnadas, mas sempre em estado de rotação a fim de despertar realidades novas.

Por tal via transgressora do previsto, o surrealismo combate conceitos formais clássicos como harmonia e equilíbrio, criticando o fato de a estética rejeitar tudo o que não lhe corresponde. Quando os surrealistas saem de Paris é para procurar lugares insólitos no mapa-múndi. A visão do artista e seu olhar em estado selvagem deveriam errar livremente por entre terras inexploradas de modo a se desencarcerar da realidade exterior como meio dominante de apreciação artística. Por isso, os surrealistas procuram por grupos sociais que escampem às determinações (morais, ideológicas, religiosas) do Ocidente, buscando nestes grupos certa virtude mágica da arte em oposição ao valor decorativo ou puramente de fruição estética. Nesse sentido, a revista surrealista VVV persistirá em mostrar a importância das bonecas Katchimas esculpidas pelos índios do Arizona à imagem dos seus deuses e que constituiriam “a justificação mais brilhante da visão surrealista” (Breton apud Durozoi, 1976, p.229).

Os surrealistas rechaçam a literatura em nome da poesia. A poesia permitiria ao surrealismo conferir todas as coisas a forma de seus desejos, sendo a única linguagem verdadeiramente capaz de expressar o ser no próprio ato de conversão em linguagem. Segundo Octavio Paz (1996), a influência do surrealismo no mundo moderno não teria se limitado ao automatismo ou à escrita espontânea e nem, tampouco, à concepção da imagem poética como cápsula explosiva pela união de realidades contrárias; também teria sido decisiva a ideia da poesia como atividade subversiva, “ao mesmo tempo crítica do mundo e meio de conhecimento, destruição da moral e da lógica inoperantes e visão suprema da realidade” (Paz, 1996, p.140).

Através da tensão entre literatura e poesia, o surrealismo dramatiza um embate com uma literatura nacionalista de cunho oficial. Ao assumirem uma concepção prática de poesia, depositando nela a esperança de libertação por meio da imaginação, e sendo a poesia, ao mesmo tempo, linguagem e pensamento, a escrita poética é valorizada pelos surrealistas como atividade fundamental devido à sua capacidade de escapar dos limites impostos pela razão, visto ter o pensamento primitivo como fonte analógica. Ao explorarem zonas da arte que até então haviam sido quase que unicamente abordadas somente pela etnografia, os surrealistas buscam por narrativas míticas capazes de produzir efeitos de estranhamento no mundo moderno.<sup>20</sup> O que parece primordial na mentalidade mítica, para os surrealistas, é que ela antecederia à separação dos poderes do homem entre poesia, filosofia e ciência, como afirma Benjamin Péret:

É preciso admitir que um denominador comum, que não pode deixar de ser a magia, une o feiticeiro, o poeta e o louco. Ela é a carne e sangue da poesia. Melhor, na época em que a magia resumia toda a ciência humana, a poesia ainda não se distinguia dela. (...) não se trata aqui de fazer a apologia da poesia à custa do pensamento racionalista, mas de protestar contra o desprezo da poesia por parte dos detentores da lógica e da razão. (...) O homem primitivo ainda não se conhece, procura-se. O homem atual perdeu-se. O de amanhã deverá reencontrar-se primeiramente, reconhecer-se, tomar contraditoriamente consciência de si mesmo. (...). Hoje em dia, o pretenso primitivo, mesmo o mais atrasado, perdeu de vista a época

<sup>20</sup> Tal é o plano mítico buscado pelo surrealismo: “não conteúdo de crenças, imposto pelo exterior a uma consciência humana (leitura narrativa de uma proposição paradigmática), mas desejo de estranhamento sensível, cujo conteúdo deve ser inventado” e constantemente reinventado por cada artista. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, pp.125-127).

longínqua em que a linguagem se organizou. Mal e mal alguns fragmentos de lendas evocam-na poeticamente aqui ou acolá. Mas a riqueza e a variedade das interpretações cósmicas, que os primitivos inventaram, comprovam o vigor e o frescor da imaginação destes povos, mostrando que eles não têm dúvidas de que *a linguagem foi dada ao homem para que faça dela um uso surrealista*, consoante com a plena satisfação dos seus desejos. De fato, o homem das idades antigas sabe pensar apenas de modo poético e, apesar de sua ignorância, talvez penetre intuitivamente mais longe nele próprio e na natureza, da qual ele pouco se diferenciou, do que o pensador racionalista que a dissecar a partir de um conhecimento inteiramente livresco. (...). Quanto mais o homem permaneceu primitivo, mais sua imaginação preservou laços estreitos com a percepção imediata do mundo exterior, para desenvolver-se, depois, paralelamente à vivacidade dessa percepção. (...) É do inconsciente profundo comum a todos os homens que emerge a imaginação; os primitivos de hoje não apenas nos mostram o que éramos ontem, mas também o que realmente ainda somos sob o verniz barato da educação moderna; o que o homem civilizado tenta em vão esquecer: os homens de hoje continuam muito pouco mais conscientes de sua própria natureza que os dos tempos mais remotos. (PÉRET apud PONGE, 1999, pp.77-153).

Ampliando a leitura de James Clifford, enquanto *poética de estranhamento*, o surrealismo pode ser lido como o coautor implícito da etnografia na primeira metade do século XX. Suas bases de escrita compartilham de visões de mundo e extensões narrativas análogas. O surrealismo – mesmo com suas disputas internas, seus manifestos prescritivos e possivelmente antropocêntricos em determinados momentos – partilha de uma visão potencialmente etnográfica de estranhamento do mundo e de problematização da artificialidade das ordens estáveis dos significados coletivos. Assim, ao entendermos a escrita etnográfica enquanto crítica cultural de traços potencialmente surrealistas, propomos pensar numa dimensão extensiva de *poética de estranhamento* pela qual, a partir de um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, se delineia uma consciência crítica na apreensão de artefatos culturais. A partir do esboço de uma conexão recôndita entre a atividade etnográfica e um conjunto de disposições críticas surrealistas, passa a ser possível pensar numa dimensão etnográfica do fazer artístico. Nesse sentido, ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais passíveis de comparações com outros arranjos possíveis parece fundamental para uma atitude etnográfica.

## 2.2)

Em seu artifício cultural crítico, a *etnografia surrealista* representa, também, uma interpretação que interpreta a si própria. Para *etnógrafos surrealistas*, a possibilidade de comparação entre elementos distintos existe em estado de tensão absoluta. Em suas visões provocativas de objetos familiares e questionamento de seus significados codificados, os surrealistas lidam com uma escrita teórico-prática pela qual escrita e conhecimento formam um mesmo interstício de apreensão do real. O ato de conhecer voltaria a ser constitutivo do objeto de conhecimento, como o era entre os primitivos.<sup>21</sup>

O elemento primitivo é utilizado pelo surrealismo como fonte existencial de problematização da realidade e não como mero *frisson* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, como era comum nos estudos do século XIX transmitidos pelo viés do exotismo.<sup>22</sup> De forma diametralmente distinta dos exotismos do século XIX, o surrealismo e a etnografia moderna partem de uma realidade profundamente questionada e partilham de uma concepção irônica de cultura. Com o intuito de destacar uma dimensão etnográfica no surrealismo, James Clifford (1998, p.133) enfatiza na prática surrealista uma confiança de que o *outro* – seja ele acessível através dos sonhos ou de uma mentalidade primitiva – seja uma parte crucial e imprescindível da pesquisa moderna. Particularmente, Clifford utiliza o termo *surrealismo* num sentido expandido, para circunscrever uma poética que valoriza colagens, fragmentos, coleções incomuns e justaposições inesperadas – a provocar a manifestação de realidades extraordinárias, com base no domínio do inconsciente e do insólito. Certa atitude etnográfica em artistas surrealistas propõe a reinterpretação de categorias carregadas de valor, tais como *arte*, *sofisticação* e *beleza*, uma vez que, tanto ao etnógrafo, quanto ao surrealista, seria permitido chocar e inverter hierarquias.

<sup>21</sup> Se apropriando do termo proposto por James Clifford, de modo a pensar a etnografia moderna e seu plano dialógico com a arte modernista do início do século XX, Stephen Webster (1990) utiliza a expressão *surrealismo etnográfico* para sondar um tipo de etnografia experimental presente em contexto moderno. Ao buscar tornar o familiar em estranho, o artista surrealista opera com um procedimento de estranhamento inverso, mas não oposto, ao antropólogo pesquisador de campo que busca tornar compreensível o não familiar. Por isso, para Clifford (1998, p.167), procedimentos surrealistas estariam constantemente presentes em trabalhos etnográficos, ainda que raras vezes explicitados ou reconhecidos.

<sup>22</sup> (Cf : ALEXANDRIEN, 1976, pp.132-136).



Tal atitude corrosiva e de estranhamento diante da realidade cultural é que sinaliza no surrealismo uma prática de abrangência etnográfica.

Através de certa predisposição em expandir e deslocar categorias comuns, o surrealismo compartilha com a etnografia uma atitude de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva. Além disso, ambos, etnógrafos e surrealistas, não distinguem *alta* e *baixa* culturas de modo marcadamente hierárquico. De forma diversa tanto do crítico de arte quanto do antropólogo tradicional, o *surrealismo etnográfico* valoriza certas impurezas culturais de perturbadores sincretismos. Como aponta Fernanda Arêas Peixoto (1998), em sua crítica cultural de tons iconoclastas, o grupo surrealista incorpora efetivamente o *outro* em sua escrita, aproximando-o pela poesia:

A aproximação da etnologia ao mundo das artes na França, dada principalmente pelo grupo surrealista, produz uma série de resultados interessantes, como por exemplo a revista *Documents*, editada por Georges Bataille a partir de 1929, que dedica um número inteiro à missão Dakar-Djibouti; ou o catálogo da exposição *Les Arts Anciens de l'Amérique Disparue*, organizada por George Henri-Rivière em 1928, para o qual Bataille escreve '*L'Amérique Disparue*'. A posição anticolonialista dos surrealistas mobiliza o interesse pelos povos colonizados e leva vários de seus partidários a escreverem textos de caráter etnológico. Mas tal posição, longe de significar uma bandeira política – que outros também levantaram –, tem um sentido mais profundo no interior da 'filosofia' surrealista. Ferozes e irreverentes críticos do ponto de vista antropocêntrico, os membros do grupo compartilham a convicção acerca da necessidade das fronteiras do humano. Nesse sentido, o homem não poderia ser mais pensado sem os seus 'outros', sem os seus 'duplos': os animais, as figuras monstruosas, os primitivos. (PEIXOTO in: LEIRIS, 2007, pp.84-85).

Para os surrealistas, a arte é concebida para, mais do que provocar especulações formalistas, intrigar, importunar, obcecar, perturbar e produzir imagens tão persistentes quanto imagens de sonhos, no sentido em que uma noção de arte potencialmente primitiva e selvagem permitisse imaginar uma nova hierarquia de valores e lidar com elementos ainda não de todo prescritos pelo intelecto. Como destaca Sarane Alexandrien (1971, p.159), André Breton dispõe da ideia de inventariar os legados culturais de povos arcaicos de modo a examinar os mitos, os ritos e as crenças das religiões primitivas para descobrir

quais ancestralidades deveriam ser reanimadas no espírito moderno e incluídas no interior da fundação de novos princípios morais.

À procura de objetos de potenciais insólitos, os surrealistas percorriam o *Mercado das pulgas* parisiense, onde era possível redescobrir artefatos da cultura revolvidos e rearranjados. A partir de um jogo descontínuo entre o familiar e o estranho, objetos inesperados eram procurados à luz de um estranhamento em potencial e, ao serem retirados de seus contextos funcionais, adquiriam tons proficuamente insólitos. Nesse sentido, certos objetos surrealistas podem ser lidos como artefatos de alteridade que desfamiliarizam, recodificam e ressimbolizam instrumentos convencionais. De modo a escapar da tirania dos utensílios práticos, objetos são afastados de seus sentidos habituais e recriados por outros usos distintos de suas finalidades técnicas originárias. Alocado no inconsciente mítico, o objeto surrealista é evocado a desempenhar um papel disruptivo e iluminador de novas relações. Um museu surrealista, se existisse, seria composto por objetos díspares justapostos numa ordenação insólita. Nos primeiros anos após a construção do *Museu do Homem* parisiense, Michel Leiris (apud Clifford, 1998, p.177) mencionou negativamente que a separação entre arte e ciência efetuada ao longo do museu não era conseguida sem um esforço consciente e premeditado. Para reverter tal quadro, Paul Rivet teria imposto uma injunção formal contra o tratamento estético dos artefatos. Entretanto, à revelia da atuação de Rivet, a instituição haveria de purgar o legado do inusual museu de Trocadéro e dos *surrealistas anos 20*, período em que ciência e arte se misturavam inadvertidamente.

Na investigação por novas formas de pensar e de sentir, o surrealismo procura não ignorar e nem subestimar a potente contribuição que pode ser encontrada nas culturas dos povos primitivos. O surrealismo possui um diagnóstico sobre o mundo ocidental moderno como uma civilização sem mitos, um mundo que nega a poesia. Em vista disso, os surrealistas questionam o estatuto ocidental da *obra de arte*, frente às produções de povos ditos primitivos. À procura por países recém despertos para seus passados mitológicos, os surrealistas pretendiam reordenar o globo terrestre de modo a que a Oceania ocupasse o primeiro lugar por ordem de importância, devido ao apreço que este continente dedicava às suas culturas primitivas. Da profusão de uma variedade

de estilos, os surrealistas valorizam na arte melanésia o fato de sua representação perceptiva prevalecer sobre sua representação conceitual de mundo. Desta forma, o surrealismo opõe a arte oceânica à arte africana justamente pelo poder de interpretação poética presente na primeira em oposição à uma arte regida por critérios realistas, como no caso africano. Anteriormente, a estatutária africana havia sido reabilitada pelos cubistas de um ponto de vista técnico, mas seus modos de figuração não coincidiam com o ambiente de revelação que caracterizaria a abordagem surrealista da arte primitiva.<sup>23</sup>

Em busca de seres ou objetos suscetíveis de serem dotados de vida mítica, os escritores surrealistas vagavam por lugares inauditos em busca de produzir uma escrita profusa em achados e capaz de repor à linguagem um estado de efervescência selvagem:

Os lugares de Paris por onde passávamos, por mais neutros que fossem, eram magnificados por uma fabulação mágico-romanesca que nunca perdia o fôlego e se derramava a todo o momento, a propósito de qualquer esquina, rua, vitrine. Ainda antes de *Le Paysan de Paris*, um livro como *Anicet* dá já ideia destas riquezas. Ninguém terá sido mais hábil detector do insólito sob todas as suas formas, nem mais levado a devaneios quiméricos sobre uma espécie de vida secreta da cidade. (BRETON, 1994, p.48).

Alguns objetos em particular são deslocados pelos surrealistas do estatuto etnográfico para o plano da meditação filosófica. Tal é o caso de certas máscaras de transformação tribais indígenas que são investigadas por André Breton devido às suas combinações que, por serem potencialmente dotadas de dons de revelação, efeitos de surpresa e dinamismos particulares, seriam capazes de destituir qualquer noção estática de obra artística ocidental.<sup>24</sup> Ao ser indagado em entrevista sobre os objetos e símbolos presentes em seu escritório, Breton mostra um ofício análogo a de um estranho etnólogo:

Há aqui máscaras esquimós, índias, dos mares do Sul. As bonecas, trouxe-as do território dos índios Hopis no Arizona. Repare na justificação que estes objetos trazem à visão surrealista, no novo impulso que lhes podem dar. Esta máscara esquimó representa o cisne que conduz até ao caçador, na

<sup>23</sup> (Cf: ALEXANDRIEN, 1976, pp.27-68).

<sup>24</sup> "O efeito surpresa, que exerce um papel importante na concepção artística moderna, é aqui empregado como em nenhum outro lugar. A virtude do objeto considerado reside, antes de mais nada, na possibilidade de passagem brusca de uma aparência para outra. Não há nenhuma obra estática, por mais reputada que seja, que, ao lado dessas máscaras, possa suportar a comparação sob a luz da vida (ou da angústia)" (BRETON apud PONGE, 1999, p.80).

Primavera, a baleia branca (o cisne, aqui reduzido à cabeça e ao pescoço, sai da boca da baleia). Aquela boneca Hopi evoca a deusa do milho: no enquadramento estriado da cabeça pode ver as nuvens sobre a montanha; nesta pequena moldura no meio da testa, a espiga; em volta da boca, o arco-íris; nas estrias verticais do vestido, a chuva caindo sobre o vale. É ou não é a poesia tal como continuamos a entendê-la? No século XX, o artista europeu só poderá obstar à dessecação das fontes de inspiração causada pelo racionalismo e o utilitarismo retomando o contato com a chamada visão primitiva, síntese de percepção sensorial e de representação mental. (BRETON, 1994, pp.247-8).

Tal coleção de objetos estranhos acumulados por Breton possui analogia a de um *etnógrafo da mente*, um inventariante da consciência humana em sua dimensão ampliada. Certa propensão etnográfica pode ser observada em André Breton pela tendência em agrupar criações aparentemente remotas e marcadamente afastadas umas das outras, confrontando objetos manifestamente díspares, lhes descobrindo possíveis pontos em comum pela dessemelhança e por concordâncias na discordância. Vejamos como Sarane Alexandrian descreve a coleção *bretoniana* insolitamente etnográfica, a ponto de provocar um inevitável estranhamento em sua contemplação:

O visitante admitido a contemplar a coleção de André Breton estava envolvido pela diversidade de coisas desconcertantes que ela continha, pinturas e colagens de mestres do surrealismo, trabalhos naïfs de alienados e de médiuns, bandeiras tibetanas, petróglifos recolhidos durante sua estadia nas reservas indígenas do Arizona, totens da Colômbia britânica, estátuas de ancestrais da Nova Irlanda, produtos da arte popular mexicana, pássaros empalhados e colocados sob globos de vidro, instrumentos insólitos encontrados no Mercado das pulgas, ágatas apanhadas no decorrer de suas excursões; todos objetos que, longe de formar um conjunto heteróclito, complementam-se e geram valores mútuos (...) Seu encadeamento chega a realizar-se se o visitante tiver o privilégio de ser introduzido em seu quarto para admirar as bonecas Hopi, as máscaras esquimós, as peças raras que ele desejou ver diante de seus olhos despertados. Havia, nas relações de Breton com os quadros e os objetos, momentos de descobertas maravilhadas, de fruições visuais, de diálogos mudos, como na companhia de seres amados. (ALEXANDRIEN, 1971, p.141).

Por sua vez, para Louis Aragon, a gênese do pensamento surrealista possuiria um mecanismo análogo à gênese mítica: “o homem está repleto de deuses como uma esponja imersa em pleno céu” (Aragon, 1996, p.143). Para Aragon, os mitos de hoje seriam os resíduos da atividade consciente do homem. Viver segundo um mito seria uma espécie de realidade superior buscada

indefinidamente pelos surrealistas, presumindo as ações mais cotidianas como permeáveis, no limite, à busca de conhecimento. Contudo, o mito buscado pelo surrealismo não seria um conteúdo de crenças imposto socialmente à consciência humana, mas antes um desejo de estranhamento, uma espécie de mitologia anti-paradigmática. O potencial de imaginação e de representação que o mito traria não seria inferior à uma verdade de ordem conceitual, sendo sua produção de verdade alegórica e metafórica.<sup>25</sup>

Como ressalta Sarane Alexandrian (1976), para além da mera curiosidade, os surrealistas levam ao extremo o interesse pela criação de povos longínquos, mas rejeitam a solução plástica realista das máscaras africanas, preferindo se comunicar com o espírito que dita tais formas. Ao inverso da arte africana que estaria interligada à um sentido de depuração de qualidades exteriores num movimento de redução metonímica da realidade, a arte oceânica estaria mais próxima da linguagem analógica da poesia e suas sínteses metafóricas, sendo, por isso, valorizada por Breton:

De um lado da barricada (a meu ver) há as variações sempiternas sobre as aparências exteriores do homem e dos animais, que podem ir, naturalmente, até o *estilo*, mediante uma depuração gradual dessas aparências (mas os temas continuam pesados, materiais: a estrutura atribuível ao ser físico – rosto, corpo –, a fecundidade, os trabalhos domésticos, os animais de chifres); do outro lado, exprime-se o maior esforço imemorial para dar conta da interpretação do físico e do mental, para triunfar do dualismo da percepção e da representação, para não ficar só na casca e remontar à seiva (e os temas são aéreos, os mais carregados de espiritualidade que eu saiba, os mais pungentes também...). (BRETON apud CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.23).

Nesse sentido, através de um viés crítico paralelo ao etnográfico, o que mais parece fascinar os surrealistas é a capacidade da arte primitiva em superar a oposição entre percepção e representação, oferecendo possíveis sínteses da percepção sensorial atrelada à representação mental. Os mitos dos primitivos são considerados como narrativas de exaltação poética. A arte primitiva provoca nos

<sup>25</sup> “Será a verdade científica toda a verdade? Ou não diria o mito a mesma coisa, mas de um modo perfeitamente irredutível a qualquer outro modo de expressão? A diferença estaria no modo de apreensão de uma mesma realidade e, em última análise, questionaria a alternativa obrigatória entre a representação e o conceito. Não contém o conceito uma parte da representação? A representação mítica não seria a outra forma de um *mesmo* saber? Tal intuição está na origem do procedimento surrealista. (...) Todas as práticas lúdicas, finalmente, tenderam, no surrealismo, a *perturbar* a ordenação do sujeito questionando a sua relação com o *outro*” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, pp.120-136).

surrealistas um efeito propulsor devido a ser uma diferente forma artística capaz de conferir ao real um sentido efetivamente novo. Contraposto ao pensamento domesticado, o pensamento selvagem opera por um modo de produção de conhecimento análogo ao da criação poética.

Assim, o pensamento surrealista parece dialogar intuitivamente com as posições de Claude Lévi-Strauss (que conviveu com o grupo surrealista nos anos 50) no que concerne à poesia mítica e às suas relações com o pensamento racional: Lévi-Strauss só admite, entre o pensamento selvagem e o pensamento lógico, diferenças de uso e de estratégia, não de estrutura. Por tal perspectiva, Lévi-Strauss (1989) lê o pensamento selvagem mítico sem contrapor verdade e mentira, mas mostrando que o pensamento primitivo possui uma lógica própria – uma mitológica – que emerge através de uma peculiar produção de conhecimento que possui uma forma em si própria – uma *ciência do concreto*. O pensamento selvagem se arquiteta por uma razão sensível que será racionalizada a posteriori sem que, contudo, seus sentidos produzidos sejam menos substanciais, sendo o conhecimento produzido pelo componente sensível não menos concreto do que o conhecimento produzido pelo inteligível, uma vez que a aparente incapacidade de abstração dos primitivos possui uma lógica própria, constituindo uma prática que também produz conhecimento. Ao valorizar a relação e não o elemento em si, o antropólogo francês apresenta outras possíveis formas de classificação de mundo no homem pela sua capacidade simbólica, mostrando que a construção biológica humana não é suficiente para explicar sua diversidade cultural. Seria a característica plástica do ser humano que mostraria que sua essência é variável e está em permanente reconstrução.

Também, sobre a ligação entre surrealismo e antropologia no mundo moderno, podemos citar que Claude Lévi-Strauss frequentou o *mercado das pulgas* parisiense junto com André Breton, viajou com o surrealista francês a bordo de um navio rumo à Martinica, além de ter convivido com Max Ernst, Marcel Duchamp e o próprio Breton em Nova Iorque durante a Segunda Guerra. Desta forma Lévi-Strauss narra seu diálogo com os surrealistas:

Eu admirava Breton, rendia homenagem ao seu olho infalível quando percorríamos os bricabraques: ele nunca errava quanto a um objeto, nunca hesitava em seu julgamento. (...). Em certo sentido, aceito esta aproximação. É verdade que os surrealistas

e eu nos ligamos a uma mesma tradição intelectual que se origina na segunda metade do século XIX. Breton era apaixonado por Gustave Moreau, por todo aquele período do simbolismo e do neosimbolismo. Os surrealistas ficaram atentos ao irracional, procuraram explorá-lo do ponto de vista estético. É quase o mesmo material de que me sirvo, mas para tentar submetê-lo a análise, compreendê-lo, permanecendo sensível à sua beleza. Acrescentarei que reinava neste grupo um clima de exaltação intelectual, do qual me beneficiei muito. No contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se enriqueceram e refinaram. Muitos objetos, que eu teria tido tendência a rejeitar como indignos, apareceram-me sob uma outra luz, graças a Breton e seus amigos. Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernst usou nas suas colagens. (LÉVI-STRAUSS, 1990, pp.48-50).

Para Lévi-Strauss (1996, p.116), uma cidade, uma sinfonia e um poema seriam objetos da mesma natureza; as grandes manifestações da vida social teriam em comum com a obra de arte o fato de terem surgido primeiro no plano do inconsciente. Assim como o pensamento *lévi-straussiano* costuma abordar o visível pelo oculto e o racional pelo sensível, a genealogia de seu raciocínio não visa uma dissolução da razão no inconsciente, mas antes uma busca da racionalidade do inconsciente em um plano que pode ser descrito, segundo Octavio Paz (1993, p.10), como um *super-racionalismo* – por onde as categorias inconscientes, longe de serem irracionais, possuem uma ampla racionalidade imanente; uma racionalidade maior do que a razão crítica.

Aqui, é importante ressaltar que o constructo selvagem do pensamento primitivo não representa o pensar de todos os selvagens, mas sim uma conduta mental presente em todas as sociedades e que no mundo ocidental se manifesta principalmente nas atividades artísticas. Os estudos de Lévi-Strauss sobre os mitos e o pensamento selvagem descobriram que a lógica que os rege, longe de serem confusas aberrações psíquicas ou manifestações de ilusórios arquétipos, são sistemas coerentes e não menos rigorosos que os da ciência. Ainda que a noção de história não ocupe entre os primitivos a hierarquia que a sociedade ocidental lhe outorga, o adjetivo *histórico* não significa que os primitivos não tenham história; a resistência em relação ao pensar histórico não subtrai o rigor e a coerência do pensamento selvagem. O selvagem se sente parte da natureza e vive em constante afirmação de continuidade com as espécies animais: “Mais sóbrios e mais sábios, os primitivos desconfiam da história porque veem nela o

princípio da separação, o começo do exílio do homem errante no cosmos” (Paz, 1993, p.64).

O pensamento selvagem opera com procedimentos mentais coletivos e inconscientes. Localizado entre o sensível e o inteligível, o pensamento selvagem procede por combinações analógicas de um sistema de correspondências cuja lógica não difere da ocidental *civilizada* no que concerne à sua forma operacional, embora o seja pelos objetos e fins a que se aplicam seus raciocínios. Enquanto o homem de ciência do passado mediava, observava e classificava, o primitivo sentia, classificava e combinava. Longe de estar submerso em um mundo obscuro de forças irracionais, o pensamento selvagem vive em um universo de signos e de relações, uma vez que, para os primitivos, percepção e representação não se separam, antes formam uma faculdade integrada de percepção, sendo o pensamento inseparável da ação. Mais do que pensadores de ideias pré-científicas, os primitivos são portadores de conceitos.<sup>26</sup>

Nessa perspectiva, a pretensa oposição entre pensamento lógico e pensamento mítico é relativizada por Claude Lévi-Strauss (1989) através da formulação de uma estrutura inerente ao mito, que se atualizaria por feixes de relações. Por tal perspectiva, a forma de operação do pensamento mítico não seria distinta da lógica cartesiana, mas, antes, dotada de uma lógica concreta e não menos rigorosa que a dos matemáticos: diferiria na utilização dos símbolos, porque em lugar de proposições, axiomas e signos abstratos, servir-se-ia de deuses, animais e outros elementos do mundo natural e cultural. Como destaca Octavio Paz (1993, p.31), a partir de leitura da teoria *lévi-straussiana*, o significado dos mitos passaria a se desenvolver numa região que estaria mais além da linguagem. Não seria o homem que se serviria da mitologia, mas a mitologia que falaria através do homem. Como um pensamento em cadeia

<sup>26</sup> Ao lidar com ideias nativas como conceitos, Eduardo Viveiros de Castro (2002) desenvolve um conhecimento antropológico que trabalha o efeito das relações a partir de um confronto de pensamentos, formando uma espécie de teia ficcional em embate com relações verticais de assimetria entre sujeito e objeto. Tal operação proposta por Viveiro a partir do perspectivismo reconhece que toda relação pressupõe uma transformação e, para chegar à tal ponto, seria necessário que o antropólogo buscasse construir uma reengenharia com este *outro* etnografado que o permitisse escapar da verticalidade descritiva. Através da noção de *antropologia simétrica* de Bruno Latour, se é possível imaginar os ameríndios como cientistas potenciais e também considerar todo nativo em sua capacidade de fabricar teorias sobre si e sobre outrem. Conferindo equidade epistemológica entre saberes indígenas e pensamentos logocêntricos, “nativos e antropólogos ressurgem como posições precárias, reversíveis e intercambiáveis, assim como o são humanos e não-humanos para o perspectivismo ameríndio”. (CASTRO, 2008, p.15).



próximo de um *stream of consciousness*, o mito engendraria mitos: oposições, permutações, mediações e novas oposições. O sentido de um mito seria sempre outro mito, isso é, cada texto mitológico aludiria a outro e mais outro. Como pensamentos que pensassem a si próprios, os textos mitológicos comporiam um conjunto que poderia ser assimilado não tanto por um discurso, mas por um sistema em movimento: “os mitos se comunicam entre si por meio de homens e sem que estes o saibam. Ideia não muito distanciada da dos românticos alemães e dos surrealistas: não é o poeta que se serve da linguagem e sim esta que fala através do poeta” (Ibid., p.33).

O Ocidente se pensa como algo mais do que uma cultura. A temporalidade moderna, com sua crença em um progresso contínuo, também se apoia na confiança de que o tempo moderno realmente fosse capaz de dissipar o passado em sua passagem.<sup>27</sup> A individualidade racionalista pressupõe uma pessoa em detrimento de qualquer outra. Contudo, segundo Octavio Paz, a distinção moderna entre sujeito e objeto teria sido dissolvida na teoria *lévi-straussiana* através de um plano regido pela terceira pessoa do plural que, ao abolir o sujeito, dissolveria o diálogo da consciência consigo mesma:

Kant se propôs a descobrir os limites do entendimento; Lévi-Strauss dissolve o entendimento na natureza. Para Kant, há um sujeito e um objeto; Lévi-Strauss apaga esta distinção. Em lugar do sujeito postula um ‘nós’ feito de particularidades que se opõe e se combinam. O sujeito via a si mesmo e os juízos do entendimento universal eram os seus. O “nós” não pode ser visto: não tem um si mesmo, sua intimidade é exterioridade. Seus juízos não seus: é o veículo de um juízo. É a estranheza em pessoa. Nem sequer pode saber-se uma coisa entre as coisas: é uma transparência através da qual uma coisa, o espírito, contempla as outras coisas e se deixa contemplar por elas. (...) A história do pensamento do Ocidente foi a das relações entre o ser o sentido, o sujeito e o objeto, o homem e a natureza. Desde Descartes o diálogo se alterou por uma espécie de exageração do sujeito. Esta exageração culminou na fenomenologia de Husserl e na lógica de Wittgenstein. O diálogo da filosofia com o mundo se converteu no monólogo interminável do sujeito. O mundo emudeceu. O crescimento do sujeito às expensas do mundo não se limita à corrente idealista: a natureza histórica de Marx e a natureza “domesticada” da ciência experimental e da tecnologia também ostentam a marca da subjetividade. Lévi-

<sup>27</sup> Como aponta Bruno Latour (1994), os modernos teriam diferido dos pré-modernos por se recusarem a pensar os *quase-objetos* como tais. Enquanto os modernos operariam com um mecanismo dualista e simétrico que tende a considerar a dimensão transcendente da natureza como o oposto assimétrico do fabrico da sociedade, os pré-modernos lidariam com uma ligação contínua entre ordem natural e ordem social.

Strauss rompe brutalmente com esta situação e inverte os termos: agora é a natureza que fala consigo mesma, através do homem e sem que este se dê conta. Não é o homem, mas o mundo que não pode sair de si mesmo. Se não fosse forçar demais a linguagem, diria que o entendimento universal de Lévi-Strauss é um objeto transcendental. O “homem em si” nem sequer é inacessível: é uma ilusão, a cifra momentânea de uma operação. (PAZ, 1993, pp.96-7).

De modo a desestabilizar os pensamentos convencionais e expandir os limites das convenções, a cosmovisão surrealista se realizaria por meio de uma gravitação cultural regida mais por analogia do que por princípios identitários.<sup>28</sup> Através de um uso da linguagem próximo ao pensamento selvagem, tomando imagens como metáforas, invertendo os atributos, aproximando realidades inconciliáveis e rompendo com os nexos lógicos da linguagem instrumental, os surrealistas operam com uma transformação da relação unívoca de significação e da noção de que cada termo ou enunciado corresponde a um só referente externo. As imagens poéticas, regidas por leis do pensamento analógico, aproximam realidades opostas e sugerem que uma coisa pode ser sempre outra. Por diminuir a distância entre o pensar e o dizer, a analogia é a linguagem do poeta, sendo seu reino o do *impossível verossímil*. Como expõe Victor Hell (1989, p.88), o poeta é “criador de língua, entre língua, linguagens, estilo, forma dramática, estabelecem-se relações sutis que fazem da obra literária, não o reflexo de uma sociedade, mas a expressão de um mundo que virá”. Por sua vez, segundo Octavio Paz (1982, p.110), a poesia pode ser lida como *recuperação de outridade* exatamente por carregar em si uma revelação da heterogeneidade do ser pela qual se rompe a cadeia de causa e efeito de um mundo composto de contrários relativos. Por outra via de leitura, após assinalar que a civilização ocidental, estabelecida sobre uma concepção racional e positiva do universo e da vida, separou o homem do universo e de uma parte de si mesmo, Marcel Raymond (1940, p.12) propõe que os poetas, na medida em que se esforçam por fazer do ato poético uma operação vital, cumprem uma função compensadora na sociedade do Ocidente.

<sup>28</sup> “Por gravitação cultural (um impulso semelhante contra a cultura livresca só podia se dar num meio que, por ser hiperculto, a padecesse: dialética da Arcádia, o processo se realiza na França. Se o cubismo (crítica dos ícones) surge de um aluvião espanhol, se o dadaísmo (liquidação de ícones) é produto cosmopolita, se o futurismo (euforia dos novos ícones) retumba ocamente na Itália, será a França a examinar tais costuras para empregá-las depois em sua forma purgativa e revolucionária, deixar de lado as escórias e surgir finalmente com uma atitude, uma cosmovisão que, por razões de método e ambições, se denomina surrealismo”. (CORTÁZAR, 1998, p.76).

Por desafiar o princípio de identidade e anunciar uma identidade de contrários, a linguagem poética atenta contra os fundamentos que dão base ao homem racional. Uma imagem poética (de alta carga metafórica) problematiza um tipo de pensamento pelo qual a modernidade está ancorada que é a lógica aristotélica da não contradição, que define que uma coisa não pode ser duas ao mesmo tempo. Por se construir mitologicamente, o pensamento grego teve depois que se estabelecer filosoficamente através do modelo do *lógos*, de modo a neutralizar ou tentar explicar o plano da aparente ambiguidade dos mitos a partir de uma perspectiva identitária do sujeito ocidental. Por sua vez, o caráter ambíguo da imagem poética não é distinto da realidade: é imediato, contraditório e plural, tais como foram apreendidos no momento de sua percepção.<sup>29</sup> Por se situar no campo da experiência psíquica da contradição, os mitos não se baseiam em temas unívocos e lidam com o conceito de verdade como um processo composto por efeitos de significação. Pela analogia, todas as figuras do mundo podem se aproximar sem perderem suas diferenças mais maciças.

Segundo leitura de Octavio Paz (1982), a sensibilidade do século XX e suas imagens – particularmente o triângulo incandescente formado pela liberdade, o amor e a poesia – seriam em grande parte criação do surrealismo.<sup>30</sup> Para a prática surrealista, “conhecer” deveria ser um ato transformador daquilo que se conhece; a atividade poética deveria voltar a ser uma operação mítica. Pela prática surrealista, o poema se nutriria da linguagem viva dos mitos; o poeta não seria um homem rico em palavras mortas, mas sim em vozes vivas. As palavras de um poeta seriam suas e alheias, históricas e anteriores a toda história.<sup>31</sup> Assim, não seria um paradoxo afirmar que o poeta possui uma espécie de sentimento agudo da linguagem, isto é, uma capacidade de, mais do que se

<sup>29</sup> (Cf :PAZ, 1982, p.133).

<sup>30</sup> Segundo Diego Martinez Torron (in: PAZ, 1980, p.23), entre todos os autores de expressão castelhana – espanhóis ou não –, Octavio Paz é o escritor que mais profundamente assimilou o espírito dos surrealistas, tendo tido inclusive contato direto com André Breton. Vejamos como o poeta mexicano define o quanto o surrealismo entusiasmou sua escrita em determinado período de sua existência: “Fui surrealista em um momento de minha vida; procuro não ser infiel a esse momento... (...) A influência do surrealismo foi decisiva para mim, principalmente como atitude. Eu gosto muito do Benjamin Péret, que segue sendo aos meus olhos um exemplo moral, um exemplo de atitude de um verdadeiro poeta ante a vida. Achei no surrealismo a ideia de rebelião, a ideia do amor e da liberdade em relação com o homem”. (PAZ, 1980, p.17).

<sup>31</sup> Assim descreve Octavio Paz (1982, p.227): “O que nos conta Homero não é um passado datável e, a rigor, nem sequer é passado: é uma categoria temporal que flutua sobre o tempo, com avidez de presente. É algo que volta a acontecer (...) algo que sempre está começando e não cessa de manifestar-se”.

perguntar do que é feita a linguagem, agir sobre ela e diminuir a distância entre o pensar e o dizer. Vejamos como Octavio Paz descreve a potencialidade do pensamento primitivo do qual se alimenta a poesia enquanto uma espécie de *manancial de presentificação*:

Tudo aquilo que a razão, a moral ou os costumes modernos nos fazem ocultar ou depreciar, constitui para os chamados primitivos a única atitude possível ante a realidade. Freud descobriu que não bastava ignorar a vida inconsciente para fazê-la desaparecer. A antropologia, por sua vez, mostra que se pode viver em um mundo regido pelos sonhos e pela imaginação, sem que isto signifique neurose ou anormalidade. (...) Lévy-Bruhl, por sua vez, recorreu à noção de mentalidade pré-lógica, baseada na participação: ‘O primitivo não associa de maneira lógica, causal, os objetos de sua experiência. Nem os vê como uma cadeia de causas e efeitos, nem os considera como fenômenos distintos, mas experimenta uma participação recíproca de tais objetos, de modo que nenhum deles pode se mover sem afetar o outro. Isto é, não se pode tocar num sem influir no outro e sem que o próprio homem se transforme’. (...) A ‘mentalidade primitiva’ se encontra em todas as partes, ora recoberta por uma camada racional, ora em plena luz. Só que não parece legítimo designar todas essas atitudes com o adjetivo ‘primitivo’, dado que não constituem formas antigas, infantis ou regressivas da psique, mas uma possibilidade presente e comum a todos os homens. (PAZ, 1982, pp.142-5).

Desse modo, a partir do surrealismo, Paz (1982) pensa a poesia como *presentificação e recuperação de outridade* – em um redimensionamento que lida com a linguagem em sua unidade conflitante, fazendo surgir um pronome diferente do “eu” da literatura moderna, um pronome desmesurado que se dispersa em todos os pronomes e se reabsorve em um só; “esse pronome é a linguagem em sua unidade contraditória” (Paz, 1982, p.344). Já a epígrafe do primeiro livro de Paz – *O labirinto da solidão* (1950) – um *páratexto* escrito por Antonio Machado, apontava para uma *outridade* do *ser* como uma espécie de defesa poética: “O *outro* não existe: esta é a fé racional, a crença incurável da razão humana. Identidade = realidade, como se, afinal de contas, tudo tivesse de ser, absoluta e necessariamente, *um* e o *mesmo*. Mas o outro não se deixa eliminar; subsiste, persiste; é o osso duro de roer onde a razão perde os dentes” (Machado apud Ibid., p.1).

### 2.3)

O surrealismo se inicia como uma operação de expansão sobre a linguagem, isto é, não como um procedimento formal, mas sim como um processo pelo qual o escritor como que estabelecesse uma conexão direta, menos mediada, com o mundo superlativo da linguagem e dialogasse com o *corpus* próprio da poesia. Tocar a matéria prima da linguagem seria um dos principais propósitos surrealistas. Para André Breton, a velocidade do pensamento não poderia ser superior à da palavra escrita: “as inspirações verbais são mais fecundas de senso visual, mais resistentes ao olho, do que as imagens visuais propriamente ditas” (Breton apud Alexandrien, 1971, p.48). Por tal ponto de vista, o surrealismo pode ser lido, antes de tudo, como uma operação de ampla pujança sobre a linguagem, um modo de utilização da linguagem poética que abrange um princípio de renovação plástico sobre os costumes e a concepção usual de mundo mediado pela instância racional. Para isso, o poeta surrealista deveria ser capaz de dar forma às manifestações verbais mais paradoxais, de modo a que um poema surrealista fosse gerado de alguma ruína do intelecto. Ademais, no surrealismo há uma espécie de anarquia construtiva ou propositiva que, ao negar qualquer sistema de pensamento baseado na salvaguarda do racionalismo, expõe a dissolução de qualquer arte realista preocupada em propagar o senso lógico da prática artística.

Mais do que desenvolver a linguagem escrita ou a linguagem falada, o que mais importaria ao surrealismo seria o desenvolvimento da linguagem interior do homem “civilizado”. Para Breton, as palavras deveriam ser consideradas como criadoras de energia, dotadas de uma vida sensível destacada de suas significações e etimologias remissivas originárias, uma vez que seria através do entrechoque de palavras, as mais díspares possíveis, que seria produzido suas forças de incitações combinatórias. Para os surrealistas, o escritor não dominaria plenamente ou completamente sua escrita, uma vez que o supra consciente e o extra racional também participariam da criação artística.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> A hipótese levantada por Jacqueline Chénieux-Gendron (in: GUINSBURG, 2008, p.79), é a de que o sonho de pureza da escrita automática atravessou os primeiros anos do surrealismo, tendo se deslocado posteriormente para um sentido criticista de produção do inconsciente, chegando, a partir do final da década de 1920, à ideia de uma elaboração propositiva de uma reflexão que propunha uma reflexão sobre o sujeito *escritor*, problematizando a tensão que o anima e a ligação da energia que se manifesta em sua escrita.

Ao se afastarem de uma realidade imediata regida por intenções e premeditações para explorar uma realidade subterrânea de estratos mais profundos da vida psíquica, os surrealistas se aproximam do pensamento selvagem do *bricoleur*. O pensamento selvagem, no sentido aprendido por Lévi-Strauss (1975), opera, não conceitualmente e em direção à uma fina capacidade analítica, mas como um *bricoleur*, com pedaços *concretos* de sistemas simbólicos, num jogo sempre extensível a re-simbolizações. Entre o pensamento lógico e o pensamento selvagem, entre o engenheiro e o *bricoleur*, o artista conduz o depósito mítico do homem moderno – e seu imaginário em manancial. O pensamento figurativo dos primitivos contrasta com o pensamento abstrato e lógico do homem moderno.

Interventores das realidades mais imediatas, os surrealistas buscam certa interlocução com a arte primitiva de modo a aproximar o *ser* e o *escrever*. Para Breton, uma vida intelectual sem constrangimentos e impulsionada por uma percepção revestida de poderes primitivos poderia permitir ao homem moderno acessar, por via poética, a sensibilidade como germe da vida intelectual, pela mitologia própria que cada inconsciente fosse capaz de criar. Tais pulsões instintivas seriam possíveis de serem encontradas no próprio universo mental do homem da modernidade: “a salvação do homem não exige a sua ‘desintelectualização’ em benefício da revalorização dos seus instintos fundamentais” (Breton, 1994, p.164).

Seguindo ponto de vista *bretoniano*, a questão não seria desintelectualizar o homem moderno para que dele pudesse ser extraído pulsões instintivas relevantes para criações amplamente poéticas. O surrealismo é positivamente contaminado pelo pensamento selvagem do *bricoleur*. Entre o *bricoleur* e o engenheiro, o artista experimental de vanguarda possui uma imaginação que raciocina, próxima ao artífice que lida com os materiais residuais e já elaborados de sua cultura, os reinventando em associações de uma escrita poética e analógica que opera com signos não subordinados a um único projeto ordenador. Desobrigados da estreiteza técnica, seja revelando que um objeto pode assumir sentidos múltiplos, seja por meio da negação da solidez lógica de objetos representáveis, os surrealistas lidam com um princípio alargado de realidade que não exclui o diálogo entre mundo subjetivo e objetivo.

Deslocando objetos de seus contextos habituais e procurando relações recônditas entre eles, o poeta surrealista busca descobrir liberdades interiores em objetos que ocupem posições insólitas, de desafio ao senso crítico habitual. Mais do que mera construção simbólica, o *objeto surrealista* – objeto-poema, imagem-provérbio – representa uma tentativa de renovação dos critérios plásticos ocidentais. O *objeto surrealista* – objeto criado por um modelo mental – se materializaria à meia distância do olho exterior e do olho interior do poeta. De modo a considerar os objetos exteriores em suas instâncias relacionais com o mundo interior da consciência, o poeta surrealista valoriza a supervivência do signo em relação à coisa significada.<sup>33</sup>

Em rebelião com o predomínio da objetividade cartesiana, a escrita surrealista busca demonstrar a fragilidade de uma razão totalizante baseada em antinomias redutoras da complexidade do real. Para além dos conhecimentos acumulados em arquivos hipostasiados, a escrita surrealista de traços etnográficos é permeada de uma noção da cultura enquanto mudança e perpétua estranheza.<sup>34</sup> Através da formulação de uma *etnografia surrealista*, dimensões literárias da narrativa etnográfica deixam de ser pensadas apenas como suplementos dos discursos etnográficos, para passarem a desempenhar uma função constitutiva destes discursos. Contudo, não bastaria afirmar que a etnografia seja literatura ou que os etnógrafos sejam romancistas fracassados ou *manquês*.

A *etnografia surrealista* não é um gênero literário e nem um gênero antropológico. Como poética da colagem, a etnografia escapa de uma definição metodológica naturalizada por versões iluministas e universalistas, assim como também resiste a ser fixada como uma espécie de literatura segundo versões relativistas e românticas. Ela passa a se configurar em diálogo com um campo articulado de tensões e relações do qual faz parte o universo cultural modernista

<sup>33</sup> Incitado pelos *Caligramas* de Apollinaire, André Breton criou a noção de *poema-objeto surrealista*, misto de poema e instrumento propositivo: “Os objetos da realidade não existem somente enquanto tais: da consideração das linhas que compõem o mais usual dentre eles surge – sem mesmo que seja necessário piscar os olhos – uma notável *imagem-enigma* com a qual toma copo e que nos entretém sem possível erro, de um só objeto real, atual, de nosso desejo” (BRETON apud ALEXANDRIEN, 1971, p.63).

<sup>34</sup> Para Walter Benjamin (1994), a potência particular do surrealismo não descenderia de uma fruição de fenômenos ocultos e nem, tampouco, de uma celebração do irracionalismo, mas sim de uma habilidade particular em vislumbrar e incitar o senso do insólito e do maravilhoso no cerne do cotidiano moderno.

do século XX. Em vista disso, a experiência etnográfica pode ser entrevista na atitude de certos escritores e artistas que buscam um tipo de subjetividade que não separe dicotomicamente escrita e experiência.

Nesse sentido, o método proposto por James Clifford pode ser lido mais como um processo de interpretação do que de explicação das culturas. Em um intenso diálogo entre experienciar e interpretar, a etnografia pode ser aludida como a *ciência do risco cultural* fundada na crença de que o *outro* – seja ele acessível através do plano onírico, da poesia, da arte ou da mentalidade primitiva – é um objeto crucial da pesquisa moderna. Nesse sentido, Clifford aponta uma dimensão etnográfica na prática surrealista que, ao lidar com a justaposição de valores culturais, visa embaralhar e contestar a realidade racional; compondo e decompondo as hierarquias e as relações “naturais” da cultura:

Deve-se lembrar que o surrealismo tinha sido um fenômeno genuinamente internacional, com manifestações em cada continente. Ele forjou a articulação menos das diferenças culturais do que das diferenças humanas. O mesmo pode ser dito em geral da etnografia francesa. (...). Apresentando esquematicamente o contraste, podemos dizer que o humanismo antropológico parte do diferente e o faz – através de nomeá-lo, de classificá-lo, de descrevê-lo e de interpretá-lo – compreensível. Ele o familiariza. Uma prática etnográfica surrealista, ao contrário, ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado. Cada uma dessas atitudes pressupõe outra; ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro. (...) O momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não mediada com a mera incongruência. Este momento é repetidamente produzido e suavizado no processo da compreensão etnográfica. (...) Pensar o surrealismo como etnografia é questionar o papel central do ‘artista’ criativo (...). O surrealismo unido à etnografia resgata sua antiga vocação de política cultural crítica. (CLIFFORD, 1998, pp.135-69).

Em sua inclinação em transpassar o verniz da cultura por dedicação errática, de modo a desenvolver uma crítica cultural assumidamente etnográfica, Michel Leiris é especificado por Clifford (Ibid., p.165) como um exemplo de escritor que adotou uma dimensão combativa do surrealismo contra a corrente dominante da arte e da ciência modernas. Ao provocar um estranhamento de toda e qualquer representação coletiva através de uma escrita inventiva, Leiris



realiza aquilo que Clifford denomina de *etnografia surrealista*. Por explorar ao paroxismo as técnicas da colagem e por tecer sua narrativa através de tensões e justaposições de materiais coletados, sem a intenção de somente uma síntese totalizante, o livro de Michel Leiris (2007), *África fantasma* (1934), pode ser definido como o único exemplo original e originário característico de uma *etnografia surrealista*. Ao mesmo tempo em que Leiris realiza contribuições inéditas à etnografia ao entrar em contato com tribos africanas como as do *dogon* e dos etíopes, o etnógrafo não deixa de questionar os conflitos subjetivos e as limitações políticas presentes num estudo intercultural. Sua obra – especialmente *África fantasma* – é composta por uma crítica implacável do paradigma de qualquer iniciação ritual. Sua escrita, particularmente investida de traços autobiográficos heterodoxos, reforça a posição etnográfica surrealista de estranhamento do mundo: “Como poderia Leiris presumir representar uma outra cultura, ele, que já tivera bastante problemas de representar a si mesmo?” (Clifford, 1998, p.223).

Para um *etnógrafo surrealista* como Michel Leiris, romper com a relação positivada e positivista entre sujeito e objeto significava apostar num cenário crítico em que o ponto de vista do etnógrafo pudesse criar um novo objeto de análise. Para tanto, em *África fantasma*, Leiris compõe uma espécie de anti-biografia, uma crítica de si próprio cujo tempo presente é construído a partir de densas parcialidades que tematizam também a impossibilidade de narrativizar sem moralizar, uma vez que a experiência da escrita e a escrita da experiência trazem os recortes particulares daquele que escreve experimentando. Se, de maneira constante, o plano descritivo costuma remeter sempre a um sentido que se fixa a um relato, já a dimensão ampliada da escrita surrealista lida com uma procura para além do aparente e do consciente. Tal tipo de texto etnográfico busca perturbar as narrativas encadeadas pela coerência de um autor que acredita controlar de forma onisciente a casualidade dos acontecimentos sucessivos dentro de uma história narrada.

Michel Leiris integrou a expedição Dakar-Djibouti, em 1931, com o título de *secretário-arquivista* de tal *missão* expedicionária oficial patrocinada pelo governo francês para a criação do *Museu de Etnografia* parisiense. Como secretário-arquivista, se esperava do etnógrafo a produção de um relato histórico

sobre a travessia pelo continente africano e sobre alguns dos 3.600 objetos adquiridos pelo projeto expedicionário. Entretanto, no avançar da viagem, Leiris passou a substituir a postura liberal oferecida pela etnografia científica por uma posição discursiva que entendia a África, suas pessoas e suas culturas, em seus próprios termos. Assim como Leiris, os etnógrafos franceses que participaram da mesma missão *Dakar-Djibouti*, partiram com uma concepção estética de África estruturada na cabeça e de como ela deveria ser coletada e representada segundo princípios fetichistas. Contudo, em contato com a África, etnógrafos como Marcel Griaule passaram a retratar a etnografia como um processo atravessado por dramatizações e manipulações de papéis, no qual o poder é uma questão central.<sup>35</sup> Como ressalta Clifford (Ibid., p.157), Michel Leiris foi possivelmente o primeiro etnógrafo profissional a nomear e analisar o colonialismo, em 1950, como sendo portador de uma inelutável base ideológica.

Ao cultivar um sentido *gauche* das narrativas míticas, Michel Leiris orientava seu foco de interesse não nos ritos ou rituais de iniciação coletiva, mas sim em momentos autobiográficos nos quais a articulação entre *self* e sociedade poderia emergir na consciência etnográfica. Para tal fim, o etnógrafo desenvolvia uma espécie de inabilidade metódica, algo como uma inadaptabilidade permanente e um posicionamento errático diante de qualquer exigência de se ajustar. Tal estranhamento tático pode ser observado em *África fantasma*, onde o *etnógrafo surrealista* questiona agudamente certas distinções científicas entre atividades subjetivas e objetivas na produção de dados no trabalho de campo, ampliando a abrangência de seus materiais coletados para seus sonhos e reações corporais; produzindo, assim, uma espécie de “etnografia analiticamente rigorosa e poética, centrada não no outro, mas no *self*, em seu peculiar sistema de símbolos, rituais e topografias sociais” (Clifford, 1998, p.163).

A partir da escrita de Michel Leiris, Gaston Bachelard (1993) comenta o etnógrafo surrealista como um “grande sonhador de palavras” (Bachelard, 1993, p.155), um escritor que frequentemente se surpreenderia a viver no interior das palavras movimentos íntimos que são agentes de sonhos. Através da escrita de Leiris, haveria a predisposição a considerar que nada seria insignificante na

---

<sup>35</sup> (Cf: CLIFFORD, 1988, p.173).

psique humana. Como propõe Bachelard, as imagens dos poemas *leirisnianos* não seriam pós-ideativas e nem pretenderiam ser resumos ou sínteses de pensamentos. Seriam, antes, imagens de seu inconsciente acompanhadas pelos processos discursivos de seus pensamentos. Transcrevendo com similar rigor o inesperado e o banal em sua autoetnografia, Leiris evitava formas que representassem expressões de temas supostamente reveladores de uma voz autêntica de substratos confessionais. Em suas explorações do real e do irreal, a escrita *leirisniana* sondava o mundo por imagens capazes de raciocinar e de ultrapassar as obrigações de estabilidade do *ser*.

De modo a nutrir “um violento ardor pela vida combinado com uma consciência impiedosa de seu absurdo”, Michel Leiris (apud Clifford, 1998, p.143) embaralha cartografias mentais e topografias geográficas em sua escrita. Sua subjetividade é um objeto fabricado, um artefato condutor de distanciamento estratégico formulado por um processo etnográfico particular e onírico. Por tal prospectiva, Michel Leiris pode ser lido como um personagem emblemático para pensar a íntima articulação entre etnografia e arte, por ser ele um poeta de feição surrealista que fez opção pela etnografia sem que isso tenha significado rupturas, uma vez que seus livros etnográficos se encontravam integrados ao conjunto de sua produção literária. No caso de Leiris, o interesse pela etnografia surgiu com o surrealismo e representava uma rebelião frente ao racionalismo ocidental, manifestada na curiosidade instintiva e metódica pela mentalidade primitiva. Em formato de fotomontagem, a narrativa *leiriana* transpõe a mera coleta documental de citações e instantâneos mentais numa escrita produzida pela combinação de um ponto de vista fotográfico com um perspectivismo de tons paradoxalmente científicos e surreais:

*África fantasma* é um monstro: 533 densas páginas de etnografia, relato de viagem, auto-exploração, *oniografia*. (...) *África fantasma* não acumula seus objetos como se esses fossem artefatos destinados a enquadramentos museológicos. Sua coleta etnográfica realiza-se sem uma clara diretriz, estética ou científica. Tampouco suas páginas refletem um ponto de vista autoritário ou adotam um tom desapassionado: elas devem contradizer-se. (...). Por excesso de subjetividade, uma espécie de objetividade é garantida – essa (paradoxalmente) proveniente de uma etnografia pessoal. (...) *África fantasma* retrata o etnógrafo-surrealista imbricado e envolvido na escrita – ele próprio através de outros. (...) Leiris defende uma rigorosa subjetividade, o direito (o dever) de registrar o curso de um

sonho ou de um movimento interior – juntamente com observações do local, dos eventos da missão e de questionamentos científicos. Ele deixará seu texto aberto para acasos objetivos, registrando quaisquer ideias, problemas ou fantasias que se imponham. (...) *África fantasma* inicia um processamento de escrita que interminavelmente compõe e recompõe uma identidade. Sua poética é de incompletude e de processo, com espaço para o estranho. Interrompe a agradável história de um acesso à África, abala a premissa de que o *eu* e o *outro* devem agrupar-se em uma narrativa estável e coerente. (CLIFFORD, 1988, pp.165-73).

Assim, o surrealismo em Leiris é assimilado enquanto crítica cultural. Para os surrealistas, as verdadeiras aventuras estariam sempre alhures. Paralelamente, em seu périplo multidirecional, a narrativa de Michel Leiris se constrói por deambulações de sentido pelas quais o escritor se nega a narrar os fragmentos de experiências em uma série cronológica, além de afirmar provocativamente ao leitor de *África fantasma* que este seria um livro ilegível. O mito científico da descoberta como fonte de acesso para a sabedoria é desmistificado por Leiris, no sentido em que sua viagem só passa a adquirir sentido como uma tomada de consciência e uma disponibilidade para o estranho. Em seu diário são registrados a esmo eventos, observações, sentimentos, diatribes, sonhos, percepções e ideias.

Mas Michel Leiris não foi o único escritor surrealista a realizar etnografias. Existe uma dimensão mais ampla para se pensar esta *etnografia surrealista* imaginada por James Clifford. Tal extensão etnográfica do surrealismo também pode ser conjecturada através da curiosidade com que seus escritores abordavam os povos primitivos. Como exploradores, aplicavam seus achados às suas descobertas com a mesma avidez de conhecimento investida na exploração dos mecanismos psíquicos e das estruturas criativas da linguagem. De modo a procurar *tudo ver, tanto por fora como por dentro*, André Breton reforçava que a busca surrealista não poderia se tratar de uma reabilitação do exotismo pelo exotismo, mas sim de um processo que permitisse que o desconhecido interno não mascarasse o desconhecido externo. De modo a explorar a capacidade poética da existência cotidiana, os surrealistas rejeitavam o fantástico pitoresco e buscavam ultrapassar a ficção subjugada a critérios realistas de verossimilhança para atingir um estado de *alta ficção* em que os contrários entrassem numa relação mítica de embate de símbolos.

Fundamentalmente, o poeta surrealista cria por analogia, como declarou certa vez André Breton (1994, p.205): “Nunca experimentei o prazer intelectual a não ser no plano analógico”.

Para Breton (1996, p.129), a tarefa mais alta que a poesia poderia aspirar seria comparar dois objetos tão afastados um do outro quanto possível e colocá-los juntos de uma maneira brusca e surpreendente. Como sublinha Louis Aragon (apud Guinsburg, 2008, p.892), existiriam outras realidades além do real monolítico que poderiam ser apreendidas, à revelia dos tipos de pensamento que admitem apenas uma racionalidade de teor cartesiano como regente do mundo moderno. Em resposta ao racionalismo que o precede, o surrealismo acentua o carácter inconsciente – de pensamento não-dirigido – que se revelaria na poesia, até mesmo à revelia do poeta. Atribuindo à escrita uma anterioridade lógica à própria fala, pelo surrealismo, a própria linguagem seria capaz de redefinir a realidade, sendo a linguagem um *ser*.<sup>36</sup>

A instauração do inconsciente, para Tzvetan Todorov (1993), pode ser considerada como o ponto culminante da descoberta do *outro* em si próprio pelo indivíduo moderno. Antes da descoberta do inconsciente, a civilização ocidental obliterava a estranheza de um *outro* exterior, assim como a existência de um *outro* interior que não estivesse circunscrito pela religião. Da era clássica até o fim do romantismo, escritores e moralistas não teriam cessado de descobrir que o *eu* é um *outro* ou, no mínimo, sua câmara de eco: “já não se acredita em homens-fera na floresta, mas descobriu-se a fera dentro do homem” (Todorov, 1993, p.244).

De modo a combater a lógica dominante e um racionalismo fechado, os surrealistas buscam encontrar um ponto intelectual pelo qual as antinomias fundamentais não mais seriam percebidas como contraditórias. Em vista disso, o mundo desenhado pelos surrealistas é, sobretudo, dominado pelas culturas primitivas e baseado numa constatação de que as obras de artes ocidentais não continuariam sendo valorizadas da mesma forma se confrontadas com um

---

<sup>36</sup> “Tudo se passa com Breton como se a comunicação (fala ou gestos, em particular no encontro) fosse conduzida pela escrita, enfocada não no surgimento pontual de uma inspiração, mas na sua duração mesma”. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.97).

*primitivismo integral* surrealista.<sup>37</sup> Como exemplo de tal ponto de vista, em 1927 o grupo parisiense organizou uma exposição na qual foram expostos objetos da América indígena ao lado de uma mostra de telas de Yves Tanguy.<sup>38</sup> Similarmente, em 1938, o México foi considerado por Breton (1991, p.30) como o país surrealista por excelência, devido ao seu território ainda não de todo despertado de seu sonho mitológico e dotado de um poder singular de conciliação entre vida e morte. Seguindo tal linha de argumentação, o que fascinava os surrealistas na arte primitiva seria a capacidade desta em superar a oposição entre percepção e representação, reunindo em sua visão de mundo percepção sensorial e representação mental num mesmo plano de comunicação. Vejamos como Benjamin Péret discorre sobre o pensamento poético presente nos povos primitivos e como este reverbera nos surrealistas:

Se as sociedades primitivas conservam certos traços da infância da humanidade, o mundo atual é sua casa de correção, sua penitenciária. As portas das prisões vão se abrir e a humanidade vai reconhecer sua perpétua juventude aos olhos da liberdade. Os mitos e as lendas dos primitivos mostram-nos o gênio inventivo dos povos que os criaram, gênio tão grande que poucos homens conseguem admiti-lo e o taxam de delírio. Mas, pode parecer que estas obras estão atrás de nós, no fundo do obscuro subterrâneo onde vivemos. Em todo caso, no outro extremo, na saída da qual nos aproximamos, eis a luz, uma luz tão ofuscante que nossos olhos são ainda incapazes de distinguir os objetos que ela ilumina, uma luz tão ofuscante que o homem tem dificuldade em se conceber nessa claridade. (PÉRET apud PONGE, 1999, p.156.).

De tal inconsciente profundo do qual se refere Benjamin Péret é que proveria a *escrita do pensamento* surrealista, uma vez que, para Péret, a poesia surrealista poderia ser descrita como uma “verdade selvagem com olhar de evidência” (Péret, 2002, p.20). Para o surrealismo, o homem primitivo seria um homem livre, sonhador definitivo, cujo pensamento analógico estaria liberto das amarras de uma civilização subjugada pelo progresso.<sup>39</sup> Para André Breton,

<sup>37</sup> Como declarou André Breton, ao discorrer sobre a pintura surrealista: “Não existe nenhuma obra de arte que se conserve de pé diante de nosso *primitivismo integral*” (BRETON, 1965, p.3).

<sup>38</sup> (Cf: PONGE, 1999, p.69).

<sup>39</sup> Nesse sentido, a primitividade ou a prioridade do pensamento poético por parte do surrealismo foca sua atenção no que os povos primitivos poderiam ensinar ao pensamento amplamente humano de modo a recuperar os poderes psíquicos que o homem moderno teria perdido ao longo da civilização. Nos primórdios do raconto fabulário surrealista estaria a aventura polinésia de Paul Gauguin, o primeiro artista ocidental a pensar que a o retorno à primitividade não deveria se limitar à criação artística, mas também permitir igualmente o acesso àquilo que Rimbaud chamava de *verdadeira vida*. Por tal perspectiva, parafraseando Gauguin, Breton certa vez afirmou: “O erro terá

qualquer esforço técnico do surrealismo, fosse em arte ou em poesia, deveria ser norteador pela preocupação de “multiplicar as vias de penetração das camadas mais profundas do mental” (Breton apud Alexandrien, 1971, p.109).

Na medida em que o surrealismo se apresenta não como um saber cativo do conhecimento intelectual, mas como uma prática localizada num domínio poético e plástico, a ideia de projeto estético em seu sentido racional é recusada: “a escrita e a arte surrealistas não se definem nem por um *estilo*, nem por uma *feitura*” (Chénieux-Gendron, 1992, p.188). Os surrealistas acreditam que a realidade humana não seria inerente, antes deveria ser conquistada. Por tal acepção, para Maurice Blanchot (1997, p.94), o surrealismo poderia ser lido como, ao mesmo tempo, um movimento inspirado e um movimento crítico. Indo na contramão de um mundo de coisas já feitas, o artista surrealista deveria priorizar o imaginário como forma de atingir uma realidade que estaria sempre fora dela própria e uma existência que nunca estaria ali onde está. Por isso, as experiências investigadoras surrealistas se colocam à procura de tipos de existência que não sejam inerentes ou intrínsecos a um mundo de coisas feitas e de realidades produzidas como dados e fatos mensuráveis.

Apesar se expressar por meio de mensagens verbais e não por imagens visuais, André Breton não pretendia que o surrealismo fosse uma arte literária em sentido estreito, uma vez que, para Breton, a literatura não seria um fim, mas um meio. Paralelamente, a retórica – com sua racionalização enciclopédica do belo – é confrontada pelos surrealistas. Frente à inspiração objetivista da ciência, de seu realismo positivista e de seu racionalismo estreito, o principal idealizador do surrealismo certa vez sugeriu a busca de uma “razão verdadeira e sem eclipses” (Breton, 1979, p.62) .

Por tal acepção, para os surrealistas, a afirmação sobre a unidade profunda entre sonho e ação não significaria a simples redução da ação ao sonho. A *surrealidade* seria uma realidade integral capaz de unir mundo visível e mundo imaginário num mesmo plano de expressão. Por ser avesso ao utilitarismo do pensamento racional, o alvo da linguagem surrealista é conciliar elemento tensamente opostos, no sentido de buscar suprimir a contradição

---

sido reduzir progressivamente a vida do espírito à simples manifestação das ideias, abafando sistematicamente todas as suas manifestações irracionais” (BRETON, 1994, p.278).

essencial em que viveria o homem entre o real e o irreal, para construir uma espécie de real absoluto – uma dimensão *supra real*:

Para o surrealismo – e espero que um dia isto venha a ser sua glória – tudo terá sido bom para reduzir estas oposições erroneamente apresentadas como insuperáveis, que foram deploravelmente criadas ao longo dos tempos e que são os verdadeiros alambiques do sofrimento: oposição entre a loucura e a pretensa “razão” que recusa a parte do irracional, oposição entre o sonho e a “ação” que acredita poder condenar o sonho à inanidade, oposição entre a representação mental e a percepção física, ambas, produtos da dissociação de uma faculdade única, original, da qual o primitivo e a criança guardam vestígios, que levanta a maldição de uma barreira intransponível entre o mundo interior e o mundo exterior e cujo reencontro seria, para o homem, a salvação. (BRETON, 1979, p.71).

## 2.4)

Exploradores psíquicos e linguísticos, os escritores surrealistas buscam criar novos mitos no mundo moderno. Em contraposição à verossimilhança da linguagem realista, o surrealismo busca superar a oposição imposta pela identidade de contrários entre percepção e representação. O que importa à ação surrealista sobre a linguagem é o inesperado encontrado numa palavra ou o elemento surpreendente revelado numa imagem que viesse a proporcionar um novo olhar para um determinado objeto já codificado. Em ato de valorização da experiência e da percepção, o surrealismo procura imaginar um realismo superior ao realismo comum. Nesse sentido, a expressão *bretoniano le peu de réalité* expressaria o significado de insuficiência da realidade cotidiana. Através de uma atitude poética com a vida, os surrealistas utilizam do delírio como método imagético de tensão de “o máximo de precisão para o máximo de desvario” (Paz, 1980, p.15). Para os surrealistas, a imaginação não seria uma faculdade inata ou um dom, mas sim um objeto de conquista. Em sua disputa com o racionalismo moderno, o surrealismo transgride as leis lógicas de dedução através do método analógico de correspondência e interdependência de contrários.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Como defende Breton: “O método analógico, homenageado na Antiguidade e Idade Média, desde então grosseiramente suplantado pelo método 'lógico' que nos conduziu ao impasse que se sabe, o primeiro deve ser dos poetas, dos artistas, é restabelecê-lo em todas as suas



Distantes dos idealistas platônicos que pensam em um mundo de arquétipos e em uma realidade empírica, os surrealistas acreditam que o exercício de imaginação negaria a realidade imediata para poder se projetar sobre ela e a transformar. Para os surrealistas, uma obra não seria somente proveniente de uma construção intelectual. Questionar o estatuto platônico da beleza e problematizar um valor estético inseparável da existência seriam tarefas fundamentais do surrealismo. Inclusive, André Breton distingue que a palavra produz realidade: por exemplo, afirma em *Discours sur le peu de réalité* (1927) que enunciados medíocres produziram realidades medíocres. Contudo, o surrealismo não tem por finalidade escrever com uma mínima unidade de estilo. Sob a perspectiva surrealista, exceto o dadaísmo, as outras vanguardas teriam apresentado e discutido questões formais restritas ao campo da estética. Se existe uma estética surrealista, tal estética não seria do tipo ontológico e nem possuiria inspiração platônica ou kantiana de pretensão a dizer o *ser* do *belo* como portador de uma verdade. Como destaca Cláudio Willer (in: Guinsburg, 2008), Breton teria ampliado os preceitos estéticos de Baudelaire, ao sugerir que o belo é sempre convulsivo e extravagante, associando tal extravagância à uma diversidade contraposta à banalidade. Não por aleatoriedade, a noção clássica do *belo* seja alterada radicalmente pelos surrealistas e por Gaston Bachelard a partir da noção de que, se algo é *belo*, sua beleza derivaria da intensidade do novo e do valor de choque provocado por associações que difeririam das percepções consideradas harmoniosas segundo as regras do “bom” gosto. Assim, a noção *bretoniana* de beleza *supra real* entraria em embate com um conceito estético de beleza adequado à um objeto de forma unilinear, uma vez que a *beleza-convulsiva bretoniana* seria comandada por leis circunstanciais de analogia em detrimento de leis de identidade.

De forma análoga, segundo Louis Aragon, o *vício* chamado surrealismo consistiria no “uso desregrado e passional do estupefaciente imagem” (Aragon apud Fabris in: Guinsburg, 2008, p.475). Por tal perspectiva, a primazia da imagem verbal na poesia é defendida pelos surrealistas como tentativa de suprimir o racionalismo ocidental – cindido entre mente e matéria, razão e

---

prerrogativas, às custas de arrancá-lo a seus subentendidos espiritualistas que, tendo sempre se comportado com relação a ele como parasitas, viciam ou paralisam seu funcionamento” (BRETON apud WILLER in: GUINSBURG, 2008, p.306).

sonho, poesia e ciência – e repor a linguagem ao seu estado de reiterada incandescência. Para André Breton, as imagens verbais seriam mais fortes e mais extensas em analogias do que as imagens visuais.<sup>41</sup> O valor de uma imagem dependeria da beleza da centelha obtida através da diferença de potencialidade entre dois condutores. Tal busca pela reconquista da linguagem representa um empreendimento científico, para Breton.

Aqui, a leitura *bretoniana* da ciência corresponde a um sentido amplo que merece uma observação. Como ressalta Wolf Lepenies (1996), no fim do século XIX ainda não havia uma separação nítida entre o modo de produção literária e o da obra científica. Por exemplo, Baudelaire exigia que, para a literatura sobreviver, deveria se tornar científica. Como mostra Lepenies, até o fim do século XIX ainda era natural que um homem da ciência se concebesse como escritor, um intelectual que poderia basear sua reputação científica pelo seu talento para a exposição; seguindo a máxima de Buffon: “*Stilo primus, doctrina ultimus*” (Buffon apud Lepenies, 1996, p.13). Por sua vez, Balzac se considerava um “*docteur en sciences sociales*” (Balzac apud Ibid., p.14). O debate entre literatos e cientistas constitui um processo de separação que vai se acentuando ideologicamente pela contraposição entre a cultura da razão e a cultura dos sentimentos. Como exemplo, na Alemanha ocorre uma oposição entre poesia e literatura que separa sentimento [*Gemüt*] e intelecto: para os alemães (que distinguiam até mesmo o escritor do literato), a França teria uma *littérature*, mas não uma poesia. Os alemães não conseguiam evitar a suspeita de que os franceses não levavam a sério a exclusão da literatura do âmbito da ciência. Por sua vez, no século XIV, o dicionário da *Académie Française*, no verbete *science*, remetendo a *littérature*, definia *lettres* no plural, como *toda espécie de ciência e de doutrina*.<sup>42</sup>

Assim, de forma análoga à amplidão *bretoniana* atribuída à ciência, segundo leitura de Michel Foucault (2006), André Breton deveria ser referido como o dispersor e o aglutinador da valorização da experiência na época moderna; um escritor que mudou o estatuto da escrita. Ao defender a dinastia da

<sup>41</sup> “Considero, e isso é o essencial, as inspirações verbais como infinitamente mais ricas de sentido visual, infinitamente mais sólidas para a vista do que as imagens visuais propriamente ditas” (BRETON, 1970, p.246).

<sup>42</sup> (Cf: FOUCAULT, 2006, pp.219-33).

imaginação que a literatura francesa havia rejeitado, o escritor surrealista situaria a linguagem no plano da abolição entre o saber e a escrita. Por isso, Foucault argumenta que Breton seja lido não como um *poeta da loucura*, mas como um *escritor do saber*:

O que me parece mais importante é que Breton fez comunicar, plenamente, estas duas figuras por muito tempo estranhas: escrever e saber; a literatura francesa, até ele, podia certamente ser toda urdida de observações, análises, ideias; ela não era jamais – salvo em Diderot – uma literatura do saber. Esta é, acredito, a grande diferença entre as culturas alemã e francesa. Breton, admitindo o saber na expressão (com a psicanálise, a etnologia, a história da arte etc.), é um pouco nosso Goethe. Há uma imagem que seria preciso, acredito, destinar ao apagamento: a de Breton como poeta da loucura. A essa não deve se opor, mas se sobrepor a de Breton, escritor do saber. Mas essa licença dada à literatura como deliciosa ignorância (à maneira de Gide) é afirmada por Breton de maneira muito singular. Para os alemães (Goethe, Thomas Mann, Hermann Broch), a literatura é saber quando ela é um trabalho de interiorização, de memória: trata-se de amearhar calma e exaustivamente o conhecimento, de se apropriar do mundo, de colocá-lo na medida do homem. Para Breton, a escrita tornada saber (e o saber tornado escrita) é, pelo contrário, um meio de impelir o homem em direção aos seus limites, de acuá-lo até o intransponível, de colocá-lo o mais perto possível daquilo que está mais longe dele. Daí seu interesse pelo inconsciente, pela loucura, pelo sonho. (...) mas o sonho dos românticos alemães é a noite iluminada pela luz da vigília, enquanto o sonho, para Breton, é o indestrutível núcleo da noite colocado no coração do dia. Tenho a impressão de que essa bela abolição da divisão entre saber e escrita é muito importante para a expressão contemporânea. Estamos precisamente em um tempo em que o escrever e o saber estão profundamente embaralhados, como o testemunham as obras de Leiris, de Klossowski, de Butor, de Faye. (FOUCAULT, 2006, p.244).

Como sublinha Foucault, são artistas e escritores como Breton, Bataille, Leiris, Blanchot e Magritte que combatem as velhas rubricas nas quais a própria cultura europeia se classificava e revelava aos seus olhos parentescos, vizinhanças e relações imprevistas. Os surrealistas visavam atingir uma forma de pensamento semelhante à da pintura: transmissão da essência na forma, configuração do espaço como ato revelador do pensamento, sem dependência realista. Fosse aproximando objetos semelhantes para lhes fazer sobressair as diferenças, fosse colocando um objeto em contradição com a palavra que o

designa, René Magritte se dedicava à tarefa de causar um tensionamento para qualquer observação mais atenta da realidade.<sup>43</sup>

A durabilidade da representação era tematizada reiteradamente por Magritte. Ao partir de aproximações incongruentes entre elementos heteróclitos, os quadros de René Magritte produzem um inquietante efeito de expatriação, por fixarem simultaneamente o olhar sobre a realidade dos objetos e individualizar em cada um deles uma duplicidade e um intercâmbio de significados. Em Magritte, a representação também se alarga para além do explícito da representação. Pela superposição de planos narrativos do quadro e sua falsa legenda, real e imaginário já não formam mais uma dicotomia fechada de tradução de sentido entre palavra e imagem. A estratégia realista de apresentação do real se esfumaça junto com a fumaça do cachimbo. Mesmo se apoiando solidamente no objeto que o inspirou, a pintura *magrittiana* pode mudar o seu sentido pelo seu poder de perpétuo estranhamento. Sua pintura não é uma prospecção do invisível. Cada quadro seu é um ato de reflexão poética sobre o mundo que busca mais levantar novos problemas que ponham de novo em questão as soluções adquiridas, do que encontrar novas soluções para velhos problemas.

Em René Magritte, a representação do *cachimbo que não é um cachimbo* mostra em forma de fratura como a produção imagética da verdade pode ser questionada por uma trivial legenda que, apesar de ilustrar um objeto, não se cola a ele. O quadro causa este estranhamento justamente pelo fato de mostrar que a tradução do real não é inerente à sua representação. É pela relação excessivamente cotidiana de uma forma reconhecida e de um nome demasiado familiar que a plenitude visível da forma se desprende de seu nome para procurar outras ancoragens. Tal cachimbo que flutua junto com sua fumaça é entrevistado por Foucault (1988) a partir da observação de uma descrição que explode com os dados de sua realidade. A perenidade da obra de arte também é posta em xeque por Magritte ao esfumaçar um universo de discursos onde antes uma forma correspondia à cumplicidade de suas letras com o espaço. Como

---

<sup>43</sup> Em 1929, René Magritte assim descreveu o sistema narrativo de sua poética pictórica: “Um objeto não está tão ligado ao seu nome que não possa encontrar outro que melhor lhe convenha. (...) tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e o que o representa (...) por vezes uma palavra não serve senão para designar a si própria (...) por vezes o nome de um objeto substitui uma imagem” (MAGRITTE apud GUINSBURG, 2008, p.34).

paradigma *magrittiano*, em *Isto não é um cachimbo* (1929), a frase decifrada já não é mais aquela que diz e representa simultaneamente, uma vez que a crítica à mimese da ideia de cachimbo paira sobre o quadro, se utilizando da simultaneidade que permite dizer duas coisas diferentes em uma só palavra; desassossegando e subvertendo o lugar comum do texto como representação desenhada. Nesta batalha entre figura e texto a legenda passa a mostrar uma figura para além do que antes explicitava: uma figura anônima e inacessível a qualquer palavra. A fumaça ausente do cachimbo se apresenta e a lição cotidiana desaparece. O objeto familiar se torna cada vez mais estranho por denunciar a perenidade tanto da obra de arte quanto de uma demonstração que busque estabilizar um objeto em um espaço único numa espécie de assepsia ideal.

Por questionarem as narrativas realistas e suas estratégias, os surrealistas trabalham com uma produção de realidade nunca estável, em permanente reelaboração de algo que pode estar sempre em mutação conforme mudam as geografias, os momentos e as horas dos dias. Em artigo escrito sobre o surrealismo, em 1926, Walter Benjamin (1994, p.33) descreveu André Breton como um amplo intérprete de sinais que transformava de forma estranha e particular as ruas e as praças da cidade, até o ponto em que o que se passasse no universo urbano pudesse parecer se mover como numa porta giratória. Na leitura *benjaminiana*, o surrealismo poderia ser aludido como uma escrita anti-literária geradora de uma *historiografia do inconsciente*. Neste referido artigo, Benjamin delineou o surrealismo como uma *usina geradora de iluminações profanas* de abrangência antropológica:

quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff* (...) E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. (...) a superação autêntica e criadora da iluminação não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica. (...). Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura. Justamente as obras que a anunciam com o máximo de vigor, o incomparável *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton, mostram desvios perturbadores. (...) Seria o momento de pensar numa obra que como nenhuma outra iluminaria a crise artística, da qual somos testemunhas. (BENJAMIN, 1994, pp.23-8).

Por sua vez, para Sarane Alexandrian (1971, p.170), André Breton não deveria ser interpretado como um agitador vanguardista, mas sim como um escritor que se insurgiu contra todas as convenções e contra o espírito cientificista baseado na crença irrestrita do progresso humano. O efeito mais direto do espírito antirreligioso *bretoniano* manifestar-se-ia na procura do sagrado na vida cotidiana e urbana, ao mostrar que existiria um sentido profano do sagrado não dependente do divino para se manifestar no mundo moderno. Por exemplo, as pedras traziam para Breton lembranças arcaicas da idade de ouro de um paraíso terrestre perdido; certas pedras seriam, segundo leitura *bretoniana*, *ready-mades* de reminiscências edênicas. De modo a ler as pedras em busca de mistérios minerais, Breton atentava para o poder alusivo de certas rochas insólitas a fim de suscitar as circunstâncias incomuns de sua procura:

Entre todos os objetos naturais, Breton foi um grande amante das pedras; ele não deixa de aproveitar uma ocasião de ir recolhê-las, com a mesma paixão que Jean-Jacques Rousseau herborizava no bosque. Ele mesmo escreveu um texto, *Língua de pedras*, para codificar o método fomentador da pesquisa e da leitura de certo tipo de contribuição onde sua iniciativa própria é de forma gradual transcender gradativamente a imagem desprovida de que o senso comum faz do mundo. É necessário primeiro se engajar numa busca apaixonada, não se contentar com uma pedra colhida por acaso durante uma caminhada. (...) A investigação de pedras, dispondo deste singular poder alusivo, contanto que verdadeiramente apaixonada, determina a rápida passagem daquelas que se entregam à um estado segundo, cuja característica essencial é a *extra lucidez*. (ALEXANDRIEN, 1971, pp.64-5).

Segundo Breton, haveria um *além do sentido* da linguagem para a qual uma palavra poética poderia se dirigir a partir da negação de sua função imediata de comunicação, sendo a linguagem conjecturada pelo surrealismo como algo diverso de um meio de comunicação de mediação inerte entre locutores. Nessa perspectiva, é possível ler no surrealismo uma atividade inventiva de mundo que almeja ultrapassar os empregos corriqueiros da língua representacional para se entregar à uma irrupção de imagens capaz de transgredir os limites do concebível e do dizível. Se apropriando de dinâmicas laboratoriais de uma linguagem pensante, os surrealistas trariam a palavra poética para o estado de efervescência na escrita, no sentido em que fosse possível deixar falar a linguagem e que ela tivesse vida própria no texto

ficcional.<sup>44</sup> Para poetas como Paul Éluard, uma nova linguagem deveria ser buscada liberada da obrigação de significar, uma vez que somente uma linguagem liberta daquela “que basta aos tagarelas” poderia se tornar poética (Éluard apud Chénieux-Gendron, 1992, p.78). Seria essa uma linguagem que permaneceria permeável a todas as virtualidades dos sentidos. Os escritores surrealistas jogam, escreve Éluard, “mas pela primeira vez desde a origem do mundo, tome muito cuidado, eles estão jogando como homens” (Ibidem).

Na medida em que as principais antíteses que moveriam o racionalismo moderno seriam as oposições entre sujeito e objeto, interior e exterior, razão e emoção, real e sonho, pela *poética surrealista*, a inspiração se transfiguraria numa arma manejada em sentido oposto ao pensamento ontológico de primazia de um sujeito cognitivo onisciente sobre sua razão. Transmutada em imaginação, pela escrita surrealista, a inspiração se transformaria em um mecanismo de questionamento extremo sobre tudo o que fosse considerado indiscutível pelo pensamento racional:

O surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós aquilo que chamamos de realidade. Para os antigos o mundo existia com a mesma plenitude que a consciência, e suas relações eram claras e naturais. Para nós sua existência toma a forma de disputa encarniçada: de um lado, o mundo se evapora e se transforma em imagem da consciência; de outro, a consciência é um reflexo do mundo. A empresa surrealista é um ataque contra o mundo moderno porque pretende suprimir a luta entre sujeito e objeto. (...) [O surrealismo] propõe-se a levar a cabo a tarefa que Novalis atribuía à “lógica superior”: destruir a “velha antinomia” que nos dilacera. (...) O surrealismo investe também contra o objeto. O mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não existe eu, não existe criador, mas uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis. Todos nós podemos fazer poesia porque o ato poético é, por natureza, involuntário e se produz sempre como negação do sujeito. A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e se converter em cabo de alta-tensão que permita a descarrega de imagens. Sujeito e objeto se dissolvem em benefício da inspiração. (...) o poeta se transforma em poema, lugar de encontro entre duas palavras ou duas realidades. Desse modo o surrealismo pretende romper, em seus dois termos, a contradição e o solipsismo. (...). Ao contrário dos poetas anteriores, que se limitam a sofrê-la, o surrealismo maneja a inspiração como uma arma. Assim, transforma-a em ideia e teoria. O surrealismo não é uma poesia,

<sup>44</sup> (Cf: DUROZOI, 1976, p.200).

mas uma poética, mais ainda, e sobretudo, uma visão de mundo. (PAZ, 1982, pp.208-10).

Assim, para Octavio Paz, a efetiva originalidade do surrealismo consistiria em não somente ter feito da inspiração uma ideia independente de qualquer carga mística, mas também, mais radicalmente, uma ideia de mundo pela qual se comporia o homem moderno sem depender de nenhum fator externo maior do que sua própria existência:

A verdadeira originalidade do surrealismo consiste não somente em feito da inspiração uma ideia, mas sobretudo uma ideia do mundo. Graças a essa transmutação, a inspiração deixa de ser um mistério indecifrável, uma superstição vã ou uma anomalia, e se torna uma ideia que não está em contradição com nossas concepções fundamentais. (...) Todos os grandes poetas anteriores ao surrealismo tinham se debruçado sobre a inspiração, pretendendo arrancar-lhe o segredo – e esse traço os distingue dos poetas barrocos, renascentistas e medievais –, mas nenhum deles pôde inserir inteiramente a inspiração na imagem que o homem faz de si e do mundo. Em todos havia resíduos das idades anteriores. E mais: para eles a inspiração era regresso ao passado: tornar-se medieval, grego, selvagem. O gnosticismo dos românticos, o arcaísmo geral da poesia moderna e, enfim, a figura do poeta como um desterrado no seio da cidade provêm dessa impossibilidade de aclimatar a inspiração. O surrealismo faz cessar a oposição e o desterro ao definir a inspiração como uma ideia do mundo, sem postular sua dependência de um fator externo: Deus, Natureza, História, Raça, etc. A inspiração é algo que se processa no homem, se confunde com seu próprio ser e só pode ser explicado pelo homem. (Ibid., p.210).

Em lugar de querer situar o pensamento onírico ou delirante em relação ao pensamento racional, objetivo de todo psicanalista, os surrealistas desejariam derrubar as barreiras que separam os dois domínios de modo a fazer aparecer o sonho e a vigília como dois vasos comunicantes na existência dita “real”. Por tal via, Breton imaginava atingir uma espécie de conhecimento total do homem moderno em um plano pelo qual fosse possível recuperar uma consciência selvagem através de realidades novas. Assim, o surrealismo questiona certos binarismos canônicos que marcam a modernidade, assim como a ontologia do “ser” cartesiano. Não obstante, declarar que a razão é a essência do homem significaria já cortá-lo em dois, coisa que a tradição clássica não teria deixado de fazer, ao separar no homem o que é a razão como verdadeiramente humano daquilo que não o é, ou seja, considerando instintos e sentimentos como



humanamente indignos. Para os surrealistas, pensar somente com a razão instrumental teria sido provavelmente o maior erro de René Descartes.<sup>45</sup>

Assim como a razão científica isola a determinação objetiva da realidade de qualquer construção afetiva ou imaginativa, a razão clássica separa a razão da imaginação. O homem cartesiano só pode ser dono de si ao se submeter às leis de um mundo arbitrado por uma razão normativa. Ao passo que Descartes condena a imaginação porquanto lhe parece que essa participa do plano falso do conhecimento sensível, para os surrealistas a imaginação seria alheia à imitação e representaria, em si, uma torrente impossível de remontar de forma idêntica. Investidos de uma vontade de subversão geral dos princípios lógicos racionais, os surrealistas compartilham da mesma linguagem hiperbólica do mundo que os escandaliza. Por tal perspectiva, Breton (1994, p.217) delineia o surrealismo como uma aventura existencial emancipatória – “pequena fração de pensamento livre” – em permanente insurreição frente à um mundo de feições cartesianas. Se todo conhecimento racional cartesiano opõe ao sujeito um objeto, os surrealistas, por sua vez, buscam dissolver tal dependência vertical.

## 2.5)

Apesar de serem dois campos distintos de conhecimento, antropologia e literatura possuem pontos de contato que transpassam qualquer viés estilístico. A partir de uma noção expandida do pensamento antropológico, seria possível problematizar qualquer formulação artística num sentido menos estreito do que uma definição unidisciplinar buscasse narrar. Por tal perspectiva, Amir Geiger (1999, p.106) propõe uma analogia ampliada do empreendimento antropológico com uma procura descritiva de outras culturas como *estados alterados* da consciência ocidental.

Antropologia e etnografia são mais do que gêneros literários; são escritas do pensamento. A antropologia não estuda verdades eternas, mas sim relações, domínios que ligam pensamento e ação, conceitos e textos. Como um *método portátil de pensamento*, a etnografia reúne investigação e escrita em sua

<sup>45</sup> (Cf: ALQUIÉ apud BRETON, 1994, p.110; ALQUIÉ, 1972, p.161).

prática.<sup>46</sup> Por constituir um *método-pensamento*, a escrita etnográfica pode redimensionar cada pensamento como um ato de prática de sentido, sendo capaz de produzir um devir de estranhamento da linguagem instrumental – devido à sua força transdisciplinar produtora, antes de tudo, de uma forma de se posicionar na pesquisa e na relação com o *outro*. É por meio de tal *devir de estranhamento* que a linguagem do escritor do texto etnográfico pode se deixar contaminar positivamente pelas palavras do *outro* e falar de alguma forma junto com ele, ainda que suas vozes se distingam. Como enfatiza Roberto Cardoso de Oliveira (1993, p.12), na antropologia a função de escrever um texto é mais do que uma tentativa de exposição de um saber: é também e, sobretudo, uma forma de pensar e de produzir conhecimento.

Assim, pensar na etnografia como um *método portátil de pensamento* significa considerá-la, ao mesmo tempo, como um tipo de investigação e um método de escrita suscetíveis de gerar novos pensamentos e olhares que possam ser explorados para além de qualquer limitação disciplinar. Seguindo tal argumentação, a ideia de uma *antropologia da literatura* é atravessada pela imagem de uma ficção que trabalha com saberes, interpretações e ideias sobre a vida humana. Levando em conta que a antropologia não estuda verdades eternas, antes pesquisa relações e textos humanos subsumidos em conceitos, o plano da observação antropológica pode ser útil para o campo da literatura como um domínio que interliga pensamento e ação, palavra e coisa, através de uma consciência crítica que estabelece ligações de proximidade da esfera do olhar com os desdobramentos do plano intertextual da linguagem. Por outro lado, há uma ideia de literatura que passa a incorporar um uso crítico e inventivo da experiência e da solicitação de pensar o humano. O uso crítico e inventivo da escrita ficcional pode ampliar as fronteiras do campo da invenção literária e também redimensionar a compreensão da cultura, da descoberta etnográfica e do pensamento antropológico, para além das margens de uma disciplina que busque

---

<sup>46</sup> Como discute Janice Caiafa (2007), uma marca fundamental da pluralidade etnográfica é a sua concepção da vida social como negociação de sentidos e das culturas como sistemas de significação. Uma das características do trabalho do etnógrafo é a busca da experimentação da estranheza como capacidade antropológica de potencialmente instituir uma irregularidade na continuidade familiar, estabelecendo uma interrupção do fio regular entre o pensamento e a vida. Todavia, o distanciamento geográfico não garante tal experiência de estranheza, já que este potencial de estranheza não é dado no campo etnográfico, mas sim adquirido, sendo a possibilidade de se adquirir tal estranhamento etnográfico por uma viagem de deslocamento geográfico similar a que poderia ocorrer por uma viagem escritural de deslocamento intertextual.

formas textuais capazes de formar uma ideia afirmativa basilar sobre o humano, no sentido em que pensar na possibilidade epistemológica de uma *antropologia da literatura* é também estar atento para o alargamento do campo ensaístico da linguagem poética enquanto instância inventiva produtora de pensamentos.

Se levarmos em conta a origem etimológica provinda do latim de *ficção* – o termo procede de uma associação entre *fictio* (fingimento, imitação) e *ingere* (modelar, dar forma) – a terminologia *ficção* pode ser expandida para o campo científico. Qualquer ato de invenção, formação, criação, invenção, suposição ou hipótese pode ser, num sentido mais amplo, aproximado do campo ficcional.<sup>47</sup> Referido de outro modo, é importante ressaltar que *ficção* não pressupõe uma farsa ou uma mentira, mas, antes, uma narrativa produzida e modelada segundo montagens produtoras de escritas inventivas:

Clifford Geertz fala que a etnografia é uma ficção, e que a ficção é entendida como *fictio*, que é do latim e significa algo que é produzido. Qualquer narrativa é produzida. Não há uma narrativa que não seja, de alguma maneira, ficcionalizada. Porém, o pressuposto é que construir uma ficção não é inventar, muito pelo contrário. A ideia é ter a clareza de que sempre quando a gente produz uma narrativa, esta narrativa é endereçada, é produzida. Ela é feita. E aí, depende do campo em que você está produzindo. Se você vai trabalhar com romances, ou se você vai trabalhar em campo, no sentido de pegar a narrativa do sujeito com qual você trabalha, você vai ter que fazer uma costura, vai ter que fazer uma montagem. Vai ter que fazer uma seleção, dar um nexos. E isso é uma produção narrativa como outra qualquer. Mas é preciso ficar claro que, em vários momentos, necessariamente, somos nós que estamos costurando, estamos produzindo aquele sentido. Pois, se você não tiver esta clareza, você vai cair numa ilusão, que é a ilusão do fato, de um acontecimento mesmo, de uma verdade positivista. (SINDER, 2011, pp.183-91).

Por tal perspectiva, escritas etnográficas também podem ser chamadas de *ficções*, no sentido de algo fabricado ou produzido em ato de composição. Como assinala James Clifford (1986, p.18), as culturas não deveriam ser vistas como

<sup>47</sup> Da forma como a utiliza Bruno Latour (2012), o termo *ficção* não representaria uma mentira ou uma simulação de linguagem, antes uma figuração que problematizaria a noção de humano e agiria na antropogênese, uma vez que a ficção forneceria substância para a figuração humana. *Seres da ficção* – quase-sujeitos e quase-objetos – seriam dotados de estatutos de exterioridade possuidores de seus modos próprios de veredictão. A ficção seria anterior à instituição *arte*, já que pré-linguística e proveniente de uma redobragem da técnica em outro plano de expressão. Dentro do modo de existência da ficção, o artefato cultural não seria composto por significados isolados do domínio do simbólico, mas, antes, os signos seriam provenientes da ficção. A ficção seria o reino da enunciação de seres pré-lógicos e pré-sensíveis às palavras, uma vez que, num mundo de pluralismos ontológicos, entre a técnica e a ficção, a cultura seria dotada da capacidade de refletir sobre a pluralidade da natureza.

objetos científicos, mas sim como produtos históricos potencialmente contestáveis. Se uma cultura não é um objeto a ser descrito, tampouco é um corpus unificado de símbolos e significados que pode ser definitivamente interpretado. Nesse sentido, questionar o plano epistemológico pelo qual pessoas e grupos representam *outros* pode ser, também, redimensionar a esfera que constrói a própria negociação de realidades intersubjetivas. Enquanto um composto de códigos e representações produzidas em movimento, o pensamento cultural deve conceber uma *práxis* por onde a poética e a política sejam inseparáveis, uma vez que a poética cultural – inevitavelmente política – requer a incessante reconstituição de *eus* e *outros* por exclusões, convenções e práticas discursivas. Por tal ponto de vista, uma cultura seria sempre relacional, já que envolveria a inscrição de um processo comunicativo entre sujeitos históricos e suas relações de poder. Traduções de culturas, não obstante inventivas, hábeis ou sutis em suas formas textuais, ocorrem por meio de línguas que governam o fluxo do conhecimento humano e dependem da negociação de realidades comuns entre seus interlocutores.<sup>48</sup>

Sendo a escrita etnográfica a base do conhecimento antropológico, a tarefa do pesquisador seria tornar a alteridade das sociedades que estudou disponível para sua própria como uma *experiência*. No processo escritural etnográfico, a experiência pessoal não seria mais do que uma mediadora para o surgimento do geral e do inconsciente. Como sugere Johannes Fabian (2013), na prática etnográfica, o conhecimento objetivo do inconsciente surge por meio da atividade consciente do etnógrafo, ainda que não seja resultado dela: “o conhecimento antropológico, como o mito, concebe o antropólogo, e não o contrário” (Fabian, 2013, p.96). Exatamente pelo fato de as culturas estudadas pelos antropólogos estarem já ininterruptamente sendo escritas e escrevendo a si próprias, o processo de pesquisa etnográfica é inseparável dos textos que ele gera e do mundo fictício que lhe cabe evocar.

Nesse sentido, José Reginaldo Santos Gonçalves (2007) aponta para a possibilidade de não mais nos perguntarmos sobre a natureza última da cultura ou sobre as supostas propriedades intrínsecas que a definiriam, mas sim dirigirmos nossa atenção para os usos que a constituem e os seus efeitos.

---

<sup>48</sup>. (Cf: CLIFFORD, 1986, p.15).

Rearranjando seu foco em situações singulares, a cultura pode ser lida pelo antropólogo como um tema de conhecimento similar ao produzido no plano literário das narrativas. A sugestão é de que a cultura é “menos um objeto dado empiricamente ou construído teoricamente do que um vazio diversamente preenchido por diversas metáforas. E as concepções de cultura, menos uma descoberta do que férteis pontos de vista” (Gonçalves, 2007, p.247). Por tal acepção, assim como um corpo não é composto por uma totalidade contínua, mas por uma montagem de símbolos e códigos, uma cultura também não deve ser imaginada como um organismo unificado e constante.

Ao considerarmos a antropologia enquanto uma aventura intelectual catalisadora de novos métodos de escrita, dentre elas a surrealista, propomos pensar que, assim como a ficção extrapola o domínio da literatura, a antropologia responde à uma necessidade específica de conhecimento do ser humano em todas as suas extensões multifacetadas, sendo a antropologia e a etnografia mais do que gêneros literários, *escritas do pensamento*. Como enfatiza James Clifford (1998, p.126), as mais significativas ficções etnográficas são parcialmente verdadeiras, uma vez que seus fatos são classificados, contextualizados e narrados como todos os fatos nas ciências humanas – escritos como uma teoria produzida em ato de criação de significado, de alteridade e diferença.<sup>49</sup>

O homem é “o xamã de seus significados” (Wagner, 2012, p.97) – os significados humanos são baseados na relação que eles alinham. Como um elemento de contínua invenção do mundo, a linguagem está sempre em processo de ser inventada; a linguagem e os significados criam realidades. Todo esforço por conhecer outra cultura deve começar por um ato de invenção. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo reinventa sua própria noção de cultura. A *invenção* seria o aspecto mais crucial de “nosso” entendimento sobre “outras” culturas, já que, como propõe Roy Wagner (2012), a prática antropológica pode ser lida como um jogo de invenções pelo qual textos se entrelaçam numa experiência de criatividade mútua. Um entendimento da cultura como *invenção*

<sup>49</sup> “Palavras e atos são transitórios (e autênticos), a escrita permanece (como complementaridade e artifício). O texto preserva o acontecimento ao mesmo tempo que estende seu significado. (...). Se estamos condenados a contar histórias que não podemos controlar, pelo menos não contemos histórias que acreditemos serem *as verdadeiras*” (CLIFFORD, 1998, pp.88-96).

passa pela concepção mais ampla que o homem tem de si mesmo e do mundo. Por tal ponto de vista, o antropólogo não deveria somente apreender uma nova cultura de modo a situá-la ao lado daquela que ele já conhece, mas, antes, assumi-la de modo a experimentar uma transformação de seu próprio universo referencial.

Como alternativa metodológica, Roy Wagner propõe uma concepção de dialética mais próxima do modelo grego original: a de uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e interdependentes entre si. Por tal conceituação clássica de dialética passaria a ser possível pensar numa antropologia que inventasse culturas ao invés de uma *cultura* coletiva formulada mediante a aplicação universal de conceitos como *intermediação* e *explicação*. Ao assumir todo ser humano como um antropólogo em potencial – um *inventor de cultura* – Wagner propõe que todos homens deveriam ser concebidos como “pesquisadores de campo que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de regras, tradições e fatos imaginados ou construídos” (Ibid., p.75).

A linguagem não está dissociada de seus experimentos com a realidade. A forma de narrar não é independente daquilo que é narrado, uma vez que a narratividade da realidade também a produz. Sendo parte daquilo que estuda, qualquer pensamento antropológico deve estar atento ao caráter dialógico de sua prática, já que nem a linguagem, nem a mente humana e, tampouco, a cultura são predicados do homem: “a linguagem produz o homem, como o homem produz a linguagem” (Fabian, 2013, p.177). Uma verdade só existe se gerada em relação, em embate e em encontro com outras verdades. Em vista disso, rejeitamos ler a relação entre contexto histórico e obra artística em termos de somente causa e efeito. Antes, tendemos a observar tal relação por um duplo movimento de apropriação e reinvenção, mais do que de continuidade com o contexto histórico que o circunda.

De forma transversal à tal aceção, sendo que o passado está em permanente construção, a antropologia objetifica suas visões por meio de algo mais do que a mera descrição ou compreensão dos costumes de povos e textos *outros*. O antropólogo torna suas experiências compreensíveis as concebendo

como *culturas* em permanente estado de invenção.<sup>50</sup> Como ressalta Roy Wagner (2012), a *invenção* não deve ser tratada como um simbolismo *manqué* e nem, tampouco, como um conhecimento espúrio. Ainda que não seja um processo totalmente consciente, a *invenção* possui um significado cultural de um ato criativo de entendimento. Toda *invenção* cultural passa pela reinvenção produtiva de um passado. Por tal ponto de vista, a *invenção* seria básica para a existência humana, assim como o conjunto de associações e convenções compartilhadas que permitem que a comunicação ocorra, uma vez que expressão e comunicação são interdependentes.<sup>51</sup> Como sugere Kazimir Maliévitch: “Não há nada único na natureza: tudo consiste em vários elementos e dá possibilidades para comparação” (Maliévitch apud Perloff, 1993, p.129). À cada vez que impomos “nossa” concepção de realidade sobre uma *outra* cultura, transformamos sua capacidade de invenção em algo arbitrário.

A tendência etnográfica em transformar um indivíduo num enunciador cultural é debatida por James Clifford de modo a problematizar tal autoridade etnográfica, muitas vezes materializada num escritor de etnografias que fala de bem definidos *outros* a partir de uma posição confortavelmente estável e distanciada. Por tal via crítica, as palavras da escrita etnográfica não devem ser pensadas como monológicas ou como a declaração legítima e autêntica sobre a interpretação de uma realidade preestabelecida.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Todas as simbolizações dotadas de significado mobilizariam a força inovadora e expressiva dos tropos ou das metáforas, uma vez que mesmo símbolos referenciais convencionais, os quais não costumamos pensar como metáforas, teriam o efeito de inovação, sendo reflexivamente motivados pelas extensões de suas significações para outras áreas. Por tal acepção, Roy Wagner (2012, p.23) emprega o termo *metáfora* em referência à invenção cultural, estendendo a noção de metáfora às formas não verbais e desenvolvendo, assim, uma teoria da simbolização por analogia com a linguagem, uma vez que a linguagem seria o principal meio de racionalizar o mundo e de inventá-lo como um *continuum* casual de fatos e eventos. O pensamento ocidental exigiria que “nossa” linguagem fosse um instrumento de precisão (ainda que fabricados por nós mesmos) para a descrição e a representação de um mundo obstinadamente factual.

<sup>51</sup> Segundo Wagner, os significados das ações humanas são resultados das maneiras pelas quais criamos e experienciamos contextos e invenções: “Toda expressão dotada de significado, e, portanto, toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção (...) Se o significado é baseado na relação, então o bom e sólido sentimento de denotação ‘absoluta’ (sobre o qual tantas epistemologias linguísticas são fundadas) é uma ilusão fundada na não relação, ou tautologia. Corresponde ao efeito de um contexto que ‘confere a si mesmo’ por meio de seus elementos articuladores”. (Ibid., pp.109-15).

<sup>52</sup> A partir da problematização da posição de um *eu* que compreende e representa um outro cultural, James Clifford lida com uma definição combativa de cultura, uma vez que, através de sua leitura, a ideia de cultura se delineia como um modo de pensamento crítico; um conjunto de reações complexas e intersubjetivas, já que a linguagem, nos termos de Bakhtin (apud CLIFFORD, 1998, p.44), repousaria nas margens entre o eu e o outro; metade de uma palavra, na linguagem, pertence a outra pessoa.

Se todo conceito nasce da igualação do não igual, afirmar conceitos é sempre afirmar forças em disputa. Em um plano avesso à autonomia do significante, o conceito deve dizer um acontecimento e não uma essência: “Em filosofia, a sintaxe tende para o movimento do conceito. Ora, o conceito não se move apenas em si mesmo (compreensão filosófica), mas também nas coisas e em nós”. (Deleuze, 1992, p.203). Sendo assim, um pensamento suficientemente forte deve ser capaz de abalar seus próprios modelos de intelecção e transpor a concórdia de suas faculdades, de modo a buscar linhas de fuga na linguagem assim como um uso da própria língua como um estrangeiro.<sup>53</sup> O gênero narrativo também produz o real. O estilo da escrita também influi em sua compreensão de realidade. Também o observador perturba a coisa observada. O pensamento inventa o mundo e é inventado por ele, à revelia da arbitrariedade dos signos.

Como sublinha Roy Wagner (2012, p.107), a antropologia deveria ser delineada como o estudo do homem mediante uma hipótese de cultura que abarcasse os pensamentos e as ações do antropólogo e de seus objetos de estudo como variedades do mesmo fenômeno; uma antropologia que concebesse a autoanálise como parte necessária da análise dos “outros”. Uma antropologia que jamais ultrapassasse os limites de suas próprias convenções, que recusasse a investir sua imaginação num mundo experiencial, haveria de permanecer como mais uma ideologia do que uma ciência.

Desse modo, propomos pensar que o antropólogo não é um colecionador de soluções, mas muito mais um recombinação e um reinventor, um *redesseiner* de potencialidades e de encontros fortuitos. Como aponta Bruno Latour (2008), através da etimologia alemã da palavra *redessein*, *to design is to redesign*, isto é, o *design* (na própria origem germânica do termo) está atrelado à uma ressemantização dos objetos. Por tal acepção, o *design* não é algo intrinsecamente ligado à forma (como queriam muitos construtivistas), mas sim

<sup>53</sup> Geralmente só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Mas, ao contrário, para Gilles Deleuze (1992), tratar-se-ia de ser um estranho em sua própria língua. Por exemplo, Marcel Proust afirmava que os belos livros forçosamente eram escritos numa espécie de língua estrangeira. Estar presente na própria língua como um estrangeiro seria traçar para linguagem uma espécie de linha de fuga pela qual uma gagueira criadora propusesse o uso estrangeiro da própria língua como uma forma de subverter seu uso dominante fundado no verbo *ser*. Nesse sentido, é possível conjecturar que também os escritores surrealistas são, cada um à sua maneira, estrangeiros em suas próprias culturas originárias.



algo atravessado por um pensamento que pensa também a natureza como mais um artifício. Por tal perspectiva, a partir do *redessein*, os objetos perderiam sua fria objetividade e passariam a dialogar com a natureza conflitante de todas as coisas.<sup>54</sup>

De modo paralelo à leitura de Latour sobre a prática antropológica, Eduardo Viveiros de Castro (2002) parte da premissa de que as ideias nativas sejam situadas no mesmo plano que as ideias antropológicas. Tal visão se opõe àquela relativista que admite complacentemente que somos todos nativos e que pratica, muitas vezes, uma espécie de *epistemocídio* ao tratar o conceito de *outrem* como uma estrutura *a priori*. Para além da imagem do conhecimento antropológico como resultado da aplicação de conceitos extrínsecos aos seus objetos, Viveiros propõe uma instância em que o conhecimento antropológico seja conceitualmente da mesma ordem que os procedimentos investigados. Evidencia, assim, o conhecimento como uma relação que suscita uma modificação, necessariamente recíproca, nos termos por ela relacionados e atualizados. É por ressaltar que *outrem* não é um elemento de seu campo perceptivo, mas sim o princípio que o constitui, a ele e a seus conteúdos, que o antropólogo toma as ideias *nativas* como conceitos. Por tal perspectiva, *outrem* seria, portanto, mais do que um ponto de vista particular, relativo ao sujeito, mas a possibilidade de que haja ponto de vista.<sup>55</sup> Paralelamente, como aponta Gilles

<sup>54</sup> Ademais, através da figura do *redesseiner*, Bruno Latour propõe um nível de igualdade na relação entre o mundo dos objetos e o mundo dos humanos, de certa forma, emancipando os binarismos pelo uso criativo dos objetos para além de suas definições culturais estabilizadas pelo hábito. Retirando as formas de suas funções predeterminadas e afastando a correlação funcionalista entre forma e função, tal noção *latouriana* de *redessein* sugere não buscar destruir e criar a partir de novas construções originais, mas sim lidar com repertórios da tradição, sem que seja preciso demolir completamente suas estruturas. Dessa forma, ao ampliar a abordagem teórica sobre os objetos, o conceito *latouriano* de *redessein* opera com elementos aparentemente contraditórios que se deslocam de suas formas fundacionais originárias rumo à uma localização na linguagem dos signos que existem em transitoriedade com outros: “*And we are no longer able to stop the controversies by stating the undisputable facts of the matter because facts are constantly disputed*” (Latour, 2008, p.12).

<sup>55</sup> Entretanto, a operação de uma *antropologia simétrica* não consistiria somente em ver o *nativo* como sujeito ao invés de como objeto. Ao propor uma forma radical de alteridade discursiva, Viveiros de Castro (2002) suscita um momento em que o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar e racionalizar o pensamento do “outro”, e passa a ser o de utilizá-lo, tirar suas consequências e verificar os efeitos que ele pode produzir no “nosso” pensamento. Por tal via, o objeto do antropólogo passa a se pautar mais pelos modos de pensar do *nativo*, do que pelos objetos desse pensar. O que passa a interessar são os mundos possíveis que os conceitos desses *nativos relativos* projetam, uma vez que são tais conceitos que esboçam um contexto analítico em que dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontem em um exercício de ficção antropológica entre o que pensa (ou faz) o nativo e o que o antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa: “Se identidade existe, ela é secundária em relação à alteridade. Mas é também preciso cuidado para não transformar a alteridade em outra identidade”. (CASTRO, 2008, p.218).

Deleuze – pensador filosófico de uma teoria das multiplicidades –, se apropriando de fala de Jean-Luc Godard, as pessoas não seriam as que ocupam um campo ou um *outro* predeterminado, mas sim as que habitam as fronteiras; a fronteira que é potente:

Godard: o que conta não são apenas os dois campos opostos sobre a grande linha onde eles se confrontam; o que conta é a fronteira, por onde tudo passa e corre sobre uma linha quebrada molecular orientada de modo diferente. (...) o que define o dualismo não é um número de termos, tampouco se escapa ao dualismo acrescentando outros termos ( $x > 2$ ). Só se sai efetivamente dos dualismos deslocando-os à maneira de uma carga, e quando se encontra entre os termos, sejam eles dois ou mais, um desfiladeiro estreito como uma borda ou uma fronteira que vai fazer do conjunto uma multiplicidade, independentemente do número das partes. (Deleuze, 1998, pp.153-58).

Paralelamente, ao reconhecer em cada evento determinações múltiplas, Tzvetan Todorov (1993, p.248) chega ao fracasso de tentar sistematizar a história. Em si, a linguagem não é um instrumento unívoco: serve igualmente para manipular e integrar. A linguagem só existe pelo outro: “não somente porque sempre se fala a alguém, mas também na medida em que permite evocar o terceiro ausente: à diferença dos animais, os homens conhecem a citação” (Todorov, 1993, p.155). Assim, pressupondo que o conhecimento de si passa invariavelmente pelo conhecimento do outro, Todorov antevê um diálogo “onde ninguém tem a última palavra, onde nenhuma das vozes reduz a outra ao status de um mero objeto” (Ibid., p.246).

## 2.6)

Uma das tensões constitutivas da antropologia é saber que não existe uma só forma de performar uma cultura e nem, tampouco, uma única maneira hegemônica de se exercer o verbo “ser” do ser humano, uma vez que esse sujeito moral insubstituível é, ele próprio, uma construção histórica. Como sublinha Michel Foucault (1987), antes do fim do século XVIII o conceito de homem não existia. O homem é uma criatura recente que “a demiurgia do saber fabricou com suas mãos há menos de duzentos anos: mas ele envelheceu tão depressa que facilmente se imaginou que ele esperara na sombra, durante

milênios, o momento de iluminação em que seria enfim conhecido” (Foucault, 1987, p.380).<sup>56</sup>

Se um dos objetivos fundamentais da antropologia é a elucidação das condições de autodeterminação ontológica do *outro*, a analogia relacional entre a *ascese pelo conceito* e o *privilégio do vivido* passa a adquirir corpo através da relação estratégica entre a prática e a teoria do pensamento. Ao ponto que a cultura não seja mais concebida como um conjunto de regras promulgadas por membros individuais de grupos distintos, ela passaria a ser entendida como “a forma específica com que os atores criam e produzem crenças, valores e outros meios de vida social” (Fabian, 2013, p.60). Ao buscar pensar a vida social sem se apoiar exclusivamente numa herança cultural em particular, a antropologia pretende alargar o mundo dos humanos justamente pelo fato de mostrar que a tradição cultural europeia não detém o monopólio do pensamento.<sup>57</sup>

Por conseguinte, a antropologia surge como uma espécie de crítica cultural própria do Ocidente moderno. Por representar o outro lado da história europeia universalizada, a antropologia integra o mesmo movimento, mas olha numa direção diferente.<sup>58</sup> Seguindo uma perspectiva dialógica e múltipla,

<sup>56</sup> Por sua vez, como observa Deleuze (1992, p.114), na Idade clássica as forças do homem entraram em relação com as forças do infinito, sendo sua finitude designada como uma limitação do infinito e o homem formado à imagem de Deus. Não obstante, foi no século XIX que surgiu uma forma *homem* em que as forças humanas se compunham com outras forças de finitude, descobertas na vida e na linguagem. O sujeito e os modos de subjetivação do homem que conhecemos provêm desta época.

<sup>57</sup> Enquanto forma de cognição e veículo de pensamento, o saber antropológico traz em si um diálogo norteado pelos vasos comunicantes da familiarização do estranho e do estranhamento do familiar. Tal perspectiva dialógica é proveniente de uma consciência crítica posicionada simultaneamente entre alteridade (distância) e identidade pessoal (proximidade), que lança uma ponte entre o *eu* e o *outro*. Dessa forma, a antropologia traz uma concepção crítica do indivíduo pelo reconhecimento de um *outro* que, ao ser integrado em um mesmo sistema simbólico, cria uma relação mútua de produção de conhecimento, uma vez que a construção deste *outro* gera a tensão fundante pela qual se traça a legitimidade filosófica da relação dialógica do indivíduo na antropologia. O empreendimento antropológico lida com a disposição de reconhecer pensamentos dotados de conceitos em elementos nativos que a princípio não condizem com “nossas” bases conceituais, “nossos” objetos, em suma, com “nossas” expectativas de racionalidade.

<sup>58</sup> As limitações do método comparativo antropológico provêm de sua forma de entender a diversidade humana mediante leis universais. Até o fim do século XIX, a ciência era lida como o meio primordial da elaboração de leis gerais. A racionalização do conhecimento ocidental teve como base uma formação dualista de origem metafísica que cindia o universo entre imanência e transcendência, de acordo com um sistema ordenado entre controle e intelecção. Os dualismos estruturadores da modernidade se apoiam em modelos explicativos isentos de contradição e numa base ontológica de conhecimento do mundo. Ao internalizar tensões da modernidade e tematizar seus pressupostos estéticos de representação e percepção – como as oposições (não justaponeáveis) entre sujeito e objeto, razão e emoção, mito e história, vida e conhecimento –, a antropologia teria sido *modernista* relacionalmente, uma vez que “não há um objeto ‘antropologia modernista’, e sim uma relação”. (Cf: GEIGER, 1999, p.114).

Johannes Fabian (2013) argumenta que o trabalho etnográfico pode ser entendido como uma atividade comunicativa fundamentada na linguagem como uma dialética performativa, uma vez que o conhecimento antropológico não deve ser lido apenas como a representação discursiva de fatos culturais. No campo antropológico, o caráter factual do pensamento científico é, também, autobiográfico. Por isso, como sublinha Fabian (2013, p.115), na prática antropológica, a objetividade e a subjetividade não poderiam ser definidas uma em oposição à outra. Sendo uma disciplina cujo objetivo primeiro é analisar as diferenças humanas sem unificá-las numa ideia apriorística de homem, sem a descontinuidade mítica a escrita antropológica se descaracterizaria.<sup>59</sup>

Por ser o conhecimento antropológico proveniente de uma relação entre alteridades discursivas, de forma análoga, a construção etnográfica seria indissolúvel de seu fazer, sendo produzida num interjogo entre pensar e fazer. Por meio de um embate entre atos e fatos, a etnografia pode ser lida, fundamentalmente, como um encontro de perspectivas, uma vez que, pelo texto ensaístico etnográfico, a antropologia correlaciona – em indissolúvel correspondência – entendimento e imaginação, *episteme* e prática. Por tal acepção, o que mais passa a interessar ao antropólogo/escritor de etnografias não é atingir um consenso, mas sim chegar à conceitos por pensamentos que operem por diferença de perspectivas entre sujeitos e suas visões conceituais de mundo. Em uma etnografia relacional, o *outro* não é mero objeto, mas antes articula contrastes que não se deixam capturar pelo *lógos* clássico do pensamento moderno.<sup>60</sup>

Por se tratar de um discurso fundamentado em teorias observativas do conhecimento, a antropologia se apropria da relação com seu *outro* metodológico para construir uma *práxis* própria. No pensamento antropológico,

<sup>59</sup> “A imaginação livre de toda imagem de mundo – uma mitologia não é outra coisa além disso” (PAZ, 1982, pp.336).

<sup>60</sup> Tal operação proposta por Eduardo Viveiros de Castro (2008) identifica que toda relação pressupõe uma transformação e, para chegar à tal ponto, é necessário que o antropólogo busque construir uma reengenharia – com este “outro” etnografado – que o permita escapar da verticalidade descritiva. Através da noção de *antropologia simétrica* de Bruno Latour, seria possível abordar, por exemplo, os modernos euros americanos como cientistas e também conceber todo nativo em sua capacidade de fabricar teorias sobre si e sobre outrem: “Nativos e antropólogos ressurgem como posições precárias, reversíveis e intercambiáveis, assim como o são humanos e não-humanos para o perspectivismo ameríndio”. Transversalmente à prática de uma *antropologia simétrica*, haveria uma diluição de fronteiras entre interlocutores que possibilitaria experiências de pensamento entre saberes indígenas e euro americanos; “conferindo equidade epistemológica aos primeiros e revelando os aspectos ‘menores’ nos segundos” (CASTRO, 2008, p.15).

todos os testemunhos sobre *outros* se encontram correlacionados com a experiência do observador. É a partir de uma habilidade reflexiva que o *outro* se torna parte de uma experiência pessoal de observação. Em certa medida, uma apropriação psicológica do *outro* é uma condição iminente da produção do conhecimento etnográfico. Contudo, as convenções científicas tendem a relegar as reflexões sobre as condições autobiográficas do conhecimento antropológico como sendo resquícios subjetivistas, não as considerando como partes imprescindíveis do processo de conhecimento crítico. Por tal ponto de vista, uma investigação científica deveria ser tomada a partir de um esforço inventivo capaz de produzir estudos antropológicos que objetificassem culturas como análogos autos criativos – não da *nossa cultura* em sentido racionalista estrito, mas de culturas *outras* – que não caiam na armadilha de utilizar um dos conjuntos de *nostros* controles culturais para implicitamente inventar um *outro*: “Eles não são uma parte da nossa invenção da realidade, da nossa derivação da cultura a partir da natureza ou vice-versa.” (Wagner, 2012, p.346).

A existência da cultura consiste em seu constante exercício de invenção e inovação,<sup>61</sup> uma vez que toda invenção cultural incide numa criação negociada de significados: “O mundo sintético da ciência é um mundo de coerência remendada” (Ibid., p.355). A tentativa de inventar a sociedade como o produto da relação racional e científica do homem com a natureza seria uma outra maneira de mediar a dialética por meio do convencional.<sup>62</sup> Como sugere o antropólogo Hans Duerr (1978, p.125), o homem ocidental *civilizado* deveria experimentar, ainda que uma vez, o estado selvagem, não para se render à própria selvageria, mas antes para adquirir uma consciência de si próprio como um ser cultural domesticado. Em seu estudo sobre as fronteiras simbólicas que dividem a civilização da vida selvagem, de modo a não domesticar as potências de seu objeto, Duerr (1978) propõe em sua análise assumir experimentalmente uma perspectiva mítica em contraposição ao pensamento cartesiano. Nesse sentido, o antropólogo alemão sugere ler o mundo mais com uma visão não-

<sup>61</sup> “A Cultura é ambígua (e a antropologia em grande medida existe por explorar essa ambiguidade (...)) uma Cultura que depende tanto da reinterpretação para sua sobrevivência se torna uma espécie de culto da Cultura. (...) nossa ostensiva interação entre Cultura e natureza é, de fato, uma dialética da convenção continuamente reinterpretada pela invenção e da invenção continuamente precipitando a convenção” (WAGNER, 2012, p.178).

<sup>62</sup> “Nossa tão celebrada ‘história ocidental’ é na verdade a invenção situada ‘fora da consciência’; é a dialética experimentada como evento, como natureza” (Ibid., p.361).

analítica – referente ao plano da poesia – do que com uma visão semanticista para a qual o mundo não passaria de um edifício terminado pelo qual o pesquisador precisasse inspecionar, sendo os critérios elencados em sua análise não são pré-existentes ao ponto de necessitarem somente de uma arqueologia conceitual para escavá-los e utilizá-los utilitariamente.

Seguindo tal linha de argumentação, o homem não seria mais cultural agora do que o foram seus antepassados.<sup>63</sup> A cultura civilizatória integraria parte de uma tradição que inventa a si própria como constructo proveniente da relação do homem com a natureza, mais do que como desdobramento da relação criativa de uma parte da sociedade com a outra:

A antropologia é o estudo do homem “como se” houvesse cultura. Ela ganha vida por meio da invenção da cultura, tanto no sentido geral, como um conceito, quanto no sentido específico, mediante a invenção de culturas particulares. Uma vez que a antropologia existe por meio da ideia de cultura, esta tornou-se seu idioma geral, uma maneira de falar sobre as coisas, compreendê-las e lidar com elas. É incidental questionar se as culturas existem. Elas existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção. Essa invenção não necessariamente se dá no curso do trabalho de campo; pode-se dizer que ela ocorre toda vez e onde quer que algum conjunto de convenções 'alienígena' ou 'estrangeiro' seja posto em relação com o sujeito. (...) muitos antropólogos jamais fazem trabalho de campo, e para muitos os que fazem trata-se apenas de um caso particular (embora altamente instrutivo) da invenção da cultura. Essa invenção por sua vez, faz parte do fenômeno mais geral da criatividade humana – transforma a mera pressuposição da cultura numa arte criativa. (...). Enquanto nossa invenção de outras culturas não puder reproduzir, ao menos em princípio, o modo como essas culturas inventam a si mesmas, a antropologia não se ajustará à sua base mediadora e aos seus objetos professos. Precisamos ser capazes de experienciar nosso objeto de estudo diretamente, como significado alternativo, em vez de fazê-lo indiretamente, mediante sua literalização ou redução aos termos de nossas ideologias. (...). É fundamental para uma definição do homem que ele continuamente invista suas ideias, buscando equivalentes externos que não apenas as articulem, mas também as transformem sutilmente no processo, até que esses significados adquiram vida própria e possuam seus autores. (WAGNER, 2012, pp.56-97).

Nesse sentido, o estranhamento antropológico do real pode ser lido como análogo à prática surrealista, em seu sentido descondicionador das contingências

<sup>63</sup> “Até onde sabemos, o *Homo erectus* – contemporâneo do *Homo sapiens* durante boa parte de seu período de existência – fosse tão capaz de 'portar' a cultura humana quanto seu colega mais ilustre”. (Ibid., p.317).

excessivamente calculistas da razão. Ao partir da premissa de que é impossível representar fidedignamente um real que sempre o escapa, o poeta surrealista se deixa instigar por relações inusitadas percebidas em cadeias verbais de associações que reúnem realidades distantes. Também o antropólogo deve ser um pouco um intérprete de sinais. Com efeito, o procedimento etnográfico também pode ser um lugar profícuo para se pensar o questionamento de partições constituintes da modernidade, plantadas canonicamente no privilégio ontológico do *ser* e ancoradas na figura da representação como elemento figurativo norteador do moderno. Através de um deslocamento do *contexto* para o *texto*, a elaboração do saber antropológico pode ser pensada não só como uma prática disciplinar, mas, de forma mais abrangente, como um meio crítico de expressão cultural. Desobrigada de seu pretensão realismo, a prática etnográfica poderia passaria a assumir uma relação escritural de textualização com a cultura. Todavia, como mostra Amir Geiger (1999), tal redimensionamento da esfera etnográfica não se trata nem de uma redução do discurso à escrita, nem de uma elevação artística da linguagem, mas sim de uma concepção que considere a etnografia como a composição – *poiésis* – de um texto produzido em um contexto; uma atividade textual problematizada pelo fato de que “um texto nunca fala apenas daquilo que narra, fala também dos significados de sua narração” (Geiger, 1999, p.15). Por sua vez, antropólogos como Clifford Geertz (1988) indicam que nenhum texto etnográfico deve ser tomado tacitamente, sem uma mínima reflexão sobre seu processo de escrita:

A vantagem de desviarmos para o fascínio da escrita ao menos parte da atenção que temos dedicado ao fascínio do trabalho de campo, que nos manteve aprisionados por tanto tempo, está não apenas em que essa dificuldade será entendida com mais clareza, mas também em que aprenderemos a ler com um olhar mais perspicaz. Cento e quinze anos de prosa asseverativa e inocência literária (se datarmos nossa profissão a partir de Tylor, como se convencionava fazer) são mais do que suficientes. (GEERTZ, 1988, p.24).

De forma paralela, ao problematizar o olhar enquanto ato cognitivo de produção de conhecimento, o antropólogo sofisticava sua busca por um olhar etnográfico – um olhar que altere a maneira de ver a realidade de acordo com seu esquema conceitual criado em ato. Ademais, o processo de textualização do olhar aparece na escrita etnográfica não só como função cognitiva do

encaminhamento de reflexões, mas também como potência discursiva resultante de novas formas de experimentação entre o comunicar e o conhecer, sendo o olhar uma das etapas mais estratégicas da produção do conhecimento antropológico.

O caráter constitutivo do olhar na elaboração do conhecimento científico passa por um amplo espectro cognitivo de apreensão da realidade. No campo antropológico, enquanto ato cognitivo, o olhar estabelece uma dinâmica própria de apreensão sociocultural do *outro* (ao mesmo tempo sujeito e objeto por excelência da investigação antropológica). Mesmo que não tenha tido sua maneira de olhar e ouvir disciplinados pela antropologia, o poeta traz uma continuidade de visão em sua escrita cuja capacidade inventiva se liga a um estranhamento intrínseco do cotidiano mais familiar. Seu conhecimento é empírico, no sentido de ser produzido em confronto com os objetos que o circundam e no mesmo instante em que sua escrita é efetuada. Por sua vez, como ressalta Roberto Cardoso de Oliveira (1993, p.32), no trabalho do antropólogo, o ato de escrever é simultâneo ao ato de pensar, de modo que seria um equívoco dissociar o pensar do escrever. Juntos, nas ciências sociais, pensamento e escrita formam o mesmo ato cognitivo, uma vez que é no processo de redação de um texto que o pensamento caminha, “encontrando soluções que dificilmente aparecerão antes da textualização dos dados provenientes da observação sistemática”. Dissociar o pensamento da escrita seria imaginar que primeiro se chega a conclusões relativas a certos dados, para só depois, em seguida, poder inscrever essas conclusões no texto. Entretanto, o texto antropológico não espera que seu autor tenha todas as respostas para, só então, poder se iniciar.

Transversalmente, por analogias propiciadas pelo olhar intersubjetivo do escritor surrealista, o ato de escrita se torna simultâneo ao ato de pensar, sendo sua escrita pensamento em estado bruto. Pelo asselvajamento surrealista do olhar, o olhar enucleado cartesiano passaria a conter barreiras geométricas intransitáveis que deveriam ser abolidas. Tal como profere a frase de abertura de *Surréalisme et la peinture* (1965), de André Breton: “o olho existe em estado selvagem” (Breton, 1965, p.1); já segundo Marcel Duchamp: “o grande mérito



do surrealismo é ter tentado desembaraçar-se de uma satisfação retiniana, da paragem na retina” (Duchamp apud Durozoi, 1976, p.243).

Mais do que um olhar iluminista devassador de sombras, o olhar do poeta seria capaz de destituir as formas de suas tranquilidades geométricas. Tal asselvajamento do olhar permitiria que a visão fosse incitada pelo maior número possível de códigos, a fim de desenvolver sua capacidade perceptiva sem maiores reservas. O olho que volta ao estado selvagem seria o olho que busca o poder visionário na própria atividade de visão: “Perder a vista para achar a visão, essa é a intuição do texto de Breton” (Chénieux-Gendron in: Guinsburg, 2008, p.87).

Por meio de uma concepção que busca gerar novos usos para objetos convencionais, os surrealistas transformam o ato de olhar em efeito poético e criativo, movimento subversivo e princípio de produção do mundo. Na *poética surrealista*, o olho já não seria o mero centro de uma perspectiva geométrica, mas o projetor de uma força primitiva humana. Enquanto processo de subversão e contestação de um racionalismo lógico e linear, a busca de um olhar inaugural – *descondicionado* e *primitivo* – por parte dos surrealistas representa uma tentativa de transformar o modo “civilizado” de *visão* do mundo ocidental, como se o olhar que visse a vasta sintaxe do mundo a olhasse pela primeira vez, em estado selvagem. Enquanto princípio de produção de realidade, para a *poética surrealista*, o olhar faria parte de um amplo espectro chamado *visão*, pelo qual o ato de olhar não seria pacificado em nenhuma imagem conciliadora, mas, antes, transformar-se-ia em circuito e causa de movimento. Para tanto, seria preciso que o olhar submergisse de seus códigos ocidentais em prol de uma abertura para elementos acidentais primitivistas, em permanente transgressão das separações rígidas da lógica cartesiana.

A radicalização da dúvida cartesiana é mobilizada pelos surrealistas como um método de invenção pelo qual toda a civilização seria questionável, todas as ideias em uso contestáveis, todas as convenções repensáveis em função de uma maior adequação à imaginação. Sob a ótica surrealista, o mundo dos fatos verossímeis e a linguagem referencial/descritiva seriam corroídas e recriadas pela imaginação por um modo de produção em que o sonho não seria anterior à sua imaginação, mas antes participaria de sua dinâmica análoga. Por

exemplo, do estranhamento presente entre texto e fotografia, uma descontinuidade é operada positivamente em *Nadja* (1928) como forma suscitadora de estranheza que subverte a tautologia e o ordenamento razoável dos fatos até o limite do visível. Outro caso a ser referido de desestruturação representacional pode ser exemplificado pela reinvenção surrealista de uma pintura chamada *Reveil du cerveau de l'enfant* (1914) de De Chirico, pela qual André Breton, em 1950, se entregou ao exercício de perturbação da tela ao reproduzi-la lhe acrescentando um personagem de olhos abertos, como se o quadro pudesse ser excepcionalmente aproximado de uma máscara de transformação dos índios Kwakiutl.

Segundo Maurice Blanchot (1997, p.89), a *escrita do pensamento* surrealista responderia à uma das principais aspirações da literatura: o conflito entre a reflexão e a linguagem através de uma escrita que, ao abrir às palavras um novo crédito ilimitado pelo qual a linguagem transcenderia o discurso retórico e se tornaria ela própria uma realidade, transformaria o surrealismo em um novo modo de investigação e de conhecimento do mundo.

É porque o escritor [surrealista] acredita ser um e outro – o homem que dispõe das palavras e esse lugar onde o indisponível que é a fala escapa a toda divisão, é o puro indeterminado – produz-se nele a ilusão de que pode dispor do indisponível e, nessa fala original, tudo dizer e dar voz e fala a tudo. (BLANCHOT, 1987, p.182).

Ampliando tal argumentação, enquanto um sistema aberto e dinâmico, o surrealismo pode ser lido também como um instrumento de leitura, um meio de aproximação de realidades em estado selvagem pela busca do *outro* a partir da imersão em seu próprio *eu* desconhecido. Contendo relações vastas, a amplitude do real buscada pelo surrealismo é antes uma procura que não descarta o acidente, o imprevisto, o indeterminado, o jogo, o lance de dados, o acaso objetivo e outros processos de aproximação do inexplorado.

Paralelamente, no campo antropológico, a figuração da realidade não deve ser necessariamente apreendida por meio de um enfoque realista. Na tradição antropológica, a etnografia *malinowskiana* corresponderia à formulação de uma representação realista da realidade, ainda que nela o realismo representacional não seja o ponto de chegada ou de partida, e sim o meio, o

recurso textual de transmissão da experiência de apreensão de sentidos por meio do ponto de vista nativo:

Desde os tempos de Malinovski, o “método” de observação-participativa tem ordenado um delicado equilíbrio entre subjetividade e objetividade. As experiências pessoais do etnógrafo, especialmente aquelas provindas de participação e empatia, são reconhecidas como centrais para o processo de pesquisa, mas elas são firmemente contidas pelos padrões impessoais de observação e distância “objetiva”. Em etnografias clássicas a voz do autor estava sempre manifesta, mas as convenções de apresentação textual proibem uma conexão muito próxima entre estilo autoral e a realidade representada. (...) A subjetividade do autor é separada do referente objetivo do texto. No mínimo, a voz pessoal autoral é vista como um estilo de forma pejorativa: uma modulação ou ornamentação dos fatos. Além disso, o campo concreto de experiência do etnógrafo é apresentado somente por meios estilizados. Estados de séria confusão, atos ou sentimentos violentos, censuras, falhas importantes, mudanças de curso e prazeres excessivos são excluídos da narração publicada. (...) A etnografia a serviço da antropologia outrora procurou por *outros* claramente definidos, definidos como primitivo, ou tribal, ou não-ocidental, ou pré-literário, ou não-histórico – a lista, se estendida, logo torna-se incoerente. Agora a etnografia encontra *outros* em relação com si mesma, enquanto vê a si mesma como *outra*. (CLIFFORD, 1986, pp.13-23).

No momento em que o dialogismo e a polifonia são reconhecidas como modos de produção textual, a autoridade monofônica do cientista passava a ser questionada e sinalizada como elemento constitutivo de uma ciência que, até a alta modernidade, reivindicou representar culturas de forma autêntica. Por conseguinte, os rumos das interpretações da antropologia contemporânea – mais atentos às práticas experimentais com a linguagem no campo da escrita etnográfica – seguem premissas permeáveis ao diálogo com um tipo de escrita experimental como a surrealista.<sup>64</sup>

## 2.7)

<sup>64</sup> Por uma via análoga de interpretação, George Marcus (1991, pp.198-199) mostra que tentativas científicas de desenvolver um instrumental para lidar com os desafios do campo antropológico se aproximariam da formulação cognitiva com a qual os modernistas clássicos da estética haviam se revoltado contra o realismo na arte e na literatura. Marcus observa ainda que, no campo da literatura e das artes haveria uma percepção comum de que as experimentações de escrita seriam conscientemente *modernistas*, sendo que tal compreensão crítica da estética vanguardista nas ciências sociais surgiria num momento de esgotamento do vanguardismo nas artes.

Tanto o escritor ficcional quanto o antropólogo lidam com o passado como se esse fosse contemporâneo de seu presente, valorizando tal passado segundo as suas necessidades contemporâneas.<sup>65</sup> O que haveria de primitivista na poética de Oswald de Andrade estaria próximo do que existiria de *poiésis* na etnografia antropológica – talvez não de modo teórico-universal, mas ao menos prático-local.<sup>66</sup>

Como sugere Benedito Nunes (1979, pp.9-14), os manifestos *Pau-Brasil* [1924] e *Antropófago* [1928] seriam um caso de pensamento selvagem em ato e em concepção, através de uma primeira formulação selvagem de um conceito. O *Manifesto antropófago* inverte o sentido de uma poesia de exportação *pau-brasil*, propondo uma noção própria de poesia centrada na incorporação do alheio. Não por eventualidade, Nunes aponta o interesse pelo primitivismo, no exemplo modernista brasileiro, como um caso de crítica cultural: “essa potência crítica vem do desafio à representação que a aproximação com um outro traz (...) há primitivismo onde há crítica na representação da própria condição do sujeito como história e culturalmente insatisfatória” (Nunes apud Geiger, 1999, p.186). Paralelamente, como mostra Amir Geiger (1999), a relação entre arte moderna e antropofagia poderia ser localizada na potência crítica do primitivismo, uma vez que, através do choque produzido pelo contato com a arte primitiva, a sensibilidade moderna se aproximaria do pensamento selvagem em direção oposta ao pensamento domesticado e utilitário.

Questionando valores da civilização através do primitivismo, as sínteses intuitivas *oswaldianas* problematizam relações presentes na cultura brasileira que não seriam simplesmente históricas ou contextuais. Por ser pensado não

<sup>65</sup> Por tal perspectiva, Eduardo Viveiros de Castro propõe perceber a antropologia e a antropofagia como uma similar *potência de alteridade* que parte do pressuposto que, “se penso, então também sou um outro” (CASTRO, 2002, p.8). Seguindo tal ponto de vista, seria possível vislumbrar uma relação em que todos fossem sujeitos e objetos simultaneamente (como propõe o perspectivismo ameríndio), sendo as perspectivas mais forças em luta do que visões de mundo. (Cf: CASTRO, 2008, p.207).

<sup>66</sup> Como afirma Amir Geiger (1999), o primitivismo seria tomado na poética *oswaldiana* como um *operador lógico* de articulação paradoxal entre o formalismo (lugar de recusa do lugar celebratório e sublimatório reservado à arte na sociedade burguesa) e a crítica (lugar de intervenção na realidade): “Para o antropólogo, as versões são fatos, e este é um sentido profundo de sua atividade de ‘contextualização’: mas o contexto em questão não é o referente do signo, é a parcela de conotação que torna impura a denotação – com isso abrindo-se o discurso aos mal-entendidos e, ao mesmo tempo, à riqueza simbólica. Eis então um sentido antropológico que se esconde por trás do dito de intenções linguísticas da ‘Falação’ pau-brasil: ‘A contribuição milionária de todos os erros’. Os mal-entendidos, os equívocos, são o patrimônio da antropologia, e neste sentido há algo de antropológico na poesia de OA”. (GEIGER, 1999, p.264).

como um movimento literário, mas como uma manifestação cultural em seu sentido mais amplo, a antropofagia *oswaldiana* excede o plano estético, uma vez que, para Oswald de Andrade, a vanguarda deveria ser mais política do que estética, mais uma concepção de mundo (*Weltanschauung*) do que uma filosofia que não fosse vital. Da potência ao ato, a reabilitação do primitivo pela antropofagia ocorreria de uma maneira imanente, uma vez que o canibal não seria apenas uma qualidade externa a ele. O índio, para o antropofagismo, não seria uma categoria étnica, mas antes um estado a ser materializado depois do homem civilizado, sendo mais um horizonte de futuro do que um passado a ser resgatado. Tal reabilitação do primitivo na antropofagia *oswaldiana* parte de Montaigne até chegar ao conceito ameríndio da vida como devoração, não se tratando de um regresso ao homem primitivo, mas antes de uma devoração de experimentos auspiciosos; sem que se caia nas armadilhas do exotismo ou nas catacumbas líricas. Se, para os dadaístas, o canibal seria o *tropo* retórico do choque de civilizações (metáfora da desordem), para Oswald, o canibal é uma imagem acima de tudo construtiva. Por exemplo, estabelecendo uma relação incomum entre avanço técnico e primitivismo, a poética de sons e letrados é correlacionada por Oswald de Andrade com a simplicidade e a destreza da sensibilidade primitiva.

O elemento primitivo não é resgatado pela antropofagia *oswaldiana* como faziam os românticos preocupados com uma reintegração nacional. A *história sem datas* proposta por Oswald seria a de uma primeira volta do ancestral em um plano natural que não seria produto nem de uma pura imanência e nem de uma reconciliação, sendo, antes, o primeiro passo para se chegar ao momento de uma técnica matriarcal – de recuperação erótica da técnica. O caráter mítico fundador da antropofagia *oswaldiana* contém a disposição de incorporar a poesia num escopo mais largo que o da expressão poética tradicional, no sentido em que seu estilo experimental primitivista de traços cosmopolitas busca por uma língua que não estaria nas gramáticas e por uma palavra que não se encontraria nos livros.

Como problematiza Eduardo Viveiros de Castro (2008), o *perspectivismo ameríndio* pode ser lido como uma retomada da antropofagia *oswaldiana* em outros termos. O que o antropólogo propõe é uma relação

singular entre literatura (antropofagia) e antropologia (perspectivismo), pela qual, pelo perspectivismo (e pelo reconhecimento dos *outros* como antropólogos em potencial), a antropofagia poderia invadir “o pensamento domesticado, selvagizando-o” (Castro, 2008, p.15). Vejamos como Viveiros de Castro comenta a afinidade poética e política entre antropofagia e perspectivismo ameríndio:

Vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. (...) A antropofagia foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as ‘ideias fora do lugar’. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária... (CASTRO, 2008, pp.129-32).

Interessada em técnicas primitivas do saber, a antropofagia *oswaldiana* revisa conceitos do homem da América. Conceitos dos primitivos são utilizados, não para fins colonizadores, mas para uma crítica da razão política do exotismo. No sentido de valorizar relações antagônicas inconclusas, a argumentação *oswaldiana* trabalha mais com contrastes conflituais do que com sínteses conclusivas. Por um sentido potencialmente subversivo, a dimensão filosófica *oswaldiana* do ócio subverte o marxismo que aponta o trabalho como a essência constitutiva do homem. Contudo, Oswald não parece confundir o ócio selvagem – de Paul Lafargue (que possibilita o direito ao sonho, ao grito e à preguiça) – com o ócio de classes de abastados aristocratas. O que sua poética parece procurar é um ócio ativo próximo do idealizado por Lafargue. Mais do que transformar o escravo em senhor, a lógica *oswaldiana* busca inverter o jogo da linguagem: a língua do colonizador é seu instrumento de profanação. Sua ciência errática de vestígios particulares é também uma celebração da oralidade e das traições da memória, das diferenças acidentais da própria matéria mental pela qual identidades plásticas vão se formando, à revelia da melancolia do pensador parado. Inclusive, em *A crise da filosofia messiânica* (1950), Oswald evoca a figura de Sócrates caminhando pelas ruas de Atenas. A cabeça que funda o pensamento ocidental é contraposta aos pés de quem aprende

caminhando. Mediante a técnica da montagem, Oswald propõe uma nova origem e uma nova imagem do filósofo na polis, capaz de abranger dispersão, errância e contingência.<sup>67</sup>

Por tal ponto de vista, o *Manifesto antropófago* inverte a lógica dos manifestos vanguardistas pelo *já tínhamos*. Neste manifesto, o futuro é lido como passado e o passado como parte da América para a Europa, não o inverso, considerando todas as revoluções mundiais como desdobramentos da revolução caraíba. Para a antropofagia *oswaldiana*, o primitivo já estaria lá e não representaria uma etapa para se atingir a civilização, uma vez que Oswald estava interessado no que o primitivo teria a ensinar para o mundo moderno. Seu *neoprimitivismo* não esgotava problemas, antes buscava uma dimensão em que a técnica conseguisse reinventar um homem velho; que a técnica voltasse dinamicamente ao pensamento do homem moderno, levando-o ao seu estado primitivo de associações selvagens. Como ressalta Gonzalo Aguilar (2010), o *Manifesto antropófago* se erige contra a verticalidade hierárquica do corpo e também entra em embate com as formas autoritárias de transmissão de pensamento, como a pedagogia, o historicismo e a gramática clássica. Nesse sentido, no *manifesto oswaldiano* pululam uma série de verbos outros diferentes do verbo *ser*, como *interessar*, *unir*, *amar* e *fazer*. Ao lidar com pontos de fugas para os fechamentos em ciclo, a *poética errática oswaldiana* busca corroer o esteta preocupado com as ervas daninhas do pensamento lógico. Ao contrário deste último, a *ciência errática oswaldiana* seria construída por uma rítmica de comunhão sem os complexos da cabeça, propondo uma espécie de contrapedagogia antropofágica baseada num caminhar que inventasse itinerários e abandonasse as ideias bibliotecárias. Ao valorizar o situacional, sua *ciência de vestígios erráticos* aponta para o fato de que as entradas definidas em percurso são menos monolíticas do que as relações que definem seus conceitos em um momento anterior ao próprio percurso. O esquema *oswaldiano* não é iluminista, já que não pressupõe um estágio da razão a ser atingido, mas sim um movimento ininterrupto de transformação do *tabu* em *totem*.

Ao negar a dimensão da síntese como etapa final da História, de certa forma, Oswald se aproxima daquilo que a história oficial não escreve. Por tal

---

<sup>67</sup> (Cf. AGUILAR, 2010, p.37).

via, seu pensamento trazia as razões do *outro* caraíba – constituinte de um devir ameríndio – para que elas ficassem insuportavelmente fora de lugar e, assim, ameaçassem alguns consensos do pensamento moderno. Na perspectiva *oswaldiana*, existiria uma espécie de litania antropofágica que desejava reconciliar a ciência com o pensamento selvagem, dando acesso, assim, a uma forma de verdade superior que acabasse por negar o Ocidente como a realização última da essência humana:

O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra o próprio país. Não. Nós somos americanos; filhos do continente e América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha tem uma dupla interpretação: era, a um tempo, a admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforça por derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao Homem ao nascer, e que se chama Felicidade) e a nossa vingança. Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hospedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua...isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos, de resto, nada mais a fazer. (...). Nós importamos, no bojo dos cargueiros e dos negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. Importamos toda a produção dos prelos incoerentes de Além-Atlântico. Vieram, para nos desviar, os Anchietas escolásticos, de sotaina e latinório; os livros indigestos e falsos. Que fizemos nós? Que devíamos ter feito? Comê-los todos. Sim, enquanto esses missionários falavam, pregando-nos uma crença civilizada, de humanidade cansada e triste, nós devíamos tê-los comidos e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. (ANDRADE, 2009, pp.61-7).

Por sua vez, a antropofagia busca pensar o homem em interação com seu ambiente, numa dimensão mais do que metafórica. A poética primitiva *oswaldiana* pensa a arte na altura de novas tecnologias e a poesia à altura da vida e dos fatos, sendo que os fatos históricos não poderiam prescindir da poesia e nem a poesia deveria prescindir totalmente dos fatos. Segundo o ponto de vista antropofágico, seria pelo ato de devorar que o homem e a natureza se manifestariam em uma dinâmica própria entre totem e tabu, entre as “baixas” e as “altas” antropofagias. A devoração é, para as tribos antropófagas, um



princípio de realidade – não haveria nada fora dela – e seria a possibilidade de mudança de polos entre devorador e devorado que pressupõe a ação de devorar.<sup>68</sup>

Assim como François Jullien (2000) busca ler no Oriente mais do que um pensamento que ainda não alcançou um conceito,<sup>69</sup> Eduardo Viveiros de Castro (2008), ao tomar ideias como conceitos, desenvolve um conhecimento antropológico que trabalha o efeito das relações a partir de um confronto de pensamentos, formando uma espécie de teia ficcional em embate com relações verticais de simetria entre sujeito e objeto.<sup>70</sup> O que Jullien mais questiona na base epistemológica do pensamento moderno é a noção de que todo pensamento que não fosse circunscrito pelo logocentrismo ainda não teria alcançado a filosofia. Por pensar por figuras e não por conceitos, qualquer pensamento que não fosse pós-grego ainda não seria capaz de conceber o plano de imanência do pensamento e, por isso, seria pré-filosófico. Esta é a perspectiva trabalhada pelo filósofo e sinólogo francês, a de que “todo pensamento faz parte de um conjunto histórico considerado desde então como um ‘mundo vivido’, sem que nenhuma, ademais, tenha de se prevalecer de uma posição excepcional ou simplesmente de

<sup>68</sup> Tal devoração proviria do imaginário *freudiano*: o ser é devoração e não o ato de devorar em si; o ser é essa relação. Contudo, tal transformação do tabu em totem não representaria uma mera aplicação das categorias freudianas, antes uma nova leitura em um deslocamento que trabalha mais com figuras (de solo pré-conceitual) do que com conceitos (filosóficos). Os tupinambás absorvem o inimigo sacro – a única religião tupinambá é o inimigo – em um processo que necessita de uma ambivalência conflitual. O que era um evento inicial para Freud – a abertura histórica da cultura – deveria ser um evento permanente para Oswald, uma transfiguração que propusesse uma mudança de formas em constante transformação, uma vez que a *totemização* do tabu criaria uma nova metamorfose de fronteiras em que não haveria uma completude a ser esperada, mas sim uma relação em permanente transformação.

<sup>69</sup> Como aponta François Jullien (2000), a racionalidade ocidental tende ao metódico, se baseando em uma consideração entre particular e geral que busca, desde Sócrates, uma definição abstrata a partir de exemplos que induzem a uma generalidade da definição do *lógos*. A tomada racional de consciência é ontológica, está grudada a uma substância e constitui ela própria um objeto e uma ideia; os gregos concebem os objetos em relação a um sujeito. Os gregos foram os primeiros a apreender o objeto em sua relação com o sujeito: na Grécia o indivíduo se desprende da *substância universal* e, repousando em si mesmo, sendo nomeado de sujeito, empreende determinar a substância como objeto; surgindo a partir daí os conceitos. A partir de Sócrates, a filosofia teria superado o relativismo, se elevando à generalidade das essências por abstração de um *em-si* que o *lógos* define, fundando a diferença num modo ontológico. A partir de tal momento, a filosofia passa a pensar através de modos de exclusão (entre verdadeiro/falso, ser/não-ser, real/sonho, etc.), se esforçando para dialetizar os termos de cada oposição sem que, por isso, tais termos sejam mantidos em relação de igualdade. Do lado grego, “o verdadeiro só poderia se tornar a verdade (e se absolutizar) articulando-se ao Ser (ou a filosofia só poderia advir tornando-se ontológica”. (Ibid., p.111).

<sup>70</sup> Se o tupinambá pode ser lido como um *coup de foudre* para a antropofagia (e o canibalismo tupi, sua instanciação metafórica), é a partir da noção de perspectivismo ameríndio que Eduardo Viveiros de Castro propõe que, mais importante do que imaginar uma experiência, seria *experimentar um imaginário*. À medida que, no regime da modernidade clássica, o corpo quase não tem sentido, para os ameríndios e tupinambás, a linguagem é muito tão corporal quanto mental; “o corpo é um instrumento e não um disfarce” (CASTRO, 2008, pp.101-2). No perspectivismo, o *outro* é portador de um *conceito* e não somente de uma percepção.

direitos particulares” (Jullien, 2000, p.85). Enquanto que, para os racionalistas apenas a filosofia teria se desprendido de um pensamento primitivo por ascender ao mundo dos conceitos e das representações, para Oswald de Andrade, seria o pensamento primitivo que teria regido o mundo desde sempre.

Com efeito, o pensamento *antropófago oswaldiano* parece pleitear sua atuação no plano mítico de um pensamento baseado numa tensa interdependência de elementos contrários sem que, por isso, busque superar as contradições, uma vez que no plano mítico se é possível ser ao mesmo tempo isso *e* aquilo – sem a exclusão racionalista do isto *ou* aquilo, sendo que, pela potência do mito, os elementos podem se revestir com as margens de seus diversos, já que o mito só pode se atualizar se diferenciando. Por gravitar em torno do erro e do acidente, a poética *oswaldiana* questiona uma ciência domesticada em gráficos e mapas de produtividade quantitativa. Sua visão de ciência é errática porquanto busca resíduos de primitivismo que sobrevivem na modernidade, atuando nas arestas pontiagudas entre o arcaico e o moderno. Ao efetuar um pensamento selvagem, radical e metabólico que não cinde o corpo do pensamento, a perspectiva *oswaldiana* sugere dialogar com a afirmação de Tristan Tzara de que “o pensamento se faz na boca” (Tzara apud Bourriaud, 2009, p.56).

“Nada se parece mais com uma casa em ruínas do que uma casa em construção” (Cocteau apud Andrade, 2009, p.207) – esta é a frase de Jean Cocteau apropriada por Oswald de Andrade para esboçar as transitoriedades da época moderna. Pela modernidade, o homem “civilizado” viveria por construções em ruínas de construções, onde tudo que parecesse construção já seria ruína. Para Oswald, os universais da Revolução Francesa não seriam suficientemente universais e não chegariam a reconhecer ao *outro* em seu processo de emancipação. Segundo o ponto de vista *oswaldiano*, o elemento primitivo (figurado pela presença da língua *tupi*) representaria algo que ampliaria o universal moderno e que não poderia ser eliminado por uma sociedade expansionista e imperialista.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Como propõe a poética *oswaldiana*, os tupinambás estariam livres da ontologia do *ser*, sendo, para eles, o próprio *ser* devoração não subsistente ao verbo *ser*. Sua dimensão lúdica animal não seria uma mera regressão, mas uma afirmação de um instinto de insubordinação, já que no estado selvagem não existiria nomeadamente o *meu* e o *teu*. O que o primitivo traria seria um fluxo de

Por sua vez, os povos primitivos validam relatos míticos mutuamente contraditórios sobre a origem e a estrutura do mundo.<sup>72</sup> Enquanto razão simbólica e prática, o pensamento primitivo se afirma como um modo irreduzível entre raciocínio e ação. Para os primitivos, o objeto é considerado um ser, de modo que todos os objetos e seres desempenham alguma finalidade e têm algum valor vivo e sensível. Enquanto o homem racional acredita controlar seu entendimento sobre o mundo e elucidar seus mistérios, o homem primitivo não reduz as manifestações irracionais à uma prevalecente forma de manipulação de ideias. Para o pensamento selvagem, a barreira que separa o inconsciente do consciente não é claramente delineável e nem fixa, não havendo descontinuidade acentuada entre a vida cotidiana e o plano analógico dos símbolos.

## 2.8)

Como destaca James Clifford (1998, p.177), uma concepção implicitamente surrealista e antropológica da mente como uma fonte criativa, capaz de gerar toda série de expressões humanas (tanto existentes quanto potenciais, tanto míticas quanto racionais), encontra possivelmente sua mais

---

sentimento animal – a *dimensão louca do Homem* – a que Oswald chamava de sentimento órfico; sem transcendência e sem uma economia do *ser* e do *ter*. Nesse sentido, a antropofagia se nega a ser um canibalismo ressentido e uma devoração de acúmulos. Mais do que como valor de choque, o canibalismo participa do pensamento antropófago como uma leitura invertida do pensamento positivista, até mesmo invertendo o vetor entre centro e periferia, ao afirmar que a Europa se utilizaria de uma *baixa* antropofagia. Se para Oswald, só o interessava o *que não era seu*, sua devoração de alteridades trazia simultaneamente uma identificação e uma estranheza. Ao se transformar temporariamente no *outro*, o sujeito *estranhado* se metamorfosearia mantendo seu estranhamento e realizando uma espécie de *alta* antropofagia pela qual seu entendimento de mundo passaria a se diferenciar das representações tradutoras que reduziriam o estranho ao familiar. Já o homem moderno, por sua vez, só absorveria o *outro* para ficar mais gordo, para ficar mais de si mesmo; devoraria para reforçar sua própria identidade e, por isso mesmo, realizaria uma *baixa* antropofagia. De modo a despotencializar qualquer resíduo utilitarista, em oposição à memória dos costumes e dos hábitos, Oswald defendia a experiência pessoal renovada da aventura como experimento em estado de esboço.

<sup>72</sup> Para os primitivos, as esferas econômicas, culturais, sociais e políticas não se separariam, já que tudo seria parte da mesma vida. Entre os primitivos existiria um espírito das coisas e os objetos seriam animados. Por exemplo, no perspectivismo ameríndio a questão entre natureza e cultura se colocaria de outra forma: o animismo perspectivista humanizaria a natureza e a natureza animalizaria o homem, sendo que a natureza não desejaria ser domada ou domesticada. Os ameríndios enxergam uma cultura e várias naturezas (invertem o processo do pensamento moderno). Está presente no perspectivismo uma noção de que o conhecimento do mundo não provém de uma ciência inata e um grupo ou um coletivo não possui mais do que visões de mundo e representações da cultura ou da natureza dispostas em relações entre *nativos relativos* (CASTRO, 2002): “Nosso hábito de alegorizar nos impele a imaginar que o fogo significava para todos os seres humanos, inclusive para aqueles que primeiro o domesticaram, a mesma coisa que significava para nós” (WAGNER, 2012, p.316).

extensa expressão programática no pensamento *lévi-straussiano*. Reivindicando os direitos do pensamento selvagem e seu subsequente sentido antropológico, a teoria de Claude Lévi-Strauss (1989) intentava mostrar que a oposição entre natureza e cultura seria sempre artificial e metodológica. Para Lévi-Strauss (1975, p.56), a etnografia teria por função reconciliar linguagem e mundo de modo a desvendar uma razão comum entre a história individual e social. Como comenta Johannes Fabian (2013), o escopo teórico de Lévi-Strauss não habita um único universo lógico; “ele vive em uma matriz que lhe permite não somente colocar, mas organizar todo e qualquer isolado cultural em uma rede lógica” (Fabian, 2013, p.87).

Tanto para o surrealismo quanto para o pensamento antropológico, o *eu* e o *outro* são vasos comunicantes, não havendo como atingir a cada um isoladamente; só a apreensão de um poderia conduzir à possibilidade de apreensão do outro, ainda que em sua margem de estranheza, no sentido em que o *outro* representa a margem de estranheza com que o *eu* se depara ao empreender uma jornada de autoconhecimento e se descobrir estranho a si próprio, sendo para os surrealistas, o familiar sempre estranhável. Em suas práticas de estranhamento, o surrealismo, ainda que possivelmente etnocêntrico e ortodoxo em determinados momentos, realiza formas de apreensão do real que abalam as identidades últimas estáveis e indivisíveis no pensamento moderno ocidental. Por tal acepção, o surrealismo pode ser lido como uma prática extraliterária que problematiza as partições constituintes da modernidade, como, por exemplo, a ontologia do *ser*.

Assim, a *poética surrealista* não parece se oferecer como a consciência de uma verdade conceitual e nem, tampouco, como o reflexo de uma realidade estética. Antes, para se aproximar de sua visão de mundo seria necessário abordá-la de forma análoga como os antropólogos abordam a consciência dos primitivos, uma vez que os surrealistas não concebem o estado poético como um estado: vivem-no e pensam-no como interrogação e como semi-descobrimiento.<sup>73</sup> Por tal via de entendimento, seria possível pensar o primitivo como um instrumento do pensamento de exploração de formas não canônicas, tal como utilizada pelos surrealistas, no sentido em que o pensamento selvagem

---

<sup>73</sup> (Cf. ALQUIÉ, 1972, pp.182-8).

estaria mais próximo do raciocínio descondicionado de uma mente pré-científica que pensa concretamente por imagens aquilo que o pensamento civilizado somente concebe como simples metáforas.

Apreendido para além de sua abstração exótica, o pensamento selvagem é buscado pelos surrealistas no sentido de expandir o inconsciente do homem urbano. Pelo pensamento selvagem do surrealismo – selvagem em relação ao pensamento hegemônico moderno – passaria a ser possível imaginar uma via de contraste às identidades previamente estabilizadas. Enquanto que, para os racionalistas, a filosofia teria se desprendido de um pensamento primitivo por ascender ao mundo dos conceitos e das representações, para os surrealistas, não haveria nada de pré-lógico na mentalidade primitiva: o que existiria seria outra lógica. Por tal extensão perceptiva, através do surrealismo, André Breton propunha um tipo de pensamento radical e selvagem no sentido de se fundamentar potencialmente no plano mítico, podendo ser ampliado como uma espécie de pensamento vicário pelo seu potencial de estranhamento. Em contato com o fundo primitivo humano – “único reservatório inesgotável de recursos” (Breton, 1994, p.235) – a energia criadora provinda do inconsciente alimentaria o surrealismo de um senso mítico e extra-religioso do sagrado. Pela *escrita do pensamento* surrealista a linguagem se confundiria com o pensamento e aspiraria o reavivamento de uma identificação primitiva entre o homem com a linguagem. Assim como no pensamento primitivo não haveria uma diferenciação radical entre percepção e representação do mundo imaginativo e sensorial, nos escritores surrealistas não ocorreria uma descontinuidade fundamental entre a vida cotidiana e o plano analógico dos símbolos, sendo que os primitivos levam em conta pessoas e coisas ao mesmo tempo e o pensamento selvagem funde e confunde os signos e as coisas, tomando as palavras pelas coisas.

Na medida em que o pensamento moderno tende a separar o mundo em categorias intelectuais e objetos compósitos cindidos entre elementos materiais e *outros* espirituais, por sua vez, o pensamento arcaico tende a ver o mundo em unidades maiores. Para o homem primitivo, uma pessoa não teria cinco sentidos, mas apenas um. Como mostra Hans Peter Duerr (1978, p.42), à medida que o pensamento clássico grego costumava se referir ao conhecimento como

memória, o pensamento selvagem do mundo arcaico tendia a se desenvolver em torno de uma perspectiva dinâmica e processual de uma vida cambiante que tendia a dissolver a prática da visão com a experiência mnemônica, além de não se repartir pela oposição radical entre mundo objetivo e subjetivo.

Paralelamente, através de uma porosidade entre mundo objetivo e subjetivo, todas as escolhas surrealistas estariam marcadas por uma tentativa geral de reconciliar opostos numa reconciliação que nunca se completasse e jamais em definitivo colocasse fim ao seu movimento; mantendo no máximo ponto de tensão duas atitudes simultâneas. Ao contrário dos dualismos e das dicotomias da modernidade, a *poéisis* surrealista convida a lidar com esboços de possíveis, daquilo que está fora das linearidades guiadas pela aura de objetos fixos, almejando, inclusive, libertar os objetos de suas próprias auras. Por tal acepção, a *supra realidade* é acentuada por Louis Aragon como a relação em que as dimensões opostas se avizinham; relação em que o espírito englobaria o horizonte comum das religiões, da magia, da poesia, do sonho, da loucura, “das embriaguezes e da frágil vida, essa trêmula madressilva que acreditais bastar para povoar o céu” (Aragon apud Chénieux-Gendron, 1992, p.187).

Mais do que defensores de um irracionalismo mágico, os surrealistas buscavam transformar a mentalidade humana por meio de uma nova lógica em ampliação anti-cartesiana, sendo que havia a convicção de que o sonho traria vestígios de organização e poderia ser aplicado às questões fundamentais da vida. O sujeito cartesiano é interpretado pelos surrealistas como um sujeito verbal que cinde a arte do entendimento à poesia, rebaixando esta última como forma confiscada de sublimação. Para René Descartes (1965), o real seria feito de matemática e à ciência seria dada a possibilidade de acessar à essência da realidade espaço-temporal propriamente dita. Por tal extensão, o cartesianismo formula um conhecimento claro e seguro ancorado em máximas e fundamentado em juízos de discernimento das faculdades mentais cognoscíveis através da razão instrumental de um sujeito que acredita falar em nome de todos os objetos. Segundo a visão de mundo cartesiana, os poetas possuiriam raciocínio fraco, pois se deixariam enganar pelos sentidos e pelas sensações: “em virtude de os nossos sentidos algumas vezes nos enganarem, quis supor que nada havia que fosse tal como eles [os poetas] nos levam a imaginar” (Descartes, 1965, p.106).

Por sua vez, o surrealismo busca ultrapassar os dualismos que estruturam a metafísica moderna – como sujeito e objeto, cultura e natureza –, modos dualistas de existência provocadores de uma cisão entre linguagem e mundo. Como apontam os surrealistas, ao levar em conta a objetividade e a eficácia como principais ideais de seu sistema ordenador, a ciência moderna acabaria por subalternizar a irracionalidade como um desvio tortuoso rumo à razão, uma vez que os positivistas não deteriam os direitos autorais sobre a objetividade do mundo.

Considerados por muitos críticos como o prefácio do pensamento moderno, o *Discurso do método* (1637) de *Renatus Cartesius* pode ser lido como o precursor de uma nova fase da Filosofia que é a de respeito pelas ideias claras, sendo os princípios formadores do racionalismo cartesiano: ordenamento e simetria. A metafísica moderna fundada por Descartes desloca para o *ego cogito* as categorias entendidas como conceitos do entendimento pelos quais se pensa a objetividade dos objetos e se estabelece a experiência do homem como *sujeito* e do mundo como *objeto*, uma vez que o raciocínio cartesiano busca alcançar no objeto a unidade e a constância. Como sublinha Gaston Bachelard (1968, p.42), antes de Descartes, apenas o acaso, o gênio ou a invenção permitiam resolver uma questão geométrica; após *Cartesius* se tem, para chegar à algum um resultado de evidência científica, que aplicar regras infalíveis e mecanismos inabaláveis. Para tal tipo de pensamento, a sensatez da razão garantiria que a atividade do pensamento racional fosse, por si só, capaz de inferir evidência e exatidão nas operações epistêmicas científicas.

Em prol do privilégio da razão e em detrimento do engano dos sentidos, para o cartesianismo, o ser só ganharia fundamentalmente sentido mediante a disjunção de seus sentidos mais diversos. Em nome de uma razão cultivada e de um método prescritivo, Descartes busca discernir a verdade do erro, uma vez que a imaginação e os sentidos seriam erráticos e não confiáveis: “nossa imaginação e os nossos sentidos nunca nos poderiam dar certeza de coisa alguma, sem a intervenção de nosso entendimento” (Descartes, 1965, p.116). Quanto ao erro mais frequente dos sonhos humanos, segundo *Cartesius*, consistiria em representarem diversos objetos exteriores do mesmo modo com que fazem os sentidos humanos. Estivesse o homem ilustrado acordado ou

dormindo, não deveria nunca se deixar convencer senão pela evidência de sua razão: “os sonhos que imaginamos quando estamos a dormir não devem, de modo algum, nos levar a duvidar da verdade dos pensamentos que temos quando estamos acordados” (Ibid., p.119).

Em tal contexto, ao ponto que a irracionalidade deveria ser sempre explicada, a racionalidade não precisaria de qualquer justificação adicional. Guiada por um valor de objetividade, a ciência moderna considera que conhecer é dessubjetivar. Segundo um racionalismo estreito, a inteligência prepararia o coroamento do *lógos*, uma vez que o subjetivismo moderno afirma a existência a partir da consciência. Dons do espírito (natureza, irracionalismo, mito) são separados de produtos de estudo da razão crítica (cultura, racionalismo, *lógos*).

De forma inversa, para Claude Lévi-Strauss, a verdadeira realidade não seria a mais manifesta.<sup>74</sup> Como ressalta Octavio Paz (1993), em Lévi-Strauss, assim como em André Breton, o leitor se defrontaria com uma linguagem que “oscila continuamente entre o concreto e o abstrato, a intuição direta do objeto e a análise: um pensamento que vê as ideias como formas sensíveis e as formas como signos intelectuais...” (Paz, 1993, p.9). Ao focar a atenção de seus estudos sobre o papel da subjetividade tanto na cultura como no conhecimento sobre a cultura, o antropólogo francês rejeita a história como suporte ideológico para a subjetividade. Ao dissolver a antinomia entre mentalidade lógica e pré-lógica, Lévi-Straus também contribuiu para pensar numa instância alternativa de um pensamento crítico no mundo moderno. Como ressalta parte do pensamento *lévi-straussiano*, uma boa parte do comportamento linguístico humano se situaria no plano do pensamento inconsciente, uma vez que, além de ser o termo mediador entre o *eu* e o *outro*, o inconsciente seria o campo em que o objetivo e o subjetivo se encontrariam:

Se, como o cremos, a atividade inconsciente do espírito consiste em impor formas a um conteúdo e se estas formas são fundamentalmente as mesmas para todos os espíritos, antigos e modernos, primitivos e civilizados, é necessário e suficiente atingir a estrutura inconsciente, subjacente a cada instituição ou a cada costume, para obter um princípio de interpretação válido para outras instituições e outros costumes, sob a condição, naturalmente, de levar a análise bastante longe. (STRAUSS-LÉVI, 1975, p.133).

<sup>74</sup> (Cf. POUILLON in: STRAUSS-LÉVI, 1975, p.125).



Embora a linguagem do mito, diferente da poesia, seja compreensivelmente traduzível a qualquer idioma, o verdadeiro discurso mítico seria, como a música, intraduzível, sendo o paradoxo essencial do mito a sua intraduzibilidade. A linguagem do mito seria composta por uma estrutura inconsciente e pré-significativa sobre a qual se edificaria o verdadeiro discurso mítico. Por isso, Claude Lévi-Strauss afirma que haveria uma relação de parentesco intrínseco entre o mito e a música; música e mito seriam linguagens que transcenderiam – cada uma à sua maneira – o nível da linguagem articulada, se aproximando, assim, de uma região inacessível às palavras: o inconsciente onde os sentidos se dissolvem e onde ser e sentido são o mesmo. Como observado sob a perspectiva *lévi-straussiana*, ambos, o mito e a música requerem uma dimensão temporal similar de manifestação. Todavia, tal relação com o tempo é *sui generis*: “é como se a música e a mitologia precisassem do tempo apenas para negá-lo. As duas, na verdade, são instrumentos para a obliteração do tempo” (Lévi-Strauss apud Fabian, 2013, p.87).

Ao ressaltar a relação íntima entre o pensamento mítico e musical, o inconsciente é concebido por Lévi-Strauss como um depósito de imagens e um imenso arquivo desordenado e repleto de recordações e reminiscências. O consciente, ao contrário, encontrar-se-ia sempre vazio e receberia os estímulos exteriores e as pulsões mentais, organizando-as e transformando-as. Assim, longe de ser um mecanismo vazio que converteria em signos aquilo que recebe do exterior, o inconsciente seria uma realidade plena capaz de alterar o homem e transformar a si própria.<sup>75</sup> Nesse sentido, como relatado em *Triste trópicos* (1955), foi pelo contato com os Tupi-Cavaíba<sup>76</sup> que Lévi-Strauss teve um *insight*, a partir de uma epifania musical gerada pelo seu inconsciente – no altiplano do Mato Grosso –, que o transportou a uma espécie de *travelling* mental:

Semanas a fio, naquele planalto do Mato Grosso ocidental, eu vivera obcecado, não pelo que me rodeava e que eu nunca mais reveria, mas por uma melodia muito batida que minha lembrança empobrecia ainda mais: a do *Estudo número 3, opus 10*, de Chopin, no que, por um escárnio cuja amargura também

<sup>75</sup> (Cf: PAZ, 1993, p.92).

<sup>76</sup> O termo *Cavaíba* evoca o nome de uma antiga tribo tupi, os *Cabahiba*, citada nos documentos dos séculos XVIII e XIX e localizada então no curso superior e médio do rio Tapajós. (Cf: LÉVI-STRAUSS, 1996, p.316).

me sensibilizava, parecia resumir tudo o que eu deixara atrás de mim. Por que Chopin, a quem minhas preferências não me conduziram especialmente? Criado no culto wagneriano, eu descobrira Debussy em data bem recente, inclusive depois que as *Núpcias*, ouvidas na segunda ou terceira apresentação, tinham me revelado em Stravinski um mundo que me parecia mais real e mais sólido do que os cerrados do Brasil central, fazendo desmoronar meu universo musical anterior. Mas no momento em que saí da França, era *Peléias* que me fornecia o alimento espiritual de que eu necessitava; então, por que Chopin e sua obra mais banal impunham-se a mim no sertão? Mais ocupado em resolver esse problema a mim mesmo do que em me dedicar às observações que me teriam justificado, eu dizia a mim mesmo que o progresso que consiste em passar de Chopin a Debussy talvez seja amplificado quando ocorre no sentido contrário. (...). Eu gostava de Chopin por excesso, e não por escassez, como é o caso de quem nele parou sua evolução musical. Por outro lado, para favorecer dentro de mim o surgimento de certas emoções, já não precisava de excitação completa: o sinal, a alusão, a premonição de certas formas bastava. Léguas por léguas, a mesma frase melódica cantava em minha mente sem que eu pudesse afastá-la. Nela eu descobria permanentemente novos encantos. Muito frouxa no início, parecia-me que ia progressivamente enroscando seu fio, como para dissimular o final que a concluiria. Essa transformação da flor em fruto ia ficando inextrincável, a ponto de indagarmos que solução ela adotaria; de repente, uma nota resolvia tudo, e tal escapatória parecia ainda mais ousada do que o movimento comprometedor que a precedera, exigira e possibilitara; ao escutá-la, os temas anteriores elucidavam-se como um novo significado: sua busca já não era arbitrária, e sim a preparação para essa saída insuspeita. Seria então isso, a viagem? Uma exploração dos desertos de minha memória, e não tanto daqueles que me rodeavam? (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.357).

Como ressalta Julia Kristeva (1994, p.190), a descoberta do inconsciente deve muito à revolução copernicana. Com Sigmund Freud, o elemento estranho se insinua na placidez da própria razão e, sem se limitar à loucura, irriga “nosso” próprio *ser* de palavras estrangeirizadas por outras lógicas. A partir da noção *freudiana* de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e passa a integrar na unidade humana o cerne de uma presumida alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna integrante do mesmo. A partir da descoberta ou nomeação do inconsciente, o elemento estrangeiro não seria mais banido como perturbador da ordem racionalista, mas sim considerado por uma via de reabilitação intimista do elemento estranho, a partir da hipótese de que o estranho poderia estar em *nós*, uma vez que somos *nós* próprios estrangeiros e divididos. Ainda que formado

pelo *outro*, o não familiar tornar-se-ia secretamente familiar através da figura do estrangeiro.<sup>77</sup>

Contudo, como destaca Peter Bürger (in: Antunes, 2001, p.235), Sigmund Freud buscava a liberdade psíquica não na liberação de aspirações inconscientes, mas sim em sua submissão às forças da *ratio*.<sup>78</sup> Nas associações livres *freudianas* se têm a utilização de um automatismo controlado. Por uma perspectiva diversa, os surrealistas buscam utilizar tal mecanismo psíquico como método de escrita ligada ao inconsciente. Se o surrealismo tem na psicanálise uma fonte de inspiração e de expansão de suas ideias, a psicanálise tem no surrealismo o primeiro movimento a reconhecer e a transmitir as ideias de Freud em Paris.<sup>79</sup> Contudo, o próprio Freud proferiu certa vez que pouco ou nada se sabia do processo psicológico da criação artística e André Breton declarou que o acesso ao inconsciente *freudiano* não lhe trazia soluções, antes, a permanência de uma busca: “Breton sempre teve presente a insuficiência da explicação psicológica e, mesmo em seus momentos de maior adesão às ideias de Freud, fez questão de reiterar que a inspiração era um fenômeno inexplicável para a psicanálise” (Paz, 1980, p.213).

Em sua reconstrução onírica do mundo, o surrealismo não deixaria de conceder credibilidade ao mundo exterior, antes desejaria reunir em suas imagens a potência do inconsciente com as luzes da consciência. Diferente de Freud e dos *freudianos* que acreditam que toda sociedade é repressiva, os

<sup>77</sup> “É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, eu me reconcilio com minha própria alteridade – estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. (...) A psicanálise sente-se como uma viagem na estranheza do outro e de si mesma, em direção a uma ética do respeito pelo inconciliável. (...) Para Freud a imaginação pode ser descrita como a acentuação excessiva da realidade psíquica em relação à realidade material”. (KRISTEVA, 1994, pp.191-5).

<sup>78</sup> Para Sigmund Freud, o mito sempre apontaria para um evento real, que coincidiria com a cultura em si, sendo a passagem da natureza à cultura passível de ser descrita como a transição de uma origem mítica para o estágio cultural em que ocorreria uma renúncia dos impulsos selvagens. Por tal acepção, a cultura nasceria de uma morte e de um crime originário, sendo que a civilização representaria um adiamento das satisfações mais primevas. Por sua vez, à margem das normas habituais, os poetas surrealistas tomavam como ponto de partida a descoberta de Freud sobre o inconsciente (numa época em que os literatos profissionais desconheciam de sua existência) para produzir obras em densa interlocução com o mundo mental.

<sup>79</sup> Apesar de a busca experimental do surrealismo incitar uma nova sensibilidade no homem moderno, André Breton confessou certa vez a ignorância do homem contemporâneo frente às origens do *acaso objetivo*, se negando, assim, a interpretá-lo por chaves puramente psicológicas. O acesso a Freud que pretendia Breton lhe abriria outros tipos de investigações no plano da linguagem, mas, contudo, lhe mostrava a insuficiência de se explicar o *acaso objetivo* e a inspiração como fenômenos de psicoanálise. Por sua vez, o próprio Freud em carta à Stefan Zeig, avaliou os participantes do surrealismo como “loucos integrais, digamos a 95%, como álcool absoluto” (FREUD apud GUINSBURG, 2008, p.70). (Cf: PAZ, 1982, p.213; PAZ, 1993, p.52).

surrealistas buscam descobrir no homem um dinamismo tal que tornasse concebível a existência longínqua de uma sociedade não repressora, uma vez que o que mais interessaria a Breton não seria a autoanálise e nem um interesse de descobertas científicas por de trás das associações psíquicas, mas sim desenvolver as potências de uma tradição filosófica e literária capaz de fornecer à faculdade da imaginação o valor transgressor do inconsciente. Se, para Freud, a escuta do desejo deveria gerar uma reestruturação do ego do paciente, para Breton, tal escuta seria em si mesma um manancial de eventos contaminados pelo contágio das aventuras mentais. Nesse sentido, em *Les vases communicants* (1932), André Breton assumiu uma posição crítica frente à teoria *freudiana* de inconsciente, apontando o inconsciente como sempre desconhecido e incognoscível. Em vista disso, Breton possuía objeções à maneira com que Freud interpretava o sonho e o inconsciente de forma que tenderia a cindir conteúdo manifesto de conteúdo latente, assim como a divisão entre prólogo e sonho principal. Tais interpretações *freudianas*, segundo leitura *bretoniana*, tenderiam a aproximar os sonhos das doenças mentais e, ao estudar os sinais oníricos, o fundador da psicanálise tenderia a cindi-los da ação, os transformando em uma via de acesso à inação do real. Por sua vez, a escrita surrealista seria, não um produto imediato do inconsciente, mas sim um experimento de simbolizá-lo pela via artística.<sup>80</sup>

Desobrigada dos lastros morais e patrióticos da arte como utensílio civilizador, a escrita surrealista se propõe explorar outros limites artísticos, como, por exemplo, as dimensões que cindem no pensamento moderno a loucura da não loucura. Por meio de tal predisposição, em *Nadja* (1929), Breton afirmou: “A ausência bem-conhecida de fronteira entre a não-loucura e a loucura não me dispõe a conceder um valor diferente às percepções e ideias que são o fato de uma e de outra” (Breton, 1999, p.138).

Em busca de emancipar a imaginação das diretivas da razão, os surrealistas concedem igualdade de importância à vida noturna, a considerando como um vaso comunicante da vida diurna. De modo a provocar uma espécie de reencantamento do real, os surrealistas propõem “desocultar o oculto e ocultar todo o resto” (Breton apud Alexandrien, 1971, p.165), de modo a fazer com que

<sup>80</sup> (Cf. ALEXANDRIEN, 1971, p.74; DUROZOI, 1976, p.146).

convirjam todas suas investigações na criação de mitos novos. De modo a diminuir a antinomia entre razão e desrazão, os surrealistas não escolhem a loucura contra a razão – sendo tal escolha considerada tão exclusiva e injustificável quanto a escolha inversa que seria de ordem social – mas, antes, tratam de fazer admitir que não poderiam existir razões sérias para afastar, a priori, certas possibilidades do espírito da dita razão normativa da existência. Desprezar a loucura seria criar uma separação entre o normal e o patológico e mutilar o mental da amplitude humana, quando o que se busca é explorar todas as possibilidades do espírito sem dar preferência à nenhuma delas. O que está em jogo é o poder metafórico da linguagem enquanto um dispositivo combinatório sempre capaz de descobrir imagens poéticas novas.

Transversalmente à valorização do desconhecido, a concepção surrealista de viagem passa pela descoberta mental relacionada à experimentação geográfica, mas essa geografia pode também ser composta por topografias da mente, uma vez que a viagem em si não seria garantia da *descoberta*. Quando Michel Leiris retornou de sua primeira expedição antropológica (a travessia Dakar-Dijibuti, 1931-1933), se declarou satisfeito de ter “ao menos matado um mito: a viagem enquanto meio de evasão” (Leiris, 2007, p.201). Por sua vez, a primeira frase que abre *Tristes trópicos* (1955) é: “Odeio as viagens e os exploradores” (Lévi-Strauss, 1996, p.15). Apontando para mistificações frequentes nos manuais de viagem, Claude Lévi-Strauss, além de criticar a pretensa evasão da viagem, também problematiza certos mecanismos cujos funcionamentos monótonos não deixariam margem ao acaso e contesta um tipo de filosofia positivista de requintes lógicos que costuma confundir o progresso do conhecimento com a complexidade crescente das construções do espírito. De forma análoga, também os surrealistas criticam o turismo, além de ironizarem o protótipo do profissional de literatura de viagens, escritor que se especializa no verbo *partir*, mas que possui apreço por uma busca geográfica que dificilmente estará interligada às buscas individuais de uma efetiva alteridade ou *outridade* da mente humana.

Os escritores surrealistas são viajantes atentos à procura de palavras condutoras e objetos que possam ser deslocados de modo a lhes fazer ocupar posições insólitas umas em relação às outras. Nesse sentido, em *Carta aos*

*viajantes* (1925), Breton visou estabelecer uma diretriz aos viajantes surrealistas cuja atribuição seria de abrir perante o homem moderno o campo das possibilidades absolutas onde se confundissem os fatos realizáveis e os fatos realizados. De modo a tomar as rédeas das ordens do extraordinário e manter a curiosidade sempre desperta, os viajantes mentais deveriam perscrutar os fenômenos que os incitassem a sair das vias lógicas usuais de apreensão da realidade.

Problematizando o mundo e suas representações, a escrita surrealista possui como anseio questionar as fronteiras profundas da racionalidade ocidental. Para os surrealistas, existem viagens e viagens. Apesar de criticarem certa literatura de viagem que valoriza o pitoresco, o exotismo e a evasão, além de retomarem certos temas do romantismo, muitas vezes para subvertê-los, há uma tentativa de combinar exploração de estradas materiais com a de caminhos mentais. Os românticos, prisioneiros da nostalgia da religião, sonhavam com exotismos e partidas: buscavam revelar o profundo vínculo que uniria no homem o desejo de outro mundo e o desejo de um mundo situado em outra parte do tempo e do espaço. Por sua vez, os surrealistas não sonham com aventuras de evasão, uma vez que, para eles, só a busca do presente poderia revelar ao homem a totalidade de seus poderes psíquicos.<sup>81</sup> Os surrealistas são “exploradores e nada nos dá melhor ideia disso do que as inumeráveis peregrinações às quais os poetas se entregam através de Paris, através do mundo. (...) Dos grandes livros de Breton, não há um que não seja uma exploração” (Durozoi, 1976, p.173).

Em um sentido geral, para os surrealistas, viagens por estradas mentais costumavam ser mais importantes do que as viagens materiais, embora não excluíssem nenhum dos caminhos, uma vez que também projetavam investigar o funcionamento do psiquismo humano através da divagação por espaços reais geográficos. Ainda assim, a *poética surrealista* pende mais para a busca de lugares mentais do que físicos e demograficamente demarcáveis. Como observa Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p.134), por *funcionamento real do pensamento*, Breton entende um funcionamento do pensamento em constante movimento e translação e não uma ontologia que ficasse isolada arbitrariamente

---

<sup>81</sup> (Cf. ALQUIÉ, 1972, p.24).

pelo intelecto do sujeito ocidental moderno no resguardo de sua *verdade*, uma vez que os sujeitos se definiriam na ação e na relação com outros, e não pela medida de suas identidades. Inclusive, enquanto grupo, o surrealismo se iniciou como expressão coletiva através de uma viagem de caráter iniciático percorrida a pé por André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac, cujo destino foi escolhido ao acaso no mapa a partir da cidade francesa de Blois. Assim descreveu Breton a viagem que iniciou o surrealismo como prática coletiva:

Mas que caminhos escolher para partir? Caminhos materiais, era pouco provável; caminhos espirituais, não víamos quais pudessem ser. Seja como for, ocorreu-nos a ideia de combinar estas duas espécies de caminhos, e daí uma deambulação a quatro (Aragon, Morise, Vitrac e eu), empreendida a partir de Blois, cidade escolhida à sorte no mapa. Combinou-se que iríamos a pé, ao acaso: os únicos desvios voluntários permitidos serão os necessários para comer e dormir. A execução de um projeto tão singular depressa se revelou semeada de perigos. A viagem, prevista para cerca de dez dias, toma imediatamente feição iniciática e vai ter que ser abreviada. A ausência de objetivo depressa nos abstrai da realidade, levantando sob os nossos passos fantasmas cada vez mais numerosos, cada vez mais inquietantes. (BRETON, 1994, pp.85-87).

Ao interrogar as matérias dos objetos e buscar por desencadeamentos de imagens presentes em zonas *ultrassensíveis* da cidade, o poeta surrealista toma o mundo como uma floresta de indícios de sua própria escrita. A procura pelo insólito permitiria que o poeta (antítese do turista) procurasse, tanto por Paris, quanto por alhures, por possíveis territórios desconhecidos. Entretanto, trata-se também, por parte dos surrealistas de um estrangeirizar-se dentro da própria cidade, como quem procura estar presente na própria língua como um estrangeiro. Por exemplo, ao escolher como título de seu romance *O camponês de Paris* (1926), Louis Aragon encontrou a expressão desta busca do insólito no cotidiano mais familiar que animava os surrealistas: ver Paris como um camponês, ao desembarcar em Paris pela primeira vez. Nesse sentido, podemos supor que os surrealistas dialogam com o ideal de Hugues de Saint-Victor, formulado no século XII e apropriado por Tzvetan Todorov: “O homem que acha a sua pátria agradável não passa de um jovem principiante; aquele para quem todo solo é como o seu próprio já está forte; mas só é perfeito aquele para quem o mundo inteiro é como um país estrangeiro” (Saint-Victor apud Todorov, 1993, p.245).

Paralelamente, através de instrumentos de prospecção mental – como sonhos e associações de ideias – o escritor surrealista busca obter em sua obra a liberação dos constrangimentos estéticos, lógicos e morais da produção artística. Como afirmou André Breton na *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), o escritor deveria inferir uma personalidade exterior a si próprio em todo o processo de autoconhecimento, de modo a amplificar a noção de indivíduo e para que uma realidade poética pudesse ser almejada para além de um realismo dicotômico. De forma análoga, como aponta Maurice Blanchot (1997), haveria na prática surrealista um esforço *supremo* pelo qual o poeta buscaria se voltar sobre si próprio e se enxergar com um olhar que não fosse mais somente o seu, sendo que o que estaria em jogo na escrita surrealista seria a libertação total relativa aos modos de pensamento e expressões preestabelecidas, em vista de novas formas de escrita.

O artista surrealista testa os limites da causalidade formal e da coerência geométrica de objetos já codificados e banalizados pelo uso. A eleição dos objetos pelos surrealistas acaba por inverter e modificar a atitude fundamental da consciência racional, exaltando a liberdade que possui a visão em enxergar o que queira e o livre-arbítrio da consciência em conferir aos objetos o sentido eletivo que for de sua predileção. Assim como Michel Leiris opera sobre a própria matéria da linguagem, obrigando as palavras a revelarem o misterioso comércio que mantêm para além de seus sentidos correntes, por sua vez, René Magritte, através de diversos modos de *visão* presentes em sua produção pictórica, lança a dúvida sobre a ótica tradicional referente ao mundo representacional realista; assim como o relógio flácido de Salvador Dalí – assemelhado à um queijo camambert – negaria a essência do relógio, o objeto surrealista *dalíniano* contraria a técnica física de uma maquinaria de medição do tempo e renuncia à verossimilhança da matéria.<sup>82</sup> Por conseguinte, enquanto poética, o surrealismo promove a linguagem poética à uma nova importância ao pretender ver nela já não um *meio*, mas um *ser*. Pela *escrita do pensamento* as

<sup>82</sup> Dotado de uma curiosidade canibal, Dalí buscava a corrosão lógica de todos os mecanismos do mundo prático-racional por meio do método *paranoico-crítico* – baseado em associações e interpretações delirantes. Através de um conceito indissociável de sua prática, Dalí pensava a paranoia e o delírio como elementos inseparáveis do viés criativo da poesia. Um dos projetos mais delirantes propostos por Salvador Dalí seria o esmagamento público de um enorme busto de Voltaire por um rinoceronte vivo a ser amarrado no teto de um teatro para despencar com toda força. (Cf: NAZARIO in: GUINSBURG, 2008, p.49).



palavras transformar-se-iam em algo mais que meros objetos de troca ou transmissores de significações universais e construções instrumentais:

Em toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa, que aborta, que aparece algumas vezes usurpada, mas que, mesmo falsa, expressa um esforço e uma necessidade sincera. (...). Os surrealistas perceberam muito bem – e se serviram disto admiravelmente bem – o caráter estranho das palavras: viram que tinham uma espontaneidade própria. Há muito tempo a linguagem já pretendia ter um tipo especial de existência: ela recusava a simples transparência, não era apenas um olhar, uma maneira vazia de ver; ela existia, era uma coisa concreta e até mesmo colorida. Além disso, os surrealistas acreditavam que ela não era algo inerte: existe nela uma vida e uma força latente que nos escapam. (...) A característica de Breton é ter sempre mantido solidamente tendências inconciliáveis. Nada de literatura e, no entanto, um esforço de pesquisa literária, um cuidado de alquimia figurada, uma atenção constante para os processos e as imagens, a crítica e a técnica. (...) A literatura é banida, mas a linguagem se confunde com o puro momento da consciência: as palavras são ideias. (...) Se reunirmos de dois em dois, por uma bipolaridade muito significativa, esses temas que se buscam e se opõem, veremos que o escritor para quem escrever tem o sentido de uma interrogação essencial nem por isso se desinteressa do esforço de invenção técnica e da criação formal e, pelo contrário, sempre associa sua pesquisa verbal à sua pesquisa interior (...) a literatura mais livre é ao mesmo tempo a mais engajada, na medida em que ela sabe que pretender ser livre, numa sociedade que não o é, significa arcar com as servidões dessa sociedade e principalmente aceitar o sentido mistificador da palavra liberdade, com a qual essa sociedade disfarça suas pretensões. Em suma, a literatura deve ter uma eficácia e um sentido extraliterários, isto é, não renunciar aos seus meios literários e ser livre, isto é, engajada. Talvez, considerando o valor desses paradoxos, compreendamos por que o surrealismo é sempre atual. (BLANCHOT, 1997, pp.88-99).

### 3. **Surrealismo no Brasil.** **Uma questão de política literária.**

#### 3.1)

Descobrimos, ao longo da pesquisa, um tema de política literária que perpassava a pouca aceitação que teve o surrealismo no cenário modernista brasileiro. Questões de política literária que permeiam manifestações do surrealismo no caso brasileiro, de certa forma, exemplificam um lugar ocupado de marginalidade e de crítica cultural frente a um cenário modernista de predomínio de uma produção artística de cunho nacional e, possivelmente, de traços nacionalistas. É curioso notar que, na grande imprensa da primeira metade do século XX, pouco se sabia sobre o surrealismo no Brasil, tanto que nem mesmo o movimento possuía uma grafia regular, sendo referido desde a manutenção do nome em francês *surréalisme* até *super-realismo*.

Se o surrealismo no Brasil não esteve na ordem do dia da agenda oficial modernista, isto se deve ao fato de que o caráter anárquico, anticonvencional e antinacionalista do grupo norteado por André Breton ia de encontro a um contexto construtivo e constitutivo que reivindicava a consolidação de uma cultura nacional propriamente dita. Assim como observa Claudio Willer (in: Juva, 2012, p.13), haveria uma resistência presente na recepção brasileira do surrealismo, uma vez que a produção literária nacional estaria circunscrita à criação mais cerebral, seja buscada pela clareza do sentido, seja pelo caminho da experimentação formalista.

Foi a busca da identidade nacional que costumou pautar a literatura modernista no Brasil. Por terem pensado a nação como questão cultural e estética que permearia todas as esferas sociais da vida do país, no modernismo literário realizado no Brasil, enquanto porta-vozes de uma nacionalidade em construção, os principais literatos brasileiros condicionaram suas produções narrativas por representações ficcionais do nacional. Não obstante, até ao menos a primeira metade do século XX, o estrato mais constante que circunscreveu a cultura literária brasileira foi a importância concedida à uma escrita documental, uma vez que a literatura nacional se encontraria cativa de uma manifesta dimensão factual, à serviço da veredictão de uma verdade da pátria ou da realidade. Tal privilégio concedido ao realismo acabou por internalizar no escritor brasileiro e em seu público a afirmação da identidade nacional como desígnio finalista a ser atingido através de retratos minimamente fidedignos ou genuínos que confirmassem as expectativas do “bom senso” do leitor. Obras que rompessem com a identidade familiar de nação tendiam a não serem consideradas em alto grau de relevância pela crítica literária brasileira e pela *intelligentsia* das artes.

Como discute Flora Sussekind (1984), o naturalismo pairou sobre a literatura brasileira até o século XX, exigindo escritas documentais que corroborassem com um projeto de nação, ao ponto de a escrita naturalista ter representado na literatura brasileira uma ideologia estética consolidada. O conservadorismo e autoritarismo políticos acabaram também por incidir no caráter da produção literária e crítica no Brasil. Tal qual numa árvore genealógica, a construção de uma história literária se realiza com o ocultamento de diferenças e de discontinuidades. Circunscritas à uma literatura de esparsa expressão reflexiva para além do âmbito do nacional, ainda que tal busca do nacional vise o universal pelo desenvolvimento do particular, no caso literário moderno brasileiro, tanto o naturalismo, quanto o realismo, pressupõem que exista uma realidade una e coesa captável de forma independente dos influxos externos que possam fraturar sua unidade especular. Para que um texto fosse capaz de exprimir a imagem do país seria preciso que sua linguagem se colocasse numa posição de translucidez e transparência denotativas, criando

mínimas analogias lapidares que restabelecessem simetrias por possíveis discursos genealógicos representacionais de um domínio do nacional. Em um encadeamento contínuo entre nacionalidade e identidade, tanto o naturalismo quanto o realismo possuem a tendência de procurar estabelecer uma unidade inquebrantável entre literatura e verdade. Para o naturalismo, o indivíduo e a nação formariam uma rede fisiológica de identificação identitária pela qual seriam traçados retratos e diagnósticos do país em que se inscrevem. Por sua vez, em nome de sua referencialidade representacional, a escrita realista costuma ocultar seu próprio caráter ficcional.

Como se um texto ficcional fosse capaz de abranger detalhes diversos da realidade, os escritores realistas buscam certa estabilidade do real pela inclusão de fatos aparentemente inquestionáveis pelos quais o plano estético deva se submeter. Veracidade e referencialidade são dois vetores realistas. Quanto mais uma escrita fosse capaz de produzir a impressão de ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos fatos e da objetividade do real, mais seria bem-sucedida do ponto de vista realista. Enquanto mediadora de verdades extratextuais, do ponto de vista naturalista e realista, uma obra literária ganha credibilidade quanto mais se colocar como realidade e não como ficção; quanto mais rigoroso for seu empreendimento em focalizar distâncias e unificá-las em torno de uma objetividade mais pretensamente científica e verossimilhante do que experimental e inventiva do ponto de vista narrativo.

Dessa forma, assim como se costumou, em contexto moderno brasileiro, representar o mais fielmente possível episódios, paisagens ou personagens por meio de uma escrita de traços realistas, se valorizou uma literatura de fundo memorialista e documental.<sup>83</sup> Assim como o naturalismo, o realismo exige do literário a ocultação de ambivalências, rupturas e assimetrias. Ao pretender conquistar um real uno e sem fraturas, o naturalismo e o realismo acabam por apartar certas indagações críticas e certas curiosidades filosóficas de suas produções. Em sua filosofia estética, o naturalismo atua por operações ideológicas de vínculos orgânicos. Em nome de uma estética de representação, o naturalismo tem como predileção pensamentos que auxiliem a estabelecer um conjunto de identidades, leis e semelhanças:

---

<sup>83</sup> (Cf: SUSSEKIND, 1984, p.73).

Da linguagem [no naturalismo] espera-se que restabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades. (...). Produzir uma imagem de país que não esteja fraturada por dependências, utopias e divisões torna-se praticamente uma obrigação nacional. E se a nação se aproxima da utopia, do simulacro, a adjetivação de uma cultura ou de uma literatura como nacionais não pode ser feita sem se pensar duas vezes. (...). Um país periférico e com divisões sociais, regionais e intelectuais das mais diversas, que se utiliza de uma estética da objetividade, da analogia, da representação para fazer de sua literatura um retrato capaz de lhe dar ficcionalmente uma unidade que não possui. (SUSSEKIND, 1984, pp.34-46).

Revestidas de uma aura de cientificidade e impulsionadas por princípios diretivos de ideias científicas, em contexto brasileiro do século XIX, tanto a literatura realista quanto a literatura naturalista se deixavam medir pelas suas respectivas capacidades de representação e de senso de realidade. Proveniente do estreitamento entre literatura e ciência, o naturalismo representa o positivismo na arte – a escola positiva que imprime uma atribuição moral às representações do real. Numa literatura produtora de nacionalidade, nação, ciência e literatura são conjugadas com base numa visão de valor analítico. A busca de um real uno e coerente marca a prática naturalista e também o axioma realista. Ficção e multiplicidade são preteridas em nome da objetividade e da transparência da linguagem. Os enunciados científicos que circulam em suas narrativas são pautados por operações estéticas e ideológicas circunscritas à um anseio naturalista de fidedignidade aos objetos e cujo modelo interpretativo tendia a dar importância primordial para uma observação metódica e fotográfica dos fatos.

Como mostra Flora Sussekind (Ibid., p.97), uma das funções básicas do naturalismo é o estabelecimento de uma unidade nacional que garanta um domínio de semelhanças e identidades. A ideia naturalista é compreender a sociedade de forma similar à que se compreende um fenômeno natural.

Comumente, em caso brasileiro, se valorizou uma literatura que, ao documentar o país, se baseava na busca de uma identidade nacional, produzindo representações de país acima de qualquer estilhamento. Por se tratar de um

país continental historicamente marcado não por uma só identidade cultural sólida, mas por certa dependência de modelos estrangeiros e pelas divisões (regionais, culturais, econômicas), uma unidade idealizada comumente foi retratada na produção literária brasileira como forma de realizar na teoria aquilo que ainda não tinha sido alcançado na prática. O privilégio de uma literatura documental dotada de objetividade e referencialidade atuava em prol de uma escrita que transmitia impressões de veracidade e veridicção, sendo sua justificativa buscada num plano extratextual. Pautada numa estética do visível e orientada por estudos finalistas de observação e precisão, estética e ciência no naturalismo encontram sua base retórica de sustentação.

De forma paralela, em contexto modernista brasileiro, uma escrita que não explicitasse em seu processo narrativo uma mínima circunscrição reverente à busca do nacional e dos conceitos identitários de nação tendia a ser desconsiderada ou relegada a um papel secundário. As concepções de realidade das obras literárias brasileiras da primeira metade do século XX tendiam a ser valorizadas conforme suas capacidades de produzirem efeitos unificadores para noções de nacionalidade e de cultura identitária. Em vista disso, possivelmente pelo seu caráter iconoclasta, disruptivo e anárquico frente aos mitos nacionais da tradição, o livro de poemas *História do Brasil* (1932) tenha sido renegado posteriormente por Murilo Mendes, ao não incluí-lo na antologia de sua obra organizada em 1959, por considerá-lo como sendo uma paródia de efeito localizado. Também alguns críticos literários asseveraram em *História do Brasil* uma irregularidade da poesia *muriliana*, como é o caso da apreciação de Laís Correa de Araújo (apud Sussekind, 1984, p.33): “anunciando este livro, o Boletim de Ariel acrescenta ao título, numa espécie de ressalva, a explicação – *Philosophia humorística*, que faz supor que o próprio autor já tivesse, à época de sua publicação, consciência do nível menor da obra, preferindo-a compreendida como uma blague, uma sátira de efeito circunstancial”. Contudo, ao comentar a exclusão de *História do Brasil* da obra de Murilo Mendes, Flora Sussekind (Ibid., p.33) observa que chamá-la de “obra menor”, “texto de circunstância” ou “desvio” parece ter por de trás um sentido ideológico a significar um correlato para “rebelde”, “bastardo” ou “deserdado”, frente à uma literatura marcadamente interessada na reinvenção elogiosa das identidades nacionais.

Tal busca obsessiva por essências da nacionalidade na literatura brasileira foi, inclusive, parodiada em *Quarup* (1967) de Antônio Callado através da busca do centro geodésico da nação. Neste romance, o cientista Fontoura, após procurar pelo centro cartográfico do território nativo, acaba por quedar-se morto com o rosto enfiado dentro de um grande formigueiro a representar o centro umbilical do território brasileiro. Em *Quarup* – nome alusivo ao ritual indígena do Xingu –, a identificação do centro do país como metáfora da plena integração nacional e do sonho de unidade acaba por se mostrar irrealizável na estória de Callado; o centro da terra – o umbigo do mundo mostrado nos mapas – se mostra inapreensível empiricamente ao aparecer sob a forma de um formigueiro.

Por sua vez, de forma diversa, mas não de todo distinta da escrita de cunho naturalista e realista do século XIX no Brasil, o ideário modernista brasileiro do início da primeira metade do século XX propunha uma nova maneira de ler o pensamento nacional, indicando caminhos contemporâneos para seu desenvolvimento crítico e para sua renovação estética.<sup>84</sup> Todavia, o coeficiente de nacionalidade continuou sendo um dos principais critérios de atribuição de valor à uma obra. Ainda que os modernistas brasileiros se recusassem a ser regionalistas ou nacionalistas em *lato sensu*, estava presente em tal manifestação artística um anseio em acertar o passo de *nossas* letras com os ritmos marcados pelo concerto das nações *civilizadas* ou, ao menos, de tradições mais sólidas do que as *nossas*. Para tal escopo, o modernismo vanguardista brasileiro lidava com a defesa de um projeto artístico nacional como forma de modernização integral e acesso ao universal através do particular.<sup>85</sup> Por de trás de tal concepção, haveria uma ideia de universalidade

<sup>84</sup> Segundo Wilson Martins (1965), a abrangência do modernismo brasileiro seria a de um nacionalismo crítico e maturado. Por sua vez, como observa Amir Geiger (1999, p.158), seria um equívoco tratar a *Semana de Arte Moderna* como um evento puro, matéria celebratória da história, ao invés de abordá-la como um elemento que traz a marca da narrativa em que se insere. Como aponta Geiger (Ibid., p.175), pela prática modernista, ao trazer para o presente um caráter paradoxal da representação brasileira de nação, a brasilidade não seria tanto um tesouro enterrado quanto uma construção a ser atingida pela desconstrução do lusitanismo: “A Semana, como evento ambíguo, sem coerência ou coesão – ou melhor: em sua ambiguidade de evento, de ato falho, polissêmico – vem de ser ela um curioso encontro ou superposição de atualização e atraso estéticos. A imagem que se consolidou a seu respeito, desde a ocasião mesma de sua realização, foi bem o oposto de uma celebração entre artistas modernos e um público modernizante”.

<sup>85</sup> Em um contexto cultural em que a produção modernista pregava a adequação da alma nacional à natureza do país, ser moderno significava ser nacional, como reivindicava Mário de Andrade: “só sendo brasileiro é que nos universalizaremos” ou “só seremos universais o dia em que o

através da qual ficariam suspensas as barreiras entre as nações pelas peculiaridades do singular, de modo que, através da particularidade do nacional, o universal artístico fosse atingido. Como propunha Mário de Andrade, em narrativa epistolar de 28 de novembro de 1924, somente uma arte genuinamente brasileira poderia gerar uma produção artisticamente civilizada em solo nacional:

Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. (...) Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (ANDRADE apud JARDIM, 1978, pp.119-20).

Entretanto, como diferencia Eduardo Jardim (1978), o conjunto de questões do nacionalismo literário modernista e o tema da brasilidade teriam sido introduzidos mais marcadamente somente a partir do ano de 1924. Num primeiro momento, o modernismo literário brasileiro não teria tratado da problemática nacional como elemento primordial de seus discursos sistemáticos, sendo que os desígnios dos primeiros modernistas não consistiriam apenas em modernizar ou atualizar o ambiente de letras do país, mas em empreender tarefa mais ampla – a reforma do ambiente artístico em geral. Os modernistas de primeira hora teriam pretendido a comunhão ao universal sem intermediários, para além das fronteiras do nacional. A partir de 1924, uma espécie de surto de nacionalidade teria marcado o modernismo brasileiro pela expansão de um projeto de elaboração de uma cultura nacional a partir de uma literatura que representasse uma alma coletiva incorporada ao ritmo da vida moderna.<sup>86</sup>

---

coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal” (ANDRADE apud JARDIM, 1978, pp.44-52). Também Oswald, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), afirmava ser preciso acertar o relógio império da literatura nacional. Igualmente, segundo Jardim (1978), para Graça Aranha, a dimensão do universal só poderia ser alcançada passando pela singularidade de contorno nacional. Sob outra perspectiva de leitura, Amir Geiger (1999) problematiza que a cultura – o plano da realidade nacional privilegiado pelos modernistas dos anos 1920 – não era o reino pacífico da integração no universal, mas domínio de embate simbólico. Em tal conjuntura, o elemento primitivo teria tido para os modernistas sobretudo um valor lógico para pensar e operar a modernidade brasileira.

<sup>86</sup> O conjunto de questões elencadas pela brasilidade modernista e suas manifestações no quadro geral da cultura brasileira são analisadas por Eduardo Jardim (1978, p.108) sob raízes ligadas à tradição do pensamento social-literário brasileiro. Como mostra Jardim, a partir de 1924, houve um processo de redescoberta do Brasil inaugurante de certa orientação interpretativa de sentimento de país através da defesa da ideia de que a qualidade de uma obra artística deveria passar pela



Por sua vez, para Benedito Nunes (1979, p.8) o período experimental do modernismo – de cunho anárquico e de maior diálogo com as vanguardas artísticas europeias – teria se estendido até 1930, ano de exaustão de sua fase mais experimental. O mais profícuo de tais momentos, no qual as relações com as vanguardas europeias teriam se tornado mais complexas na arte e na cultura brasileiras, teria sido na poética do *antropofagismo*.<sup>87</sup> Para Oswald de Andrade, a insurreição caraíba estaria mais próxima da revolução surrealista do que de qualquer outro tipo de vanguarda europeia:

O ano de 1923, véspera do Surrealismo, que viu refluir *Dada*, terá sido tão importante para a literatura francesa quanto o foi para Oswald de Andrade e para a marcha de nossa revolução artística e literária. (...) Oswald entrara em contato com a comunidade vanguardista de Paris, principalmente por intermédio de Blaise Cendrars, que sobre ele exerceu duradoura influência. Por que não poderá ter caído sob o olhar do viajante literário, entre velhos exemplares das revistas *Nord-Sud* (1917), de *Sic* (1916) ou de recentes números de *Littérature* e de *391*, misturados a volumes de Apollinaire, de Max Jacob, de Reverdy e de André Breton, o *Manifeste Cannibale*, de Picabia? (...). Não nos admiremos, pois, que Oswald tenha pescado nas águas não-territoriais desse *mare nostrum* da época. Aceitamos os fatos principais do roteiro intelectual oswaldiano e discordamos da interpretação segundo a qual a antropofagia de 1928 se reduz às matrizes do canibalismo europeu (modelo culinário-erótico das novelas de Marinetti e modelo agressivo antiburguês do Manifesto Canibal de Picabia), e que, portanto, Oswald de Andrade se afirmara apenas como divulgador de certos experimentalismos europeus, quanto à função de sua obra no processo do movimento modernista. (...). Atribuindo-se condição de herdeiro dos instintos ancestrais da espécie, o primitivismo antropofagístico, que se faz remontar ao manancial do imaginário e da vida impulsiva, seria a nascente de todas as revoluções, sem excetuar a surrealista. Vanguarda de todas as vanguardas, o antropofagismo passaria da América

discussão de uma teoria da dependência cultural em relação aos centros europeus. A começar por 1924, o ideário modernista teria passado a se centrar na elaboração de uma cultura nacional como questão inexorável à renovação estética. Até o ano de 1924, o que importava aos modernistas era o combate a quaisquer formas de passadismo em prol do processo de modernização e atualização das formas estéticas. Após 1924, o caminho para se atingir o universal através da literatura teria passado a ser necessariamente cruzado pela integração da produção literária em solo nacional. A partir de tal momento, passaria a contar marcadamente para a competência de uma obra seu teor de brasilidade; a brasilidade passa definir o critério da “boa” arte. A qualidade de uma obra artística passa a ser pautada mais por sua capacidade de pensar o país em que foi criada do que pelo seu caráter de renovação estilística e de experimentação vanguardista.

<sup>87</sup> Segundo Benedito Nunes (1979, p.11), Oswald foi, dos modernistas brasileiros de primeira ordem, aquele que mais intimamente compartilhou do espírito inquieto das vanguardas artísticas europeias. Tal é também a linha de pensamento da avaliação crítica de Kenneth Jackson (1978, p.16). Como ressalta o teórico norte-americano, apenas o segmento do movimento modernista brasileiro, representado pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e pelo *Manifesto Antropófago* (1928), teria reivindicado mudanças radicais na maneira de conceber a prática da escrita artística em diálogo efetivo com a *avant-garde*.

à Europa...A herança caraíba reencontrava, assim, o mundo civilizado e deveria fertilizá-lo. Nosso Modernismo, cronologicamente atrasado, era um começo, uma origem. (NUNES, 1979, pp.12-36).

Em 1922, ano de um primeiríssimo modernismo, no “Prefácio interessantíssimo”, contido no livro *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade acenou com um diálogo com as produções do inconsciente em sua poética, embora controlada por uma instância racional pronunciadamente intelectualista:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo. (...). Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha. (...) Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário a lei da vacina obrigatória. Parece que sou todo instinto.... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem pagar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das injeções e dos tônicos. A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. E como Dom Lirismo é contrabandista. (...). Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte. (...) E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’. Próximo livro fundarei outra. E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para a vaidade de um só. (ANDRADE, 1993, pp.73-7).

No mesmo “Prefácio interessantíssimo”, Mário manifestava uma preferência por certo caráter espontâneo que deveria dirigir a expressão lírica. A começar pelo seu título, *Paulicéia Desvairada* (1922) lida com uma ideia sustentada pelos surrealistas de exteriorização do inconsciente pela escrita poética. Entretanto, a poética *márioandradina* combina lirismo com uma tendência intelectualista, produção subconsciente com um filtro de consciência:

Leitor: Está fundado o Desvairismo. (...). Sou passadista, confesso. (...). Um pouco de teoria? Acredito no lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de

medir tantas sílabas, com acentuação determinada. (...) Entroncamento é sueto para os condenados da prisão alexandrina. Há, porém, raro exemplo neste livro. Uso de cachimbo...A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avistá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. Que Arte não seja, porém, limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como do sonho. Por ele vida e sonho se irmanam. E, consciente não é defeito, mas meio legítimo de expressão. (...). Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. (...) Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros. (ANDRADE, 1993, pp.59-68).

Por ser um país historicamente recente e uma nação construída em discurso moderno, os modernistas brasileiros buscavam encontrar, por contato com a cultura europeia, um aprofundamento nos detalhes locais e nas particularidades nacionais. Assim, ainda que homens preocupados com o futuro, em 1924, escritores modernistas visitaram com Blaise Cendrars as antigas cidades coloniais mineiras em vista de procurar nas ruínas do passado uma arte genuinamente brasileira capaz de conduzir à uma reinvenção das origens do pensamento nacional. Propondo para si um projeto de ruptura que traria consigo simultaneamente uma ideia de resgate para construir uma tradição nacional, a produção modernista brasileira tenciona o tempo progressivo em um tempo de volta ao elemento local. Paradoxalmente, no caso brasileiro, certos elementos reivindicados do passado fariam parte de uma busca que imaginava encontrar uma identidade através do esforço de um retorno ao elemento nacional como escopo dentro da chave inclusiva modernista, no sentido em que a inclusão no universalismo moderno só poderia ser atingida através da procura do substrato da nação, uma vez que seria necessário antes acertar os ponteiros do relógio com a modernidade.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Em vista de um paradoxo cultural interposto entre tradição e modernidade, para Amir Geiger (1999), a herança modernista teria sido, acima de tudo ideológica, tendo ido além de questões legadas ou transmitidas; antes “uma rotina de (re)descobertas do Brasil na (e pela) modernidade”

Ainda que recursos estilísticos e filosóficos das vanguardas artísticas europeias fossem utilizados em prol de uma luta contra o passadismo, os modernistas brasileiros não elegeram apenas um *ismo* como meio de transformação privilegiado para a renovação da linguagem artística e de rompimento com os valores literários estabelecidos, embora o futurismo tenha sido a expressão mais adotada em determinado momento devido ao ímpeto modernizante presente nas primeiras décadas do século XX, principalmente em São Paulo após a *Semana de 1922*, como destaca Annateresa Fabris (1994).

Contudo, é do ano de 1925 um texto ensaístico de Sérgio Buarque de Hollanda em que o sociólogo defendia uma escrita do inconsciente como processo de revitalização da civilização num âmbito ampliado, a partir da liberação de forças primitivas em prol de uma produção divergente de qualquer elaboração racionalista. Em um trecho deste mesmo ensaio titulado “Perspectivas” (publicado no terceiro número da revista *Estética*, na edição de abril a junho de 1925), Sérgio Buarque propunha que só à noite é que se enxergaria claro e reivindicava uma *declaração dos direitos do sonho* como via de acesso ao inconsciente e, acima de tudo, como fonte de criação artística:

Já se ousa pretender mesmo e sem escândalo, que a mediocridade ou grandeza de nosso mundo visual só dependem da representação que fazemos dele – da qualidade dessa representação. Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram para substituir o desenho rígido e anguloso das coisas. Hoje mais do que nunca toda a arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – **uma declaração dos direitos do Sonho**. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade em nome da realidade, temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos, portanto, o recurso de dizer de nossas expedições animadas por esses domínios. **Só à noite enxergamos claro**. (HOLLANDA in: LEONEL, 1984, p.75, **grifos meus**).

A partir da preocupação primitivista com liberdades instintivas implicadas na criação artística, ao escrever um texto baseado em

---

(GEIGER, 1999, p.37). Atento à ficcionalidade das obras modernistas e no que haveria nelas de crítica cultural, Geiger (Ibid., pp.240-250) aponta que o que existiria de primitivista no modernismo brasileiro não estaria localizado no aspecto referencial de representação realista do primitivo. Em tal aspecto, o modernismo coincidiria com o pensamento antropológico, uma vez que este último teria, em contexto modernista, deixado de abordar o *outro* como *primitivo* (não tendo deixado de usar a palavra), ao mesmo tempo em que a narrativa literária teria deixado de considerar o primitivo como um *outro* ideal e idealizado.

experimentações surrealistas do inconsciente, Sérgio Buarque, mais próximo então de Oswald de Andrade do que de Mário, defendia, junto com a libertação estética, também uma desrepressão em relação aos efeitos de formas ou “enxertos” culturais estranhos ao país. Embora houvesse uma predisposição moderna nos anos 20 de interlocução entre artefatos primitivos e produções inconscientes na criação artística, o ensaio “Perspectivas” não teria tido boa recepção por parte dos principais intelectuais modernistas dos anos 20:

A atitude de Sérgio Buarque de Holanda é curiosa e merece reter nossa atenção: ao falar numa declaração dos direitos do sonho, o autor joga com o prefácio e com o lema da capa do primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, fazendo uma colagem de ambos, mas sem dizê-lo e sem formular uma única vez a palavra surrealista (ou supra-realista, como se usava então). Por que essa postura? Seria cautela? Estariam os dois diretores da revista sondando o terreno dos meios literários brasileiros? Se era essa a sua intenção, ficaram sabendo de várias reações pouco favoráveis, entre as quais as de Mário de Andrade (assaz reticente para com o surrealismo), Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Tristão de Athayde (francamente contrários). Apesar disso, Prudente de Moraes, neto não se acanhou e enviou um texto de escritura automática ao jornal *A Noite* (publicado em 28 de dezembro de 1925) e outro à revista *Verde* (publicado em novembro de 1927). Como se percebe, com a dupla Prudente e Sérgio, a árvore modernista brasileira poderia ter produzido um ramo franca e explicitamente surrealista. Mas este não cresceu. Seria interessante pesquisar o porquê. Salvo engano, esse estudo está ainda por ser feito. (PONGE, 1999, p.56).

Por conseguinte, de forma análoga à tal ensaio referido (publicado na revista *Estética* de 1925), como afirma Benedito Nunes (1979), já em 1927, antes da primeira publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), o experimento poético da *antropofagia oswaldiana* incorporou a livre associação programática do surrealismo à sua maneira. De modo a criar seus meridianos próprios de devoração, a transgressão voluntária da *antropofagia* se nutria das proclamações antiestéticas dadaístas à defesa surrealista da extra racionalidade dos mitos. Vinculando o desprezo dadaísta pela literatura, ao mesmo tempo em que utilizava a literatura como instrumento de rebelião individual de forma transversal à surrealista, conciliando o princípio de prazer com o de realidade, o canibal seria dotado, segundo leitura *antropofágica*, de algo mais do que uma mentalidade pré-lógica. Em tal conjuntura, o escritor Benjamin Perét teve a importância de ter sido o primeiro surrealista a atravessar o Atlântico com quase

uma década de antecedência da viagem de Antonin Artaud ao México, em 1936. Além do fato do surrealista ter sido casado com a brasileira Elsie Houston, a razão da viagem de Péret ao Brasil, em 1929, teve motivações intelectuais de realizar o périplo surrealista de procura em continente sul-americano por uma espécie de matriz primitiva capaz de traduzir o moderno. Não à toa, Péret e o surrealismo tenham sido saudados pelo grupo antropófago como um fundamental precursor:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos de que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado. (...) Depois do surrealismo, só a Antropofagia. (apud SCHWARTZ in: GUINSBURG, 2008, p.848).

Segundo Keneth Jackson (1978, p.18), Oswald de Andrade teria sido o maior responsável por popularizar o termo *surrealismo* na imprensa do Brasil da década de 20. Como ressalta Jackson, Oswald foi o primeiro escritor brasileiro a entrar em contato com os escritores surrealistas quando foi à Paris em 1923. Inclusive, o manifesto *oswaldiano Poesia Pau-Brasil* foi publicado no círculo parisiense em 1925 por *Au Sans Pareil*, editora que havia republicado *Chants de Maldoror* de Lautréamont em 1918 e que fora a principal editora de muitos dos poetas surrealistas.

Todavia, durante o período das vanguardas históricas europeias, à exceção do dadaísmo e do expressionismo, os contornos do surrealismo não se definiram no Brasil como os outros *ismos*. Nos anos 20, durante seus primeiros influxos no Brasil, o surrealismo era denominado de *supra-realismo*, muitas vezes de forma pejorativa. Por exemplo, o crítico Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) no artigo “O Suprarrealismo” chegou a associar o primeiro *Manifesto do surrealismo* (1922) à selvageria e à “baixeza dos instintos” (Athayde apud Lima in: Ponge, 1999, p.318). Em outro artigo, publicado em julho de 1925, Tristão de Athayde se referiu à Oswald de Andrade como o principal praticante brasileiro de um tipo de literatura suicida; criador de uma poesia que, apesar de se utilizar de termos como “mandioca, aborígene,

pré-cabrálica, pré-colombiana, pré-mongólica”, seria refratária, direta ou indiretamente, de duas fontes europeias: o dadaísmo e o expressionismo:

Precisamos reagir contra essa literatura que, ainda mal nasceu, já quer suicidar-se. Vimos bem, ao nos ocuparmos com o dadaísmo e o expressionismo – os dois modelos do senhor Oswald de Andrade –, que eles não representavam outra coisa do que um desespero. Desespero por excesso de sutileza mental, em França; desespero, de preferência, pela imensa desilusão da guerra e da paz que mergulhou a Alemanha num pessimismo sombrio. Tanto um como o outro – formas de suicídio literário. (...) E literariamente a Europa de hoje, a Europa que conta, é dupla: a Europa que se compraz no abismo e a que reage ao abismo. O senhor Oswald de Andrade, e os seus companheiros, imitam a Europa do abismo. O que a nova geração precisa, porém – o que precisam as suas forças de criação literária ainda não contaminadas pelo modernismo dissolvente, nem arraigadas ao mimetismo das formas acadêmicas do passado – é imitar a Europa que foge ao abismo ou que luta contra ele. Nada de subterfúgios. Nada de uma originalidade que ainda não temos, nem podemos por ora possuir. (ATHAYDE apud ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.134).

Em outro caso similar de crítica adversa, em 1932, Flávio de Carvalho foi retratado por jornalistas como um “surrealista estranho, obediente à inconsciência da espontaneidade cheia de laivos de sublimação sexual” (Toledo, 1994, p.132). Já em texto de 1934, Mário de Andrade (apud Carvalho, 2010, p.109) descreveu Flávio como um “escritor de meia-ficção” e um “experimentador infatigável” cuja obra localizar-se-ia num polo oposto ao realismo, o que poderia ser lido como uma qualidade, mas também uma deficiência:

Flávio de Carvalho é principalmente uma curiosidade estética disponível. (...) Flávio de Carvalho é uma interrogação em marcha. Muito bem-dotado para as artes plásticas e impetuosamente generoso de si mesmo, a gente percebe que a obra dele ainda é muito instável, muito loquaz, pouco reflexiva. Pelo catálogo da exposição, ele se gaba de desenhar ‘diretamente à tinta e sem correções’. Mas isso não adianta para que uma obra de arte tenha validade artística. O dia em que ele adquirir essa sublime liberdade de botar freios em seus ‘pégasos’, a obra dele se reforçará de valores mais propriamente artísticos, pois por enquanto interessa mais pelos valores psicológicos. Por enquanto Flávio de Carvalho está muito na mesma posição da criança desenhista, que ora faz um desenho notabilíssimo, ora outro sem interesse nenhum. Muito irregular. Mas é um artista incontestável. (ANDRADE apud CARVALHO, 2010, pp.109-10).

Por sua vez, após ter publicado no *Diário da Noite de São Paulo* (de 25/11/1930 à 30/1/1931) uma série de treze artigos intitulados de “Candomblé e Makumba”, Benjamin Péret foi obrigado a abortar sua pesquisa ao ser expulso do Brasil por motivos políticos pelo governo Vargas. Três livros que possuíam sintonia direta com os propósitos de sopro herético do grupo surrealista foram apreendidos e destruídos pelos órgãos policiais do governo de Getúlio: *Sinal de partida*, de Mário Pedrosa, *Revelações do príncipe de fogo*, de F. Índio do Brasil e *O almirante negro*, de Péret. Ainda, meia década antes, em 1926, ainda durante a República Velha, houve a tentativa frustrada da edição de uma revista do surrealismo por Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Antônio Bento.<sup>89</sup>

Para Tristão de Athayde, o principal detrator do surrealismo em período modernista, seria preciso dominar as forças esparsas, inconscientes, bárbaras, dissolventes e românticas que rodeavam a cultura brasileira, contendo-as e controlando-as pela lucidez de uma “reascensão do inconsciente ao consciente” (Athayde apud Jardim, 1978, p.102). Já em 1925, Tristão lamentava que Oswald de Andrade estivesse sob a influência do dadaísmo e do *supra-realismo*. No entendimento de Athayde, tudo aquilo que fosse espiritualmente amorfo e limítrofe ao não humano equivaleria ao destrutivismo, no sentido de contrariar qualquer valor de civilização; tais seriam os casos do dadaísmo e do surrealismo. Enquanto movimento programático, o *supra-realismo* era interpretado por Alceu Amoroso Lima (1966) como mais uma das vanguardas europeias importadas e negativamente forjadas na vida intelectual brasileira.

Assim, a recepção do surrealismo acabou se constituindo no Brasil da primeira metade do século XX, como uma presença à margem dos cânones de uma literatura em que eram valorizados escritores que tinham como campo de batalha a questão da brasilidade latente em suas produções, uma vez que a elaboração de um projeto de cultura nacional passava por um intuito de abasileiramento circunscrito ao encadeamento universal. O surrealismo ocupou, com isso e por isso, um entre - lugar no cenário moderno brasileiro por constituintes provenientes de política literária. Por questionar, em tom herege, as circunscrições nacionais e seus confinamentos formais, o surrealismo colidiu com praticamente todos os vanguardismos brasileiros, nacionalistas por

<sup>89</sup> (Cf: PONGE, 1999, p.72; LIMA in: PONGE, 1999, p.309).



princípio, à exceção de *Estética* e da *Revista de Antropofagia* e outras possíveis publicações mais periféricas do que estas duas.

Se o que esteve em primeiro plano do pensamento modernista foi a busca de reinvenção do elemento nacional, um nacional que almejava atingir o universal através da afirmação de sua particularidade, a intelectualidade brasileira de um certo período histórico definiu como critério da “boa” arte o grau de engajamento nacional ou o grau de brasilidade contido em cada obra artística. Movimento de renovação artística, o modernismo brasileiro se norteou em torno de um nacionalismo crítico. No sentido de um modernismo crítico, Benedito Nunes comenta que a modernidade literária brasileira não deve ser lida como mero reflexo das influências de vanguardas artísticas europeias, mas sim como uma confluência proveniente da procura de uma nova linguagem crítica em reação ao realismo do século XIX:

Parece-nos, pois, que o estudo das influências no modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral, que atribua ao nosso movimento a posição de receptor passivo de empréstimos de fora. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irredutível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p.27)

Nesse sentido, tendemos a concordar com Nunes de que, no Brasil, o período antropofágico teria sido o momento mais radical modernista de rompimento com a tradição. Os elementos bárbaros que integram a cultura brasileira são pensados por Oswald de Andrade como formadores da capacidade de pensar a realidade através de instâncias intuitivas e imaginativas de uma natureza particular. No contexto da década de 20, os domínios do inconsciente e do primitivo compartilhavam de uma condição comum – de não serem um objeto viciado pelo uso do hábito – e de uma função análoga pela qual ambos valiam como experimentos alternativos em potencial frente ao cotidiano instrumental de um mundo regido pela tradição.

A partir da valorização antirretórica do poema curto e de uma poesia de linhagem primitivista, a poética *oswaldiana* angariava críticas de setores nacionalistas, como o movimento literário *verde-amarelismo*, que combatia na escrita de Oswald a incorporação de ideologias estrangeiras, dentre elas a

aproximação com o surrealismo. Em sua crítica à consciência ilustrada do homem positivista, a poética *oswaldiana* deprecia a eloquência balofa do homem bacharelesco e a marcha do progresso contida em discursos patrióticos. Por tal acepção, os manifestos *oswaldianos* da *Poesia pau-brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) podem ser lidos como manifestos críticos a qualquer herança conservadora e ufanista.

Impulsionada por erros fecundos, a perspectiva *oswaldiana* lê a cultura como uma entidade mental capaz de conciliar tensamente categorias antagônicas. Justamente por pretender sintetizar mundo selvagem com a técnica moderna, a antropofagia dramatizaria “a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos de colonização” (Andrade apud Jardim, 1978, p.139). A partir da proposta de um saber gerado por contato intuitivo com o mundo, a antropofagia defende uma maneira de conceber a brasilidade através do acesso à uma camada profunda da nação. A forma de imaginação antropofágica é análoga ao contato com um instinto bárbaro que teria a mente primitiva como via de acesso e que reconheceria que o método intuitivo de conhecimento do real presente na experiência do pensamento selvagem seria capaz de abolir a dicotomia entre realidade exterior e mundo interior.

Fundada em 1928 por um grupo de intelectuais paulistanos liderados por Oswald de Andrade, a partir do *Manifesto Antropófago*, a antropofagia visava a valorização de um saber intuitivo capaz de apreender a brasilidade de forma sintética e nova. Para o pensamento antropófago, uma estrutura meta-histórica de brasilidade preexistiria à conquista europeia. Derivado da metafísica selvagem de povos primitivos, a prática antropofágica se inicia pelo estômago e pela deglutição do mundo em seus próprios termos. Longe de pretender ser um sistema, a antropofagia *oswaldiana* se opõe aos sistemas e às formas disciplinares de apreensão do real, uma vez que considera que o sentimento ou a vivência do nacional deveria passar ao largo das formas sistêmicas de apreensões analíticas que ainda estivessem cativas de qualquer recalcamento disciplinador proveniente do processo de colonização. Na antropofagia, a violência exerceria um papel fundamental e unificaria todas as revoltas eficazes na história humana; como a revolução francesa, a revolução bolchevique e a revolução surrealista. Seria através da deglutição do português invasor que o

índio resistiria como formador da alma brasileira. Ao devorar o colonizador e atribuir-lhe novo valor, o índio utilizar-se-ia dos elementos aproveitáveis da figura do devorado.

O começo originário antropofágico pode ser entendido como um momento de explicitação da premência de um pensamento singularmente nacional. A *primitividade* tem para Oswald valor de crítica cultural contra a decadente ingestão de sabedoria europeia, no sentido em que a criação primitiva teria um poder de reinfundir espírito às obras modernas, redefinindo velhos valores obstruídos por certa *indigestão de sabedoria*. Por tal perspectiva, a antropofagia carregaria certo nexos primitivista sugerido como base do valor artístico e brasileiro das obras modernistas mais inovadoras da década de 1920. Dialogaria, assim, de certa forma, com o primitivismo defendido pelos surrealistas no predicado de valorização das disposições descondicionadas da mente humana, uma vez que o primitivismo em questão no modernismo subsequente à *Semana de 1922* seria menos cronológico (de representação de um estado inicial humano) e mais de valorização de estados brutos da alma coletiva, produtores de fatos culturais:

Isso já fica claro na visão de Tristão de Athayde a respeito do surrealismo (ou “suprarrealismo”, como então traduzia o termo francês). Esta corrente seria, na opinião de Tristão, um primitivismo psicológico, isto é, um método artístico de exploração do subconsciente, longe dos grandes corpos petrificados da cultura racional. Mas na medida em que o subconsciente não é, para TA, senão lodo a ser decantado, indistinação caótica a ser submetida à disciplina criadora, esse método é por sua vez sintoma cultural de degenerescência: abandono dos grandes edifícios da civilização por uma liberdade de criar ao ar livre uma arte que não poderá aspirar à permanência. (...). É que os primitivos do tempo que se iniciava não seriam os modernizados ou modernizantes, mas os modernistas, isto é, aqueles capazes de captar o que há de novo e autêntico na modernidade. Há aí uma reflexividade de mútua dependência e potencialização entre a condição moderna e o encontro com o primitivo como original e autêntico. Isto é, a modernidade modernista não nos afasta dos ‘dados primitivos’, daqueles elementos nativos, mas faz com eles nosso ingresso na modernidade e na universalidade. O que significa propor que o primitivismo seja entendido como coetâneo e correspondente do moderno como ruptura – e, portanto, constituindo aquele elemento capaz de produzir um simétrico inverso da ideia de Tristão sobre a ‘ida ao clássico’. Em vez de um movimento progressivo de incorporação e disciplinamento e aprimoramento dos elementos brutos – seja da arte, da inteligência ou da

nacionalidade— a ida ao primitivo seria a verdadeira cultura, sem parâmetros (não sem elementos) importados impostos. (GEIGER, 1999, pp.234-7).

Embora também margeada por uma ideia de progresso, a problematização que tangencia a chave modernista em Oswald de Andrade parece também construir sua especificidade a partir do seu próprio questionamento. Por reivindicar o elemento primitivo como uma parte particular não redundante ao todo, sua ideia de moderno parece estar menos subordinada aos valores de superação simbólica para se atingir parâmetros nacionais que satisfizessem a lógica do progresso moderno. Nesse sentido, a ficção fragmentária *oswaldiana* não parece formular uma identidade brasileira una e homogênea, antes sugestiona a busca de uma perspectiva identitária na própria fragmentação do ficcional e no estilhaçamento de qualquer sentido de nacionalidade estável e imutável. Como mostra Haroldo de Campos (in: Andrade, 1976, p.30), o procedimento de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade perante Mallarmée são diametralmente opostos.<sup>90</sup> Enquanto Oswald sugere adotar em sua poesia a *revolução mallarmaica*, Mário a repele em prol de um lirismo subconsciente:

E Mário parte para a profligação de Mallarmé (*É PRECISO EVITAR MALLARMÉE!* Exclama em maiúsculas), cujo pecado seria a ‘intelectualização’, e para o elogio do sentimento e do subconsciente (no fundo a escrita automática dos surrealistas, estes *rhéteurs* por excelência da poesia moderna, cujo primeiro manifesto sairia em 24, como uma dissidência francesa de dadá). Assim, a *Paulicéia*, com tudo o que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade. A revolução – e revolução copernicana – foi a poesia ‘pau-brasil’, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos. (...) Pois Mário de Andrade, o esteta, não avaliou bem a importância da estética redutora de Oswald. (...) O comportamento de Oswald e de Mário perante Mallarmée merece ser confrontado. Enquanto Oswald parece ter compreendido em toda a sua importância – via futurismo e cubismo – o alcance da revolução mallarmaica (e a passagem transcrita de seu ‘Manifesto’ o atesta, como mais tarde o

<sup>90</sup> Para Haroldo de Campos, a poética *márioandradina* não questionaria a retórica na base, antes procuraria “conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados” (CAMPOS in: ANDRADE, 1976, p.13), mas deixando o verso fluir longo, o que seria um defeito pela falta de concisão. Por sua vez, o excesso de intelectualização presente na poética *mallarmaica* é criticado por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* (1924): “Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século XX? Ao redescobrimto da Eloquência. Teorias e exemplo de Mallarmé, o errado *Prends l'éloquence et tords-lui son cou* de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista. (...). *É PRECISO EVITAR MALLARMÉE!*” (ANDRADE apud ANDRADE, 1976, p.14).

testemunharão referências em seu comunicado ao I Congresso Brasileiro de Filosofia) (...) Mário repele em *A escrava que não é Isaura* o mestre de Rue de Rome. Primeiro, para sair em defesa da eloquência. Depois, porque em sua maneira de ver ‘Mallarmé desenvolvia friamente, intelectualmente, a analogia primeira produzida pela sensação’. Entre Mallarmé e Cocteau, opta por este último: ‘Ninguém negará que a maioria das obras de Mallarmé é fria como um livro parnasiano – o que não quer dizer que todas as obras parnasianas sejam frias. Mallarmé caminha por associações de ideias conscientes, provocadas. Cocteau deixa-se levar cismativamente por *associações alucinatórias* originadas da imagem produzida pela primeira sensação’. No ‘Posfácio’ de *A escrava*, datado de novembro de 1924, Mário retifica sua concepção inicial de um ‘lirismo subconsciente’ fundado na ‘bancarota da inteligência’, para proclamar: ‘Nos discursos atuais, rapazes, já é de novo a inteligência que pronuncia o tenho-dito’. (...) é do mesmo ano uma carta a Manuel Bandeira na qual o autor de Paulicéia afirma o seu pouco interesse pela ‘linha Mallarmé’. (CAMPOS in: ANDRADE, 1976, pp.14-30).

Embora os primeiros poemas de André Breton tenham sido *mallarmaicos*,<sup>91</sup> a concepção surrealista de poesia possui uma noção de aventura onírica com a linguagem que ultrapassa qualquer viés formalista, uma vez que a atividade experimental surrealista pressupõe mais do que hábitos de linguagem provenientes de comparações de objetos comuns. Mais do que um meio de expressão, a poesia seria, segundo ponto de vista *bretoniano*, uma atividade dotada de *anima*. Por tal acepção, o principal inventor do surrealismo condena o que denomina de o “erro de Mallarmé” (Breton apud Alquié, 1972, p.181), materializado pela dependência de uma medida de um ritmo e de rimas contidas numa arte literária que confiasse à emancipação do estilo o poder de se apoiar abstratamente em palavras substanciais como num trabalho de laboratório.

Como ressalta Peter Bürger (in: Antunes, 2001, p.125), tanto a inclinação no sentido da formação de grupos, quanto a concepção rigorosamente anti-individualista de poesia presentes no surrealismo devem ser entendidas como reações contrárias ao extremo individualismo da escola de Stéphane Mallarmé que defendia uma teoria estética de contraposição da obra de arte à vida. Em contraponto à visão esteticista *mallarmaica*, nas obras surrealistas, a práxis vital quase não se distinguiria dos acontecimentos artísticos produzidos por elas próprias e o plano teórico tenderia a não ter uma linha demarcatória fixa que o demarcasse da dimensão ficcional de sua escrita.

<sup>91</sup> (Cf: DUROZOL, 1976, p.29).

Assim, neste ponto, Mário de Andrade se aproxima da leitura surrealista de uma poesia anti-formalista e anti-intelectualista. Como comenta Valentim Facioli (in: Breton; Trótski, 1985, p.123), em texto de 1932 sobre o que ele julgava ser o intelectual brasileiro típico, Mário fez a defesa cadente (e azeda) da liberdade de pensamento, afirmando que o intelectual verdadeiro sempre haveria de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: potencialmente anarquista e fora da lei. Por outro lado, Oswald de Andrade se aproxima do surrealismo através de um viés anárquico capaz de deslocar a imagem poética do papel de *representação* do mundo para sua *presentação*. Através de uma alta voltagem inventiva, para além da simples incorporação de elementos estéticos, na *poética surrealista*, haveria algo como uma simultaneidade compósita de extremos, mas não um devir de assimilação. Para os surrealistas, o racionalismo absoluto deveria restringir sua atividade ao estreito círculo dos problemas práticos. Em suas críticas à razão instrumental, Breton não contrapunha a ordem racional do cotidiano ao sonho ou à vigília, antes buscava construir um terceiro estado a partir da união entre os dois, como mostra a afirmação: “O imaginário é tudo aquilo que tende a se tornar real” (Breton apud Bürger in: Antunes, 2001, p.53).

No surrealismo, o fluxo da escrita do pensamento se conjuga e se associa ao fluxo da mente do escritor, pelo qual se é pretendido o desarme do olhar civilizado de modo a atingir o olhar em estado selvagem. Se o olhar interessado e classificatório do cientista procura por categorizações, notas, desenhos, paisagens úteis e roteiros transitivos, o olhar desarmado do artista aproximar-se-ia do olhar armado em estado primitivo do pensamento selvagem. Alastrados de saberes primitivos, os surrealistas produzem pensamentos instalados nos procedimentos de uma escrita que acompanha o próprio mecanismo de seu pensamento. Por isso, para Octavio Paz (1996, p.51), os artistas surrealistas poderiam ser traçados como pintores de ideias e mitos pessoais, uma vez que visavam atingir uma forma de composição semelhante à da pintura, pela transmissão da profundidade mental nas formas e pela configuração do espaço pictórico como instância reveladora de pensamentos, sem pretensões realistas.

Nesse sentido, assim como Oswald, também Breton reprovava na literatura francesa seu excesso de intelectualismo e idealismo. Além de terem

sido publicados versos *bretonianos* na *Revista de Antropofagia*, o axioma *oswaldiano* – *ver com olhos livres* – opera num campo intertextual com a afirmação *bretoniana* de que *o olho existe em estado selvagem*. Também, por um jogo de derivações associativas, o *Manifesto canibal* (1920) de Francis Picabia e o *Manifesto antropófago* (1928) possuem convergências vitais para além da mera influência vertical.

O canibal é, tanto para Flávio de Carvalho, quanto para Oswald de Andrade, Francis Picabia e os surrealistas, mais do que um tema: antes a manifestação de um homem *outro* e signo de uma *outra* sociedade que não seria regida por hipérboles da razão instrumental e civilizatória. Para o surrealismo, mais do que uma mentalidade pré-lógica, o primitivo vincula um arquétipo do homem de predeterminação e predominância onírica. Em seu princípio ativo, o primitivo representaria para o mundo moderno a imprevisibilidade e o limite mais fronteiro capaz de abalar quaisquer previsões que ordenem e que organizem a prática culta da vida pelo cultivo da razão instrumental. Por sua vez, pela ótica do primitivismo – primitivismo que foi, segundo Oswald, “o nosso único achado de 22” (Andrade apud Nunes, 1979, p.28) – haveriam características originárias a serem valorizadas como o marco zero de formação nativa para a modernidade.

Em 1924, Mário de Andrade qualificou a prosa descontínua *oswaldiana* de *Memórias sentimentais de João Miramar*<sup>92</sup> de “quase dadá” (Andrade apud Nunes, 1979, p.8), para Mário, “a mais alegre das destruições” (Ibidem). No mesmo ano de 24, ao escrever o prefácio da primeira publicação do manifesto *oswaldiano Poesia Pau-Brasil*, Paulo Prado propôs que a arte moderna brasileira, para além de todos os “ismos”, proviesse da inconsciência de uma ampla força poética: “A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem

<sup>92</sup> O anti-romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) é composto de capítulos-relâmpagos – num estilo próximo da montagem cinematográfica – pelo qual é contada a narrativa da vida do burguês Miramar, pontuada por escassos eventos. Já em *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald se aproxima ainda mais de uma escrita cinematográfica de narrativa fragmentária composta por colagens de planos e perspectivas contíguas à um tensionamento fílmico produzido por cineastas como Luis Buñuel, DzigaVertov e Sergei Mikhailovic Eisenstein. Nestes dois romances, *Miramar* e *Serafim*, a escrita *oswaldiana* opera por *insights* metafóricos que parodiam os discursos empolados oficiais e beletristas. A retórica vazia do discurso bacharelesco – do quanto mais se fala, menos se muda – também é marcadamente satirizada no *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e no *Manifesto antropófago* (1928).

romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natural, inconscientemente. Como uma planta”. (Prado in: Andrade, 1976, p. 81).

Ao satirizar anarquicamente o circuito cultural modernista à maneira de seu personagem Serafim Ponte Grande, certa vez Oswald de Andrade chamou os membros da Academia Brasileira de Letras de “ratazanas fardadas no asilo de impotentes” (Andrade apud Toledo, 1994, p.350). Noutra ocasião, em circunstância da apresentação da tese antropofágica “A cidade do homem nu” (1930), de Flávio de Carvalho, no *Congresso Pan-Americano de Arquitetos*, no Rio, Oswald propôs que o Cristo Redentor fosse demolido. Em contato direto com o meio artístico parisiense, Oswald de Andrade escreveu suas primeiras peças teatrais em francês.<sup>93</sup> Não por acaso, Eduardo Viveiros de Castro (2008) descreve Oswald como um *dândi* afrancesado cujo paradoxo fazia parte de sua própria teoria:

A antropofagia foi mal recebida por diversas razões. Primeiro porque Oswald de Andrade era um *dândi* afrancesado (o paradoxo faz parte da teoria...) que não possuía credenciais acadêmicas. Ele não fez trabalho de campo como Mário de Andrade, por exemplo. Mário de Andrade colheu música popular, cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua inconsequência era visionária...Ele tinha um *punch* incomparável. Se Mário foi o grande inventariante da diversidade, Oswald foi o grande teórico da multiplicidade – coisa muito diferente. (CASTRO, 2008, p.169).

Dessa forma, assim como o surrealismo era desaprovado pela crítica literária modernista, também Oswald de Andrade era chamado de plagiador europeu por certos críticos literários do período modernista, dentre eles, principalmente Tristão de Athayde. Também entre os principais escritores modernistas sua recepção crítica não era costumeiramente elogiosa. Por exemplo, para Manuel Bandeira (1957, p.137), Oswald teria feito poesia “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos” (Bandeira, 1957, p.137). Para Bandeira, ainda que lhes intuindo algo de lúdico, os poemas *oswaldianos* seriam “versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente, como se estivesse a brincar” (Ibid., pp.138-40). Por sua vez, em carta à Carlos

<sup>93</sup> (Cf: MAGALDI, 2004, pp.35-65).



Drummond, de outubro de 1924, Bandeira interpretou que o primitivismo *oswaldiano* seria civilizado, apesar de possuir a contribuição de desejar romper com a cultura livresca em prol de um olhar mais selvagem e menos viciado pela cultura letrada:

O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginação livresca, fazer olhar com os olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura. Conheço alguns poemas Pau-Brasil, onde há coisas assim: “A lua nasceu, com licença da Câmara Municipal”. É ingênuo, mas ingenuidade de civilizado. Sucede o mesmo com as músicas negras de Villa-Lobos. (BANDEIRA apud ANDRADE; ANDRADE, 2002, p.45).

Por seu turno, em carta endereçada à Manuel Bandeira, de outubro de 1925, Mário de Andrade se referiu à Oswald de Andrade como desregrado e excedente: “Osvaldo tudo que faz, faz em excesso. Bамbeia todas as cordas que limitam a blague e a discreção” (Andrade, 1958, p.117). De forma análoga, em uma carta de 1924, endereçada à Anita Malfatti, Mário de Andrade mencionou Osvaldo como “sempre pândego” (Andrade, 1989). Ainda, em junho de 1929, Carlos Drummond de Andrade publicou na *Revista de Antropofagia (segunda dentição)* uma carta rompendo como o movimento paulistano de vanguarda:

Não posso acreditar num movimento que conta com a adesão do Álvaro Moreira e que ainda não jantou o Benjamin Péret. O primeiro por ser o mimoso escritor de *Para Todos* que nós bem conhecemos. E o segundo por ser supra-realista e francês. Ora, por muito menos o índio jantava um portuga. (...) Não participo do estado de espírito índio e considero acadêmicas as discussões sobre os jesuítas. (ANDRADE, 2002, p.353).

Paralelamente à tais críticas atravessadas, Manuel Bandeira e o poeta surrealista Paul Éluard se conheceram no sanatório de Clavadel, na Suíça, em 1913. Quase uma década mais tarde, Éluard chegou a convidar Bandeira, por correspondência epistolar, para ser um representante brasileiro da primeira revista surrealista, mas Manuel não pareceu se entusiasmar: em carta endereçada à Mário de Andrade, em outubro de 1925, Bandeira declarou: “Não tomo a sério as extravagâncias e novidades dos sujeitos como Paul Éluard que conheci aos vinte anos tão normalzinho e depois desembestou no hermetismo mais extraplanetário que já vi” (Bandeira in: Andrade; Bandeira, 2002, p.244).

### 3.2)

Para Antonio Candido (2004), no Brasil, a maior importância do surrealismo teria se dado como uma forma abstrata de influência intelectual: “no livro de um brasileiro, não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal ordem, a não ser a título de *abstração intelectual*” (Candido, 2004, p.22). As técnicas surrealistas teriam sido assimiladas não tanto em seus exercícios de composição, mas antes em seus discursos, como atitudes fronteiriças do intelecto. Entretanto, para Candido, ainda que certas obras escritas no Brasil possuísem traços contingentes desta *poética de crise*, o surrealismo não teria representado uma problemática vital para a inteligência brasileira: “No Brasil o Surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira como é cabível na Europa” (Ibid., p.97). Todavia, poderíamos questionar o fato de Candido classificar o surrealismo como uma espécie do gênero *super-realismo* que, em suas palavras, abrangeria diferentes tipos de manifestações irracionalistas:

Super-realismo, compreendendo por este termo não só a variação francesa do Surrealismo, como todos aqueles processos literários consistentes em violentar a contingência física e romper o nexu lógico. Esboçados no populário de todos os povos, com raízes que mergulham no elemento mítico primitivo, tais processos se exprimiram pela primeira vez plenamente com Lewis Carroll, mas suas obras-primas: *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país dos espelhos*. O super-realismo é uma tendência irracionalista constante do espírito ocidental desde os fins do século XVIII, do movimento rosacruzista ao Surrealismo, passando por Swenderborg, Blake, o Espiritismo, a Teosofia, o Simbolismo, as diferentes filosofias anti-intelectualistas. Corre paralelo com a crise desse espírito, desintegrado pelo individualismo burguês e, em seguida, pela crise do capitalismo. (...) o Surrealismo, à semelhança dos outros movimentos super-realistas, é índice de uma crise de evolução na história intelectual do Ocidente. Como a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio, o Brasil participou de certo modo da crise aludida. E, sobretudo, fez gosto em importar os sintomas tal e qual os encontramos pela Europa. Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do Surrealismo francês, encontramos-lo nos nossos

grandes poetas, diluído na realidade mais autônoma de sua poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma atitude de espírito, mas de muitas – Surrealismo e Dadaísmo franceses, Expressionismo alemão, Imagismo anglo-americano – filtradas e incorporadas à nossa própria realidade espiritual. (CANDIDO, 2004, pp.95-7).

Ao reduzirem muitas vezes o surrealismo à uma categoria programática de vanguarda história, certos críticos tendem a restringir sua percepção extraliterária. Tendo o surrealismo ocupado um entre - lugar na literatura brasileira, para Floriano Martins (2001), tal conjuntura se deve ao fato de certa *objetividade* presente de forma massiva nas produções artísticas brasileiras do século XX ter abafado quase todas as manifestações de cunhos irracionalistas na cultura brasileira. Se seguirmos tal linha de raciocínio, é possível observar que comumente a crítica literária *oficial* brasileira mais adepta à uma escrita realista comprometida em retratar traços locais tendeu por considerar o surrealismo apenas como uma prática de caráter programático, reduzindo-o à uma categoria leviana dos *ismos*, sem perceber a importância dos seus desdobramentos em diversas instâncias intertextuais de *nossa* produção literária. Ainda que o modernismo brasileiro tenha sido atrelado ao princípio norteador do nacional para sua atribuição de positividade prioritária da valoração de uma obra de arte, existiram brechas intertextuais presentes nas produções de certos escritores no Brasil. Por tais brechas intertextuais, seria possível pensar em um *surrealismo à brasileira*, nos termos de Murilo Mendes:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobrimos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem de resto conseguiria ser surrealista *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos de cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. (MENDES apud GUIMARÃES, 1993, p.48).

Em sua releitura do surrealismo, Murilo Mendes adota como preceito o fato de que, para os surrealistas, a poesia seria a realidade primordial, e viver a poesia tão importante quanto escrevê-la. Por tal perspectiva, Mendes (1994, pp.1238-1239) descreve André Breton como “o *beatnik* por excelência”, “a revolta permanente”, o “descendente dos maiores inconformistas de todos os tempos”, “grande ator” e “a figura do rebelde absoluto”; poeta que busca

incessantemente certos lugares de Paris onde ainda fosse possível o encontro de algo imprevisto; aquele que teria elevado a matéria prima do subconsciente a um plano de contínua *vigília crítica*. Tal *vigília crítica* é apropriada na poética *muriliana* por uma dimensão crítica pela qual o exercício surrealista possui importância considerável em sua formação cultural:

Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga ideia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação. (...). Parece-me pueril afirmar que o Surrealismo está liquidado. Ele suscitou uma nova atmosfera poética e apontou a possibilidade de novas combinações intelectuais fascinantes. E o estado surrealista continua a existir. (MENDES apud NERY, 1984, pp.95-108).

Dessa forma, apesar de mais cerebral e mais artífice do que poetas como Jorge de Lima, Murilo Mendes também possuía traços surrealistas em sua escrita e foi, possivelmente, um dos primeiros teóricos de tal expressão artística no Brasil. Para Gilberto Mendonça Teles (apud Guimarães, 1993, p.31), Murilo Mendes teria sido o primeiro *teórico* do surrealismo no Brasil. Contudo, os traços surrealistas assimilados e reinventados em sua escrita não seriam integrais e nem, tampouco, irrestritos. Também, para Júlio César Castañon Guimarães, a poética *muriliana* possuiria uma espécie paradoxal de “fé surrealista” (Guimarães, 1993, p.63), desenvolvida por um desdobramento dialógico no qual o caráter onírico de sua escrita se estabeleceria no plano de uma poesia dedicada a “sacudir os sonhos” (ibid., p.65) e transfigurar o real: “Do surrealismo é imperativo dizer-se que, para Murilo, ele foi principalmente (por paradoxal que pareça) uma disciplina, um rigor – uma ascese poética”. (Ibid., p.15).

Na poética *muriliana*, o real é considerado em sua face poliédrica, inumerável e ambígua. Como propunha Murilo, seria função do poeta inventar uma “linguagem sólida” (Mendes, 1994, p.580) – de planos opostos de arquitetura – capaz de transformar conceitos em poesia através de um “rigor de arte e de vida” (Ibidem). O projeto poético *muriliano* possui características de uma arte combinatória de múltiplas associações que buscam reunir elementos heteróclitos e conflitantes para daí obter a faísca da imagem poética. Por

exemplo, em *O visionário* (1933), ao evocar o princípio defendido por Rimbaud de desarticulação dos elementos da realidade, Murilo destacava que tal desarticulação acabaria por resultar em uma nova articulação. Já em 1949, Mendes publicou *Janela do Caos*, livro de poemas impresso em Paris com seis litografias de Francis Picabia, artista ligado ao dadaísmo e ao surrealismo. Se apropriando do conflito proposto por Guillaume Apollinaire entre ordem e aventura, Murilo Mendes concilia o espírito passivo daquele que recebe visões com o espírito artesanal do artífice que domina sua técnica. Na poética *muriliana*, através de uma esfera ampliada de realidade, a figura do artista criador se torna um centro de relações, um *visionário* projetado em um processo de permanente invenção de linguagem, onde o rigor e a lucidez se juntam para agrupar “o máximo de intensidade no mínimo de espaço” (Ibid., p.591).

Segundo José Guilherme Merquior, o surrealismo *muriliano* funcionaria como uma “poética do fragmento explosivo” (Merquior, 1976, pp.20-1).<sup>94</sup> Por sua vez, Mário Pedrosa também ressalta na poética *muriliana* associações insólitas que atingiriam “o paraíso surrealista a poder de explosões” (Pedrosa apud Nery, 1984, p.195). Já em leitura de Murilo Marcondes de Moura (1995, p.49), Murilo Mendes tangenciaria o surrealismo através de um propósito análogo que teria como método uma extensa racionalidade que trabalharia no limite, com o intangível ou o incognoscível, em uma espécie de *revelação profana*, próxima da observada por Walter Benjamin (1994) ao escrever sobre o movimento artístico liderado por André Breton.

Entretanto, ainda que haja casos de poetas que utilizassem de traços da escrita surrealista em suas obras, tal como Oswald de Andrade e Murilo Mendes, a tradição literária no Brasil tendeu a valorizar mais os poetas construtores da linguagem do que os poetas da visão. Possivelmente, certa herança positivista/cartesiana/cientificista brasileira elucide algo. Como abordado no capítulo anterior, a plenitude da lógica subentende um mundo bem-ordenado segundo o equilíbrio geométrico do pensamento cartesiano. Sobre tal predominância racionalista nos intelectuais brasileiros modernistas, Claude

<sup>94</sup> Através do trânsito por diferentes territórios textuais, pensando crítica e prática em consonância simultânea, a poética *muriliana* adotaria uma perspectiva crítica e experimental diante de cada contexto cultural pela qual operasse. Por tal linha interpretativa, Merquior (1976, pp.20-1) aponta linhas de fuga pelas quais Murilo Mendes apropria à sua escrita certo caráter anarco-existencial tangente ao surrealista.

Lévi-Strauss (1996) relatou que logo que chegou no Brasil para dar aula na USP, em 1935, convidado por Georges Dumas, teve que seguir uma bibliografia lógico-positivista que pensava já há muito ter prescrito:

No Brasil primeiramente, onde os professores da universidade esperavam de mim que eu contribuísse para o ensino de uma sociologia durkheimiana para a qual os haviam impelido a tradição positivista, tão viva na América do Sul, e a preocupação de dar uma base filosófica ao liberalismo moderado que é a arma ideológica habitual das oligarquias contra o poder pessoal. Cheguei em estado de insurreição declarada contra Durkheim e contra qualquer tentativa de utilizar a sociologia para fins metafísicos. Com certeza, não seria o momento em que eu procurava com todas minhas forças alargar meu horizonte que haveria de ajudar a reerguer as velhas muralhas. (...). Essa especialização no plano mundano ia de par com um apetite enciclopédico. O Brasil culto devorava os manuais e as obras de vulgarização. (...) o amor demonstrado pela América do Sul à França derivava em parte de uma convivência secreta baseada na mesma inclinação a consumir e a facilitar aos outros o consumo, mais do que a produzir. Os grandes nomes que eram venerados por lá, Pasteur, Curie, Durkheim, pertenciam todos ao passado, decerto bastante próximo para justificar um amplo crédito; mas desse crédito nós ainda só pagávamos os juros em dinheiro miúdo, apreciado na medida em que uma clientela pródiga preferia ela própria gastar a investir. Nós lhe poupávamos apenas o esforço de liquidar. (STRAUSS-LÉVI, 1996, pp.19-96).

À serviço de um positivismo crítico e de uma conquista espiritual do Novo Mundo, tendo em vista o fato de que o país originário do humanismo moderno, a França, ainda desempenhava um papel de “corretor intelectual do mundo” (Lévi-Strauss, 1996, p.96), o papel de um intelectual/professor francês no mundo moderno brasileiro seria o de atualizar as discussões em torno do humanismo e dotar seus alunos de uma erudição de verniz *up to date*:

Nossos estudantes queriam saber tudo; mas, em qualquer campo que fosse, só a teoria mais recente parecia merecer-lhes a atenção. Fartos de todos os festins intelectuais do passado, que aliás só conheciam por ouvir dizer, já que não liam as obras originais, conservavam um entusiasmo sempre disponível pelos pratos novos. No caso deles, conviria falar mais de moda que de gastronomia: ideias e doutrinas não ofereciam, em seu entender, um interesse intrínseco, consideravam-nas como instrumentos de prestígio cujas primícias deviam conseguir. Partilhar uma teoria conhecida com outros equivalia a usar um vestido já visto; expunham-se a um vexame. Em compensação, praticavam uma concorrência ferrenha às custas de muitas revistas de vulgarização, periódicos sensacionalistas e compêndios, para conseguir a exclusividade do modelo mais

recente no campo das ideias. Produtos selecionados dos viveiros acadêmicos, meus colegas e eu mesmo muitas vezes nos sentíamos encabulados: criados para respeitar apenas as ideias maduras, ficávamos expostos às investidas de estudantes de uma ignorância completa quanto ao passado, mas cuja informação tinha sempre alguns meses de avanço em relação à nossa. No entanto, a erudição, da qual não tinham o gosto nem o método, parecia-lhes, mesmo assim, um dever; de modo que suas dissertações consistiam, qualquer que fosse o tema, numa evocação da história geral da humanidade desde os macacos antropoides, para terminar, por meio de algumas citações de Platão, Aristóteles e Comte, na paráfrase de um polígrafo enfadonho cuja obra tinha tanto mais valor na medida em que, por sua própria obscuridade, era bem possível que nenhum outro tivesse a ideia de pilhá-la. (LÉVI-STRAUSS, 1996, pp.98-9).

A partir de tais afirmações do antropólogo francês podemos conjecturar sobre tal contexto positivista da primeira metade do século XX no Brasil, em que os escritores modernistas se inseriam. Como aponta Octavio Paz (1984, p.117), o positivismo foi, na América Latina dos séculos XIX e XX, mais do que um método científico, antes uma ideologia e uma crença. O panorama filosófico do século XIX desemboca no positivismo – “postura eufórica e fechada a qualquer vislumbre superou infra-humano, a qualquer visão mágica da realidade” (Cortázar, 1998, p.77).

Até Descartes, a criação poética representa um mistério visto que consiste num falar dos deuses pela boca humana.<sup>95</sup> A partir de René Descartes, a ideia de realidade exterior se transforma radicalmente e o subjetivismo moderno passa a afirmar a existência do mundo exterior exclusivamente a partir da consciência. Como formula Descartes em *Discurso do método* (1637), para bem conduzir a razão e procurar a verdade nas ciências, o homem deveria se afastar do plano da poesia que seria mais pertencente aos dons de espírito do que aos frutos de estudo.

Para Octavio Paz (1982, p.94), o homem moderno começa a falar pela boca de Hamlet, mas inicia sua fala como um ser sobre-humano e somente com Baudelaire passaria a se exprimir como um homem caído e uma alma dividida. Tendo na razão crítica seu fundamento, o homem moderno se serve da técnica

<sup>95</sup> Para Platão o poeta seria um possuído e, seu delírio e entusiasmo, signos de possessão demoníaca. Por sua vez, em *Ion* (401 a.c.), Sócrates definiu o poeta como “um ser alado, um ser de luz e sagrado, incapaz de produzir enquanto o entusiasmo não o arrasta e o faz sair de si mesmo...Não são os poetas que dizem coisas tão maravilhosas, são os órgãos da divindade que nos fala pela sua boca” (PLATÃO apud PAZ, 1982, p.194).

como seu antepassado das fórmulas mágicas, mas sem que aquela, ademais, lhe abra porta alguma: “Os ídolos modernos não possuem corpo nem forma: são ideias, conceitos, forças” (Paz, 1982, p.198). Paralelamente, como aponta Giorgio Agamben (2005, pp.21-39), a ciência moderna surge de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida. Por exemplo, Bacon a define uma *selva* e um *labirinto*, nos quais o filósofo se propõe a colocar ordem. Também René Descartes tem receio da experiência em estado *puro* e, junto com a ciência moderna, a transforma em experimento de uma cultura que passa a conceber experiência e conhecimento como duas esferas autônomas, opondo irreduzivelmente racionalismo e irracionalismo, cultura e natureza. Tal seria a *noite escura de Descartes* a que se refere Agamben: noite criada pela assepsia do sujeito cartesiano que se transforma em um puro sujeito verbal cuja maior realidade passa a ser a língua e seu *lógos*.

Pelo cartesianismo, a consciência calculadora do homem moderno se esforça para tornar consciente ou transferir para o inconsciente tudo aquilo que se refere ao subjetivo ou ao vivencial. Para o pensamento cartesiano, de todos os tipos de raciocínios que teriam procurado a verdade nas ciências, somente o matemático teria sido capaz de encontrar demonstrações de razões certas e evidentes. A concepção cartesiana matemática de mundo é fundamentalmente suscitada pelo discernimento das formas simples, consequência de uma geometrização primeira da realidade.

Por tal perspectiva, no *Discurso do Método* (1637), a topologia urbana serve de metáfora privilegiada do pensamento construído aos moldes de uma cidade ordenada. Na evocação emblemática de uma cidade coordenada segundo a razão de um arquiteto-filósofo esclarecido, o *eu* do *cogito* cartesiano idealiza uma construção atemporal a salvo de todos excessos e de todas as fontes de erro. Tal utopia cartesiana influenciou o arquiteto suíço Le Corbusier (2004) em sua concepção de urbanismo. Em um escrito autobiográfico, ao narrar sua própria viagem por continente sul-americano para um circuito de palestras em 1929, o arquiteto e urbanista suíço se referiu à Paris como “a Cidade Luz” (Corbusier, 2004, p.16) e à França – “por ter sido artista e cartesiana” (Ibid., p.30) – como



“em todos os lugares, o farol que dirige” (Ibidem) e cujo valor espiritual transmitiria um senso de missão civilizadora:

E tudo aquilo que constitui Paris, a fuligem e a sujeira, as casas vetustas. E também **esta estranha precipitação de todos os elementos do universo que faz com que Paris seja a Cidade Luz. Admitamos que assim seja no plano espiritual, mas as viagens mostram que em outros lugares, sob outras luzes.... Este valor espiritual de Paris permitiu-me dizer em Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo e Rio, aquilo que eu tinha para dizer, 'em nome de...'. Esta viagem torna-se uma missão.** (...) No Brasil, sou recebido na Câmara da Cidade de São Paulo e o generoso orador que me dirige um discurso estende-se longamente (fico bem comovido) sobre a impressão que lá provocou, desde 1920, *L'Esprit Nouveau*, nossa revista de atividade contemporânea. O futuro presidente do Brasil, Sr. Júlio Prestes, está a par de toda a cronologia de nossos esforços. Na véspera de assumir o poder, ele já se inquieta com as grandes obras de urbanismo que será necessário realizar. Procurará manifestar, através da arquitetura, os novos tempos que ele pressente. Em cada uma das grandes cidades da América do Sul grupos entusiasmados cultivam a nova ideia. A fermentação é geral. (...) **verificamos que a França, por ter sido artista e cartesiana é, em todos os lugares, o farol que dirige** – o farol que uma parte de suas próprias instituições oficiais tenta apagar, mas em vão (...) **Tentei a conquista da América devido a um motivo implacável** e a uma grande ternura que dediquei às coisas e às pessoas; compreendi, entre esses irmãos separados de nós pelo silêncio de um oceano, a existência de escrúpulos, dúvidas, hesitações, assim como as razões que motivam o estado atual de suas manifestações, e confiei no dia de amanhã. Sob uma tal luz nascerá a arquitetura. (CORBUSIER, 2004, pp.16-31, **grifos meus**).

Em outro trecho de sua autobiografia –*Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. (1930) – Le Corbusier elegeu a figura do engenheiro como sendo o arquétipo do tipo heroico modernista e vanguardista:

O engenheiro foi o perturbador, o propiciador de fatos, o homem predestinado do ‘como’ e do ‘por quê’. Não entanto, como ele perde rapidamente o fôlego no declive escorregadio da memória! Coloquei o engenheiro em primeiro plano. Por uma arquitetura (meu primeiro livro, 1920-21, *L'Esprit Nouveau*) era-lhe dedicado em grande parte e constituía, até certo ponto, uma antecipação. Em breve eu iria pressentir o ‘construtor’, ‘o novo homem dos novos tempos’. O engenheiro é análise e aplicação dos cálculos; o construtor é síntese e criação. Notem o seguinte: o engenheiro, admirável em suas tarefas meticulosas, debruçado sobre sua régua de cálculo, é, na maior parte do tempo, um revoltado contra os filhos que gera. Acredita neles apenas como um mecanismo que funciona. Não

reconhece neles um organismo do pensamento. Não sabe sua obra, apenas sujeita-se a ela. Chega até mesmo a desculpar-se e faz questão de retificar a atitude que poderíamos atribuir-lhe. Somente a economia e a penúria do dinheiro obrigaram-no a abandonar sua obra quando ela atingiu aquele estado puro de funcionamento bruto e de certa pureza. (...) Quando a noção dos novos tempos for pertinente, quando a harmonia contemporânea for apreendida, exaltada por um novo espírito, conquistada após a tomada de uma resolução, no sentido de caminhar para frente e não para trás, quando nos voltarmos em direção à vida e não nos congelarmos na morte, o construtor nascerá e a imensa produção dos tempos modernos se orientará unanimemente em direção à clareza, à alegria e à limpidez. Acreditem em mim: a hora está próxima. (CORBUSIER, 2004, p.45).

A partir de tal caracterização do engenheiro como o tipo ideal para o artista moderno, podemos pensar sobre como tal tipificação feita por Le Corbusier de certa forma influenciou o paradigma arquetípico do artista vanguardista “construtor” que permeou o imaginário brasileiro durante décadas do século XX: o engenheiro como sujeito hipostasiado que constrói a partir do nada. Similarmente, numa de suas conferências proferidas em São Paulo na década de 20, Blaise Cendrars discorreu sobre a afinidade intrínseca entre o poeta com o engenheiro, do artista com o técnico, no contexto da modernidade. Segundo afirmou o poeta franco-suíço ligado ao cubismo, o *estilo novo* da poesia (ligado às novas formas comunicativas da linguagem, sensível aos cartazes e anúncios, ao cinema e ao jornal) não poderia prescindir nem da colaboração dos engenheiros e nem da análise linguística.<sup>96</sup> Nesta mesma exposição para a intelectualidade paulistana de temas de sua predileção, Cendrars fez um elogio das criações estéticas dos engenheiros e discorreu sobre como tais invenções de engenharia deveriam ser assimiladas pela arte cubista:

Essa lei [da utilidade] foi formulada pelos engenheiros. Por ela toda a complexidade aparente da vida contemporânea se ordena e torna-se precisa. Por ela a industrialização desmedida se justifica e, por ela, os aspectos mais novos, mais surpreendentes, mais inesperados de nossa civilização alcançam as maiores alturas já atingidas pelas maiores civilizações de todos os tempos. O princípio de utilidade é talvez a mais bela expressão da lei da constância intelectual. É ele que rege esta atividade vertiginosa das sociedades primitivas às quais eu fazia alusão há pouco; e o homem das cavernas que encabava o seu machado de pedra, que curvava o cabo para melhor empunhá-lo, que o polia amorosamente, que lhe dava um perfil agradável aos olhos, agia segundo o princípio da utilidade; submetido ao

<sup>96</sup> (Cf. NUNES, 1979, p.30).

mesmo princípio, o engenheiro moderno curva sabiamente o casco de um transatlântico de 4 mil toneladas, cavilha-o internamente para oferecer a mínima resistência e dar a essa cidade flutuante um perfil agradável ao olhar. O princípio da utilidade é, portanto, um princípio estético e talvez a única lei estética que conhecemos hoje em dia e que podemos formular. (...). Que ninguém venha me dizer agora que o realismo já estudou essas formas. Minha linguagem não é a mesma de Zola, nem a de Verhaeren. Se eu insisti tanto sobre as estéticas das máquinas, é que eu as concebo como um prolongamento da minha personalidade, como a realização dos meus pensamentos mais íntimos, o aperfeiçoamento dos meus sentidos, de meu senso de orientação, minha diretriz, meu equilíbrio; e não como realidades exteriores dotadas de animismo, fetiches ou animais superiores. É por isso que todos os artistas de hoje, e mais particularmente os pintores cubistas que tendo ido tão longe nas suas pesquisas da forma pura, foram fatalmente levados a partilhar sua conquista com o engenheiro e a comungar com o útil. (CENDRARS in: ELUALIO, 2001, pp.141-3).

Um pouco mais de três décadas depois da palestra de Blaise Cendrars de 1924, em sua fase mais vanguardista, e por isso iconoclasta, os poetas concretistas – Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – se contrapunham ao surrealismo com críticas veementes. No poema concreto havia o elogio do artista como engenheiro e técnico que desenvolve conteúdos *verbicovovisuais* em sua produção linguística, rompendo com a lógica linear discursiva. Em diálogo permanentemente com as artes visuais, os poetas concretos situavam a questão artística em um âmbito definido entre funcionalidade e estrutura. Paralelamente ao artista plástico e crítico Waldemar Cordeiro que rejeitava a pintura de Flávio de Carvalho por considerá-la *surrealista*, para os poetas concretos [Augusto, Décio e Haroldo], o surrealismo representaria um tipo onírico-hedonista de evasão da realidade. Similarmente, Décio Pignatari, em manifesto de 1957, afirmou: “A poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo” (Pignatari in: Campos; Pignatari, 2006, p.100). Ainda, para Haroldo de Campos, os dadaístas poderiam ser descritos como: “pregadores da 'pura idiotia' e do caos artístico” (Ibid., p.139). Fruto de um subjetivismo arbitrário, a escrita surrealista é lida pejorativamente como fundamentalmente contraditória à poesia concreta:

A figuração romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta ‘inspirado’, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro. (...). Nenhum decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva. Neste ponto cabe uma distinção

fundamental entre o poema concreto e o poema surrealista. O surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse; ao contrário, instalou seu quartel-general no lado *maudit* da linguagem lógico-discursiva, onde se produzem proposições admiráveis como: ‘um bugio de cauda malhada não é uma assembleia constitucional’. O ‘revólver de cabelos brancos’, de Breton, vige no reino absurdo que se desencadeia da linguagem ordenada pelo sistema aristotélico, quando este é levado, como processo, às suas últimas consequências. É o reino do paradoxo, do *nonsense*, cujo estatuto são as ‘confusões de níveis de abstrações’. O surrealismo, embora se insurja contra a lógica, é apenas o filho bastardo desta. (...) O poema concreto repele a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico’. (...) Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite – como já disse alguém – uma espécie de ‘comunismo do gênio’. O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. Do mesmo modo, a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante à do discurso lógico. (...). Assim, o poema concreto propõe-se a ser uma coisa vigente por si mesma, uma relação de materiais determinada estruturalmente pelo poeta. A poesia em vida – ambição romântica à qual não deixa de filiar-se esse misto de ‘capela literária, colégio espiritual, igreja e sociedade secreta’ que, segundo Sartre, é o surrealismo – é algo estranho ao poema e que, no seu extremo, acaba mesmo prescindindo dele. Veja-se, por exemplo, a teoria da poesia ‘atividade do espírito’, do antigo dadaísta Tristan Tzara, que culmina por rejeitar a poesia meio de expressão, a obra de arte, em prol de uma expressão total da personalidade na vida e na ação. Em lugar da poesia estado místico, da poesia ato mágico, das várias vivências parapoéticas, a poesia concreta supõe o poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra (o poema útil, de consumação), como um operário um muro, um arquiteto seu edifício. (CAMPOS; PIGNATARI, 2006, pp.81-147).

Em embate com as formas fixas tradicionais da poesia, os poetas concretos negavam uma “função catártica da arte” (Ibid., p.99) e defendiam uma poesia “estruturalmente consequente” (Ibidem). Como afirmava Décio Pignatari, para os concretistas, o intelectual deveria trabalhar sua obra de forma lúcida, criando uma “beleza ativa, não para a contemplação” (Ibid., p.159), mas de uma maneira que constituísse uma “entidade todo-dinâmica” (Ibid., p.163). Como ressaltava Haroldo de Campos, os poetas concretos não pleiteavam o reconhecimento de sua produção enquanto *poesia*, a significar um rótulo generalizador de uma “cerebrina mitologia do espírito” (Ibid., p.10). O termo

*poesia* só lhes seria desejado enquanto busca de uma *medula da linguagem* que objetivasse sua própria produção numa crítica impessoal das formas capaz de atingir tal núcleo crítico da linguagem. Movimento em processo e em progresso, o poema concreto representaria no panorama histórico artístico universal um “pluripercorso de ideias e evolução” (Ibid., p.85).

Se utilizando da ideia de uma evolução técnica e de uma “evolução qualitativa poética” (Ibid., p.73), Haroldo de Campos cita o preceito de Ezra Pound para definir a busca da poesia como nutrimento de impulsos de uma realização técnica: “Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Obra em progresso. Rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática planejada anteriormente à palavra. (...) Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura”. (Ibid., pp.133-5). Para Gonzalo Aguiar (2005), o concretismo deve ser compreendido como expressão própria do último período do contexto modernista brasileiro – de um momento histórico iniciado por vontade do Estado, entre 1950 e 1960 e que teria terminado com a construção de Brasília, uma vez que os poetas concretos se propunham a pensar o nacional em dimensões críticas modernizadoras. Na análise de Gonzalo, a experiência concreta termina quando os escritores paulistas não conseguem mais sustentar o concretismo como movimento coletivo de vanguarda, retornando ao verso após enunciar a sua morte. Contudo, mesmo com o fim do movimento, a atividade programática concretista teria permanecido presente nas trajetórias de cada um dos seus poetas, sob outras bases, ampliando seus critérios mais funcionalistas e ortodoxos através da incorporação de outras linguagens em suas respectivas poéticas. Em Augusto de Campos, pelos “*popcretos*” – colagens verbais com letras de jornais e revistas, incluindo o *pop* e o aleatório em sua linguagem visual – e, em Haroldo de Campos por *Galáxias* (1992), livro no qual o escritor transforma o sujeito em efeito de linguagem.

Em sua *fase heroica*, o poema concreto pregava a autonomia da forma e trabalhava com a noção da *arte pela arte*, se opondo à ambição romântica de imbricamento entre arte e vida e hierarquização da arte pela diferenciação entre experiência vivida e a produção artística formal. Para os concretos, quem escreveria seria a linguagem e não mais o eu lírico de um autor romântico, no

sentido em que o poema-produto concretista seria um objeto útil que aproximaria o artista do técnico, construindo uma arte racionalmente arquitetada e impessoal.

Por tal acepção, através de uma perspectiva construtivista, Haroldo lê os surrealistas como “*rhéteurs* por excelência da poesia moderna” (Campos in: Andrade, 1976, p.14), retentores de rastros verbosos de *palavrosidades* e excessos de ilusionismos e imagens abstratas. Embora tenha se levantado contra a lógica, o surrealismo seria o filho bastardo dela. Dessa forma, Haroldo de Campos pretere o automatismo psíquico surrealista – ou “automatismo associativo” (Campos, 1975, p.178) – considerando-o produto de um “desejo decadentista de pulverização caótica como espelho do mundo absurdo” (Campos; Pignatari, 2006, p.151). De forma análoga, para Augusto de Campos, um excesso do processo de *alienação metafórica* presente na história da evolução da poesia ocidental teria gerado o surrealismo: “a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas e tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica (cujo excesso vem a dar no surrealismo)” (Ibid., p.159).

Contudo, tal leitura concretista em prol de uma poesia que abolisse a metáfora e o discurso foi criticada por Octavio Paz, em carta de 14 de março de 1968, em ocasião da tradução (ou *transcrição*) do poema “*Blanco*” para o português pelo poeta Haroldo de Campos:

Discordo de sua caracterização da poesia hispano-americana como “de tradição metafórica e retórico-discursiva”. Não porque não seja exata a definição, mas por seu tom desdenhoso. Por um lado, não tenho nada contra essa tradição. É a de uma grande poesia viva; por outro, não é uma tradição privativa da língua espanhola: é a tradição do Ocidente, desde suas origens até nossos dias, sem excluir a poesia contemporânea em francês, inglês, alemão, português, italiano, russo etc. Sublinho, também, que a primeira metade do século XX se caracteriza por um renascimento do poema longo, em alguns casos com aspirações épicas: Pound, Eliot, Stevens, Apollinaire, St. John Perse, Pessoa, Maiakóvski etc. Inclusive entre os poetas surrealistas ou párasurrealistas há exemplos de poemas extensos: a ‘Ode a Fourier’ de Breton, ‘*Paix dans les brisements*’ de Michaux... Quanto à metáfora: a poesia concreta também é metafórica. Exemplos: esse extraordinário poema em que se descreve a cristalização da forma (‘cristal/fome = fome de forma; forma de fome = cristal = forma’); o ‘organismo’ de Pignatari; o ideograma erótico de Augusto de Campos...A

utilização inaudita dos signos linguísticos que os senhores praticam é sempre de essência simbólica: não podia ser de outro modo, tratando-se de linguagem. Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva – mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nossa constituinte. A eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas vêm acompanhados de uma explicação. (PAZ; CAMPOS, 1994, pp.99-100).

Para Octavio Paz (1982), o que distinguiria o surrealismo de todos os outros movimentos artísticos modernos seria a capacidade de transformação e a habilidade de atravessar e ultrapassar a superfície histórica:

Não se pode enterrar o surrealismo porque não é uma ideia e sim uma direção do espírito humano. A decadência inegável do estilo poético surrealista, transformado em receita, é a de uma forma de arte determinada e não afeta essencialmente seus poderes últimos. O surrealismo pode criar novos estilos, fertilizar os velos ou, inclusive, prescindir de toda forma e se converter num método de busca interior. Independentemente do que o futuro reserve a esse grupo e às suas ideias. (PAZ, 1982, p.304).

Transversalmente, para André Breton, a prática da poesia significaria, mais do que invenção verbal, criação de realidades pela palavra poética. De forma diversa ao que pensa o racionalismo cartesiano, para o surrealismo, o homem moderno estaria impregnado de uma atividade mítica e seria função da poesia aproximar o poeta dos símbolos através de suas múltiplas condensações. Na medida em que, diante da realidade dos lógicos, imperaria o princípio da *não contradição*, a dividir o pensamento e a linguagem, pela *poética surrealista* são reivindicados certos erros produtivos dos sentidos através dos quais pensamento e linguagem pudessem se relacionar pela via de um pensamento falado e de uma escrita do pensamento. Por tal acepção, há uma marcada oposição estabelecida por Breton entre os objetos respectivos do fluxo de consciência de James Joyce e os da escrita do pensamento surrealista. Para o fluxo de consciência *joyceano*, a escrita não possuiria outra realidade senão de “monólogo, e obviamente, portanto, de linguagem: por isso, em *Finnegans Wake* (1939), o monólogo interior cede lugar à uma absolutização mítica da linguagem além de toda ‘experiência vivida’ e de toda realidade psíquica que a preceda” (Agamben, 2005, p.59).

Na escrita de James Joyce, segundo leitura de Breton, haveria um fluxo de consciência (à margem da corrente ilusória das associações conscientes) que

tenderia a se aproximar de uma imitação que mais se aproximasse da vida. Contudo, tal fluxo não conseguiria ultrapassar o terreno da arte, recaindo na ilusão romanesca de uma linhagem próxima dos naturalistas e expressionistas:

À corrente ilusória das associações conscientes, Joyce oporá um fluxo, que ele se esforça por fazer jorrar de toda parte e que tende, afinal de contas, para a imitação que mais se aproxima da vida (mediante o que ele se mantém no terreno da arte, recai na ilusão romanesca, não evita alinhar-se na longa linhagem dos naturalistas e expressionistas). (*Du surréalisme en ses œuvres vives*, [1953] in: BRETON, 2001, p.356).

Em seu potencial de ampliação mental, o sonho não representa para os surrealistas um exercício literário, mas antes um meio de investigação dos meios de significação da mente humana em seus princípios mais fecundos e ativos. Na escrita surrealista, o sonho não simboliza uma caricatura da realidade ou um simples tema de fabulação, antes um prolongamento indispensável para romper com a rigidez das deduções lógicas regidas pela razão instrumental. Mais do que um fato orgânico, uma forma larvar ou um eivado de idealismo, o sonho é considerado como meio de acesso à profusão de imagens do inconsciente. Em vista disso, pela via onírica, os surrealistas acreditam ser possível atingir a amplidão da mente humana em sua dimensão arquetípica. Em vista disso, André Breton distinguia nos sonhos um argumento capital de comprovação da tendência humana em escapar dos fins lógicos. Assim, a revalorização surrealista do sonho em contexto moderno atuaria como forma de reencantamento de uma necessidade tanto natural quanto cultural de desencadeamento da imaginação na ação humana, uma vez que o sonho, em seu poder de contradição, formaria o princípio salutar que permitiria ultrapassar as inibições paralisantes do comportamento: “o sonho é, para o homem, uma recarga de seu desejo, não uma fuga ou um naufrágio da razão” (Alexandrien, 1971, p.76).

De modo a transformar o imaginário em ato criador, não bastaria organizar sua expressão através do cálculo, mas sim conduzi-la à uma faculdade de potencial poético capaz de dissolver a barreira aparentemente intransponível entre mundo interior e exterior:

Uma certa ambiguidade imediata contida nesta palavra [*surrealismo*] pode com efeito conduzir a pensar que ela designa alguma atitude transcendental, enquanto que ao



contrário ela exprime – e começa a exprimir por nós – uma vontade de aprofundamento do real, a tomada de consciência cada vez mais nítida ao mesmo tempo que cada vez mais apaixonada do mundo sensível. Toda a evolução do surrealismo (...) responde à preocupação que não nos abandonou, que se torna para nós de dia para dia mais imperiosa, de evitar a qualquer preço considerar um sistema de pensamento como um refúgio, de manter viva todas as janelas abertas sobre nossas investigações próprias, de assegurar sem cessar que os resultados de tais investigações sejam de natureza a confrontar os ventos da rua. (...) A realidade interior e a realidade exterior estando, na sociedade atual, em contradição – nós vemos em tal contradição a causa mesma do infortúnio do homem, mas também a fonte de seu movimento – nós nos atribuímos a tarefa de colocar em toda ocasião estas duas realidades em presença, de recusar em nós a preeminência de uma sobre a outra, de agir sobre uma e sobre a outra de forma separada. (BRETON apud ALEXANDRIEN, 1971, p.85).

Como destaca James Clifford (1998, p.160), o surrealismo imagina a articulação menos das diferenças culturais do que das diferenças humanas, considerando artificiais as classificações das realidades culturais pautadas segundo divisões da geografia política. Desestabilizadores das fronteiras que delimitam o marco de subjetividade entre o *eu* e o *outro*, certos escritores surrealistas seriam, além de etnógrafos em potencial, críticos dos excessos de racionalidade do mundo moderno, *estranhadores* do real e questionadores dos hábitos. De modo a reconciliar o homem moderno com sua imaginação, um ideal de livre expressão permeia o surrealismo em favor de uma preocupação primitivista de liberdades instintivas da mente humana. Em sua crítica velada à falta de imaginação da civilização ocidental, o surrealismo entrava em rebelião contra os valores lógicos socialmente determinados, pretendendo, assim, promover a libertação do homem de seu pensamento proeminentemente estético.

Entre 1918 e 1925, os surrealistas viveram distanciados da história – só reagindo publicamente à guerra do Marrocos. A partir de tal ano, os surrealistas passaram dez anos em adesão política com o comunismo, até o rompimento definitivo em 1935. Em 1938, André Breton escreveu com Leon Trótski o *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, marcando a posição de insurreição do surrealismo frente a qualquer forma de engajamento político estreito que subjugasse a liberdade anárquica artística. Em contato com Leon Trótski, André Breton formulou em manifesto escrito por ambos que toda criação artística teria necessidade de um regime anarquista de liberdade

individual. Todavia, isso não significaria defender que a arte deveria se refugiar em uma torre de marfim e se separar do movimento vivo da sociedade. Ao contrário, tanto Breton quanto Trótski eram antagonistas da *arte pela arte*. Para ambos, o embate por ideias revolucionárias na arte deveria começar através de uma inquebrantável lealdade do artista ao seu universo psíquico e interno.<sup>97</sup> Tanto para Breton, quanto para Trótski, a criação artística deveria ser sempre um ato de protesto contra a realidade – consciente ou inconsciente, ativo ou passivo, otimista ou pessimista –, uma vez que toda nova corrente em arte começaria pela revolta com o real instituído.

Como criticado e denunciado pelo surrealismo, ao se revestir de uma aura de objetividade, a narrativa realista costuma buscar se apresentar para o leitor com a dinâmica documental de um texto que se desenrola sem que sejam notadas as ambiguidades e estranhezas próprias de sua ficção. Ademais, a atitude realista inspirada no positivismo – de Santo Tomás de Aquino à Anatole France – se afigura hostil a qualquer arrancada intelectual surrealista, justamente pela sua “mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve de entorpecer os cérebros” (Breton, 2001, p.22). Também o sentimentalismo era escarnecido pelos surrealistas que criticavam ferozmente o *correio do coração* mantido por Joyce Mansour na revista *Bief* (a partir de 1958).<sup>98</sup>

Os surrealistas combatiam os variados tipos de ufanismos e nacionalismos presentes em escritores como Anatole France, cuja existência representava uma literatura canônica e nacionalista, zelosa pela estabilidade de certas formas técnicas, pelo equilíbrio e pela manutenção de certo *bom gosto* literário:

Nós, surrealistas, não amamos nossa pátria. Em nossa qualidade de escritores ou de artistas, nós dissemos que nós não desejamos de modo algum rejeitar os legados culturais dos séculos. É desagradável que hoje sejamos obrigados de lembrar que trata-se por nós de um legado universal que não nos torna menos tributário do pensamento alemão do que de

<sup>97</sup>, “A luta por ideias revolução na arte deve começar novamente pela luta pela VERDADE artística, não no sentido de tal ou tal escola, mas no sentido de FIDELIDADE INABALÁVEL DO ARTISTA A SEU INTERIOR. Sem isso não há arte. 'Não mentirás', essa é a fórmula da salvação” (BRETON; TRÓTSKI, 1985, p.49).

<sup>98</sup> (Cf: CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.157).

qualquer outro. (BRETON apud ALEXANDRIEN, 1971, p.111).

Similarmente, como afirmou certa vez André Breton em tom claramente antinacionalista, se fosse por esforço francês, o surrealismo acabaria transformado em canções:

Mas, parece-me que já ouço perguntarem-me como será possível realizar esta ocultação [do surrealismo]. Independentemente do esforço que consiste em arruinar a tendência parasita e ‘francesa’ que desejaria que também o surrealismo acabasse em canções, penso que haveria grande interesse em levarmos adiante uma exploração de certas ciências por diversos títulos completamente desacreditadas em nossos dias. (BRETON, 2001, p.384).

Em certo sentido, o surrealismo elabora uma modernidade antimoderna, expressa por realidades alheias à modernidade baseada no progresso e no culto da técnica. De forma similar, tampouco as obras surrealistas se propõem a ter um “estilo” no sentido em que o registro literário tradicional entende o termo como a marca registrada de um *eu* gravada na obra como uma impressão digital. Em seu caráter desnacionalizante, enquanto movimento de ideias, o surrealismo realiza uma crítica dos costumes civilizados, refletindo sobre uma cultura fraturada entre nacionalismos atávicos e ufanismos hereditários. Fragmentar a ideia de nacionalidade e o sentimento de pertencimento pode ser lido como um procedimento potencialmente surrealista. Anticartesianos e filhos bastardos das literaturas nacionais, os surrealistas infringem os limites das nacionalidades e desorientam as diretivas de filiações originárias através de uma linguagem de estranhamento que opera frente aos modelos identitários de modo a desenferujar os costumes.

Como hipótese de sua recepção secundária, a temática surrealista – em seu potencial anárquico – sugere ter sido incompatível com qualquer tipo de expressão circunscrita à busca de reinvenção do nacional. Também as abordagens críticas dominantes do modernismo brasileiras tendiam a restringir o surrealismo à um recorte restrito que o circunscrevia ou à um *ismo francófono* ou à um tipo defasado de vanguarda histórica, desconsiderando sua amplitude etnográfica e filosófica, além de sua abrangência intertextual presente na escrita de certas obras escritas no Brasil. Por tal perspectiva, a dificuldade de assimilação do surrealismo em contexto brasileiro da primeira metade do século

XX teria se derivado de uma crítica literária de traços modernistas que tendia a preterir qualquer produção artística que não estivesse minimamente vinculada a um projeto de nação.

Paralelamente à tal ponto de vista, o surrealismo se recusava a ser pautado como uma vanguarda artística histórica pelo fato de sua poética combater certas utopias vanguardistas de projetos de nação atrelados à modernização. Nos manifestos surrealistas haveria, segundo Peter Bürger (in: Antunes, 2001, p.53), um decréscimo de uma relação imediatista temporal das vanguardas históricas em favor da expressão de uma duração indeterminada da poesia e de uma reciprocidade pretendida entre desregramento dos sentidos e descoberta. Como observa Bürger (in: Ibid., p.246), os manifestos surrealistas utilizam da linguagem poética e figurada em sua composição. Os escritos presentes em tais manifestos extrapolam os textos programáticos vanguardistas usuais, uma vez que buscam mais estender a arte como parte processual da vida, do que criar novas formas literárias engendradas por uma consciência calculadora. Em vista disso, ainda que busque situar seu lugar na modernidade, Bürger se nega a ler o surrealismo como uma corrente estética provinda dos movimentos históricos de vanguardas artísticas, uma vez que os surrealistas não se concebiam como fundamentalmente artistas modernos, no sentido em que ambicionavam superar a separação entre arte e vida e torná-las, ambas, indissolúveis como que num vaso comunicante que operasse com a dissolução das linhas demarcatórias entre teoria e ficção.

Assim como discutido no capítulo primeiro, na prática artística surrealista, o recurso à consciência primitiva é utilizado como contraponto à consciência moderna de uma realidade objetiva que tenderia a converter a experiência técnica e científica como a medida exclusiva de toda a realidade. A *primitividade* buscada pelos surrealistas é especulada pela poesia enquanto potência de uma inocência primeira, não no sentido de um movimento regressivo rumo à uma temporalidade da ausência de tempo, mas no sentido distinto de uma liberdade desprovida de culpabilidade. Paralelamente, para Michel Leiris (1981, p.65), seria preciso reinventar e profanar o sagrado mediante a transgressão do tabu, limite diante do qual as coisas – ao inverso do

caráter inorientado e amorfo do domínio do profano – se polarizariam em dicotomias.

O surrealismo entra em embate com o racionalismo absoluto que reduziria o desconhecido ao conhecido e o elemento estranho ao classificável. Como afirmou certa vez Francis Picabia: “O meu pensamento gosta de tudo o que é contra a razão, quero ser apenas um homem de inexperiência” (Picabia apud Alexandrien, 1971, p.43). De forma análoga, a partir de uma desconfiança de que o erro e a verdade não poderiam ter traços lógicos inconciliáveis, já que ambos dependeriam de seu oposto para se impor por evidência, Louis Aragon (1996) buscava extrapolar a noção clássica de mito e inverter a proposição segundo a qual os mitos de hoje seriam somente resíduos da atividade consciente do homem. Em sua crítica ao pensamento racionalista, Aragon colocava em xeque os princípios normativos de apreensão cartesiana do real:

A certeza é realidade. Dessa crença fundamental procede o sucesso da famosa doutrina cartesiana de evidência. Ainda não terminamos de descobrir os estragos dessa ilusão. Parece que, para a marcha do espírito, nada jamais constituiu obstáculo tão difícil de evitar como esse sofisma da evidência, que favorecia umas das maneiras mais comuns de pensar dos homens. Ela se encontra na base de toda a lógica. Nela se resolve toda prova que o homem dá a si mesmo de uma proposição que enuncia. O homem deduz, invocando-a. Invocando-a, conclui. E é assim que ele produz uma verdade mutável e sempre evidente, uma verdade sobre a qual se pergunta, em vão, por que não chega a contentá-lo. Ora, é um reino negro e que os olhos do homem evitam, porque essa paisagem não os agrada absolutamente. Essa sombra, da qual ele pretende se abster para descrever a luz, é o erro com seus caracteres desconhecidos, o erro que, sozinho, poderia revelar, àquele que o tivesse encarado de frente, a fugitiva realidade. (...). Há mais materialismo grosseiro do que se crê no tolo racionalismo humano. Esse medo do erro, que na evasão das minhas ideias tudo, a cada instante, me lembra, essa mana de controle faz com que o homem prefira a imaginação da razão à imaginação dos sentidos. E, entretanto, é sempre a imaginação, somente, que age. Nada pode me assegurar da realidade, nada pode me assegurar de que eu não a fundamente apenas sobre um delírio de interpretação, nem o rigor duma lógica, nem a força duma sensação. (...). Na verdade, começo a experimentar em mim a consciência de que nem os sentidos, nem a razão podem – a não ser numa jogada de prestidigitador – conceber-se separadamente. (ARAGON, 1996, pp.38-41).

Como uma paródia da meditação cartesiana, de modo a profanar a bela prosa clássica e austera de Descartes, em *O camponês de Paris* (1926), as certezas do pensamento iluminista são abandonadas em proveito de uma escrita

do pensamento que questiona o fato de a realidade ser construída sob alicerces da ausência aparente de contradições. Como constata criticamente Aragon (1996, p.228), para o pensamento moderno, a realidade significaria a ausência aparente de contradição, uma vez que os dualismos marcam a modernidade através da cisão entre sujeitos e objetos. Sendo a razão a maior deusa dos modernos, os positivistas separam cultura e inteligência em duas chaves de pensamento. Enquanto dimensão de predomínio do *lógos*, o pensamento ocidental costuma compreender a lógica como a “doutrina do pensamento correto” (Heidegger, 1998, p.199) – um método pelo qual se aprenderia a pensar corretamente à medida que se instruisse sobre sua construção, suas formas e suas regras. Enquanto *doutrina do pensamento correto*, a lógica se manteria em qualquer sistema de ideais, se tornando seu objeto, ao ponto em que se acreditaria que um pensamento seria tanto mais claro, quanto menos se deixasse orientar pelos sentimentos.

Como critica Aragon, em *O camponês de Paris*, a sociedade moderna tenderia a desconsiderar e suprimir os instintos dos indivíduos, os domesticando em prol de um amansamento do desconhecido. Contudo, em prol da busca do desconhecido pelo “labirinto sem Minotauro” da cidade (Aragon, 1996, p.136), o poeta concebe uma “mitologia em marcha” (Ibid., p.142), percorrendo cenários urbanos a criar novas concepções míticas de mundo. Para o poeta surrealista, se aproveitar das *errâncias* sob todas suas formas significaria, também, uma possibilidade de fuga do encarceramento pela identidade ou pela razão. Como enfatiza Jeanne Marie Gagnebin: “Somente a experiência do errar, em todos os seus sentidos, nos faz apalpar, como que pelo avesso, a experiência de uma verdade que não seria, primeiramente, a coerência de nosso pensamento, mas sim o movimento mesmo de sua produção” (Gagnebin in: Ibid., p.245).

Por sua vez, à revelia dos princípios ordenadores modernos, por um exercício livre de suas faculdades mentais, o poeta se deixaria contaminar pela confusão própria dos sentidos. Por não enxergar a cidade como o burguês ou seus habitantes nativos, de modo a procurar pelo “inconsciente da cidade” (Ibid., p.162), o olhar do poeta surrealista seria capaz de revelar o insólito, além de sustentar um estranhamento permanente pelo qual errar poderia ser lido como, simultaneamente, perder as referências mais diretas e conhecidas e descobrir

novas aprendizagens do desconhecido, uma vez que: “A todo erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão” (Ibid., p.140). Por tal via, o surrealismo propõe uma nova concepção da lógica por um novo exercício de pensamento. A integração do sonho à vida de controle racional seria a principal exigência surrealista frente um mundo ordenado prioritariamente segundo fins racionais e utilitários:

A teoria cartesiana da criação das verdades eternas mantém, muito além de qualquer natureza cognoscível, um Ser totalmente independente não somente das leis físicas que regem as coisas, como também das exigências de nossa lógica; desse modo, Descartes pode afirmar que o mundo é uma fábula, um discurso privado de realidade ontológica no pleno sentido da palavra. (...) O saber científico separa o eu e o universo, ao qual constitui como objeto. O conhecimento poético suprime essa separação, permite uma fusão graças a qual o sujeito humano, a quem o saber positivo condenava à solidão, penetra todos os segredos do mundo. O sonho e o inconsciente recuperam seus direitos, o pensamento participa de todos os movimentos do real (...). No surrealismo, como na metafísica crítica, o homem é o único princípio da verdade e do juízo. Por conseguinte, o surrealismo não é, como se pretendeu, um exagero do romantismo. Não se conforma em prolongar a Novalis, Arnim ou Blake. Nele, a experiência romântica se submete ao critério de lucidez. E a linguagem espontânea e original a que o surrealismo recorre é atribuída como expressão do inconsciente do homem, muito mais do que como proveniente dos mistérios da Natureza. (ALQUIÉ, 1972, pp.91-149).

Mais do que um romantismo de tons naturalistas, a imaginação surrealista não se reduziria a um poder prolongador da natureza. Como aponta Ferdinand Alquié (1972, p.164), por dialogar com um racionalismo crítico, o surrealismo preteriria uma imaginação originária do mundo dos sonhos como espelhamento do mundo natural em nome de uma consciência imaginativa baseada em atividades significantes e inventivas. A preocupação em distinguir a analogia poética da analogia mística, frequentemente obrigava Breton a diferenciar a analogia poética como empírica, cujos princípios não pressuporiam um universo invisível a ser manifestado através da trama do mundo visível. Apesar de certa inquietude metafísica presente na consciência surrealista, o *surreal* não representaria o sobrenatural porquanto não poderia ser considerado como correlato de uma consciência religiosa ou mística, mais do que artística.

Para os surrealistas, tanto o poeta quanto o pintor não deveriam respeitar os limites determinados da relação quantitativa entre o material inconsciente e

sua elaboração pré-consciente, uma vez que ambos estariam em posição de elucidar suas próprias produções através da arte como *coisa mental*, tal como sugerido pelo aforismo de Leonardo Da Vinci. Por meio de tal predomínio mental na invenção artística e em sua produção, a *poética surrealista* não busca definir os objetos como substâncias permanentes e nem, tampouco, procura lidar com as fronteiras psíquicas como bordas de exclusão: “Os pintores surrealistas prosseguiram todos no mesmo esforço para reunir à natureza a imaginação, para considerar tudo o que é possível como real, para nos mostrar que não há dualismo entre a imaginação e a realidade” (Éluard, 1967, p.253).

Em embate com tradicionalismos nacionalistas, regionalismos e seus subsequentes discursos normativos, os surrealistas opõem o comportamento não condicionado do artista ao comportamento coletivo e condicionado da tecnologia industrial. À escrita surrealista não bastaria ser um meio de expressão estética subsumido à um critério de beleza que se expressasse sem criar novas perspectivas ou que se referisse à realidade sem, de alguma forma, transformá-la. Se, de forma imperturbável, o pensamento moderno pretendeu dividir corpo e cérebro, classificando pejorativamente tudo que fosse extra lógico e operando com formulações verticalizadas a cindir indivíduos e objetos, na primeira metade do século XX e em seu prolongamento secular, a prática surrealista realizou um *contra discurso* frente ao predomínio da forma como instância figurativa de uma linguagem formal. Por defender um caráter analógico da composição artística, o surrealismo traz uma crítica velada a qualquer tipo de produção artística que buscasse racionalidade e funcionalidade como metas interpretativas finais de suas produções.

Dessa forma, a razão instrumental não seria suficiente para explicar obras surrealistas, uma vez que estas seriam obras inorgânicas que transcendem uma realidade orgânica proveniente de uma ação racional voltada para seus fins. Enquanto que, na obra de arte orgânica, o princípio de construção dominaria as partes e subordinaria a construção à ideia de unidade, nas obras de arte inorgânicas, as partes seriam relativamente independentes do todo. O modelo *bretoniano* de concepção poemática seria inorgânica e sua caracterização de



obra surrealista, principalmente, uma negação das representações correntes da obra de arte orgânica de tradição racionalista.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> (Cf: BÜRGER in: ANTUNES, 2001, p.154).

#### 4.

##### ***A origem animal de Deus.***

**Flávio de Carvalho e a figura do artista enquanto um etnógrafo da mente.**

##### **4.1)**

Ao caracterizar a arte moderna e sua dimensão crítica, Giulio Argan (1995, p.29) distingue dois vetores organizacionais pelos quais se ordenam as produções artísticas do século XX: uma vertente *construtivista* e outra *surrealista*. Às teses racionalistas dos construtivistas se relacionam o cubismo, a arquitetura racional, o desenho industrial, o movimento holandês De Stijl, a escola de Bauhaus de Weimar e as pesquisas cinéticas e visuais. À corrente surrealista se ligam os dadaístas, os expressionistas e a pintura metafísica. À medida que, na conjuntura surrealista, a arte permaneceria como a única atividade singular e liberadora numa cultura de massas, no caso construtivista, o artista recusaria o mito da arte como ofício sagrado ou inspirado, renunciando à categoria do intelectual ilustrado e se transformando em técnico projetista: utilizando a tecnologia industrial para produzir objetos de uso corrente, dotados de uma qualidade estética própria cujo caráter funcional seria definido em sua linearidade lógica desde a fase de seu projeto. Enquanto os *construtivistas* propor-se-iam adequar a sensibilidade artística ao ritmo do trabalho industrial, baseando sua produção numa irrestrita racionalidade da forma artística numa conciliação operativa com a sociedade, por sua vez, a corrente *surrealista* contrapor-se-ia ao mundo de produção massificada, ao afirmar a arte como expressão disjuntiva de impulsos mentais inconscientes:

A própria percepção da realidade deve deixar de ser um simples captar, e também ela é uma função ativa: explica-se assim a relação entre as correntes construtivistas e a psicologia da forma, que colocam a percepção como estado e ato da consciência. Não existem formas dadas *a priori* como significantes, mas apenas processos de formação: não existe uma categoria de objetos privilegiados ou estéticos distinta da dos objetos utilitários não estéticos: o que se chama estético é sempre algo de não-estético que se torna estético, como se vê na arquitetura e no desenho industrial, que distinguem o momento estético das funções da vida cotidiana e da relativa instrumentação.(...)

à arte que ser do seu tempo opõe-se uma arte sem tempo; à arte que quer ser participação e ação opõe-se uma arte sem qualquer relação com a realidade, indiferente e imóvel, irreal e brilhante como os sonhos. É a premissa daquela que virá a ser, em 1924, a prática do surrealismo, para a qual a esfera própria da arte já não é a da consciência (como para Cézanne e os cubistas), mas a do sonho ou do inconsciente. (...) A antítese entre surrealismo e construtivismo é evidente no campo das técnicas: os construtivistas querem servir-se das técnicas ‘sociais’, baseadas nas ciências exatas, e, portanto, da tecnologia industrial; os surrealistas, pelo contrário, exigem técnicas automáticas, espontâneas, não projetadas, a fim de valerem como puros meios do levantamento das imagens do inconsciente. Não obstante os progressos antitéticos, as duas grandes correntes apresentam-se como duas soluções diversas dos mesmos problemas e refletem a mesma situação cultural. Efetivamente, é comum o propósito de restabelecer uma relação vital entre as atividades artísticas e as atividades sociais; mas o construtivismo considera a arte como algo que se faz “para” a sociedade, e o surrealismo considera-a como algo que se faz “na” sociedade. Comum é também o princípio de que a obra de arte não é um objeto privilegiado, um modelo de valor, a fruir sem o consumir, mediante um puro ato de contemplação. (ARGAN, 1995, pp.31-65).

Contudo, a antítese entre *construtivistas* e *surrealistas* levantada por Argan não seria tão intransitiva ao ponto de não poder ser minimamente conjugada em certas circunstâncias, como é o caso de Paul Klee que mediará dois polos antagônicos em sua obra:

Um dos artistas mais significativos [do século XX] até pela complexidade da sua cultura, Klee, move-se efetivamente entre os polos opostos do construtivismo e do surrealismo. Ensina durante muitos anos na *Bauhaus* de Weimar e de Dessau, constrói uma teoria da formação e da figuração, estabelece uma rigorosa metodologia didática e, todavia, a sua obra, em grande parte formada por folhas desenhadas e coloridas, é uma meticulosa exploração do inconsciente, uma cuidada descrição do desenvolvimento da vida interior no tempo. No entanto, a sua obra teve uma importância decisiva na orientação da escola que se podia considerar como o centro de pesquisa operativa do construtivismo. Uma das inovações estudadas na *Bauhaus* que teve maior êxito, e foi prontamente recebida pela grande indústria, os móveis de tubo metálico concebidos por Breuer a partir de 1926, tem na origem o desenho filiforme, a trama gráfica, a inconsistência física, a vitalidade signífica das imagens de Klee. O pensamento de que parte aquela inovação, destinada a entrar profundamente no hábito social, é que a existência humana não é uma sucessão racional de atos, nem efeitos lógicos de outras tantas causas: antes é o tornar extrínsecas as

motivações inconscientes e impulsos não conhecidos. (Ibid., pp.66-7).

Assim como na obra de Paul Klee se combinam tensões opostas, Flávio de Carvalho parece ser um caso exemplar de um artista que conjuga em sua obra elementos conflitantes, de traços construtivistas, outros surrealistas. Nele, em certos momentos, lirismo e raciocínio se tornam uma única potência. Em sua escrita, lirismo e raciocínio não são antagônicos. Engenheiro, arquiteto, pintor, ensaísta e etnógrafo, Flávio de Carvalho mobiliza uma transversalidade de atuações. Também sua *persona* opera com paradoxos: ao mesmo tempo em que é um técnico projetista e um engenheiro de formação tradicional, Flávio é simultaneamente um arquiteto vanguardista lançando projetos como manifestos subversivos em concursos públicos e um expressionista sondando e divulgando a arte moderna, sobretudo, a surrealista.

Por exemplo, citando caso análogo, em seu primeiro projeto público como arquiteto, Flávio de Carvalho se utilizou do pseudônimo *Eficácia*. Para muitos críticos, como Luiz Carlos Daher (1982), o *Projeto Eficácia* teve o pioneirismo de ter sido a primeira manifestação da arquitetura modernista em caso brasileiro.<sup>100</sup> Em tal projeto de 1926, Flávio arquitetou o Palácio do Governo Estadual de São Paulo como uma espécie de monumento de cimento armado baseado num espírito iconoclasta anti-passadista, escrito através de um heterônimo:

No projeto o autor manda destruir o monumento à fundação da cidade. Tem, para isso, estes argumentos: um monumento à fundação de São Paulo deve representar as forças existentes na cidade, o seu inigualável surto de progresso, o esforço titânico do povo que venceu a resistência da massa inerte. Uma mulher gorda, com saias ao vento e braços abertos, implorando misericórdia, não pode representar o povo que venceu a resistência da massa inerte... (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.52).

Ciência e sentimento atuam juntos em Flávio. Nele, projeto e processo dialogam simultaneamente. Mais indutivos do que dedutivos, seus textos não são explicações conceituais e nem justificativas de uma produção paralela. Eles

<sup>100</sup> Similarmente, Flávio também se utilizou do pseudônimo panfletário “Eficácia” em 1927 [no projeto para a Universidade Federal de Minas Gerais] e em 1928 [no concurso da Embaixada da Argentina a ser construída no Rio de Janeiro]. Noutra ocasião, no decurso do concurso para a construção do Paço Municipal de São Paulo em 1939, Flávio de Carvalho provocativamente apresentou seu projeto sob o pseudônimo de *Paraquedas*.

são parte dessa criação, e têm valor mais artístico (de contaminação) do que teórico (de individuação), embora ambos estejam presentes. Em seus pensamentos inovadores se combinam, sem uma síntese facilitadora ou em compartimentalizações estanques, afã construtivista e filosofia surrealista – de um surrealismo revisitado e revitalizado. Sua escrita traz a busca de um inconsciente ancestral de onde poderia provir a vivacidade da arte moderna. Em vista disso, não à toa, ao prefaciá-lo o livro *flaviano Os ossos do mundo* (1936), Gilberto Freyre sublinhou o fato de Flávio de Carvalho desenvolver em sua obra uma comunicação mais humana do que estética; cuja objetividade de arquiteto-engenheiro se associava com certo lirismo expressionista. Por conseguir combinar, de forma particular, um senso objetivo de técnico moderno com traços líricos de sensibilidade extensa é que a poética *flaviana* poderia ser narrada como um lirismo novo e profundo:

Flávio de Carvalho é dos que pela idade e pelas circunstâncias poderia ter sido ‘modernista’ em 23. Modernista como qualquer dos dois Andrade, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do ‘modernismo’ e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do ‘modernismo’ literário em que aqueles dois escritores admiráveis se extremaram até quase o ridículo. (...) Flávio de Carvalho arregala olhos de menino e às vezes de doido para ver o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto todo sofisticado não vê. Vê tantas relações entre as coisas que os adultos cem por cento e os completamente normais deixam de ver. Do sentido dessas relações vem o lirismo novo e profundo, cheio de grandes coragens, que há nas notas de viajante de Flávio de Carvalho. (...). Há no autor deste livro [*Os ossos do mundo*] uma grande sensibilidade ao lado do gosto de ser objetivo. Um grande lirismo, ao lado do senso científico. A capacidade de abstração e de análise ao lado de uma poderosa sensualidade de expressão. Não que ele seja um verbalista, muito menos o que os franceses chamam com desprezo um tropicalista. Ao contrário: é sóbrio e preciso. Mas há cor e sexo nas suas palavras às vezes meio soltas, sem nenhum controle rígido, nem da gramática, nem da pontuação convencional, nem mesmo do que um crítico nosso conhecido chama ‘dignidade de linguagem’. (FREYRE in: CARVALHO, 2005, pp.8-9).

Aqui, é importante ressaltar que o prefácio de *Os ossos do mundo* (1936) foi escrito por Gilberto Freyre, numa época em que os cientistas sociais comumente escreviam crítica literária. Em contexto moderno brasileiro, a continuidade entre literatura e ciências sociais possuía certa indistinção profícua

de um campo intelectual pelo qual era na literatura que se buscava e se fazia o conhecimento de uma realidade local e mesmo a construção de uma visão a seu respeito. Ao mencionar como ocorreu o convite de Flávio para que o polímata recifense escrevesse tal prefácio, Freyre assim narrou:

Nossas afinidades de intelectuais independentes já nos separavam dos últimos Modernistas sistemáticos de São Paulo (...). Fomos amigos posso dizer que fraternos. Isto desde o dia em que ele me convocou para prefaciá-lo aquele seu livro revolucionário, anárquico, aparentemente *blagueur*, mas na verdade cheio de sugestões sérias e novas, intitulado *Os Ossos do Mundo*. Disse-me ele então muito à sua maneira: “Só admito dois prefaciadores para o meu livro: Villa-Lobos – o grande Villa-Lobos – ou você. Como Villa não sabe escrever e pouco sabe ler, só pode ser você”. Não me lembro de livro que eu tenha prefaciado com mais gosto, com mais simpatia, com mais identificação com a personalidade do autor, embora discordando de várias de suas ideias. (FREYRE in: CARVALHO, 2010, p.297).

Em outro texto, em ocasião da morte de Flávio de Carvalho, em 1973, Gilberto Freyre voltou a ressaltar no pensamento de Flávio uma incomum e experimental capacidade de aproximar forças conflitantes e heterogêneas tais como criatividade artística e analisabilidade científica:

Não sei de inteligência brasileira, dentre os homens de minha geração e creio que de outras gerações anteriores e posteriores à nossa, dele e minha, superior à sua rara combinação de poder analítico e de poder intuitivamente artístico. Esse suposto apenas “hippie” em ponto grande foi um dos maiores renovadores da cultura brasileira. Capaz de arrojados experimentais que lhe deram a fama de louco, é famoso seu experimento psicológico, permanecendo de chapéu numa procissão seriamente mística, numa época em que não havia no Brasil nem bispos céticos nem padres ateus. Flávio de Carvalho teve sempre a coragem de ser um destruidor dos tabus de certos mitos, de certas para ele superstições. Mas sem compromisso com substitutos importados. Era um renovador para quem o Brasil existia com uma originalidade que reclamava – daí suas afinidades comigo – para seus desajustamentos, soluções originais, que resultassem de análises, de estudos, de pesquisas, sem que pesquisas para esse homem formado em ciências das chamadas exatas fossem principalmente as que se exprimissem em números e estatísticas, amostragens matematicistas de um tipo tão prezado e exaltado hoje por semi-sociólogos do feito mais simplistas, alguns dos quais assessores de altos mas ingênuos funcionários de organismos burocráticos. Flávio de Carvalho era, dentro do seu ânimo superiormente analítico, um pesquisador ou um investigador, sem deixar de ser criador. (Ibid., p.298).

Para Flávio de Carvalho, a arte representaria o começo da civilização; o homem primitivo já nasceria artístico. Seriam os poetas que criariam a memória da espécie, retirando o homem de sua primeira amnésia. Os homens primitivos repetiriam o que os poetas fabularam uma primeira vez, perpetuando, assim, a memória ancestral do mundo. As primeiras fabulações poéticas permaneceriam presentes nas narrativas míticas e nas rezas primevas, havendo, por conseguinte, um marcado caráter teatral da religião responsável por lidar com a liturgia da fome e que precisaria ser reiteradamente reencenado. Tal visão artística dos ritos religiosos presente em F.C. conceberia a arte como um embrião de antropogênese que buscaria imaginar uma arte à altura da vida e uma vida à altura dessa arte. Neste sentido, tomar a vida como artística seria não a isolar em especialidades de uma lógica de especialistas. Ao deslocar a arte do lugar de brinquedo da alta civilização moderna, Flávio lhe reinjeta vida.

Extremado em amplo limite, Flávio de Carvalho foi cobaia de seus próprios estudos psicológicos. Produto da imaginação e do raciocínio, seus experimentos investigavam o desconhecido como faria um etnógrafo da mente ao abordar as ruínas de um mundo psíquico. Em seu processo criativo, as complexidades e os paradoxos humanos parecem adquirir potenciais encantatórios, como se o sujeito vivesse um momento de consciência anterior ao processo de individuação e retornasse à pré-história do indivíduo para lidar com a linguagem em um estado bruto e incandescente, buscando nela formas que lhe permitissem fornecer novos sentidos ao mundo a partir de tal ação potencial de pré-individuação.<sup>101</sup>

De modo a problematizar as práticas teóricas interdisciplinares *flavianas* procuraremos, aqui, destacar a face etnográfica de Flávio, principalmente em seu livro póstumo *A origem animal de deus* (1973), tendo como hipótese e ponto de partida a figura do artista como um etnógrafo da mente em contato com uma *onirografia* do inconsciente primitivo da espécie. Para tal escopo, iremos também abordar a escrita *flaviana* a partir de seus livros *Experiência n.2* (1931), *Os ossos do mundo* (1936), e de manifestos e outros ensaios escritos pelo artista, tais como os que compõem *A moda e o novo homem* (1956).

---

<sup>101</sup> (Cf: OSORIO, 2009, pp.17-23).

Ao ampliar o âmbito formal do plano da experiência artística, sua obra heteróclita multiplica a noção de experimento e vivência de acontecimentos transpostos para um plano multidimensional artístico. O traço libertário e precursor de sua escrita ensaística suscita uma eficácia desarticuladora de convenções clássicas e oficiais. Sua busca por referências originárias na modernidade passa pela irradiação expressiva dos mitos e suas reminiscências inventivas presentes numa vida ágil de abrangência psíquica. O artista procura seu dinamismo primitivo e sua energia inventiva na cultura. Não por acaso, Carlos Drummond de Andrade delineou a poética *flaviana* em abrangência mítica: “Tudo em seu trabalho é rigorosamente calculado, não de acordo com os princípios acidentais de um estilo ou de um sistema, porém de acordo com os princípios que vigoram desde que o mundo é mundo” (Andrade apud Leite, 2008, p.32). Por sua vez, ao comentar os traços estranhamente modernistas da casa *Capuava* [projetada e construída por Flávio de Carvalho em Valinhos-SP], Murilo Mendes a descreveu, de forma não menos insólita, como uma construção que atrairia tanto Descartes quanto Lautréamont:

A casa de Flávio foi construída sob o signo da razão e da imaginação. Creio que agradaria ao mesmo tempo Descartes e Lautréamont. Não sei.... Afirmo, entretanto, que me agrada muitíssimo e marcarei este dia com uma pedra branca. Nem tudo está perdido no Brasil. Homens como Flávio se inserem numa nova dimensão. (MENDES apud TOLEDO, 1994, p.430).

Provido de um agudo senso universal da arte e de uma postura antidogmática, o raciocínio *flaviano* parece operar com uma anarquia libertária questionadora do *status quo*. Seus conceitos inusuais são formulados por diatribes ensaísticas e investigações mentais. Em sua inusitada investigação da vida emotiva e anímica humana se reúnem elementos sexuais, religiosos e telúricos. No inconsciente *flaviano* se interligam fome e medo, estômago e sexo. Para Flávio, a alma seria um prolongamento do sexo, mas, em sua antropogênese, o estômago viria primeiro do que a alma, uma vez que os deuses nasceriam no aparelho digestivo: o estômago venceria o sexo exatamente pelo fato do ato de devoração ser a primeira religião do homem (para Flávio, até mesmo a moral seria proveniente da fome). Tal fome ancestral seria característica do *modus vivendi* do homem primitivo.



Em analogia com certa visão de mundo presente no pensamento selvagem, Flávio de Carvalho propõe que não seria a alma que distinguiria o homem do animal, dado que a alma seria um prolongamento do sexo e também atribuída aos animais ancestrais totêmicos. Antecipando descobertas científicas que dão conta de certas sensibilidades dispositivas presentes no mundo vegetal, o selvagem concederia uma alma a todo o mundo animal, racional ou não, e a todo o mundo vegetal:

O selvagem concedia uma alma a todo o mundo animal, racional ou não, e a todo o mundo vegetal. É estranho constatar que, hoje, certas pesquisas levam a acreditar que o mundo vegetal possui sensibilidades ocultas que se assemelham com aquilo que chamamos de alma. (CARVALHO, 1973, p.68).

Na escrita ficcional e teórica de F.C., o primitivo não representa uma categoria étnica e nem, tampouco, somente um valor de choque. A dinâmica de sua etnografia mental toma a mente enquanto cultura, em sua ligação epistêmica com o mundo. Com afinidades com a pesquisa laboratorial, a escrita *flaviana* concebe um plano de dramatização do mundo das ideias a partir de uma sondagem de elementos alheios à rotina humana. Suas paisagens mentais procuram por novos espaços de intervenção de modo que a prática artística nunca se torne estanque. Suas impressões de viagem apresentam efeitos de estranhamento que interferem na realidade etnografada pelo artista. O artista defende o intercâmbio entre ideias e sensações por meio de meditações livres capazes de sondar os *ossos do mundo*. Por tal ponto de vista, Flávio de Carvalho é um artista que trabalha o *primitivo* como fonte existencial de problematização do real e não como frisson temporário.

Por exemplo, em *A origem animal de deus* (1973),<sup>102</sup> livro que começou a ser escrito durante viagem de Flávio à Amazônia em 1958, o elemento humano é buscado em suas manifestações físicas, mentais, arqueológicas e etnográficas. De modo a ressaltar a importância das inesperadas combinações e metamorfismos arcaicos entre animal e ser humano, Flávio de Carvalho remete às figurações totêmicas de máscaras primitivas em que as identificações entre

<sup>102</sup> Embora tenha em *The golden bough: a study in magic and religion* (1890), de Sir James Frazer sua fonte de diálogo principal, *A origem animal de deus* cria uma etnografia própria que chega até a criticar, em determinados momentos, certas leituras de Frazer que tendem ao naturalismo, ainda que reconheça a importância das análises *frazerianas* sobre a sequência transformativa do pensamento mágico, religioso e científico das sociedades primitivas até as contemporâneas.

humanos e animais ancestrais são partilhadas de forma recorrente. Nesse sentido, *A origem animal de deus* incita um cenário etnográfico no qual as possibilidades arcaicas e seus índices de estranheza nunca estão muito distantes de oferecer rupturas com a ordem das coisas ocidental.

O etnógrafo – “o homem que coleciona e classifica sua alegria” (Carvalho, 2010, p.56) – manteria no mundo uma atmosfera de sonho. Sua energia combativa do real agiria através de uma vida anímica ativaredimensionada pela pesquisa etnográfica. Para Flávio de Carvalho, a criação artística deveria ser, antes de tudo, uma exploração de realidades desconhecidas. Tomada enquanto manifestação crítica do real unidimensional, a etnografia é entendida por Flávio como mais do que um estilo literário. Pela acumulação residual de objetos anímicos, o arqueólogo e o etnógrafo deveriam encontrar nos resíduos fontes de incitação poética. Segundo leitura *flaviana*, tanto o etnógrafo quanto o arqueólogo deveriam participar auspiciosamente da sugestibilidade do mundo. Seguindo tal perspectiva, o processo de percepção arqueológica e etnográfica deveria se aproximar da compreensão processual artística, no sentido de estar investido de uma predileção pela imprevisibilidade das descobertas. Uma introversão arqueológica desprovida de sentimento e elaboração poética não seria capaz de fazer ressoar a sugestibilidade plástica do mundo objetivo e nem restabelecer sua efervescência anímica.

Para Raúl Antelo (2010, p.190), a área científica que mais se aproximaria da nova ciência idealizada por Flávio de Carvalho seria a *psicopatologia* – área de estudo que centra sua área de atuação num campo do saber que reúne em si um conjunto, por um lado, de discursos provenientes de disciplinas biológicas, psíquicas e neurocientíficas e, de outro, discursos provindos da antropologia, sociologia, filosofia, linguística e história.

Na etnografia particular *flaviana*, a fome é mais um princípio dinamizante do que um modo de conduta. A fome enquanto lei imanente humana adquire contornos existenciais em sua escrita. No primeiro lugar de sua hierarquia está a *fome*. Por isso, em *A origem animal de deus*, a devoração do mundo é explorada até os limites de uma fome primeva. Pelo seu caráter sempre inacabado e em imanência de insatisfação, a fome representaria o aspecto

primordial da relação entre animais, sendo também aquilo que garantiria ao homem sua manutenção em continuação primitiva, já que o primeiro e mais fundamental problema do homem em todos os tempos seria se manter vivo pela absorção de alimentos. Em sua capacidade relacional e poder de sugestão, a fome simbolizaria o conflito produtivo de novas associações entre o sujeito e o mundo. A fome colocaria o homem em contato com o “outro” que trazemos em si, ao mesmo tempo em que também criaria relações com a alteridade que está no mundo. Seria no aparelho digestivo onde nasceriam os deuses do mundo. O nascimento, a vida, a morte e a ressurreição do alimento conduziriam ao espasmo religioso. Uma espécie de fome existencial moveria o mundo humano e sua relação com o universo vegetal e animal:

A sensação de religião é gerada na sensação de fome. A satisfação religiosa é a satisfação da fome. Adorar deuses animais e vegetais era um problema de alimentação do homem primitivo. É pela fome que o homem entra em contato com o mundo animal e vegetal que ele devora e o ato de devorar é a primeira religião do homem. A memória do apetite é estereotipada antes de qualquer outra. Apetite é religião. Motivo porque as raízes da religião são tão fortes. As rezas de todos os povos de todos os tempos se referem ao alimento. O primeiro instinto de propriedade do homem é o apetite: possuir aquilo que perpetua o indivíduo. A posse do alimento torna-se mágica e religiosa, e ritos e ações de graça deificam o alimento. (...). As noções de Bem e de Mal são também geradas na fome. A natureza devorada que preencheu a finalidade de perpetuar o indivíduo é boa, enquanto que a natureza devorada que o aniquila é tida como má. As noções de moral surgem desse contato com essa natureza: o imoral é tudo quanto destrói a unidade do indivíduo e da espécie, e o moral é aquilo que os perpetuam. O ato de fé consiste na carícia bucal e intestinal. Este elementar contato e modificação de energias, pela repetição, gera a Fé e cria o apetite, isto é, a ânsia para ter Fé. Mastigando a natureza ele tem Fé e acredita nessa natureza. É pelo intestino e pelo sexo que o homem entra em contato íntimo com a natureza: devorando a natureza ele perpetua-se. O sexo assegura a continuação da espécie enquanto que o alimento assegura a continuação do indivíduo. (CARVALHO, 1973, pp.9-11).

De acordo com Flávio, o berço da fé estaria no aparelho digestivo e não no ato sexual, porquanto a necessidade de continuação do indivíduo ser percebida muito antes da continuação da espécie pelo contato reprodutor. Assim como a necessidade de proteção do indivíduo surgiria no homem primitivo muito antes da necessidade de proteção à espécie, a sensação de fome teria

surgido conscientemente antes de qualquer consciência do sexo como causador do prolongamento da espécie:

Admitindo como verdadeira a hipótese de os deuses nascerem da Fome do homem, temos uma tendência a discordar com Sir James Fraser quando ele coloca a magia antes da religião pois que os ídolos animais e vegetais que forneciam alimento ao homem se colocam como *leitmotiv* da magia e, por conseguinte, a magia aparece como um ritual religioso consequente da adoração dos diversos totens animais e vegetais que forneciam alimentos ao homem. (...) A fome e a sua satisfação, dando origem ao sentimento religioso e à liturgia, provocam o aparecimento de dois grandes sentimentos antitéticos que polarizam o homem: os espetáculos da tragédia e da comédia. Esses resíduos são encontrados na história recente: os espetáculos da tragédia e da comédia não eram em Atenas mero divertimento, mas sim rituais religiosos que faziam parte do culto à Dionysos. Com a aquisição de fome e de sede, o homem aprende a atacar e, pelo ataque, ele torna-se tátil e um ‘*connoisseur*’ da carícia. O Deus do homem do começo é o deus da fome. (Ibid., pp.12-22).

Seguindo argumentação de Flávio, Deus em si seria um subproduto das necessidades anímicas e cerebrais do homem primevo. A origem animal de deus proveria de um desejo humano de licantria – pressuposta transformação do homem em animais encontrada nos povos primitivos –, sendo o consequente desejo de comer carne crua humana uma indicação de uma época ancestral na qual o homem se considerava igual ao animal e devorava o seu par para se alimentar. Em um passado remoto, a antropofagia teria sido uma prática comum que colocava em posição de igualdade o homem com o mundo animal, por conseguinte, homens-animais são encontrados na etnografia dos povos *sem* história. O laço entre o homem e seus deuses teria constituído um estado psíquico fundamental no desenvolvimento e na expansão da humanidade. O culto do caçador – do homem nômade, em movimento – teria sido o primeiro culto humano e incorporaria o animal perigoso ao seu rito de forma totêmica. Deuses com cabeças de animais e corpos humanos são encontrados em materiais lendários de épocas remotas, o que indicaria um momento onde o animal ainda é dominante pela reprodução da cabeça totêmica, mas já possui um corpo humano, levando a supor que o homem já começava a considerar o animal seu igual ou seu inferior. Com o tempo, o homem sedentário teria se tornado proeminentemente racista e desenvolvido um sentimento de ascendência frente

ao resto do mundo animal, cultivando, assim, um deus antropomórfico:

Os índios Omaha têm como messias um animal e como paraíso a profundidade da floresta onde se reúnem os animais para deliberar; momento solene em que o animal é considerado superior ao homem. Os índios Carajás do rio Araguaia colocam o paraíso nas profundezas do rio Araguaia onde seres submarinos se reúnem para deliberar. (...). Considerando a morfologia dos deuses do Egito antigo, observa-se que a cabeça, a parte pensante do organismo, é a de um animal, enquanto o corpo, a parte executiva do organismo, é humano. Conclui-se que esta apresentação indica a origem animal de Deus por ser a parte pensante, a cabeça, a mais importante do organismo humano. (...). Encontramos deuses com cabeças de animais e corpos humanos: indicando um período onde o animal ainda é o dominante pela reprodução da cabeça; contudo já possui um corpo humano: o que levaria a crer que o homem já começava então a considerar o animal o seu igual. O culto do caçador é do homem em movimento, o nômade, e é o primeiro culto, no qual está incorporado o culto do animal perigoso. Os cultos pastoris pertencem ao homem sedentário e agrícola, o homem parado, o homem gregário: cultos com árvores e espíritos de vegetais seriam do homem sedentário e agricultor. Aos poucos o homem torna-se eminentemente racista repudiando a convivência com os seus companheiros de pasto e desenvolvendo um sentimento de superioridade, passa a considerar o resto do mundo animal como seres inferiores. É o momento apropriado para uma substituição na imagem a ser reverenciada, apresentando esta substituição as formas completas do gênero humano. (Ibid., pp.45-73).

Ao renegar seus velhos companheiros de pasto e classificar como secundária qualquer relação afetiva com a natureza, o homem moderno realizaria um ato de desconsideração consciente proveniente de uma manifestação de censura formadora de um tabu que precisaria ser *totemizado*. Tal censura praticada pelo homem moderno seria avessa ao que estaria no fundo de seu inconsciente, já que pelas malhas mais profundas do *mentalismo* da espécie, o mundo do homem e do animal convergiria para um terreno comum, um pasto único de relações auspiciosamente dialógicas. Cultuando um ser subordinado hierarquicamente como uma divindade, o homem ancestral buscaria inconscientemente suas fontes primitivas de rejuvenescimento através de uma sensação de liberdade remissiva à uma época de equivalência entre o homem e o animal, tendo como ponto de apoio a origem animal de deus.

Segundo leitura *flaviana*, o deus-animal dos povos primitivos permaneceria fossilizado na mente humana e, de quando em quando, ressurgiria

através de manifestações capazes de conceber atributos humanos à uma divindade animal. Na filogenia mental do homem, o animal conservar-se-ia fossilizado desde o tempo em que ele o sacrificava, transformando-o em um igual e consecutivamente em um deus. Tal transformação dúplice de homens em animais e de animais em homens seria, para Flávio (1973, p.15), uma indicação da maneira pela qual o homem primitivo considera o animal como o seu igual ou mesmo como o seu superior. A origem dos deuses animais seria lendária e uma sobrevivência do culto do próprio animal, por conseguinte, anterior às primeiras dinastias e as primeiras hierarquias:

A origem animal de Deus pode ser localizada há pelo menos um milhão de anos atrás. O sr. Ralph Solecki da Universidade de Columbia, em investigações arqueológicas no Líbano, descobriu restos antigos de veado que, ao que parece, recebeu enterro ritualístico em meados do Paleolítico. Se bem que a primeira linguagem surgida com o antropeide no Terciário colocaria a possibilidade de um deus-animal a período muito anterior ao Paleolítico e aos homínídeos e homínianos. (...) O primitivo não se distinguia muito do resto do mundo animal. A origem animal de Deus, encontrada nos resíduos da História, aponta para um teísmo que evolui à medida que a percepção do homem se desenvolve, em certo momento, culminando com um deus reproduzindo a própria imagem do homem. No início é o animal mais forte, considerado pelo homem, o seu superior, que é reverenciado como deus e continua, assim, mesmo quando o homem o considera o seu igual. (Ibid., pp.71-2).

Ao mesmo tempo em que critica o antropomorfismo de Deus, Flávio de Carvalho busca mostrar sua origem animal no homem ancestral. Transferindo para o milenar patrimônio emotivo de deus uma origem animal com uma base etnográfica densa, Flávio busca relativizar a base antromorfa da divindade cristã, uma vez que, entre os povos primitivos, tanto os animais como os homens possuiriam o dom da magia. Em contrapartida à um deus antropomorfo, os povos primitivos teriam criado deus à imagem de seus antepassados, isto é, à imagem de animais vertebrados. Para o pensamento selvagem, o animal inferior seria o seu igual e mesmo seu superior, não somente em força bruta, mas também em inteligência.<sup>103</sup> Segundo F.C, a elaboração do sentimento religioso

<sup>103</sup> Como apresentado em *A origem animal de deus*, a inconstância da alma selvagem pode ser simbolizada pelo galo – animal totêmico de caráter volátil: “Com frequência os povos do mundo concedem os seus próprios atributos psicológicos aos animais. O cão torna-se um símbolo de fidelidade, a pomba simboliza a simplicidade e às vezes a paz, a raposa representa a astúcia, o leão é o valor, o galo a inconstância” (CARVALHO, 1973, p.46).

humano teria surgido em um importante período de miscigenação das espécies, tendo como exemplo os dióscuros que teriam sido produzidos pela miscigenação de homens e animais em luta. Como defende Flávio, a formação do teísmo seria fruto da descoberta pelo homem de sua própria imagem e teria como genealogia uma distinção moral entre o bem e o mal, sendo o bem formulado por aquilo que engrandecesse a imagem do gênero humano. Da incapacidade humana de absorver todo o desconhecido é que surgiria a noção de um Deus como receptáculo de tudo que fosse misterioso e inexplicável:

A descoberta de sua imagem pelo homem, o efeito de espelho, forma os fundamentos de escolha da moral e do Bem e do Mal. O Bem é aquilo que engrandece a imagem do gênero humano local enquanto que o Mal é aquilo que a destrói. É este o motivo pelo qual o teísmo no seu início exige que Deus tenha atributos capazes de manter relações pessoais com o gênero humana. A evolução do teísmo se assemelha se identificando à própria evolução do homem: o teísmo é um gráfico da origem animal do homem, um gráfico que atribui a origem de Deus a um animal inferior. (Ibid., p.75).

De forma paralela à uma visão de mundo primitiva, a escrita etnográfica *flaviana* seria marcada pelo sentimento totêmico de igualdade entre homens e animais, já que, como indica F.C, são encontrados no despertar da História seres adorados como deuses e que apontam para a origem animal de deus. Como argumenta Flávio, a origem animal da concepção divina seria proveniente de um período em que o homem primitivo cultuava os animais totêmicos como formas de expansão da alma humana; uma lembrança dos primeiros tempos míticos em que os elos mais profundos ainda não haviam se rompido entre homem e animal. Por proporcionarem à espécie humana os primeiros alimentos, os deuses animais seriam anteriores aos deuses vegetais e, por conseguinte, aos deuses antropomórficos.

O aparelho digestivo humano seria o berço de todo sentimento religioso; a base de todo ritual religioso seria formada pelo apetite de uma fome ancestral. Seria no local da percepção mais imediata do homem – da defesa do indivíduo pela satisfação do apetite – onde teria sido gerado o berço dos deuses do mundo. A ingestão de alimentos ligar-se-ia às emoções primordiais do homem, favorecendo sua sobrevivência e dotando-o de um sentimento ritualístico pelo qual, no decorrer dos tempos, seria celebrada as grandes ocasiões religiosas com

alimentos animais. Por tal perspectiva, seria a fome primordial que faria o homem criar seus primeiros deuses e heróis. Somente após a conquista dos detalhes do apetite, o homem do começo estaria apto a dar início aos rituais de culto dos ciclos de vida, morte e ressurreição da vegetação e da vida animal. Seria a partir de sua capacidade de lidar com a fome, que o homem primitivo teria adquirido domínio sobre algumas de suas deficiências de memória. Somente após controlar a amnésia, hiperamnésia e a paramnésia é que o homem ancestral teria conseguido praticar rituais e perceber as alterações climáticas e suas consequências.<sup>104</sup>

Como proposto em *A origem animal de deus*, a *Idade da Fome* representaria na argumentação *flaviana* um primeiro período de desenvolvimento da sensibilidade humana. Tal período poderia ser reconstruído por manifestações anímicas do homem contemporâneo cujos resíduos constituiriam elos de um período ancestral. Seria pelo aprendizado da satisfação da fome que o homem primitivo tornar-se-ia apto a perceber as vantagens da defesa da espécie pela satisfação do ato sexual. Com o desenvolvimento correlato da linguagem vogal para a consoante teria surgido o *Homo faber* e a conseguinte descoberta da imagem pelo homem – geradora da formação de sua dupla personalidade e da invenção da alma. Em um segundo período humano, ter-se-ia iniciado a *Idade do Sexo* a representar os primórdios do histerismo e da cultura – do som articulado, da música de percussão, da confecção de pictogramas e da formação de uma visão geográfica que permite ao homem abandonar os movimentos circulares de fera enjaulada. Não obstante, tais movimentos circulares de um período remoto e inaugural de indiferenciação entre o homem e o animal poderiam ser encontrados em manifestações de dança como a valsa e os bailados africanos e ameríndios. Seriam efeitos sequenciais da invenção da alma e da descoberta de sua imagem o comportamento gregário e

<sup>104</sup> O fenômeno de repetição pela hiperamnésia seria peculiar ao teatro e à sua prática, sendo pelo seu uso extensivo que o ator se sobreporia à amnésia. À medida em que o homem comum e o ator sobrepõem a amnésia através da hiperamnésia adquirida pela repetição sistemática de seus atos, o poeta e o visionário poderiam ascender à paramnésia através da exploração de mundos instintivos capazes de transpor a amnésia pela força de um mundo interior interligado ao inconsciente: “O irrealismo fantasmagórico da paramnésia não pertence ao ator, ao bailarino ou ao bailado sacerdotal mas sim ao poeta e ao visionário que penetra com a sua introspecção em mundos recuados dentro do inconsciente.” (Ibid., p.23).



agressivo do *Homo Socius* – homem de conduta motora narcisista e histérica, de defesa agressiva e responsável por *inventar e fabricar* as civilizações.<sup>105</sup>

Por conseguinte, haveria no homem primitivo um período primevo – de *idade da fome* – pelo qual o desejo de alimentação não encontrar-se-ia ainda satisfeito e cujo apetite formaria uma hipersensibilidade geradora de sobrevivência; este seria o primeiro teatro do homem.<sup>106</sup> O primeiro teatro humano seria concebido pelo bailado mímico do homem primitivo a representar as estações e o surto de vida que o libertaria da fome. Conjugado com suas ansiedades telúricas e suas tendências mágicas, o processo de identificação e de memorização do mundo exterior teria conduzido o homem primitivo à uma fantasmagoria primeva de onde o mundo interior seria a nota predominante. Tal momento fantasmagórico ancestral teria gerado no homem da pré-história um início predominantemente paramnésico de produção onírica materializada numa iconografia de formas acessíveis e apropriada à sobrevivência humana:

O irreal e o onírico paramnésico é em si um deslizamento da vida funcional, uma fuga do mundo consciente, com elaboração de percepções que diferem da realidade. O aperfeiçoamento da percepção realista teria sido lento e ainda o é no mundo de hoje. Aquilo que havia de onírico e irreal nas manifestações arrítmicas e não direcionais paramnésicas passa aos poucos para a repetição monotonal dirigida e rítmica da hiperamnésia. Elabora-se uma reza, cantada e repetida em coro contendo as imagens dos desejos que conduziram magicamente a sobrevivência do homem. O homem tem fé no seu porvir e acredita que aquilo que ele elabora pela repetição monotonal é a iconografia salvadora. A sua percepção evolui, muitos dos seus distúrbios foram sanados, ele viu e memorizou o ciclo: nascimento, vida, morte e ressurreição da natureza. O seu apetite estava formado e a sua fome satisfeita. Nascia o primórdio da sua veneração: a liturgia se iniciava. (CARVALHO, 1973, p.24).

Dessa forma, pela via onírica, o homem do início – a que Flávio se refere

<sup>105</sup> Pelos cálculos da particularíssima argumentação *flaviana*, o *Homo Socius* desapareceria em aproximadamente dezessete milhões de anos, ao completar seu ciclo dialético. (Cf: CARVALHO apud TOLEDO, 1994, pp.600-1).

<sup>106</sup> “O ataque histérico é um período teatral antigo exibindo a Idade da Fome em consequência da não satisfação do desejo, um período no qual as reações somáticas e o comportamento motor aparecem para produzir a sensação de fome e garantir a sobrevivência. (...). Esta hipersensibilidade oriunda do medo surge como garantia de sobrevivência. (...) A imitação da morte em presença e frente ao medo dos animais de grande porte, em si uma manifestação catatônica e esquizofrênica, é que permitiu ao homem sobreviver e deu o seu primeiro ritual religioso”. (CARVALHO, 1973, p.37).

como o homem nômade, *homem do Sim*<sup>107</sup> – teria dado livre curso à sua imaginação e mergulhado no universo feérico e desregrado do inconsciente, sintetizando suas forças e assimilando a desordem telúrica em sua concepção primordial de mundo. Em tal cenário, sonho e mito identificar-se-iam; mito e sonho fariam parte do mecanismo de filogênese entre o homem primitivo e o pensamento selvagem. Espalhados pelas nuvens de uma primeira sensibilidade, as imagens oníricas abundariam no homem do início em contato com um fundo mental ultra sensório:

As imagens oníricas que representaram desejos telúricos, espalhados nas nuvens da primeira sensibilidade do homem, a quimera de sua primeira volúpia, eram vencidas pela necessidade de memorizar acontecimentos a fim de sobreviver. A memória e a memorização se tornaram mecanismos de sobrevivência. O ritmo se sobrepunha ao balbucio melódico das nuvens do desejo. Ao bailado circular e ondulante do corpo e das imagens, surge como substituto o monotonal no som e no movimento. O mundo paramnésico sem sentido e sem direção, sem dúvida um mundo onírico caracteristicamente inconsciente, era substituído pela realidade imediata com sua primeira constante: a fome. (...) O ser embriagado pelo álcool, pela religião ou por tóxicos, é receptivo, abandona o mundo exterior; não oferecendo resistência, aceita as imposições desse mundo. Esse mundo receptivo, o homem do Sim, não é um analista, ele alarga o seu mundo e sintetiza, enquanto o homem do Não é um frio analista e assim fazendo encurta e diminui o seu mundo. O Sim provém da anestesia dos sentidos, relacionados ao mundo exterior provocando uma depressão e uma ação paralisante dos órgãos que acionam nesse mundo: embaraços na língua, na marcha e nos movimentos. O homem do Sim entra em estado de sonho, ele naufraga no inconsciente abraçando a quimera das profundezas do seu ser. As fronteiras cotidianas são abandonadas para a imensidão do misterioso. (CARVALHO, 1973, pp.25-51).

O homem ancestral atribuía importância primordial ao sonho. Por exemplo, como aborda Flávio, os índios do Gran-Chaco não distinguiam o sonho da realidade. Certa dimensão onírica seria necessária ao homem do início e sua predominância teria dominado o princípio de sua evolução espiritual: “Coube a um messias perdido no passado, um ser alucinado, a invenção da alma” (Ibid., p.61). Seguindo tal perspectiva, também a invenção da alma estaria

<sup>107</sup> “Esta miscigenação de espécies é uma manifestação de síntese. É o Sim de William James explicando a produção de um herói salvador pela penetração sexual de um animal inferior numa mulher virgem. Este Sim é exatamente o oposto do Não, um sentimento analítico que implica numa separação de elementos e consequentemente numa oposição à miscigenação” (Ibid., p.66).

ligada a um estado associado ao devaneio:

A importante invenção da alma, um produto puramente ecológico, ter-se-ia dado no momento preciso em que os diversos povos de épocas diferentes se iniciavam no uso de entorpecentes. A alma, um conceito sobrenatural, só poderia surgir de um estado que se associava ao sonho e ao devaneio e que era mais facilmente obtido pela ingestão de entorpecentes e venenos. É este também o momento no qual o homem começa a ser religioso, momento dramático, no qual ele confecciona os seus primeiros rituais e estabelece os seus primeiros dogmas. O ritual é primordial, é o espetáculo e é anterior ao dogma e ao mito que são secundários. (...). Os antigos acreditavam que os sonhos eram milagres que manifestavam a vontade divina e eram presididos por Zeus. Os episódios da vida de um homem dormindo são diferentes dos da vida de um homem acordado e ambos os episódios são considerados reais e verídicos pelo homem do início. (CARVALHO, 1973, p.67).

Tal espaço de interiorização chamado “alma” seria uma construção humana ligada primeiramente ao animal. Similarmente, o deus antropomórfico, inventado à imagem do homem, teria uma origem animal.<sup>108</sup> Segundo Flávio (Ibid., p.74), as formas divinas do início seriam inferiores aos poderes atribuídos à sua personalidade e, somente com a substituição dos deuses-animais por formas com atributos humanos, que o homem teria passado a se ver representado de forma ideal na divindade arquetípica. A descoberta pelo homem do valor de sua própria imagem e do efeito de espelho obtido pela água parada o teria levado a adotar uma imagem de morbidez narcísea enquanto objeto de adoração.<sup>109</sup> Fruto do etnocentrismo, o teísmo teria passado a ganhar força no momento em que o homem supõe que o Deus não pode ter uma imagem inferior à sua. No entanto, o material etnográfico mobilizado por Flávio – sua “etnografia do mundo” – indicaria que, ao longo do tempo, o mundo mental humano seria povoado de deuses-animais e que a alma em forma de animal seria anterior à alma com forma humana.

<sup>108</sup> Cultuando animais, o homem cultuaria sua origem e deificaria a si próprio, uma vez que, em um tempo primevo, ele considerava o animal como seu igual ou seu superior: “No início é um animal, o igual ou o superior do homem que é o ser supremo. Aos poucos a imagem do próprio homem, como ser supremo, substitui a do animal. É o momento no qual ele deixa de ser o inferior e o igual ao animal”. (Ibid., p.70).

<sup>109</sup> “O valor concedido a essa imagem seria um resultante do produto do ato sexual e o sexo da imagem teria sido escolhido de acordo com os sistemas matriarcado-patriarcado. Sem dúvida o momento no qual o homem descobre que o seu sexo também toma parte na procriação é de crucial importância e teria determinado o sexo da imagem reverenciada e teria sido de grande influência na formação do teísmo moderno”. (Ibid., p.74).

Como conjectura Flávio em *A origem animal de deus*, o sentimento religioso humano desenvolver-se-ia juntamente com o sentimento transposto de sua alimentação. A base da sensibilidade religiosa ligar-se-ia à uma atitude extásica do homem primitivo frente à natureza e ao sucessivo desenvolvimento de um mundo interior ligado à uma fantasmagoria ritual. Da identificação entre o objeto divino e o alimento necessário à sobrevivência do homem, a origem animal de Deus seria verificada pela etnografia do mundo. Do passado totêmico de povos primitivos emanaria reminiscências provindas do fundo do inconsciente humano e ligadas à própria morfologia animal de seu antepassado ancestral. Como sublinha Flávio de Carvalho (Ibid., p.18), o fato de deuses da vegetação [como Dionísio, Deméter, Adônis, Attis, Osíris e Virbius] se apresentarem também em formas animais seria uma evidência de que para o homem ancestral o culto dos deuses animais teria antecedido o culto aos deuses vegetais e de que a própria ideia de culto religioso teria surgido com o alimento animal. Por sua vez, o ato antropofágico cristão de comer o Deus no ritual da missa católica e de beber seu sangue seria, no mundo moderno, uma reminiscência indicativa do processo licantrópico de nivelamento do homem ao animal em tempos remotos e da sua significação como procedimento ancestral para estancar momentaneamente a fome primeva.

Os deuses da antiguidade remota que tinham forma animal e representavam a vegetação seriam resíduos da alma animal do homem antigo, como também indicariam que os animais a eles associados seriam os próprios deuses. O próprio Deus antropomórfico seria, segundo a perspectiva *flaviana*, uma representação da alma humana, da mesma forma como teriam sido seus antepassados, o rei, o chefe divinizado e o sacerdote:

Na sua origem a alma seria identificada a um antepassado e a um animal: pontos de apoio para a insegurança do homem, e esse apoio se transforma, no decorrer dos tempos, na elaboração de um deus: um deus tendo a forma de um animal inferior. Esse antepassado se identifica também com o Salvador. Convém lembrar que os índios do Omaha representam o Salvador como um animal. O próprio Jeová, essa terrível propriedade privada dos judeus, possuía o primogênito de mulheres e animais, uma posse que igualava as mulheres aos animais inferiores e sem dúvida um resíduo de uma época esquecida quando homens e animais inferiores eram iguais. (Ibid., pp.69-70).

A transformação de um deus em um animal passaria por uma filogênese metabolizada pela fome. Os deuses nasceriam no aparelho digestivo e alma humana constituir-se-ia através de um prolongamento de seu sexo. Segundo perspectiva *flaviana*, a sensação de medo ligar-se-ia à ingestão de alimentos e à satisfação da fome. Quanto maior o desejo de contato com o mundo, mais o homem se sentiria inseguro e procuraria pontos de apoio que compensassem sua insegurança. À medida que teria crescido no homem primitivo a necessidade de satisfazer a sensação orgânica de fome e de sede, teria também aumentado certa tensão psicológica de um desassossego somente saciável por alimentos capazes de minimizar o apetite animal. Segundo F.C, teria sido o mundo animal que maior medo teria proporcionado ao homem ao longo da história. No início de sua evolução o homem ancestral encontrar-se-ia em permanente estado de medo a ingerir repetidamente alimentos de modo a corrigir o medo e entrar em repetido contato com o Deus de sua invenção. Tal deglutição de alimentos seria encontrada nos rituais religiosos de comer o Deus e beber seu sangue. O medo encontrar-se-ia nas rezas e nos gestos tempestuosos da religião:

O medo que o homem tem do Deus é oriundo do medo que ele tinha dos animais ferozes que enfrentava e dos quais se alimentava. Pelo medo, Deus se associa aos animais ferozes e é o igual dos animais ferozes. Este medo dos animais ferozes explica o motivo pelo qual os primeiros deuses eram animais. O deus-animal era adorado porque impunha terror e a adoração visava magicamente apaziguar o deus-animal: era um ato de submissão do homem ao animal. Essa adoração do animal e ao deus-animal é oriunda do medo e sem dúvida uma demonstração da origem animal de Deus. (Ibid., p.30).

Assim, para Flávio de Carvalho, a consciência perceptiva da fome seria a mola existencial humana capaz de multiplicar o acesso às camadas mais profundas da mente e suas faculdades meditativas. O sentimento animista primário humano seria a fome; fome tanto fisiológica quanto existencial. Seu princípio de ação pressuporia uma imaginação livremente criadora e difusora de procedimentos fecundos capazes de metabolizar a etnografia do mundo. Dessa forma, provavelmente o principal dos pontos nevrálgicos da visão de mundo *flaviana* se centra numa filosofia baseada na fome *in perpetuum*, transportada às suas raízes ancestrais e psíquicas.

## 4.2)

Enquanto um *etnógrafo da mente*, Flávio de Carvalho busca por inquietações mentais produtoras de energias de conhecimento. Nesse sentido, *A origem animal de deus* sugere ser lido como um livro ensaístico, mas também como um experimento de linguagem: uma espécie de etnografia experimental e existencial que desloca o viés científico para um ponto de vista inventivo e artístico sobre a criação da espécie humana. Como ressalta Raul Antelo (2010, p.192), para a visão de mundo *flaviana*, o problema estético determinante não poderia mais ficar restrito às definições estáveis do modernismo e seus impasses lógicos, antes deveria ser definida numa transversalidade de saberes que atravessasse a consistência *linguagreira* do homem através de uma ciência ainda por vir e a que Flávio, na falta de rótulo melhor, chama de *psicoetnografia*. Tal ciência futura deveria ser capaz de reunir arqueologia, psicologia e etnografia numa área de conhecimento em que anacronismo e modernidade não fossem considerados incompatíveis. A arte, para F.C, pode ser lida como um amplo gráfico da história como um ser vivo; um gráfico demonstrativo dos anseios da história e dos grupos humanos.

Ao perscrutar o desenvolvimento da arte moderna, Flávio de Carvalho estabeleceu em sua análise um ciclo revolucionário com etapas características das grandes emoções humanas. Nesse sentido, F.C dividiu a história da arte moderna em quatro períodos: impressionismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo. Para Flávio, tal ciclo seria inevitável de ser confrontado por qualquer interpretação que averiguasse a arte moderna para além das análises mais apressada ou puramente estética. Vejamos como o crítico Nicanor Miranda, em ensaio de 1937, sintetizou a tese *flaviana* sobre *O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna*:

O impressionismo é a fase na qual o pintor cria um 'verdadeiro movimento revolucionário democrático na tela', fazendo tentativas para nivelar todos os objetos que compõe o quadro. A árvore, o ser humano, a garrafa, a mesa, tornam-se extremamente semelhantes e confundem-se sob o véu democrático do Impressionismo. Este, nada mais é que a manifestação de um pensamento filosófico. Destrói os valores pela análise. É uma dialética revolucionária e democrática pois

deprecia pelo nivelamento, aquilo que existe no panorama. Mas no Expressionismo, toda a emoção exterior 'salta para fora'. É sadista, cheia de 'sangue, angústias e sofrimentos'. Produto de um desejo sadista de mutilação, não pode ser tocado porque não tem superfície. Tudo que é visível no panorama pertence à emoção interior do artista. Por sua vez, o Surrealismo cria uma pintura e uma literatura extremamente fortes e sugestivas. (...). Ao último período, pertencem os abstracionistas. Estes opõem-se aos surrealistas. Purificam-se pelo pensamento. Por este e pela meditação buscam seu fim purificador. Não praticam a contemplação. Humanizam os símbolos de equilíbrio, os vetores e as forças, os elementos de pensamento matemático e as forças geométricas. O seu processo de inspiração e sugestibilidade funciona de “fora para dentro”. (MIRANDA apud TOLEDO, 1994, pp.321-2).

À revelia dos conhecimentos especializados do mundo moderno, a redefinição de objeto estético proposta por Flávio de Carvalho envolve uma noção da imagem como movimento, colagem e montagem. Incluído em tal concepção da arte como montagem convergida por instâncias mentais profundas, a memória arqueológica ativada pelo surrealismo carregaria uma potência capaz de reavivar um passado arcaico psíquico no homem moderno, ativando a reflexão humana em detrimento da contemplação:

Para Flávio de Carvalho é preciso admitir que as massas urbanas abandonaram as únicas expressões de valores artísticos profundos, por eles denominadas de arte anormal ou subnormal, por serem detentoras daquilo que o ‘homem possui de demoníaco, mórbido e sublime, contêm o que há de raro, burlesco, chistoso e filosófico no pensamento, alguma coisa da essência da vida’. É esse, entretanto, o fulcro de sua redefinição pós-modernista da estesia moderna de massas. Nessa redefinição de objeto estético, Flávio de Carvalho nos faculta ver a imagem como movimento e, portanto, nos permite entender que toda imagem é montagem. Decorrem daí duas condições de possibilidade da própria obra demoníaca, a repetição e o corte. Quanto à repetição, cabe dizer que ela não consiste no retorno do idêntico, mas na possibilidade de potência do passado. Se repetir é tornar possível e potente o passado, ou, como ele diz, sentir o passado e a espécie, a memória arqueológica ativada pelo surrealismo carrega um esforço de devolver possibilidade e poder a esse passado arcaico, quer dizer que a imagem surrealista transforma o real em possível e o possível em ato. A imagem se instalaria, assim, numa área de indecibilidade, em outras palavras, numa beleza de indiferença, onde é imperioso nos questionarmos como foi possível chegar a esse ponto e perder assim tamanha sensibilidade, o que é uma forma de ativar a reflexão em detrimento da contemplação. (ANTELO, 2010, p.191).

A teoria surrealista do olhar se apoia no debate sobre mimetismo e vertigem numa definição antifuncionalista de arte. Por circunscrever a atividade artística à esfera mental, excluindo qualquer relação com as ciências positivas, a base epistemológica do surrealismo se estabelece em torno de uma disposição extra lógica, já que, por se opor às consequências lógicas dos sistemas racionais de pensamento, consideradas arbitrárias, os surrealistas pensam a arte de forma incompatível com a lógica representacional mimética de cunho realista. Para o surrealismo (ou “super-realismo”, como muitas vezes se refere Flávio), um objeto não possui um valor isolado a ser interpretado por um crítico de arte sofisticado. O objeto artístico não deveria preencher nenhuma função decorativa e nem, tampouco, poderia ser “arrancado ou desligado de seu conjunto processual” (Duchamp apud Antelo, 2010, p.68). A filogênese surrealista busca redefinir a arte como *coisa mental*; a mente seria o principal berço de potência poética surrealista. Por exemplo, René Magritte refutava o título de pintor em prol do de “homem que pensa” (Magritte apud Alexandrien, 1971, pp.128-9). Por sua vez, em entrevista de 1936 à Flávio de Carvalho, André Breton ressalta que, fora de toda preocupação estética ou moral, a busca pelo “funcionamento real do pensamento” (Breton apud Carvalho, 2010, p.97) marca o surrealismo como um processo de conhecimento mental humano.

Tal busca por processos mentais humanos também parece marcar manifestamente a escrita etnográfica *flaviana*. Através de uma perspectiva transversal à visão de mundo surrealista, numa espécie de etnografia ensaística – de fundo ficcional e inventivo – Flávio problematiza certos automatismos conceituais que regeram o diapasão modernista, como alma e corpo cartesianamente distintos e diametralmente antagônicos. Por meio de uma espécie de escrita teórica selvagem – ao mesmo tempo, racional e lírica – o artista sugere pensar a arte como um ofício pelo qual se é possível imaginar novas possibilidades de existência do homem no mundo moderno. Por tal ponto de vista, o artista assumiria o exercício artístico como prática libertária e um princípio de, ao mesmo tempo, individuação e identificação com uma reminiscência mítica ancestral da espécie. Nesse sentido, para Flávio de Carvalho, a arte moderna deveria penetrar nas regiões mais profundas da



percepção psíquica: “A arte deixa definitivamente de ser um ritual para ser um problema de sensibilidade maior” (Carvalho, 2010, p.99).

Paralelamente, em *Os ossos do mundo* (1936), Flávio de Carvalho (2005, pp.80-4) argumenta que a atmosfera de um objeto etnografado seria formada pelas recordações que o objeto fosse capaz de fornecer ao espectador através de uma ligação entre as camadas mais densas do inconsciente. Tais camadas ressoariam na superfície do consciente não propriamente sob a forma de imagens estruturadas, mas, antes, através da capacidade de sugestão de recordações longínquas – os *ossos do mundo* – capazes de abarcar o mundo objetivo com uma força condutora de um novo vigor frente a rigidez do espírito científico moderno. Tal sugestibilidade de ruínas anímicas e reminiscências arcaicas seria virtualmente acessível através de uma espécie de intuição poética particular:

Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado; o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele dantes não possuía; o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida...o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo. De uma coisa jogada no acaso do mundo, ele se transforma numa coisa transbordando de sugestibilidade, ele adquire “atmosfera”. Semelhantes sensações não são mensuráveis pela física moderna, que fracassa completamente, quando a noção de tempo perde o seu sentido vulgar de cronômetro. A atmosfera de um objeto são as “recordações” que o objeto oferece ao observador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspecto do objeto do observador, e o aspecto do objeto surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem, mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua. (...) O objeto irreconhecível, de tão remoto que é, possui talvez a maior carga de sugestibilidade, mas requer a simpatia da camada mais profunda, mais antiga do inconsciente, e a sua beleza é menos acessível à apreciação geral. As forças cósmicas e as forças traumáticas, os grandes quadros de feridas requerem talvez “mais” que as profundezas do inconsciente para o seu reconhecimento...requerem a intuição poética do “começo das coisas”. (CARVALHO, 2005, pp.42-3).

Em um contexto de especializações excessivas presentes em um universo cientificista, Flávio aponta para os limites de alcance do intelecto do homem

moderno, incapaz de tudo captar frente a um aumento assombroso de conhecimentos em um mundo repleto de especialistas: “Devido a esse incremento assustador de conhecimentos, a sua ignorância aumenta rapidamente e aparentemente a sua habilidade intelectual é uma quantidade biologicamente fixa” (Carvalho, 1973, p.58). Segundo perspectiva *flaviana*, nenhuma estrutura não poderia ser interpretada como um padrão atavicamente repetido sem modificações:

Uma estrutura, segundo Flávio, é uma ideia de cultura constituída de elementos diferentes, cujas relações recíprocas são, ao mesmo tempo, virtuais e inconscientes, transcendentais e imanentes, passando por dupla articulação em diferentes linguagens ou por incessantes variações, no interior de uma mesma linguagem. (ANTELO, 2010, p.161).

Como proposto em *Os ossos do mundo*, um acontecimento remoto seria mais visível e apreciável ao observador *flaviano* do que os acontecimentos imediatos, uma vez que a ideia mesma de observação etnográfica envolveria um distanciamento necessário para captar as mutações e os potenciais sugestivos circundantes de um ambiente que dificilmente seriam percebidos pelos habitantes acostumados à visão diária do entorno. O homem afastado – em voo – enxergaria simultaneamente e em ressonância uma realidade ampliada. Assim, um *etnógrafo da mente* (ou arqueólogo do inconsciente) seria potencialmente capaz de enxergar as ruínas do mundo porque teria a visibilidade em voo e de obter o distanciamento crítico necessário para estabelecer uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado:<sup>110</sup>

Tinha a impressão que teria um arqueólogo que passando a sua vida na reconstrução de uma civilização, de um momento para o outro encontra o seu trabalho pronto: todos os pedaços da cidade e todos os detalhes eram visualizados ao mesmo tempo. O homem em voo sente-se superior porque enxerga a cidade e o mundo das coisas como se enxergasse através de um organismo transparente. (...) O homem dentro de uma civilização tem os seus sentidos impregnados e afogados, ele quase que só emana e recebe do que existe imediatamente em redor, ele é um ser isolado pelos fatos que o rodeiam, um ser sem ponto de vista; não há julgamento porque não há contraste, e ele é, como o peixe dentro do mar, quase incapaz de apreciar os

<sup>110</sup> Também integram parte de sua aproximação arqueológica do inconsciente as *Notas para reconstrução de um mundo perdido* – ensaios *flavianos* publicados primeiramente no Diário de São Paulo, em 1957-8 e posteriormente apresentado em tese no simpósio “O homem e a civilização”, na Faculdade de Medicina da Universidade da Califórnia, em janeiro de 1962.

acontecimentos de uma vida vizinha, principalmente quando é simultânea. Para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. (...) Pode parecer estranho, mas a “visibilidade” aumenta com a decalagem, quanto maior é a simultaneidade menor é a percepção recíproca dos acontecimentos, mas sendo o acontecimento bastante afastado o observador, em busca de uma visão, encontrará talvez no acaso das coisas os resíduos que iluminará o seu pensamento. O peixe dentro do mar nada sabe do voo nupcial das abelhas, nem das ideias de um comandante de navio, mas poderá um dia entrar em contato com os ossos de um homo sapiens e ponderar sobre os ossos. Uma coleção de ossos é, portanto, mais importante a um observador que os ossos do próprio observador. A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira (...) O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em voo, é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos. (...) Um homem sem passado é um homem “impossível” porque não existe ponto de apoio. Veja-se que a destruição anárquica de si mesmo com o dadaísmo, necessita, para ponto de apoio, de um passado. (CARVALHO, 2005, pp.15-42).

Em Flávio de Carvalho, a prática etnográfica é apontada como uma experiência vagante pela qual o etnógrafo e o observador nômade dialogam num plano análogo de correspondência antisedentária. Em tal plano de correspondência articular-se-ia a possibilidade de estabelecer contraste e ponto de vista: “quem viaja e deseja observar, não deve permanecer muito tempo no mesmo local, pois arrisca a se ambientar; e o observador ambientado é um mau observador: não enxerga porque é incapaz de fornecer contraste” (Carvalho, 2005, p.86). Não obstante, para Flávio, além de ser indispensável para qualquer observação etnográfica, o contraste também teria uma importância vital, por ter como base a ideia do deslocamento: “Contraste é vida. A própria existência das coisas só é observada via contraste” (Carvalho, 2010, p.62).

Dotado do que Flávio denomina de *visão geográfica*, o homem com ponto de apoio e despertado de seu sono filogenético diferenciar-se-ia da escuridão que servia como refúgio dos ídolos mudos e imóveis. Paralelamente, certa emoção primeva ligaria o homem do começo ao movimento:

O movimento desperta o homem do seu sono filogenético, coloca-o frente às exigências conscientes; é só pelo movimento que ele percebe e compreende a necessidade de mudar. É pelo movimento que o homem descobre o mundo e é pelo movimento que ele se oferece em holocausto ao desgaste da

vida. Os animais inferiores não se preocupam com as formas das coisas; só se interessam pelo movimento. Só seres em movimento são percebidos como capazes de satisfazer ao apetite, satisfazer aquilo que mais interessa nos fundamentos da vida. Os seres que simulam a morte ou que se disfarçam, passam despercebidos e não são atacados e nem usados como alimento. O homem do começo se comporta como o animal inferior e o movimento é para ele o maior dos acontecimentos; o movimento é a descoberta e é o apetite. (...). É o movimento que provoca as grandes alterações na moda e na maneira do homem se apresentar ao mundo. O movimento deu ao homem Linguagens e Visão Geográfica e, como consequência, Inteligência. (...) O primeiro canto do homem tinha a estrutura musical do choro da criança. O homem do começo bailava e chorava, executando a sua linguagem abstrata de gestos com os pés e as mãos e assim fazia para atrair a atenção do seu semelhante e comunicando-se com este. Ele abria e fechava os dedos em exuberante alegria como a criança. A linguagem dos idiotas são os primeiros sons monotônicos do homem. No começo todos são idiotas, de acordo com a nossa classificação e apreciação atual. (...) Já na 'avant-scène' da história, o herói grego, um ser de grande movimento, aparece com as pernas e braços nus, inteiramente livres, tendo apenas o torso coberto pela Clamyde. Os trajes que liberam as pernas são trajes derivados da primeira linguagem do Primata, executando os movimentos reflexos da árvore e caminhando para a inteligência: a linguagem da Visão Geográfica. (CARVALHO, 2010, pp.145-65).

Pela concepção *sui generis* de etnografia *flaviana*, o combustível mental e anímico humano é metabolizado por instâncias mentais de abrangência mítica. Em sua amplitude de esquemas mentais, o homem primitivo tem valor fundamental na sua escrita. Sua investigação etnográfica remete à arte primitiva como manifestação do inconsciente ancestral da espécie. Sem comprometimento maior do que com a experimentalidade da investigação de sua escrita, Flávio de Carvalho busca por uma sondagem habilmente operada em uma camada do inconsciente que o autor acredita ser uma camada comum e universal humana e de ressonância animal. Para F.C., seria o inconsciente o local de depósito de certas recordações e desejos inacabados humanos, pertencentes à própria história da espécie:

O autor acredita que a história da espécie está intimamente ligada ao que é encontrado pela psicanálise nas profundezas do inconsciente e que os próprios resíduos deixados pelo homem nas lendas, nas cerimônias, e apanhados pela arqueologia, pela etnologia, mostram não somente que o conteúdo do indivíduo é uma repetição da história da espécie, mas também que existe

uma perfeita identificação entre este conteúdo e o que aconteceu na vida da espécie. (CARVALHO, 2005, p.98).

Se utilizando de materiais lendários como fontes de suas descobertas, a escrita etnográfica *flaviana* pode ser aproximada de uma cosmovisão surrealista próxima da realizada por Michel Leiris e intitulada de *onirografia* por James Clifford (1988) – uma escrita etnográfica que ultrapassa os gêneros literários e se torna inclassificável enquanto poesia, narrativa em prosa, ensaio, crônica ou etnografia clássica. Como aborda James Clifford (1998), ao questionar certas distinções científicas fundamentais entre práticas *subjetivas* e *objetivas*, em *L’Afrique fantôme* (1934), Michel Leiris realiza em sua escrita uma espécie de etnografia rigorosa e poética, centrada não no *outro*, mas no *self* e em seu peculiar sistema de símbolos. Através de uma estranha etnografia do inconsciente, as noções de distanciamento, exotismo e representação do *outro* são retrabalhadas e reajustadas em função de critérios não mais geográficos ou culturais, mas de natureza metodológica da própria escrita. Transitando da poesia à etnografia, Leiris acaba por suprimir as distinções entre o material *literário* e o *não-literário*. Sua escrita promove uma supressão de fronteiras entre gêneros, produzindo obras inqualificáveis como poesia, narrativa em prosa, ensaio ou crônica. Tal consideração crítica bem poderia descrever a escrita de Flávio de Carvalho.

Esboçada em termos de uma “poesia vivida e um desnortear-se” (Leiris, 2007, p.19), a etnografia operada por Leiris tende a considerar a viagem como uma espécie de aventura poética – “um modo simbólico de interromper a velhice ao percorrer o espaço para negar o tempo” (Ibid., p.53). Em sua aventura mais mental do que física se reúnem elementos de uma escrita formada por flashes relativos a fatos subjetivos, bem como coisas exteriores (vivas, observadas ou aprendidas), vistas sob um ângulo meio documental, meio poético. De forma análoga à uma indeterminação de fronteiras, os escritos de Flávio de Carvalho podem ser lidos como literatura, etnografia, filosofia, arqueologia mental e crítica da arte.

Para os surrealistas, o termo *etnografia*, além de implicar um nivelamento e uma reclassificação de categorias familiares, denota, também, um

questionamento radical das normas e um apelo ao paradoxal e ao insólito.<sup>111</sup> Qualquer tipo de racionalidade é considerado abstrato e relativo para os surrealistas. Para André Breton (1994), o maior obstáculo criado pelo pensamento ocidental seria o seu dualismo forçado entre antinomias como ação e sonho, razão e loucura, sensação e representação. Nesse sentido, o surrealismo teria contribuído a deslocar “o acento do em mim, sempre mais ou menos despótico, para o em si, comum a todos os homens” (Breton, 1994, p.237).

De forma paralela à prática surrealista, as pesquisas experimentais *flavianas* propõem lidar com um plano ampliado pelo qual a arte seja concebida como experiência de investigação mental do homem ocidental e de traços psíquicos remanescentes à civilização. Seus experimentos procuram sondar os desejos humanos, tanto na forma do vestuário, quanto em traços ancestrais de fenômenos emocionais ainda localizáveis no homem moderno. Toda sua produção de interesse artístico e científico, independente do meio expressivo em que atua, busca exteriorizar emoções primitivas essenciais que teriam sido reprimidas pelo processo civilizatório. A ideia não seria negar o processo civilizatório, mas sim rever suas premissas. Por tal acepção, o pensamento *flaviano* parece se orientar por uma espécie de ciência intuitiva que aborda certa turbulência mental como elemento necessário de um tipo de criação artística que leve em conta o plano mitológico de sua prática.

Na concepção de mundo *flaviana*, um plano mítico da viagem enquanto potência escritural ganha força, por exemplo, quando o artista descreve paisagens psíquicas como energias criativas de uma cultura mental humana não circunscrita a territórios nacionais. Ainda que sua obra seja marcadamente moderna, Flávio de Carvalho transcende os ideais modernistas e suas preocupações nacionalistas.<sup>112</sup> Inclusive, em um trecho de *Os ossos do mundo*,

<sup>111</sup> Como expõe James Clifford (1998, p.151), tal atitude subversiva e de certo modo etnográfica de um primeiro surrealismo poder ser explicitada especialmente pelo caso da revista *Documents*. A começar, o título da revista – *Documents* – é sintomático de uma postura surrealista pela qual a cultura passa a ser algo a ser coletado, sendo a própria *Documents* uma espécie inusitada de exibição etnográfica impressa de imagens, textos, objetos, rótulos; um incomum museu que simultaneamente coleta e reclassifica suas espécimes. *Documents* foi uma publicação de quinze números editada por Georges Bataille durante os anos de 1929 e 1930, tendo sido denominada pelo próprio Bataille como uma máquina de guerra contra preconceitos e ideias preconcebidas.

<sup>112</sup> Nesse sentido, Luiz Camillo Osorio (2009, p.38) aponta para o fato de Flávio de Carvalho escrever manifestos voltados mais para questões culturais universais, ao contrário da tendência marcadamente ideológica nacionalista do modernismo brasileiro.

chega a antever, na década de 30, uma internacionalização da comunicação por novas fronteiras e novas bases que seriam parcialmente realizadas décadas depois:

Parece que quanto mais regional é o paladar do indivíduo, mais preso está ele ao ranço patriótico (...). Não devemos esquecer que internacionalismo não significa característicos comuns dos povos, mas sim comunicação rápida e eficiente entre os povos, aproximação dos povos pelo intercâmbio. Pouco importa aqui se o internacionalismo será recebido com as graças e consentimento do homem, hoje ou amanhã, se será ou não um “sucesso”; este assunto pertence mais ao movimento psicológico da cultura. O fato observável é um só: o homem compreendeu que vivendo velozmente ele vive mais; o seu contato com o mundo é maior – e esse contato veloz traz uma vida íntima com o mundo todo e não só com a família como era antes. O homem amplia o campo de ação da sua animosidade, do seu ódio e do seu amor; da luta em família ele passa para a luta no grupo, na nação, e em seguida entre as nações. Rapidez de movimento e conquista das grandes distâncias, significam em primeiro lugar, um aumento no raio de ação da afetividade do homem, e não necessariamente paz e concórdia, mesmo porque paz e concórdia nada mais são do que uma fase, na flutuação da animosidade do homem; uma manifestação de temperamento e uma coisa que só pode ser instável, que vem mas tem de passar, o desejo de paz e concórdia precisa sempre dar lugar ao desejo de batalha e de ódio, é uma exigência do movimento das coisas. Vida e contraste estão intimamente e irremediavelmente ligados. (CARVALHO, 2005, pp.86-7).

Abarcando mecanismos e acontecimentos do inconsciente, de modo a sondar a realidade mais psiquicamente do que visualmente, a escrita *fláviana* parece antever na arte uma função lúdica de desenvolvimento das faculdades psíquicas no homem moderno. Ao vagar mentalmente pelas paisagens atravessadas durante uma viagem de deslocamento geográfico, uma poesia do inacabado incita sua escrita. Suspeitas intelectuais lhe despertam turbulências mentais produtoras de raciocínios indutivos:

Estava escuro e, em redor, os navios, as barcas e os diques pareciam fantasmas flutuantes. A água, em canto matinal e alegre tatarava contra o bojo do navio aéreo...Homens de macacão como bonecos brancos mexiam em silêncio no preparo da aeronave.... As sombras despertavam vagarosamente do sono pesado da noite e as montanhas adormecidas engrossavam o ar fresco da manhã. As nuvens mexiam, e embaixo o tubo de gasolina grosso e comprido branco e rugoso parecia o pênis de um deus estranho. Dois homens em movimento com seringas gigantes injetavam óleo nos motores...a aeronave dava impressão de beleza e era acolhedora como um sexo de mulher.

(...) Através da fumaça de um cigarro saboreei os últimos cuidados dispensados à aeronave; entre as asas do aparelho, bonecos brancos manipulam seringas gigantes e caminham, pisando com cautela e com a agilidade de aranhas: era como o preparo e o enfeite de uma deusa para um rito sagrado. O silêncio das sombras emprestava um ar de altar e a deusa imóvel recebia as carícias e o contato das pequenas criaturas...Uma porção de mãos puxam o tubo; as entranhas da deusa retêm ainda o grande sexo branco e comprido...Mais um esforço e o tubo cede pingando...da superfície escura da água sai o hino alegre louvando o feito. (...). Tinha a impressão que teria um arqueólogo que passando a sua vida na reconstrução de uma civilização, de um momento para o outro encontra o seu trabalho pronto: todos os pedaços da cidade e todos os detalhes eram visualizados ao mesmo tempo. (...). Pareciam vacas perdidas no oceano.... Uma faixa branca de vapor de água contornava o transatlântico, e sob a espessura da neblina projetava-se a sombra enorme do passageiro triste. (CARVALHO, 2005, pp.13-27).

Por uma via particularíssima, os peculiares relatos de viagem *flavianos* – contidos em *Os ossos do mundo* (1936) – contêm traços paradoxalmente filosóficos que não condizem com os livros de viagens habituais, baseados em observações realistas triviais sobre monumentos e hábitos correntes dos povos visitados. Repleto de notas não convencionais, mais do que por notas de viagem, *Os ossos do mundo* é composto por *insights* e lampejos intelectuais da mente do escritor. Em seu livro de meditações sobre viagens, a escrita de *Os ossos do mundo* poderia ser ruminada como uma etnografia ensaística de abrangência vital, como sugerido pela própria escrita de Flávio de Carvalho:

Este livro não é um simples livro de viagens e sim um livro de meditações livres sobre viagens, um resumo de ideias e sensações colecionadas sem preocupação de ordem ou de estética e não visa nem destruir, nem construir, e nem quer ser ético, não é um livro para o grande jardim de infância constituído pelas massas; quando muito pode atuar como um estimulante para o cérebro seguindo apenas o tumulto dos acontecimentos pessoais do autor. (CARVALHO, 2005, p.50).

Tal interpretação *flaviana* sobre *Os ossos do mundo* pode também ser útil para discutir *A origem animal de deus* como um livro de meditações que transcende qualquer princípio ordenador subserviente a princípios lógicos. Tanto em *A origem animal de deus* quanto em *Os ossos do mundo*, Flávio de Carvalho realiza uma espécie de inventário da mente humana buscado através de sentidos originários e primevos presentes em reminiscências animistas do inconsciente



ancestral da espécie. Qual um arqueólogo mental, caberia a um *etnógrafo da mente* encontrar fontes de inquietação nas ruínas de particulares universos animistas: “O *Período Arqueológico* visa ser etnográfico: recolher e entregar à posteridade o material de que esta necessita para a sua meditação nos domínios da arte, formando deste modo sequência compreensiva” (Carvalho, 2010, p. 101).

Somente através de uma intensa elaboração poética tal *etnógrafo mental* imaginado por Flávio de Carvalho poderia adquirir ponto de vista e navegar pelas ruínas de mundos remotos e resíduos primitivistas. De modo a exercer tal escopo, o *etnógrafo da mente* precisaria viver a sensibilidade do período estudado, deveria ser um pouco arqueólogo, antropólogo e um pouco psicólogo dos resíduos mentais da época sondada. Em seus estudos etnográficos são mobilizadas interpretações psicológicas e sensíveis da arte moderna e seus resíduos remotos; “as explosões anárquicas e todas as belezas inerentes à luta anímica e mental do homem” (Ibidem).

Nesse sentido, a escrita *fláviana* visa pesquisar a mente humana em sua mais ampla extensão, de modo a buscar novas maneiras de pensar a subjetividade a partir de um *eu*, não como entidade autônoma, mas imaginado no embate com um *outro*, com uma outra cultura, uma outra história; na diferença radical onde habita um *outro outro*. A pintura surrealista (ou super-realista) o auxiliaria a singrar por territórios desconhecidos:

A pintura não-naturalista, e particularmente as pinturas expressionistas, super-realistas e abstracionistas, são exemplos berrantes da existência de uma ‘atmosfera’ não mensurável pela física moderna. Essas pinturas possuem as recordações mais dramáticas da alma do homem; estão completamente fora da ideia cronológica de tempo, as formas pintadas são animistas, e possuem tão grande carga de sugestibilidade, que vivem e pensam como tudo mais. São formas que pertencem à morfologia dos resíduos mais remotos do mundo, dos resíduos de mundos perdidos, daqueles que só o fundo da alma e uma intensa elaboração poética podem recordar. (...) A verdade não é uma condição lógica nem raciocinada ou raciocinável, é muito mais profunda que a dialética regional de uma lógica. (CARVALHO, 2005, p.44).

Assim, em prol de uma etnografia amplificada ao inconsciente, o cientista *flaviano* – *etnógrafo da mente* – se propõe a ser um investigador de

forças anímicas e um pesquisador das sugestibilidades que não considerassem a verdade científica como uma condição lógica cativa de sistemas raciocináveis e nem como uma concepção raciocinada a priori por uma lógica dialética e regionalizável. Por tal perspectiva anticientificista, mas ainda científica, Flávio critica a “alma estatística e superficial do sociólogo” (Ibid., p.74) por sua incapacidade de apreender uma realidade que não seja matemática ou matematizável:

A estatística é apenas uma expressão numérica de um acontecimento, que nada indica qualitativamente, mas pode registrar uma intensidade, isto é, uma medida numérica da mania de um acontecimento, e, portanto, nenhum valor tem no mundo da descoberta. O fato de uma coisa não ter sido descoberta ou classificada numericamente, significa apenas que o homem ainda não teve oportunidade de observar a manifestação dessa coisa, e o aparecimento de um sintoma anímico num indivíduo e não num outro; mostra apenas que existe uma decalagem na sensibilidade dos indivíduos, e consequentemente na correspondência entre o indivíduo e a história, e que nem todos os indivíduos são despertáveis da mesma maneira, mesmo porque nem todos possuem a mesma memória da espécie, a mesma sucessão angustiosa do não-acabado. (Ibid., p.98).

À revelia do catecismo científico do mundo moderno, a ciência *flaviana* deveria ser malcomportada no melhor sentido do termo, isto é, insubmissa aos preceitos niveladores do bom comportamento, já que como critica Flávio (Carvalho, 2005, p.47), o arqueólogo bem-comportado parecer-se-ia com o psicólogo condicionado e contido – ambos mecanizados por um cientificismo extra racionalista. Por não ser um monopólio oficial de determinadas ciências, o processo de compreensão científico deveria manter um diálogo denso com a compreensão na arte e um sentido capaz de abarcar as profundezas da espécie:

O descobrimento é sempre imperfeito porque o arqueólogo raramente consegue penetrar muito além da superfície; os arqueólogos têm medo da intuição poética e preferem ser cientistas (...), mas o descobrimento não é um monopólio oficial, e todo aquele que sofre a felicidade de não ser um arqueólogo bem-comportado pode sem perigo para a sua reputação penetrar além da superfície. O arqueólogo bem-comportado se parece um tanto com o psicólogo bem-comportado. Mecanicizados por um ceticismo científico, eles têm medo do mundo e do pecado e só enxergam a linha traçada pelo catecismo – são equilibristas que pisam resolutamente sobre um fio suspenso no escuro e poucas vezes se lembram que psicologia e arqueologia não são atos de equilíbrio, mas sim

coisas que surgem da grande sugestibilidade do mundo, coisas catastróficas que se sentem e cuja emoção e sensibilidade são apenas amplias pelo raciocínio. Uma introspecção arqueológica privada de sentimento, isto é, da força penetrante da elaboração poética, nunca pode ressoar à plástica do resíduo e restabelecer o tumulto anímico colocado pelo homem na época examinada, mesmo porque o Homem que criou o resíduo não era arqueólogo. Para desvendar os acontecimentos representados por um resíduo é necessário sentir a força psicológica acumulada e emanada ao resíduo, e como auxílio do raciocínio compreender a emoção sentida. O arqueólogo tem de penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que construiu e fez, ele tem também de ser psicólogo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas formas. (...) O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo de compreensão na arte. O sentimento emotivo, o sentimento capaz de alcançar as profundezas da espécie, é condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhável. (...) O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibílissima introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que o homem tem de viver fora do tempo. (CARVALHO, 2005, pp.47-8).

Para F.C., o primeiro momento a marcar a indispensabilidade da passagem do período pré-filosófico para a filosofia do homem autóctone seria caracterizado pelo distanciamento exigido por necessidades imperativas dos sentidos em construir um aglomerado diferente, um ajuntamento de objetos que desse a impressão de uma ligação niveladora a esboçar o primeiro mapa do mundo – um *mapa da saudade*. Contudo, esse ainda seria um mapa rústico, derivado de um colecionador ancestral que somente colocaria uma coisa atrás da outra a produzir uma arte decorativa narcísica – ainda um museu de seu sensualismo – que ainda não teria adquirido ponto de vista. Tal passagem de um período pré-filosófico para os primórdios do pensamento filosófico é narrada por Flávio como o:

Momento em que o saudosismo e a ação reflexa das necessidades urgentes dos sentidos exercem o primeiro esforço grotesco para construir um aglomerado curioso, um ajuntamento de objetos que evidentemente não apresentam ligação um com outro porque são todos ídolos egocêntricos mas que, pelo fato de estarem juntos um ao lado do outro, dão a

impressão, evidentemente fraudulenta, de uma gaze niveladora. É o primeiro mapa do mundo. (CARVALHO, 2005, pp.75-6).

Desse modo, a ciência em Flávio de Carvalho pode ser lida como uma instância compósita e plástica, cuja abrangência de apreensão deveria se aproximar da percepção processual artística, no sentido em que o pesquisador conseguisse viver a clarividência de uma imaginação extra temporal capaz de fazer ressoar a capacidade de sugestão plástica do mundo objetivo e restabelecer sua efervescência anímica. Mais lhe interessa a parte que pertence ao cientista descondicionado e desajustado aos claustros dos sistemas tradicionais de pensamento. Por tal acepção, a epígrafe do sexto capítulo de *Os ossos do mundo* (“O mapa da saudade, o primeiro mapa do mundo”), do astrofísico Eddington, parece ser elucidativa da *etnografia mental* imaginada por Flávio: “Da natureza intrínseca...a ciência nada sabe...tanto quanto sabemos a matéria pode até mesmo ser mental” (Carvalho, 2005, p.59). De forma análoga, em entrevista a Flávio de Carvalho, de 1935, o ensaísta Roger Caillois delineia um novo tipo de ciência, cujos métodos já não mais deveriam responder à certos rituais racionalistas:

A ciência do século XIX era positivista e racionalista, mas, a partir dos últimos anos do século XX, ela abandona decididamente o partido da semelhança e do bom senso devido ao aperfeiçoamento mesmo dos seus métodos. De maneira que a sua interpretação do mundo é tão afastada quanto é possível ser da visão corrente da realidade da véspera. A ampliação dos domínios da ciência faz com que ela se interesse hoje pelo sonho e por problemas menos acessíveis ao pensamento racionalista, por exemplo, o problema do *hazard objetivo*, sobre as associações de ideias não dirigidas e sobre a representação do mundo pela criança. O resultado é que o super-realismo – que na sua origem era um movimento literário, mas que logo revogou a literatura para se consagrar à investigação psicológica – cruza a ciência sobre diversos terrenos. O surrealismo nada deseja de melhor que empreender – no domínio que era até hoje da estética, mas com métodos rigorosos, até hoje usados somente pela ciência – um estudo fenomenológico do problema geral da imaginação. (CAILLOIS apud CARVALHO, 2010, p.87).

Assim, segundo Caillois, com o surrealismo a ciência se tornaria lírica e imaginativa. Tal ciência lírica ou lírica científica surrealista é lida como uma espécie de antroposofia a mesclar pensamentos científicos, artísticos e anímicos a fim de abranger as questões mais profundas do homem moderno. Tal

concepção de ciência de traços surrealistas pode ser aproximada da noção de ciência operada por Flávio de Carvalho. Interessa-lhe no surrealismo, principalmente, uma encenação da gênese do pensamento humano e uma valorização do mundo inorgânico para o qual os surrealistas lançam luz. Por se tratar de um tipo de produção artística que reaviva a memória ancestral da espécie, o surrealismo desempenha para Flávio um papel fundamental no mundo moderno de reencantamento de forças poéticas sugestivas pertencentes ao firmamento mental. Sua teoria da arte é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura.

De acordo com Flávio, o impressionismo representaria o primeiro período na arte moderna em que o homem conversa com os objetos e seria a partir dessa conversa que o homem teria começado a formular uma concepção filosófica de mundo: “dois mundos se deparam e se confrontam; o mundo anímico dos objetos e o novo mundo do homem, o mundo do pensamento e da ponderação” (Carvalho, 2005, p.76). O mundo misterioso dos objetos teria crescido conforme surgem respectivamente na arte moderna o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. Posterior ao naturalismo, passando pelo impressionismo até chegar no surrealismo, o mundo antes inanimado dos objetos passa a ser possível de ser pensado através de uma sondagem etnográfica sobre as forças psíquicas que o movimentam. Após o impressionismo ter descoberto uma possível identidade substancial em todos os objetos, rumo à uma expressão mais extensiva, o campo científico poderia começar a sondar um universo mental através da potência de um homem que pensa e é pensado pelos seus objetos.

De acordo com F.C (Carvalho, 2010, p.80), a partir do surrealismo, um exame científico-poético dos objetos do mundo e das coisas encontradas no decorrer da vida psíquica do sujeito moderno, não somente poderia despertar uma nova sensibilidade no indivíduo (que antes se achava adormecida), como também estabelecer uma ligação anímica maior entre os indivíduos e os objetos. Segundo perspectiva *flaviana*, o impressionismo representaria na história da arte moderna a primeira sinfonia, a primeira conversa entre os objetos, a primeira vez que o homem afastado de seus ídolos teria formado uma concepção filosófica sobre o mundo. Tal apreensão filosófica do mundo tenderia a

aumentar de acordo com o aparecimento de novas manifestações artísticas em contato com um fundo primitivo de expressão psíquica da espécie:

Em certa pintura moderna como em impressionismo, fauvismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e abstracionismo e na pintura puramente automática, observa-se que o objeto não possui um valor próprio isolado e desligado do resto. Ele não está ali para ser comido ou subtraído pelo incauto que passa ou pelo crítico de arte sofisticado. Ele não preenche nenhuma função decorativa, pantagruélica ou sexual, não relembra as formas mais cruas e superficiais do apetite, não é nenhum ornamento de cabeceira nem a lâmpada que ilumina o ornamento, não pode ser arrancado do panorama e nada tem do “bonitinho” primitivo, que faz do objeto, na arte decorativa, uma entidade isolável. (...) A conversa entre os objetos é mais íntima e a visão introspectiva e global do homem sobre as coisas é maior, à medida que atravessamos sucessivamente as etapas do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo: os véus aumentam em número e em espessura, o mistério cresce e cresce a vida e a intimidade atrás do véu; dois mundos se deparam e se confrontam; o mundo anímico dos objetos e o novo mundo do homem, o mundo do pensamento e da ponderação. (...). Fechando levemente os olhos, o homem vê um concerto sinestésico entre os objetos e a vida do mundo; os objetos igualados na penumbra se confundem uns com os outros. A visão impressionista é a visão da democratização do mundo, é o grande festim dos elementos dissidentes. (CARVALHO, 2005, pp.75-6).

Da premência de um festim de elementos dissidentes é que teria surgido uma instância analógica pela qual os objetos mais dessemelhantes e fechados em si pudessem vincular informações entre si sem perderem suas singularidades. A partir do que Flávio denomina de o “golpe de vista impressionista” (Ibid., p.76), o mundo revelar-se-ia como que ligado por analogias de significações, fazendo com que cada objeto pudesse entrar em relação com o outro e não mais se apresentasse isoladamente de forma insulada e autóctone. Saindo de sua fase naturalista, o homem teria adquirido, aos poucos, espírito crítico impressionista:

A morfologia das coisas se iguala e se aproxima, o homem afastado em visão filosófica perde o detalhe e apanha só os caracteres de ligação entre as coisas do mundo. (...) Este primeiro “entendimento” entre os objetos, é o começo de uma nova era e de uma nova sensibilidade. O homem descobrirá que outros sentidos podem enquadrar o mundo da emoção. Ele descobrirá que o naturalismo é uma percepção superficial da arte decorativa apesar de em nada se parecer com ela. Que o naturalismo se manifesta como produto do espírito de museu e de melodia da montanha; tendo o homem colocado decorativamente uma coisa depois da outra, de volta na

planície, ele perde a sua visão romântica e examina minuciosamente o objeto dos seus cuidados, comparando a sua obra da montanha com o original da planície, e laborando em espírito científico, procura reproduzir exatamente a natureza, pensando que é capaz de criar a ilusão óptica de uma segunda natureza. O seu método é ridículo e se parece um tanto com o primeiro método do arqueólogo, e não podia deixar de se parecer, pois que esta fase da vida do homem, fase naturalista, é aquela em que ele apura o espírito de colecionador, compara a coleção da montanha com o original embaixo, e descobre que o trabalho das suas emoções, a magia do sonhador das montanhas, em nada se parece com o original. Das suas correções surge a arte naturalista. (...) O véu do impressionismo é uma manifestação de pensamento e de superioridade; o homem fecha parcialmente os olhos para melhor sonhar, e assim fazendo ele vê coisas que antes não tinha visto; ele enxerga um pouco da essência das coisas; a semiescuridão mostra-lhe a vida de um outro mundo. (Ibid., pp.77-8).

Provindo de uma nova curiosidade e de uma introspecção mais complexa, o homem impressionista passaria a se interessar pela natureza mais íntima de cada objeto, passando a manifestar um desígnio expressionista de rompimento com uma visão essencialista contígua ao mundo representacional naturalista:

Cubismo é uma análise objetiva da visão impressionista, sem, no entanto, destruir a ‘essência unitiva’, a ligação e a intimidade desse mundo. Cubismo é um passo a mais na nova curiosidade, uma introspecção mais profunda e, embaixo da superfície do objeto, o homem manifesta-se levemente iconoclasta, rompe um véu mas coloca um outro mais espesso. Com o impressionismo, foi descoberta a identidade da substância em todos os objetos...(…). Com o cubismo o homem descobriu o esqueleto, a estrutura e o mecanismo do objeto, mas nada sabe ainda das forças que movimentam esse objeto. O cubismo é a primeira manifestação dos desejos ao expressionismo, a primeira busca rumo à expressão, sem, no entanto, alcançar esta, os primeiros passos que indicam a grande inquietude do pensamento, e que levarão em linha reta aos domínios da análise psicológica e das profundezas da alma do homem. No expressionismo, a forma solta o conteúdo e é encoberta pelo conteúdo, pelo que está dentro, o esqueleto é a preocupação secundária e o próprio mecanismo dos objetos pouco interessa ao homem; este começa a se preocupar com o movimento e com o não-movimento, com aquilo que produz a expressão e a fisionomia das coisas, com as forças ocultas e existentes longe da superfície. O esqueleto encontra-se mesmo, às vezes, inteiramente destruído, e o homem imagina que pode prescindir do esqueleto, e que a expressão interior trazida à superfície é suficiente para acalmar os seus desejos. (Ibid., pp.78-9).

Desse modo, segundo perspectiva *flaviana*, o surrealismo teria surgido através de uma necessidade expressionista humana de maior comunicação entre os sujeitos e os fenômenos mentais. Em tal acepção, o surrealismo traria uma encenação da gênese do pensamento humano através de uma espécie de festim de relações por onde elementos dissidentes e incompatíveis seriam capazes de se relacionar, ainda que sob tensionamento. Por tal ponto de vista, os surrealistas são descritos por F.C., no ensaio *O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna* (1937),<sup>113</sup> como arqueólogos do inconsciente, sonhadores em vigília a praticar a prospecção de ruínas mundanas e de inquietações da espécie. Após as feridas expostas anarquicamente à luz solar pelo dadaísmo, os surrealistas teriam a importante função de aplicar curativos nas chagas do mundo através de um advento arqueológico mental da ancestralidade humana:

O surrealismo, aplicando o método psicanalítico de cura – pesca nas profundezas do inconsciente a sujeira da alma e confronta essa sujeira com a psiconevrose correspondente –, criou uma pintura e uma literatura extremamente fortes e sugestivas: um verdadeiro curativo do mundo. O surrealismo, que foi, segundo Tzara, construído sobre os destroços do dadaísmo, se introduz em cena tal como uma pomada capaz de ligar e de emendar esses destroços de anarquismo dadá. Sendo uma consequência de anarquismo, se apresenta como uma reconstrução, como o contrário de dadaísmo. Após o sangrento e explosivo sadismo, do expressionismo e dadaísmo, muito naturalmente segue-se o período 'pomada' desse sadismo. Os surrealistas se encontram sob uma nevrose de “consertar” e “emendar”, eles emendam e são extremamente arqueológicos da nevrose, a mania de escavação é muito conspícua; às vezes eles se enganam de entrada durante os seus remedos. Contrariamente ao expressionismo, o surrealismo é muito tátil; ele pode ser tocado, pois não suja: as feridas que porventura existem não são de natureza sangrenta. (...). Os surrealistas possuem um culto ancestral extremamente forte, eles praticam magia negra com o passado; os seus ídolos sadistas, sempre presentes, se puseram em atividade precisamente no período anterior, de expressionismo e dadaísmo, ambas manifestações sadistas. Surrealismo não é sadismo, mas sim uma consequência de sadismo. Os surrealistas constroem um mundo à sua imagem ancestral; é um espelho de angústia e indecisões. (CARVALHO, 2010, p.61).

<sup>113</sup> Tal ensaio *flaviano* é o desdobramento de uma tese do escritor apresentada no “Segundo congresso internacional de estética e de ciência da arte”, em 1937, sobre o aspecto psicológico e mórbido da arte moderna. Sua tese defendia que a arte moderna teria conhecido, com o anarquismo dadá, uma fase final de exposição de suas chagas e feridas. Esgotada tal fase, tais feridas das chagas da arte moderna deveriam ser tratadas pela arqueologia do inconsciente realizada pelos surrealistas.



Para Flávio, a própria obra destruidora do dadaísmo formaria uma forma poética de primeira grandeza, capaz de fazer saltar a realidade anarquicamente. A anarquia destruidora do dadaísmo teria limpado o terreno para uma nova manifestação artística. O panorama de desolação pelo qual se relacionavam os dadaístas teria gerado traços sugestivos pelos quais o surrealismo teria apoiado seus primeiros passos, com a subsequente introdução da pesquisa no subconsciente de elementos poéticos e pictóricos:

A pintura tornava-se, aos poucos, um instrumento de pesquisa que, por meio de uma associação livre de ideias, penetrava cada vez profundamente no mundo da emoção (caso do super-realismo). (...) A livre associação de ideias era um processo de grande potencialidade, de cuja beleza e futuro poucos suspeitavam. Os super-realistas viram nele uma fonte infinita de proezas, pois defrontavam as possibilidades de um novo mundo que, pela sua natureza inconsciente, parecia inesgotável. Envolveria o abandono integral de tudo quanto o homem havia levado vinte séculos para construir e imaginar. O grande poder do super-realismo era de ser extremamente humano – porque lidava com as profundezas da alma (...) Os abstracionistas não acreditavam no método dos super-realistas, achavam que as emoções não deveriam vagar ao acaso das associações livres, mas sim ser controladas pelo raciocínio; taxaram os super-realistas de fabricantes de “golpe de martelo” e notificaram que a pintura deveria ser uma coisa aturável por um longo período, coisa que não provocasse nem recuo, nem repugnância, nem dor, que não deveria conter os ‘horrores’ da alma humana, mas sim tudo aquilo quanto o raciocínio controlador desses “horrores” fosse capaz de produzir com calma e equilíbrio. Os abstracionistas buscaram nas formas mais avançadas do raciocínio a sua ideologia pictórica. A pintura se tornava uma geometria estética composta de objetos imaginários, onde as formas humanas e da natureza absolutamente entravam; era uma espécie de filosofia, composta de formas impalpáveis, portanto com tendências a serem ‘puras’. (CARVALHO, 2010, p.58).

Disseminadores de uma segunda vertente *impura*, os surrealistas buscariam reavivar uma época arcaica primitiva onde a poesia fosse uma atividade animista, num ponto onde o pensamento primitivo pudesse englobar, sob uma forma impossível de objetivar, conhecimentos da vigília e do sonho. Por tal âmbito, a poesia como *atividade de espírito* não mais seria feita por especialistas, sendo o poeta aquele que, nutrido por reminiscências arcaicas, procuraria pensar de forma distinta dos raciocínios pré-codificados. De modo análogo, os surrealistas buscariam aproximar conhecimentos do sono ao

pensamento dirigido, de modo a gerar um mecanismo pelo qual os sujeitos e os objetos do conhecimento se encontrassem reunidos. Seguindo tal raciocínio, o estudo da etnografia apresentaria interesse à prática surrealista por interrogar modos *outros* do pensamento humano.

Como afirma Tristan Tzara (in: Carvalho, 2010), a história da poesia poderia ser distinguida em duas vertentes: do poema como *meio de expressão* e do poema como *atividade do espírito*. Para Tzara, o papel do poeta no mundo moderno consistiria, pelos meios de linguagem que os são acessíveis, em demonstrar que uma certa “ductibilidade do *laissez aller* voluptuoso da matéria linguística” torna possível a transformação real da linguagem (Tzara in: Carvalho, 2010, p.83). Segundo Tristan, na base do pensamento selvagem encontrar-se-ia o ato de comparação e a metáfora da linguagem, sendo de tal base que a poesia deveria, principalmente, se nutrir. Desagregar ideias e embaralhar a lógica vigente também seriam funções da poesia. Por não ser a arte um valor definitivo, mas antes uma forma de expressão da movimentação humana, o poeta deveria ser, acima de tudo, um contestador e uma voz discordante das vozes usuais. Os grandes poetas deixariam traços intrínsecos na língua em que atuam e nos modos de pensamento de suas culturas:

Para mim, a arte não é um valor imutável; o que me interessa na arte negra é a movimentação humana. Com os primitivos, com os modernos, e através da história, existe uma forma de expressão que se concretiza na obra de arte. Durante as minhas pesquisas, cheguei à conclusão de que o pensamento humano se submeteu através dos tempos a uma transformação seguindo a linha nodal das relações das medidas de Hegel, sobre quedas consecutivas, cada vez em um plano superior ao precedente... a forma de pensamento, chegando a um ponto culminante, volta à expressão oposta que continha já o gérmen. (...) Na poesia distingo dois momentos: o do poema como *meio de expressão* e o do poema *atividade do espírito*. O primeiro corresponde aos pensamentos dirigidos, os pensamentos lógicos, produtivos, científicos, e o segundo aos pensamentos não dirigidos (improdutivos, sonhos noturnos, diurnos, etc.). (...) O gérmen desse novo pensamento é dado pelo sonho e pela atividade poética que denomino 'atividade delirante não sistematizada'. (...) O estudo da etnografia, em si, só apresenta interesse quando esclarece um modo de pensamento outro que não aquele que empregamos...assim tornando possível no futuro aquilo que já foi feito no passado com relação às atitudes do pensamento humano. (...). Por exemplo, as descobertas do século XVIII, de Copérnico, Newton.... Os enciclopedistas deixaram traços não

somente pelos conceitos de designação, mas, sobretudo, intrinsecamente à língua, sintaticamente, nos modos de pensamento. (TZARA in: CARVALHO, 2010, pp, 83-4).

Na mesma entrevista à Flávio de Carvalho, de 1935, Tristan Tzara ressalta ainda que o dadaísmo tinha como fim operar com uma crítica radical à qualquer valor inalterável na arte: “O movimento dadá atacou sobretudo as pretensões da objetividade, da arte como valor eterno e imutável” (Ibid, p.83). Tal crítica aos valores imutáveis da arte também permeia as composições *flavianas* através de uma relativização e de uma problematização de qualquer preceito estético que não fosse previamente questionado antes de ser assimilado e reinventado. Para Flávio, a realidade é acima de tudo um efeito mental; a mente é seu *locus* de experimento. Nesse sentido, para Flávio de Carvalho, o surrealismo representa mais do que um estilo estético; um modo de ler a realidade e o mundo. Em vista disso, o artista identifica o surrealismo como um processo de conhecimento e os surrealistas como *arqueólogos do inconsciente* ou *etnógrafos da mente* de uma arte onde sensibilidade e pensamento se correspondem potencialmente.<sup>114</sup>

Em 1934, F.C foi convidado pelo Museu Britânico a integrar a delegação inglesa no “VIII Congresso de Filosofia”, em Praga. Também no ano de 34 do século XX, durante o *Congresso Internacional de Filosofia* em Praga, Flávio de Carvalho conheceu o filósofo Gaston Bachelard, ex-funcionário dos correios, que argumentava em sua explanação que: “Os conceitos importantes não saíram da observação, mas sim do cérebro humano para contradizer a observação” (Bachelard apud Carvalho, 2005, p.58). Tal ideia é, para Flávio, uma das únicas efetivamente auspiciosas de tal congresso filosófico pelo qual pairava, de um modo geral, uma atmosfera de idealismo cientificista que tendia a transformar a científica explicação e no motivo de tudo: “Das entrevistas que colhi, onde abordei sobretudo o tema da produção inconsciente e da produção raciocinada, observei uma tendência geral em quase todos os filósofos para um certo 'patriotismo científico', tendo como pátria a ciência raciocinada” (Ibidem).

<sup>114</sup> Como destaca Mário Pedrosa, certo automatismo do processo inventivo psíquico é obtido pelos surrealistas através da conquista no inconsciente de uma zona interior mais alta onde o sensível e o inteligível são capazes de se fundirem e de se confundirem; “onde a sensibilidade é pensamento e a inteligência, sensibilidade” (PEDROSA apud ANTELO, 2010, p.137).

No mesmo ano de 1934, Flávio frequentou o grupo surrealista circunstancial à André Breton no *Café de la Place Blanche*. No meio parisiense, F.C se inseriu no grupo como artista e jornalista, sendo convidado para ser correspondente na América do Sul da revista *Minotaure*. Sobre a influência da língua francesa na linguagem *flaviana*, possivelmente a revista cultural que mais influenciou F.C em sua formação intelectual de ímpeto revolucionário foi a *L'Esprit Nouveau* – fundada por Le Corbusier e Amededée Ozenfant e cujo conteúdo exibia colaborações de artistas vanguardistas da Paris do início do século XX, como Breton, Cendrars, Tzara, Aragon, Éluard, Satie, Milhaud e Cocteau. Também, Flávio de Carvalho teve relação de proximidade com o escritor surrealista Benjamin Péret, em sua estadia no Brasil:

Casados e recém-chegados da Europa, Benjamin Péret e Elsie Houston eram assíduos participantes das animadas reuniões no escritório de Flávio [em 1927]. E fora pelas mãos de Péret que o artista se interessara vivamente pelo Surrealismo e aderira ao movimento antropofágico de que só participara dos anos trinta em diante, demonstrando essa adesão, não em sua pintura, mas na própria conduta pessoal que se adaptava aos poucos à 'Antropofagia', a que se chamava de *Surrealismo Tropical*, inventado por Oswald e Bopp... (TOLEDO, 1994, p.71).

Ainda, na década de 30, no *Manifesto do III Salão de Maio* (1939), Flávio de Carvalho escreveu sobre uma revolução estética que teria provocado uma mudança na percepção do homem como influxo de uma busca por uma sensibilidade maior:

Entre as coisas que marcam mais fortemente a revolução estética estão: um abandono gradativo da percepção meramente visual e um desenvolvimento mais intenso da percepção psicológica e da percepção mentalista do mundo. (...). Conquanto muitas das expressões da arte contemporânea já tenham florescido no passado do mundo, em época alguma a arte alcançou a compreensão mental que plasmará a arte de amanhã. (...) O espírito crítico também alcançou hoje tal grau de inquirição, que grudar pedaços de papel-jornal numa superfície é tão arte plástica, e tão importante, quanto grudar pigmentos de tinta numa tela, ou reunir, para formar uma ideia, elementos estruturais. (CARVALHO, 2010, p.99).

Apontando para um fenômeno importante de transformação social e de ampliação do ponto de vista do humano, Flávio de Carvalho sugere que toda prática artística seria inerente à certa turbulência mental produtora de novas

sensibilidades. Pelo tenso equilíbrio entre forças antagônicas, duas equações polarizantes são diferidas na arte moderna:

1. Abstracionismo = Valores mentais. 2. Surrealismo = Ebulição do inconsciente. Ambas são necessárias para a existência da ideia de luta e de movimento, e para a concretização plástica a vir, porque ambas aparecem no cenário da luta como consequência da mesma ânsia. A luta entre abstracionismo e surrealismo é manifestação de um único organismo – porque são forças antitéticas que caracterizam duas coisas que vão sempre juntas do homem: ebulição do inconsciente e a antítese, valores mentais. Uma não pode ser separada da outra, sem decepar e matar o organismo arte. Cada uma dessas equações define o Aspecto Humano: o surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do “intocável” ancestral. A arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo do raciocínio puro, a um mundo não subjetivo e que tende ao neutro. (Ibid., p.100).

De forma antagônica ao expressionismo surrealista, o abstracionismo tenderia a ler a realidade de forma raciocinável e matematizável, seguindo vértices estruturados por domínios do pensamento lógico:

Com os abstracionistas as coisas se passam de outra maneira; são indivíduos que acreditam na força do pensamento e acham que a forma e o pensamento convergem para o mesmo ponto da obra de arte; acham que o pensamento é a base e que os homens precisam de fato saber o que querem. Eles não caminham rumo a um mundo, mas querem saber aonde ir. Na realidade, o abstracionista acha que as fontes da vida são forças, são vetores, e que a base da matéria é pensamento; uma vez que ele encontrou a estrutura, a teoria para enquadrar a sua pintura, ele procura humanizar os elementos que compõem essa teoria. A pintura é composta de símbolos de equilíbrio, que por um processo de sugestibilidade adquirem uma vida e tornam-se uma espécie de fisionomia humana, de um conjunto de forças. É o inverso do super-realismo. A inspiração, a sugestibilidade não vêm de dentro, do conteúdo, mas sim parecem surgir de um pensamento refinado, acabado, e caminhar para dentro. A busca do abstracionista é pelas “pontas” das coisas; não se sabe bem se humanizando formas geométricas e pensamentos matemáticos, ele marcha de um fim para um começo (marcha à ré), ou de um começo para um estado mais adiantado (avanço), pois que tanto na base (forças de início), da matéria, como no cume “raciocínio”, ou pensamento de um estado evoluído, se encontram as formas geométricas e as ideias matemáticas. (...) Os abstracionistas se queixam do efeito (golpe de martelo) da pintura super-realista, e se esquecem da utilidade de

semelhantes golpes; o choque do “golpe de martelo” reaviva a memória do homem e até mesmo a memória da espécie. Acorda, às vezes, o que há de adormecido em nós. (CARVALHO, 2005, pp.82-3).

Ao relativizar os meios de apreensão de mundo da pintura realista, Flávio acaba por exaltar certa “prostituição desejada do raciocínio” (Carvalho, 2010, p.102), positivamente presente em pinturas de estranhezas características de um mundo visto pela primeira vez. Para F.C, o que deveria caracterizar a vida moderna seria a ausência de dogmas e uma atmosfera propícia para que o homem, liberto da tradição, pudesse desenvolver seus pensamentos sem aprisionamentos racionais, sendo, sobretudo, guiado pelos seus próprios apetites inconscientes e emoções primárias.<sup>115</sup> Em um artigo titulado “As novas tendências da pintura contemporânea” (1935), Flávio elabora uma dialética subjetiva pela qual busca delinear as profundezas de uma nova sensibilidade artística presente na pintura moderna:

Podemos dizer que psicologicamente a pintura se divide em duas classes: uma que mostra emoções primárias, que se encontram nas profundezas da natureza mais íntima do homem, e a outra que mostra, como elementos em evidência, somente as emoções secundárias. (...) No expressionismo, observamos que a forma torna-se insignificante e de pouca importância, a grande expressão do conteúdo despeja-se por cima da forma e torna-se a nota dominante. É um começo de estudo sincero das grandes emoções. (...) Os pintores e escultores sentiram as possibilidades de um mundo emocional que nunca dantes tinham visto, era uma aventura quase que só psicológica. A pintura nada mais tinha que ver com a realidade aparente; pintava-se o sentimento de preferência a pintar a forma, pintavam-se coisas pouco palpáveis, mas perfeitamente sentidas, como as sensações de alegria, cócega, dor etc. A pintura penetrava no mundo do demoníaco e do sagaz, mexia com o primordial das coisas, elaborava-se no filósofo do raciocínio; pintava-se sentimento, emoção e pensamento raciocinado com a mesma facilidade com que dantes tinham-se pintado Madonas e Bambinos. Os objetos perdiam as formas fotográficas e adquiriam frequentemente formas emocionais e imaginárias. (CARVALHO, 2010, pp.57-8).

Certa predileção *flaviana* por formas e objetos imaginários vindos do inconsciente pode ser observada através da utilização da pintura como

<sup>115</sup> Em texto de 1931, F.C conjecturava: “O que mais caracteriza a tendência moderna é a absoluta falta de dogma; o homem livre pode desenvolver o seu pensamento sem nenhuma prisão consciente; ele constrói, modela e pinta as emoções geradas pelo seu movimento inconsciente, obedecendo aos seus instintos impulsivos” (CARVALHO, 2015, p.23).

instrumento de pesquisa de prospecção mental. A pré-pintura influi em sua obra pictórica tanto quanto o ato de pensar; “a poesia da simplicidade, percebida surrealisticamente e arranjada mentalmente” (Ibid., p.102). Ao pintar ou desenhar sobre a tela as cores diretamente, sem intermédio de uma lógica intencional ou de um plano preconcebido, Flávio se aproxima da pintura surrealista de forma inseparável de sua expressão associativa de ideias:

Às vezes coloco nos desenhos linhas que são absolutamente contrárias àquilo que normalmente é indicado pela imagem. E essas linhas são semipoéticas, colocadas no papel ou na tela de maneira surrealista, usando um processo de livre associação de ideias, que no momento surgem e são colocadas, sem mais preocupação e sem lógica. A lógica desaparece da linha de força e nada tem a lógica que ver com a produção de um desenho meu ou de uma pintura. Mas tem que ver apenas a emoção imediata, a sugestibilidade oferecida pela paisagem ou pelo modelo, ou a livre associação de ideias que surge no momento e que é uma junção de todos os meus complexos, e da vida interior, e de todas as minhas dificuldades, e de todas as soluções que eu procuro dar a meu complexo. Uso o mesmo processo pintando e desenhando. (CARVALHO, 2010, p.49).

Desassombrado dos vícios livrescos, os desenhos *flavianos* se apoiam sobre noções que pertencem à cultura artística de tempos antigos. Em suas pinturas, os temas, as formas e as cores são concebidas por livres associações de traços fluentes. Em seus quadros, as cores não são melódicas, antes se apresentam sinfonicamente por traços dissonantes. Seus desenhos e suas pinturas são impulsionadas por uma crítica velada à uma arte acadêmica infecunda de vida.

Entretanto, sua produção plástica nem sempre foi bem julgada pela crítica de arte brasileira. Movido por radicais ambições construtivistas e neofigurativas, o artista-crítico Waldemar Cordeiro – principal idealizador do manifesto concretista *Ruptura* (1952) – criticava certa mimese subjetiva de formas anacrônicas desenhadas por Flávio de Carvalho, que acabaria por cair numa teoria pedagógica da arte, baseada num automatismo infrutífero de formas trágicas:

Há quem considere Flávio Rezende de Carvalho um amador. Um milionário esnobe, artisticamente desagregado e ocasional, que tira partido da arte para publicidade fácil e sensacionalista. Assim o veem os que, não sem razão, amam a arte contemporânea. (...) Braque obtém a forma trágica tendo por

assunto uma simples maçã. Este conhece a linguagem plástica. Nos tempos antigos, entretanto, não existia Cubismo, e Flávio Rezende de Carvalho dá-nos uma amostra do caráter e finalidade extrínsecos de sua mimese quando afirma que o desenho não é simplesmente vital, antes, decorreria de uma suposta ligação entre o artista e o assunto. E poderíamos acrescentar, entre o assunto e o público. Nesses limites, desenrola-se a produção desenhística de Flávio Rezende de Carvalho, que máxime, poderá mudar o tema, passando da morte, ao retrato psicológico, mas que em substância, permanecerá sempre na imitação moralística. (...). Todavia, na realidade, o vislumbre fantástico e a emocionalidade de suas linhas param, de supetão, nas ombreiras da ordem euclidiana. A construção perspéctica, que confere volume às figuras, estabelece planos preciosos, na extensão dos quais, as linhas, já menos vislumbrantes e emocionais, vagam com respeitosa disciplina. Um anarquista moderado que o cálculo anatômico e o espaço tátil e muscular reduzem enfim a emérito acadêmico. (...). Acabamos assim por conhecer os desenhos de Flávio Rezende de Carvalho, apoiando-nos sobre noções que pertencem à cultura artística dos tempos antigos. Isto talvez por vícios livrescos, ou, simplesmente atendendo à oportunidade de uma intervenção diante de tanta nomeada e estardalhaço. De resto, não desafinamos excessivamente. Até parece que os argumentos lhe ficaram bem. Outrossim, servindo-nos de maneiras mais afetivas para falarmos sobre Artes Plásticas, quase não teríamos palavra a proferir. Expressionismo? Se assim chamássemos essa maneira de buscar formas de sentimentos, Bazaine, Vedova e Baumeister ficariam de cara amarrada de tanta raiva. Então, talvez, considerando as fugas perspécticas e certo automatismo desses desenhos, haveríamos de chamá-los de surrealistas? Ainda assim, não estaríamos sendo sinceros ou, pelo menos, atuais. (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, pp.457-9).

Por sua vez, para Flávio de Carvalho, o concretismo representaria na arte um modismo negativamente importado e de tendência purista.<sup>116</sup> Ademais, F.C se interessa em arte por manifestações que, de um modo geral, não estão circunscritas apenas à razão. Não obstante, em texto de 1952, ao ser perguntado pelo cronista Luís Martins sobre a novíssima geração da poesia brasileira, a que viria ser nomeada de poesia concreta por Augusto de Campos [no primeiro

<sup>116</sup> Nesse sentido, em texto do início dos anos 60, F.C reivindicava uma melhor apreensão crítica de produções não circunscritas por modismos: “é lamentável constatar que todas as manifestações que não seguem à risca a moda europeia são postas de lado pelos nossos críticos” (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.606). Ainda, ao comentar um trabalho exposto de Waldemar Cordeiro – uma intervenção tecnológica sobre a Gioconda de Da Vinci, formada com os caracteres de uma impressora – Flávio bradou: “Bosta! ...Merda é um precioso galicismo que eu não uso para com isso!” (Ibid., p.459). Ainda, sobre os críticos de arte, Flávio costumava sardonicamente afirmar: “Os críticos são como os mosquitos: picam o cavalo, mas não ajudam a puxar a carroça... Os insetos picam, não por maldade, mas por precisarem viver. O mesmo se dá com os críticos: querem nosso sangue, mas não a nossa dor” (Ibid., p.549).



manifesto publicado na revista Noigandres, de 1955], Flávio de Carvalho respondeu: “À nova geração de poetas brasileiros faltam profundidade e ritmo. Toda obra de arte necessita de ritmo, principalmente a poesia. A poesia moderna sem ritmo deixa de ser obra de arte” (Carvalho, 2015, p.147).

Movido por motivações dinâmicas ideativas, para Flávio, haveria uma tendência esterilizante em qualquer aspiração de pureza racional na arte, produzindo elementos antitéticos ao movimento e ao transbordamento de vida. Para F.C, a arte que interessa seria aquela que procurasse destruir supostas verdades e certos dogmas através de uma força desorganizadora capaz de formular teorias novas encaminhadas sugestivamente para o desconhecido.

A arte que interessa é aquela que procura destruir uma suposta verdade, é uma força desorganizadora que oferece o encanto do desconhecido, que procura destruir o dogma organizado, e mostra uma coisa sugestiva capaz de orientar o homem numa outra teoria. É uma mostra de juventude, de combate ao tédio – nasce da revolta como exemplar de gênio e o seu fatalismo está no inevitável conceito de desorganizar o organizado. O organizado, uma vez estabelecido, torna-se por necessidade de contraste uma entidade instável própria a ser desmantelada, sugestiva a ponto de provocar o golpe de gênio que a destruirá. O conceito de arte é esse golpe de gênio destruidor. Ele vem como um castigo do dogma organizado e consegue manter a sua pureza genial, o seu encantamento por pouco tempo. É logo castigado com o enfeite da incompreensão. (...) A arte é sempre em algum modo a síntese das grandes aspirações dos povos e das necessidades da história, é um gráfico da história como ser vivo... (Ibid., pp.73-125).

Assim, nessa acepção antidogmática, a ideia *flaviana* de uma *não-memória* pode ser lida como uma postura inflexível antimemorialista e antipassadista. Não à toa, numa de suas últimas entrevistas, Flávio declarou ser, para ele, a arte uma sinfonia positivamente inacabada. Em 1973, no ano de seu falecimento, Flávio afirmou: “Resolvi readquirir o saudável hábito de cultivar a ‘não-memória’” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.712). Sobre a concepção de uma “não-memória” defendida por F.C como procedimento artístico, J. Toledo (1994, p.482) comenta que tal leitmotiv *flaviano* funcionava como uma “poderosa arma psicológica de autodefesa com a qual se afastava prudentemente de qualquer eventual relação ‘passadista’ que lembrasse o Tempo ou anti-higiênicos vínculos com o passado” (Ibidem). Similarmente, em entrevista de

1970, Flávio comentou seu processo de criação em termos de uma sinfonia incompleta:

Para mim, a arte é como uma sinfonia inacabada. Quando pinto um quadro, penso que poderia prosseguir na obra sem nunca terminar. Creio que a criação nunca é finita, não há obra de arte completa ou acabada. Nós devemos, portanto, permanecer sempre em trânsito, atentos a toda mobilização de pensamento ou criação. Eu paro de pintar um quadro quando julgo que atingi um certo equilíbrio, mas isso é um julgamento provisório, subjetivo. Cada artista deve incorporar sempre: não só elementos técnicos ou materiais, mas principalmente novas filosofias. (CARVALHO, 2015, pp.227-8).

A reminiscência do não acabado lhe era fundamental na prática artística, no sentido em que o artista deveria manter em sua obra um poder de sugestão, de caráter inacabado e permanentemente por se completar: “O pintor verdadeiramente inteligente jamais termina a sua obra, e a grande beleza da pintura automática, super-realista, está no ineditismo sempre novo que apresenta” (Carvalho, 2005, p.71).

#### 4.3)

Para Flávio de Carvalho, o homem moderno deveria ser capaz de, mais do que tomar conhecimento do valor dos objetos, ligar um objeto ao outro de modo a adquirir uma visão abrangente das coisas. Por tal ponto de vista, a arte e a arquitetura deveriam, mais do que produzir objetos, buscar reinventar as formas de vida do homem civilizado. Em vista disso, os projetos arquitetônicos *flavianos* são marcados por detalhes construtivos insólitos e por um caráter vanguardista de manifestos avessos à tendência conservadora dos concursos oficiais. Enquanto arquiteto, engenheiro e projetista, Flávio de Carvalho se aproxima da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, para quem um projeto não deveria surgir de uma teoria abstrata espacial, mas antes da realidade física do espaço. Análoga à cosmovisão arquitetônica de Frank Lloyd Wright, para o arquiteto L.H.Sullivan, um edifício deveria ser concebido como um ser vivo, de modo a incorporar a vida: “o resultado de todas as realidades intelectuais,

espirituais e práticas, ou seja, a expressão da vida interna que desenvolve no edifício” (Sullivan apud Argan, 1995, pp.49-50).

Seguindo perspectiva análoga, a arquitetura é lida por Flávio como uma espécie de gênese telúrica cuja base fundamental não seria funcionalista, mas sim de valor poético, sendo necessário que o arquiteto explorasse as potencialidades múltiplas de cada local:

Os arquitetos modernos de hoje, que baseiam seus argumentos teóricos na condenação da rotina e do formulário, nada mais fazem senão rezar dogmaticamente, sempre a mesma missa. Transformaram-se eles em verdadeiros copistas de um ou outro mestre como Le Corbusier e se tornaram os relógios da repetição daqueles cavalheiros. Não pensem com isso que eu seja contrário à arquitetura moderna. Acho apenas que ela estagnou-se com o copismo. Uma legião apreciável de profissionais modernos se esquece de que, tanto a parte poética como a parte psicológica podem também pertencer à fórmula geral revolucionária “máquina de habitar”, e esquece-se de que a base fundamental da arquitetura não é o chamado “funcionalismo”, mas sim alguma coisa de mais profundo, de mais telúrico, alguma coisa que brota da terra. (...) A parte funcionalismo de “máquina de habitar” é secundária porque semelhante coisa pode ser obtida em qualquer localização, enquanto que o valor poético, oriundo de possíveis forças telúricas, só pode ser obtido em certas condições de local. (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, pp.379-80).

Enquanto artista plástico, Flávio de Carvalho costumava se descrever como um “antiabstracionista” (Carvalho, 2015, p.135), uma vez que seus preceitos estéticos não condiziam com uma realidade primordialmente ou preponderantemente visual.<sup>117</sup> Em seus desenhos e em suas pinturas as imagens visuais seriam intermediárias e meios de transporte de emoções e de incitações de sensibilidades diversas. Por sua vez, na arte abstracionista as linhas e as cores assumiriam direções previstas pelo controle do raciocínio. De forma distinta da visão de mundo abstracionista, em depoimento concedido à Walter Zanini, em

<sup>117</sup> “Esse processo não teria nenhum sentido no desenho da pintura e da escultura abstracionista: nas abstrações, as linhas e as cores assumem direções previstas pelo raciocínio e nunca poderiam assumir direções contrárias, como no meu caso. **Por esse motivo eu sou essencialmente antiabstracionista.** E por isso não creio que a pintura e a escultura possam ser dirigidas e realizadas friamente pelo raciocínio. Pintura e escultura estão além do raciocínio. As realizações onde só entra raciocínio podem ser consideradas fracas e superficiais. De modo geral, a chamada arte abstrata é um refúgio para a impotência e a mediocridade. É muito mais fácil fazer abstrações superficiais e inúteis que passar pelo duro processo de aprendizagem das artes plásticas” (CARVALHO, 2015, pp.133-5, **grifo meu**).

1953, Flávio interpreta no abstracionismo a encarnação teórica do fim de uma etapa na arte moderna:

[*O abstracionismo*] É a forma atual do puritanismo das formas e das cores e é também a escola que repudia o super-realismo como sendo obra nojenta, suja e intocável. Não vem substituir tudo para sempre. Permanecerá como arte decorativa, não como pintura propriamente dita, tendo, no entanto, uma ligação estreita com a arquitetura. Acredito que, em futuro próximo, o abstracionismo será posto à margem da pintura, com outra classificação. (...) A grande revolução contemporânea da pintura separou-a da realidade objetiva. A pintura moderna foge, portanto, do visualismo, substituído pelas realidades psicológicas. Estas continuarão predominantes, e, por isso, afastar-se-ão do abstracionismo, no qual não há essa penetração do espírito humano. A arte abstrata tende a se divorciar do mundo subjetivo e, em consequência, mergulhará num mundo cada vez mais objetivo, matemático. Mozart, com seu purismo matemático, seria um abstrato. Beethoven pertenceria à categoria psicológica, intocável e suja. (CARVALHO, 2015, p.161).

Como arquiteto, seu único projeto público de moradia construído foi o conjunto de casas da Alameda Lorena. Sobre o fato de apenas um dos tantos projetos públicos arquitetônicos de Flávio ter se concretizado, Oswald de Andrade certa vez ressaltou a insubmissão *flaviana* como possivelmente um dos fatores para tal ocorrência, diante de um meio conservador:

O arquiteto Flávio de Carvalho é o melhor calculista de São Paulo, possui uma alta competência profissional e tem talento e imaginação, mas não pode construir porque os 'meios sociais de produção' se acham fechados nas mãos avarentas de uma falsa elite, cretinizada e intratável. A independência de Flávio não permite conchavos, nem com a falsa aristocracia de produção nem com o cliente que é bestificado por ela... (ANDRADE apud TOLEDO, 1994, p.166).

Ainda que também fosse arquiteto e a arquitetura uma arte primordialmente abstrata, F.C não concordava com nenhum método artístico que relegasse a um papel secundário o valor mental de invenção em arte. Similarmente ao conjunto de sua produção artística, seus projetos arquitetônicos procuravam equacionar método científico/tecnológico com uma esfera mítica da existência. Por exemplo, um de seus projetos para o Palácio do Governo de São Paulo (1927) – possivelmente a primeira manifestação de arquitetura moderna no Brasil – misturava aparato bélico com árvores tropicais. Outro projeto seu – para a Embaixada Argentina (1928) – propunha um jardim suspenso no prédio

projetado, além de paredes de concreto poroso cujas sombras deveriam formar prismas gigantescos. Já o seu plano piloto para o *Farol de Colombo* (1928) mesclava elementos futuristas com imagens pré-colombianas. Inclusive, este plano de monumento trazia a figura de um Cristóvão Colombo originário, visionário e germinal das Américas.<sup>118</sup>

Assim, enquanto técnico e projetista, Flávio de Carvalho seria o avesso de um engenheiro construtivista integral. Antes, “um engenheiro-calculista apaixonado por Freud, Nietzsche e por todo tipo de aventura do espírito” (Osorio, 2009, p.7). Mais do que máquinas de morar, suas casas projetadas eram, ao mesmo tempo, futuristas e primitivas, sem que nenhum desses dois aspectos fosse subjugado. Assim como o conjunto da produção *flaviana* repensa a própria noção de obra de arte através de experiências inventivas realizadas à margem de práticas tradicionais, em Flávio, o raciocínio empírico e o pensamento analítico visam integrar a criação artística à investigação científica, gerando uma espécie de *ciência ensaística* a conjugar projeto e processo, intelecto e experimentação. Por tal extensão, Flávio de Carvalho trespassa o campo teórico com certa objetividade etnográfica e uma criatividade singular. Por meio da diatribe ensaística *flaviana*, a ideia de uma *obra de arte total* ganha corpo através da contaminação de meios, do entrecruzamento de planos e do diálogo entre conhecimento e ação. Como caracteriza Rui Moreira Leite (2008, p.13), Flávio de Carvalho seria o artista brasileiro que mais personifica o ideal das vanguardas artísticas do século XIX de um *artista total*. Por ser a um só tempo artista plástico, arquiteto, engenheiro, encenador teatral e cenógrafo, escritor e animador cultural, Flávio se dedicava simultaneamente à pintura, à escrita etnográfica e teatral, ao desenho e à arquitetura, como formas de incitar permanentemente seu raciocínio e de se conservar jovem. Por meio de sua

<sup>118</sup> Ainda, em 1968, Flávio de Carvalho arquitetou um monumento à Federico Garcia Lorca na Praça das Guianas em São Paulo – primeiro monumento do mundo ao poeta andaluz fuzilado em Granada durante a guerra civil espanhola. Este foi um dos únicos projetos *flavianos* que chegaram a ser construídos. Afirmando ser sua modelagem simultaneamente surrealista e abstrata, F.C argumentava que não era a imagem física de Lorca que interessava à escultura projetada, mas sim “seu espírito, sua alma, sua criação literária e poética – aquilo que ele mesmo chamava de ‘Orvalho Imortal’” (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.650). Sobre tal construção, Flávio ainda acrescentou: “Este monumento encarna em aço a ténpora de Federico Garcia Lorca; simboliza seu espírito dinâmico que explode num teatro autenticamente telúrico e numa poesia viva, universal. Seus tubos são flechas lançadas ao espaço, na procura da liberdade que dignifica o ser humano. No seu conjunto, é a própria vida do poeta que trava a definitiva batalha contra a tirania e a opressão” (Ibidem).

produção simultânea, o artista viveria a vida inteira com latitudes de uma infância potencial inacabada da humanidade.<sup>119</sup>

Além de seu interesse por culturas primitivas e pelo comportamento coletivo e individual da psique humana, Flávio de Carvalho possuía uma concepção de arte como princípio liberador humano análogo à dos surrealistas. Se, no surrealismo, a poesia e a pintura encontrar-se-iam numa relação direta e inventiva de uma mesma forma de produção, de modo paralelo, também Flávio declarava desenhar diretamente à tinta e sem correções, apropriando em seu trabalho o processo ágil surrealista. Mantendo-se vinculado às correntes primitivas da arte moderna, para Flávio (2010, p.62), movimento, coesão e desmantelamento formariam o substrato expressivo de toda manifestação artística vital, sendo o contraste e o dinamismo necessários à mínima construção e coesão de uma obra.<sup>120</sup>

Para Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho seria o “antropófago ideal” (Andrade apud Ibid., p.92).<sup>121</sup> Como tal, imbuído de um furor iconoclasta antropófago, Flávio chegou a propor que fossem dissolvidas todas as escolas de arquitetura do mundo. Tal declaração foi realizada em ocasião da apresentação da conferência *Antropofagia no Século XX* num Congresso na cidade moderna de Belo Horizonte, durante o ano de 1930. Na mesma circunstância, de forma herege, Flávio provocativamente declarou à um jornal mineiro:

Belo Horizonte me dá a impressão de uma cidade torturada pelo cretinismo arquitetônico. Mas a Antropofagia vai destruir esse cretinismo clássico. Devorará o ciclo cristão, porque esse é ineficiente. (...) A arquitetura na capital mineira é uma imagem longínqua de uma salada russa, consequência de uma adaptação desconjuntada do Cristianismo. (Carvalho apud TOLEDO, 1994, p.95).

Ainda, sobre tal palestra *flaviana* de tom antinacionalista e iconoclasta, Carlos Drummond de Andrade comentou num jornal belo-horizontino:

<sup>119</sup> (Cf: CARVALHO, 2010, p.54).

<sup>120</sup> “Toda a manifestação de contraste tem como base a ideia do deslocamento. Contraste é vida. A própria existência das coisas só é observada via contraste. A palavra 'existe', que em si é uma coisa indefensável e indefinível, só pode ser aceita tendo como ponto de apoio as noções de contraste” (CARVALHO, 2010, p. 62) [“Considerações sobre o desenho” (1948)].

<sup>121</sup> Tal categórica afirmação *oswaldiana* foi mencionada em 1930: “Flávio de Carvalho é uma das grandes forças do Movimento Antropofágico brasileiro. Coloco-o ao lado de Pagu, como temperamento e como criador, pois é, de todos nós quem mais tem trabalhado” (ANDRADE apud TOLEDO, 1994, p.92).

Em toda a conferência, que agradou, mas não convenceu, não se ouviu uma palavra sobre arquitetura. Recalque...Sublimação...Pesquisa...Rendimento máximo. Homem Nu...Romantismo...Essa última palavra convém ao sr. Flávio de Carvalho e ao credo estético e filosófico que o engenheiro paulista defende com uma adorável ingenuidade. (ANDRADE apud Ibid., p.96).

Na mesma época, no início da década de 30, seguindo a suma antropofágica de liberalismo anárquico, Oswald propôs oficialmente a demolição do Cristo Redentor – construído menos de uma década antes,<sup>122</sup> além de ter afirmado: “Sem óculos, só posso ver com os olhos da alma – e os olhos da alma, eu tenho sempre voltados para o antropófago Flávio de Carvalho” (Andrade apud Ibid., p.430).

Foi a partir de suas atividades como arquiteto de vanguarda que Flávio teve seus pensamentos incorporados à corrente modernista antropofágica [da *Segunda Dentição*], liderada por Oswald de Andrade, tendo representandoeste movimento no *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo*, no Rio de Janeiro, através do manifesto *A cidade do homem nu* (1930) – utopia urbana de um homem despido dos tabus cristãos a ocupar uma estrutura citadina organizada em círculos concêntricos, tendo como única autoridade instituída um centro de pesquisas.<sup>123</sup> Partindo de uma arquitetura desornamentada,<sup>124</sup> o inventor moderno poderia penetrar mais fundo do que os descobridores do passado, além de se aproximar da inteligência e da sensibilidade de um homem livre – despido de tabus escolásticos – capaz de criar novos ideais hábeis em restituir a saúde do universo:

Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu (...)O continente americano não herdou do passado o recalque trágico da filosofia escolástica, ele possui elementos próprios para criar uma civilização nua; um novo mecanismo despido dos tabus da

<sup>122</sup> (Cf: Ibid., p.94).

<sup>123</sup> Numa última manifestação de vínculo antropofágico, Flávio desenhou a capa da primeira edição de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Em registro posterior, Bopp expôs a existência do projeto de uma *biblioteca antropofágica*, na qual Flávio seria encarregado de redigir um volume de ensaios e compilações a ser chamado de *Brasil/Freud*. (Cf: LEITE in: CARVALHO, 2010, p.26).

<sup>124</sup> “A arquitetura desornamentou-se tirou a roupa para mostrar os seus belos músculos estruturais e as suas formas fundamentais. Igual ao homem do século, a arquitetura se expôs ao sol, praticou higiene física e mental, procurando um conhecimento mais profundo das coisas e uma emoção mais estendida, abrangendo um campo maior de fundamentos e assim desenvolvendo a magnitude de sua sensibilidade. Quando sair dessa nudez estrutural, a nova arquitetura redescobrirá mais profundamente dentro da base fundamental do ornamento, e sem dúvida penetrará mais fundo que os descobridores do passado.” (CARVALHO, 2010, p.77).

velha Europa, uma renovação científica e estética que o colocará na vanguarda da organização humana. Convido os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seria o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida na cidade, do problema da eficiência da vida. (CARVALHO, 2010, pp.69-71).

Para F.C, a cidade do futuro deveria ser o avesso da imagem ética do patriarcalismo burguês e a nova arquitetura não deveria tomar o passado como enfeite e nem, tampouco, guiar suas construções de acordo com nenhuma divindade antropomórfica. As cidades deveriam ser preparadas para sustentar a vida anímica intensa de um homem sem passado. Seriam essas cidades sugestivas e sempre jovens, como acessórios de uma nova inocência não ingênua. Na medida em que, até o início do século XX as casas eram como fortalezas e demonstrações do medo que o homem antigo tinha do mundo, as novas casas deveriam ser frágeis e leves, de forma a demonstrar uma espiritualidade maior, além de uma universalização das novas maneiras desse novo homem perceber o mundo. Assim, com o intuito de desenvolver o máximo de suas aspirações, à revelia das casas isoladas, Flávio de Carvalho propõe o abandono da casa-fortaleza como unidade portadora de um homem que busca abrigo para todos os seus medos. Com a diminuição de importância da casa como centro único de uma atividade protetora, o mundo passaria a ser, todo ele, a casa do homem. Ao contrário de qualquer contemplação beatífica, as casas modernas deveriam ser como máquinas eficazes funcionando por via de novas fronteiras mentais.

O homem do século XX, o homem que conheceu a máquina, não tem mais tempo a perder em contemplação beatífica. A beatitude faz parte da sonolência do passado, do entupimento cerebral do escravo, e dos despotismos das religiões. A máquina destrói o seu déspota e o seu séquito. A sonolência do homem e o rosário da repetição estão hoje entregues aos cuidados da máquina. Toda a beatitude ou o trabalho clássico de repetição passa a ser exercida pela máquina. (...) A máquina e a compreensão da ideia de eficiência destroem aos poucos os obstáculos que impediam a movimentação do homem. Sair de casa não tem mais a natureza de uma expedição, não são mais necessárias carruagens com séquitos, couraças, armas e munições para enfrentar o mundo fora de casa. (...) A invasão das ruas e dos arredores, no exterior da casa, tornou esse exterior habitável e próprio ao uso e estada do homem.



Observamos para breve a concretização do fenômeno: a cidade é toda ela a casa do homem. E, mais ainda, com a intensificação da vida fora da fortaleza da família e além das muralhas, fronteira do nacionalismo, uma bela promessa desponta no horizonte internacional: o mundo será todo ele a casa do homem. (CARVALHO, 2015, pp.50-2).

Através de um expressionismo pessoal marcado por incursões próximas ao surrealismo, Flávio de Carvalho traz a ideia da cidade como uma grande casa onde os habitantes, despidos dos tabus da civilização do Ocidente, procurariam satisfazer seus desejos mais vitais a gerar uma *arte desejante* solidificada em poesia. Nesse sentido, a *cidade do homem nu* pode ser lida como uma forma retórica de expurgar a crise espiritual da tradição ocidental cristã. Para entrar em contato com uma alteridade intramundana, o homem do século XX precisaria estar despido de seus hábitos excessivamente civilizados e de suas inibições interditas em formas de tabus. Para Flávio, habitar seria obter proximidade e contato mesmo que na distância e, sobretudo, “querer que a arte nos ponha em contato com o outro que trazemos em nós, ao mesmo tempo em que cria relações com a alteridade que está no mundo” (Osorio, 2009, p.18). Dessa forma, a *cidade do homem nu* conceberia, para o artista, o lugar de habitação do pensamento humano em liberdade animista de contato com um fundo psíquico ancestral. Segundo a utopia urbana *flaviana*, a *cidade do homem nu* seria uma espécie de lugar de habitação do pensamento e do livre raciocínio. Cidade concêntrica e antidogmática, tal cidade seria um local quimérico de mudanças: centro de reanimação de desejos exaustos.

De modo a despotencializar qualquer resíduo utilitarista, em oposição à memória dos costumes e dos hábitos, Flávio defendia a experiência pessoal renovada da aventura como experimento em estado de esboço laboratorial. A única autoridade a comandar a *cidade do homem nu* seria um centro de pesquisas laboratoriais onde seriam sondadas questões profundas de renovação mental da espécie. Tal centro de pesquisas da *cidade do homem nu* seria como um deus mutável e em movimento contínuo – “deus símbolo do desejo maravilhoso de penetrar no desconhecido” (Carvalho, 2015, p.39) – a selecionar e distribuir todas as energias da metrópole de acordo com critérios científicos. De forma sincrônica, a erótica ocuparia uma posição de destaque na *cidade do homem nu* e tal homem selecionaria por si próprio as suas formas eróticas de

predileção, sendo sua energia cerebral suficiente para controlar e distinguir seus desejos. A *zona erótica da cidade do homem nu* seria um imenso laboratório onde o *homem nu* poderia encontrar sua alma antiga e descobrir novos desejos a formar o seu novo *ego*. Também a religião teria seu lugar adequadamente localizado em tal zona erótica urbana, sendo ela própria uma forma particular de erotismo, corroborando com interpretação de Freud.<sup>125</sup>

Como uma imensa máquina de habitação do pensamento, a *cidade do homem nu* seria a imagem matemática do homem livre – homem do raciocínio liberto dos dogmas escolásticos. Para Flávio de Carvalho, o *homem nu* poderia ser lido como um homem desperto, em oposição ao homem de traços exauridos, semiadormecido pela civilização europeia: “Adormecido ele é apenas um êmbolo de forças cosmogônicas, um produto do medo; acordado ele é a visão inspirada, é a sensibilidade mesma” (Carvalho, 2010, p.74). Ao habitar a *cidade do homem nu*, o homem antropófago descobriria a felicidade da eficiência e conquistaria sua alma, compreendendo sua existência como o desejo perpétuo de mudança. Segundo Flávio, a cidade antropofágica poderia satisfazer o *homem nu* especificamente por suprimir os tabus do matrimônio e da propriedade privada. Por pertencer a toda comunidade, a *cidade do homem nu* seria como um imenso monolito a funcionar qual um gigantesco motor em movimento, “transformando a energia das ideais em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida ou movimento” (Carvalho, 2015, pp.37-8). Assim, a *cidade do homem nu* seria, em seu conjunto sincrônico, a casa do homem; casa pela qual o homem antropófago encontraria suas necessidades organizadas e arquivadas de modo a que não desperdiçasse energia inutilmente como os homens das cidades polimorfos.

Como uma extensa máquina gestadora de ideias, tal utopia urbana *flaviana* permitiria ao homem antropófago se desvincular de forma irrestrita do homem embrutecido pela filosofia escolástica e pelos tabus de uma sociedade esgotada por mais de mil e quinhentos anos de monotonia recalcada pela tradição europeia. Através da recusa de modelos estéticos, éticos e políticos

---

<sup>125</sup> (Cf: CARVALHO, 2015, p.41).

forjados pelo mundo ocidental-moderno, o homem antropófago seria capaz de *totemizar* seus tabus, retirando dessas tabus novas produtividades capazes de suscitar o raciocínio por novas instâncias mentais. Segundo o ponto de vista antropofágico, seria pela devoração que o homem e a natureza se manifestariam atravessados por uma dinâmica entre totem e tabu. Para que tal suscitação da *totemização* dos tabus tivesse efeito eficaz, seria preciso, como argumenta Flávio, pesquisar a “alma nua” (Carvalho, 2015, p.36) do homem antropófago – alma despida de tabus escolásticos – no sentido de se aproximar de tal homem novo, livre para a velocidade do raciocínio e do pensamento desacorrentados do peso da tradição:

Em São Paulo, fundou-se, há alguns anos, a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentação sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem, como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas. (...) O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá, ele poderá sublimar os seus desejos organizadamente. Lá, ele poderá sentir em si renovação constante do espírito; o movimento da vida aparecerá de um realismo estonteante e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão. A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista. Ela será a cidade geográfica e climatérica, a cidade do homem nu, do homem com o raciocínio livre e eminentemente antropófago. (CARVALHO, 2015, pp.36-7).

Num contexto em que, no alto de sua sapiência, o europeu queria entender o *outro* sem que houvesse mudanças radicais de perspectivas, a antropofagia pode ser lida como um experimento filosófico do pensamento que provoca uma revisão crítica da história anímica da humanidade. De forma análoga à Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade criticava os pensamentos universais como insuficientes (*pobres declarações dos direitos do homem*), contrapondo o pensamento selvagem do homem primitivo como uma espécie ativa de pensamento estrangeiro em seu potencial de estranhamento. Vejamos

como Oswald comenta tal processo de decadência do modelo de erudição europeia:

A Europa faliu, meu amigo, definitivamente. Faliu. Há muito vinha agonizando. Desde a Revolução Francesa de 79, desde a conquista dos direitos do homem. Influência nossa. Da América, que acenava, ao longe, com seu grande sol ingênuo de liberdade, de felicidade, o que quer dizer: de naturalidade. Nós queremos voltar ao estado natural, ouça bem, natural, não primitivo, da História. Ao chorrilho de ismos, que recebíamos mensalmente, vamos opor este último e único: poderíamos dar-lhe também um sufixo em ismo: naturalismo, primitivismo, eternismo, troglodismo etc. Preferimos, entretanto, o nome científico puro, sem berloques belettristas. Antropofagia está bom. Está muito bom. (...) O que é Antropofagia? O ato de devorar o inimigo vencido para que as suas virtudes se transmitam a nós. Uma comunhão. (...) Dizia Breton, no primeiro manifesto do Surrealismo: “Se alguma coisa já exaltou o homem foi a palavra liberdade”. E já vemos claro que a liberdade vem junto com uma cultura matriarcal. Mais extensamente com uma cultura que eu não duvido em chamar de Antropofagia. (...) A Antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação. O homem, por uma fatalidade que eu chamo de “lei de constância antropofágica”, sempre foi o animal devorante. Mas as religiões de salvação o desidentificaram, levando-o aos piores desvios (catolicismos, teosofia, puritanismo, comunismo ideológico). O ciclo primitivista, poderosamente escorado em Bergson, e os intuitivistas, em James, e todos os pragmatistas, inclusive Maurice Blondel, Splenger, Lênin e todos os profetas do Declínio, Lênin e todos os quebradores de Sèvres, em Shan, Wells, na jurisprudência sentimental de Beroldsheimer, nos movimentos e anticodificação, no Surrealismo e todos os documentais, no *behaviour*; na tendência presentista antigenética, da Escola de Marburgo, na anarquia civilizada de Krishnamurti como na revolução integral das expressões – poesias, artes, arquitetura – na América do Norte inteira como o cinema, o divórcio, o boxe, o crédito e sobretudo o apetite: o ciclo primitivista é invencível. (ANDRADE, 2009, pp.57-335).

Por sua vez, o diagnóstico *flaviano* sobre a civilização ocidental é a de que o homem moderno encontrar-se-ia extenuado como uma máquina desgastada que repetisse tragicamente os mesmos movimentos ensinados por Aristóteles e reproduzidos durante mais de um milênio e meio. As tendências antropófagas reprimidas pela conquista colonial deveriam ressurgir na modernidade através de um processo de constante renovação mental capaz de abarcar o *homem nu* – homem com raciocínio livre e eminentemente

antropófago. Nos pensamentos de Flávio de Carvalho, a antropofagia encontra fontes etnográficas remotas:

Os reis da remota Antiguidade eram deuses e heróis e com frequência eram sacrificados, assassinados, retalhados e devorados pelos fiéis que os comiam e bebiam o seu sangue em comunhão a fim de obter para si a transferência dos poderes divinos ou então como castigo por não obedecer às regras impostas pela tradição. Os reis de Shilluk do Nilo Branco eram assassinados quando decaíam fisicamente. O Deus Dionysos, representado por um touro ou um bode, era morto e devorado pelos fiéis que acreditavam comer a carne e beber o sangue do próprio Deus. (...) Entre os primitivos se embriagar é estar possuído de dons sobrenaturais e as orgias provenientes da embriaguez estão associadas ao sentimento religioso porque colocam o homem em contato com o mundo alucinatório do sobrenatural. A comunhão pela qual o deus penetra no homem se identifica com os venenos sagrados dos primitivos que tinham o mesmo fim. Os venenos colocavam o homem em contato com o seu deus enquanto que a antiga antropofagia de comer o corpo e beber o sangue do herói ou Deus, pela comunhão, era uma maneira de adquirir os atributos do próprio Deus: eram atributos alheios aos normais, pertencentes ao sonho e à embriaguez da utopia. Existem traços da mais remota antiguidade mostrando que o herói ou Deus era retalhado pelos fiéis e devorado em orgiástico canibalismo. O orgiástico e inebriante Dionysos (Baccho) o deus revelador e do falo, que provocava um desdobramento da personalidade dos seus fiéis com acessos de loucura ao som de tambores, tímpanos, flautas frígias, com danças frenéticas exibindo êxtase, homens e mulheres, as loucas ménades, embriagados com vinho, penetram na floresta à noite: o inspirado por Dionysos é retalhado e comido cru. Os heróis Penteu e Orfeu são devorados assim. Esta situação confere aos fiéis uma vida sobre-humana; isto é, uma alma no outro mundo com radiante imortalidade. (CARVALHO, 1973, pp.54-8).

A *etnografia do mundo* a que se refere F.C. mostraria um binômio entre adoração e assassinato presente na devoração do animal venerado.<sup>126</sup> Tal como abordada por Flávio de Carvalho, a antropofagia não seria um canibalismo pseudocientífico pouco respeitador da integridade das culturas humanas. Antes, através de uma antropofagia potencial, a fome parece adquirir em Flávio um caráter existencial como fonte de insatisfação permanente humana. Paralelamente, para Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade e para o surrealismo, o homem primitivo não é inferior ao homem moderno, nem em

<sup>126</sup> Por exemplo, entre os Gilyak, o urso que é o Deus é levado em procissão pelas ruas e casas e depois morto. (Cf: CARVALHO, 1973, p.61).

termos de sofisticação de pensamento, nem em capacidade de apreensão do real. Tanto para o pensamento surrealista quanto para o raciocínio antropófago *oswaldiano* e *flaviano*, o primitivo e o selvagem são contemporâneos do homem moderno, e não meramente seus antepassados.

Assim como Oswald propõe – no *Manifesto Poesia Pau-Brasil* (1924) – *ver com os olhos livres*, no sentido de jogar novos olhares distintos dos olhares que vêm sendo lançado há séculos sobre as coisas, também Flávio de Carvalho incita a liberdade da pesquisa artística e a procura científica por uma psicologia experimental de valorização dos estados primitivos da mente humana. Nesse sentido, em ensaio escrito em ocasião da morte de Oswald, em 1967,<sup>127</sup> Flávio traçou um perfil *oswaldiano* a demonstrar a importância vanguardista que o escritor e pensador paulistano tinha em sua própria produção:

Este artista genial revolucionou a literatura brasileira de quatro décadas antes. (...) O momento era das grandes agitações mentais. (...) Oswald se comprazia na invenção de exhibições teatrais que eram uma antítese total do ambiente formal, delirando liricamente com as consequências. (...) Um dos pontos nevrálgicos da vida de Oswald foi, sem dúvida, a criação, obra sua, do Movimento Antropofágico, cuja filosofia, baseada na fome *in perpetuum*, transportava o homem para trás, às suas raízes evolutivas colocando-o frente a frente com seu par, como sendo este um objeto apetitoso, capaz de satisfazer a mais requintada gulodice. Oswald nunca aprofundou as importantes raízes da fome e as suas consequências na formação e no desenvolvimento da alma. O seu instinto levou-o literalmente à sua criação. (...) O poeta Oswald de Andrade investiu toda sua vida conta os valores vazios e o lugar-comum estereotipado. (...) Oswald criava palavras para preencher vazios no lirismo. O ritmo e o som tinham mais sentido que o mero significado. Era uma linguagem de volta ao útero, contendo, na expressão, a simplicidade dos primeiros habitantes do continente. Sexo e fome, condições básicas da natureza humana, eram na sua linguagem a nota dominante. (CARVALHO, 2010, pp.103-7).

De forma análoga a que a antropofagia *oswaldiana* se orienta por uma filosofia baseada na fome como moto perpétuo humano de relação com o

<sup>127</sup> Neste ensaio *flaviano* de 1967, o espírito sardônico de Oswald é intercalado com o do grande inventor moderno que propõe uma nova filosofia da linguagem e cujos romances possuiriam um lirismo próximo ao surrealista. Entretanto, está presente no texto de Flávio de Carvalho um tom nem sempre elogioso à personalidade loquaz *oswaldiana*: “O seu biotipo pícnico se acentua no correr dos anos. Atrás da sua maneirosa afabilidade e do seu sorriso antropofágico – em certos momentos largo e aberto, exibindo dentes desmesuradamente grandes, e em outros sardônico e semifechado – está a predisposição do ditador, que, para alcançar seu fim, exhibe uma sociabilidade exagerada” (CARVALHO, 2010, p.103).

mundo, Flávio problematiza e investiga as raízes etnográficas da fome e suas consequências na formação e na extensão da mente humana.<sup>128</sup> Enquanto para Oswald de Andrade, a antropofagia determinaria a exogamia como a instância lapidar substancial do homem na busca da aventura exterior extensa à toda a vida, para Flávio, o antropófago que adiciona ao seu valor o valor da vítima poderia ser encontrado nos tempos míticos através de uma antropofagia ritualística de traços telúricos, ligada à uma forma de canibalismo orgiástico pela qual, em tempos remotos, a divindade era retalhada pelos fiéis e devorada como a síntese da fome e do medo.<sup>129</sup> Vejamos como, pela leitura *flaviana*, a antropologia é reconhecida em seus traços telúricos e rituais:

Comer a carne está ligado à alegria, à violência e à tristeza rápida e catastrófica de um começo de coisas; a antropofagia é uma bela e cativante manifestação da inocência do homem. Tanto antropofagia como carnivorismo são mostras da grande amizade que uma vez existiu entre homem e animal, da encantadora promiscuidade que fazia do homem o companheiro de peito do animal. A caça ao animal e ao homem era uma expressão dessa amizade, uma generosa brincadeira (...). As crenças animísticas de toda parte mostram que um homem que mastiga a carne de um outro ou de um animal, adquire os característicos desse outro ou desse animal; a proibição vegetariana visa, portanto, mesmo como disse Krishnamurti, um profeta do século XX, evitar que comendo carne o homem venha a absorver as qualidades do animal comido; visa a anestesia de certos instintos animais (CARVALHO, 2005, pp.96-7).

Contudo, distinto de Oswald de Andrade que não chegou a conhecer *in loco* tribos praticantes da antropofagia, Flávio de Carvalho estabeleceu contato com índios antropófagos (*waimiris* e *xirianãs*) em expedição pela Amazônia durante 1958.<sup>130</sup> Inclusive, foi a partir de tal viagem que teria começado a ser

<sup>128</sup> Também é sob a via da antropofagia que Flávio lê a pintura de Tarsila do Amaral: “A pintura de Tarsila tinha a espontaneidade e a estranheza de um mundo inteiro visto de repente e via-se às vezes um riso em movimento que terminava sempre em um riso de maxilar primitivo, cínico, brutal, devorador” (CARVALHO, 2010, p. 102).

<sup>129</sup> “A prática da antropofagia ritualística era a síntese da Fome e do Medo, era o Sim mais imediato dos sentimentos humanos que surgia como defesa ecológica: o homem cedia às imposições mais imediatas. O homem de hoje apenas começa a dizer Não, ele ainda é antropófago, ainda come o seu deus retalhado e bebe o seu sangue, não é ainda um analista e ainda acalenta os vestígios de sua angústia animal, os vestígios que se encontram em toda a parte e na voraz vertigem de todo o seu passado” (CARVALHO, 1973, p.58).

<sup>130</sup> Em aventura exploratória de 1952, Flávio de Carvalho realizou sua primeira viagem ao Rio Araguaia, a bordo de uma comitiva do projeto de filme documentário *O Grande Desconhecido*, sobre o contato com índios em fase de aculturação, idealizado pelo cineasta italiano Mário Civelli. Em tal ocasião, após participar de uma festa-ritual de fertilidade, F.C observou, sobre a música dos índios Carajá, que tal cântico ameríndio “mostrava profundas sutilezas de diferenciação entre, por exemplo, o canto ordinário, que era monotonamente repetitivo e as músicas indígenas guerreiras,

escrito o livro *A origem animal de deus*, publicado postumamente em 1973. Ao partir em expedição amazônica ao longo do alto do rio Negro, Flávio instituiu o primeiro contato de homens brancos com a tribo desconhecida dos *xirianã*. Lá, na nação *xirianã*, F.C. observou que o xamã da tribo era, além de curandeiro, poeta, cantor e dançarino, aquele que, em sua amplidão sensorial, seria o porta-voz da esfera mítica, o condutor de visões do desconhecido: “Quem realmente domina é o curandeiro” (Carvalho, 2010, p.45). Aqui, é relevante observar como o artista descreveu em 1958 o projeto fílmico – titulado de *O Grande Desconhecido* – sobre sua expedição nos confins amazônicos: “Utilizar-me-ei de um processo surrealista de livre associação de ideias e de pesca no inconsciente para a composição do script do filme” (Carvalho apud Leite, 2008, p.92).

Antes de sua iniciação ao mundo expedicionário em 1958, durante viagem ao Alto Amazonas, Flávio de Carvalho chegou a idealizar uma expedição científica exploratória ao planalto do Mato Grosso em busca do *berço dos gafanhotos*, mas só chegou a realizar uma expedição etnográfica em ocasião da excursão de 58 às nascentes do Rio Negro, a fim de descobrir a *deusa loira da selva*. A ideia de tal viagem surgiu no mesmo ano de 1958 quando, após ser convidado por Luís da Câmara Cascudo a participar do “Primeiro Congresso de Folclore” [no Rio Grande do Norte], Flávio ficou sabendo num vespertino de Natal sobre uma mulher branca adolescente [Umbelinda Valério, *Putira Uaçú*], que havia sido flechada e raptada há mais de vinte anos às margens do Rio Demini por índios da tribo *coruxauteles*.<sup>131</sup>

A partir de tal notícia de tons fantásticos e baseada no depoimento de um frade dominicano, Flávio utilizou como *leitmotiv* a estória da heroína cabocla [sobre uma nação de índios loiros a habitar a região do Alto Rio Negro] para imaginar um documentário de tons ficcionais a ser filmado no Amazonas em busca da maloca dos desconhecidos nativos, às margens do Rio Caburis. De

---

que continham as grandiosas polifonias de uma ópera civilizada” (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.462).

<sup>131</sup> Ainda que o filme *flaviano* de tons etnográficos [sobre a Deusa branca em terra amazônica] tenha fracassado, sua empreitada teve a importância histórico-etnográfica de contato com os índios antropófagos *Waimiris* e *Xirianãs*. Geograficamente, a expedição *flaviana* atravessou os rios Negro, Camanaú, Alalaú, Araçá, Demini, Mucajá, Tacutu, Totobi e as proximidades do Orenoco, quase na divisa da Venezuela, passando pelas tribos dos *Aicás*, *Waimiris*, *Maiás*, *Atroaris*, *Caubiris* e *Paquidarés*, mesmo não tendo se defrontado com os lendários guerreiros loiros *Cibreis* – motivo inicial da busca expedicionária.



acordo com tal reportagem, a referida mulher, após ficar durante vinte e quatro anos em poder dos índios, quando tal tribo entrara em guerra com os *Coritateres*, entre 1956 e 1957, aproveitou para fugir de canoa com seus quatro filhos, sendo recolhida por missionários salesianos em Barcelos. Como comenta J. Toledo (1994), no ano de 1958, com a morte do Marechal Rondon, a Amazônia estava na pauta do dia na imprensa nacional e internacional e, para F.C, o *inferno verde* dominava a imaginação de toda humanidade:

Flávio, invocando deuses particulares e seus 'profundos conhecimentos' etno/antropológicos e mais a narrativa do próprio Coronel Fawcett à *Royal Geographical Society* em 1910 – que quase o levou a embrenhar-se no mato em 1934 junto com Tarsila e Di Cavalcanti – solicitou permissão para dela participar, como jornalista do Diário de S.Paulo, antropólogo, etnólogo e...cineasta, pois imediatamente, imaginou um argumento 'genial'...para um filme surrealista a ser rodado na imensidão da selva amazônica (TOLEDO, 1994, pp.558-9).

Em tal viagem, F.C levou dois reprodutores de som em fita para realizar uma incomum audição na selva, com Stravinsky, Debussy, Mozart, Ravel, Bach e Beethoven, com o intuito de estudar a reação psicológica dos índios ao ouvirem a música ocidental sinfônica.<sup>132</sup> Em contato com os *xirianãs*, Flávio chegou a lamentar não ter assistido a um ritual que os índios antropófagos não realizavam na frente de nenhum homem branco:

Partimos de Manaus e a primeira grande incursão foi pelo rio Camanaú, cuja embocadura está situada a seiscentos quilômetros de Manaus. Esse rio fora explorado anos atrás por uma missão americana de etnólogos que foi totalmente trucidada, a uns cinquenta quilômetros da foz do Camanaú, pelos índios waimiris, que são ferozes e selvagens. (...). Esses índios eram índios antropófagos; talvez, daí a alegria. Dizem que não há antropófagos no alto Amazonas, mas existem antropófagos, e tivemos contato com diversas tribos que exercem a antropofagia no alto Amazonas. Os *xirianãs* são uma

<sup>132</sup> Além de dois sofisticados (para a época) reprodutores de som em fita *Gelloso* que Flávio de Carvalho transportou para a expedição, também utilizou de um engenhoso peitoril de duralumínio [encomendado ao engenheiro e industrial Antoni Pierzchalski], " revesti-do de veludo vermelho, para que os índios enfurecidos que resolvessem flechá-lo, pudessem acertar...só no peito...bizarro aparato premonitório que, aliás, mais tarde, segundo alguns, lhe salvaria a vida, causando uma formidável pasmaceira entre os selvagens" (TOLEDO, 1994, p.564). Por fim, sobre a expedição amazônica *flaviana*, J.Toledo comenta sobre seu caráter improvisatório e composto de tons, simultaneamente, épicos e pitorescos: "Muito embora o filme fosse o motivo principal da empreitada, jamais houve a preocupação de se elaborar um roteiro, um simples script que, entusiasmado, Flávio dizia escrever posteriormente, já com o material que porventura coletasse na viagem. Restava aquela preocupação pirotécnico-antropológica a ser resolvida na selva" (Ibid., p.563).

delas. Os waimiris também são antropófagos. E outros, os paquidares, já não eram mais. (...). Quando o índio dá o doente como incurável, que não tem remédio, eles montam uma pira de um metro e meio de altura, colocam o doente vivo em cima da pira e queimam o doente vivo. As mulheres dançam ao redor da pira em fogo, alucinadas, chorando, e o doente gemendo, gritando, esperneando lá em cima da pira. Não tive oportunidade de filmar esse espetáculo, que nenhum homem branco viu. (CARVALHO, 2010, pp.40-5).

Ainda, não obstante, sobre a prática antropofágica, em *Os ossos do mundo*, no capítulo “O tabu da vegetariana”, Flávio retrata paradoxalmente o vegetariano como um antropófago voraz cujo instinto teria sido temporariamente recalcado. Os vegetarianos modernos associar-se-iam remotamente ao vegetarianismo pregado por Platão e Plutarco. Comparado ao turista carnívoro, o turista vegetariano seria um contemplador benevolente e recalcado, quase sempre inferior sexualmente. Todo tipo de vegetarianismo, para Flávio de Carvalho, teria traços melancólicos.<sup>133</sup> O pavor que teria o vegetariano de comer o animal associar-se-ia ao pavor que tinha o Deus de seus companheiros de pasto. Segundo leitura *flaviana*, o vegetarianismo estaria intimamente ligado ao culto ancestral de animais:

Para a sensibilidade da vegetariana, comer um animal, no fundo, é um ato de antropofagia, a inocência de um começo do homem confunde-se com a inocência do animal, e os laços afetivos que parecem ter existidos entre homens e animais nesse período elementar e que surgem hoje como resíduos na tona da consciência, mostram o homem como sendo o igual do animal, o companheiro de pasto e de leito do animal. (...) O culto do animal parece compensar, em muitos casos, um insucesso com os homens e substitui um desejo idealístico que precisa se manifestar, e talvez se confunda até com um culto ao poderio viril do antepassado, na forma de um animal totem. A vegetariana tem aversão pronunciada para certos animais, e a ladainha ‘não comer o animal totem’ é para a vegetariana o super idealismo do amor, e contrasta superiormente com o canibalismo cristão de comer o corpo de Cristo em comunhão. Observei em diversas ocasiões que quando a vegetariana sente-se valorizada e apreciada (por um macho por exemplo), ela comunga perfeitamente com todos os animais; com o porco, o boi, a lebre, o peixe, etc....e abandona-se em orgia culinária

<sup>133</sup> “O vegetarianismo parece trazer consigo a melancolia e a suavidade de um fim, é um processo de resignação, parece que leva a uma espécie de anemia do sentido e a uma anestesia do que o sexual tem de mais belo, mais violento e mais animal. (...) O vegetarianismo é uma manifestação psiconevrótica da espécie. (...) Os vegetarianos são homens terríveis e ferozes, que se utilizam do vegetarianismo para encobrir a negrura da alma, mesmo como acontece com os puritanos e os religiosos de ambos os sexos: sentem-se sujos e automaticamente vem a necessidade de purificação do mundo” (CARVALHO, 2005, pp.97-102).

rompendo o pacto e devorando esses animais que cessam de ser sagrados. Ela se sente superior e, ao que parece, a igual dos seus antitotens vegetarianos; assim, o animal sagrado é devorado com gosto; é como se ela cumprisse um pacto revolucionário recalcado anos atrás. Se, logo em seguida, a vegetariana sente-se depreciada, diminuída na sua personalidade, ofendida na sua ilusão e na sua fantasia (por exemplo quando abandonada por um macho), ela recai sobre os animais sagrados, restabelecendo de novo o tabu; eles voltam, ao que parece, a funcionar como os pontos de apoio, o refúgio e o fetiche para a sua animosidade depreciada. (...). De um modo geral a vegetariana é uma mulher extremamente sexuada que, quando desprezada, se utiliza do vegetarianismo para purificação de um passado, não abandonando nunca o desejo de comungar novamente com a carne que tanto assombrava a sua índole e tanto a encantava. A vegetariana, no fundo do seu inconsciente e da sua dor é uma antropófaga, e num momento de descuido devoraria com prazer todos os homens. (CARVALHO, 2005, pp.99-102).

Para Flávio de Carvalho, o mundo moderno caminhará para o totemismo em direção à concretização totêmica da igualdade entre o homem e seus deuses de origem animal, tal como ocorrido no período totêmico das tribos primitivas. A transição do nacionalismo narcísico e do patriarcalismo em totemismo sem intermediários antropomórficos personalistas seria uma saída utópica para a humanidade recuperar sua vitalidade ancestral.<sup>134</sup> A mudança do estado patriarcal para o totemismo matriarcal é ambicionada tanto por Oswald de Andrade quanto por Flávio de Carvalho. A defesa do *Matriarcado de Pindorama* pode ser sintetizada na seguinte locução *oswaldiana*: “A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (Andrade, 1978, p.157).<sup>135</sup>

#### 4.4)

<sup>134</sup> Como escreveu Flávio em 1931, no período entre - guerras: “O estado atual do Brasil após a revolução [de 30] é de início de totemismo. O povo parece não querer tolerar a continuação da velha ditadura, pois realmente uma revolta perde a sua significação quando não dispersa o despotismo. A união dos impérios, a subdivisão das nações em feudos, demonstram o funcionamento do ciclo histórico patriarcalismo-totemismo. O mundo atualmente inclina-se ao totemismo, clamando a subdivisão dos impérios. Assim a Europa encontra-se numa transição nacionalista-totêmica” (CARVALHO, 2001, p.58).

<sup>135</sup> “Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. Passa a ser assim esse termo o oposto do que significa no vocabulário existencial de Charles Baudelaire – isto é, o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário” (ANDRADE, 1978, p.141).

Além de pelo contato com a fome ancestral da origem animal de Deus, para Flávio de Carvalho, outra forma de manter o homem moderno em proximidade com seu fundo primitivo seria criar trajes que o libertassem da escravidão racionalista e unisse o homem tecnológico ao homem erótico. Além de uma *cidade do homem nu*, também uma roupa nova é imaginada e projetada como forma de vislumbrar um novo homem no mundo moderno, reunindo em si traços tecnológicos e eróticos. Segundo perspectiva *flaviana*, a eficácia do homem tecnológico irmanar-se-ia à fantasia do homem selvagem e erótico. O impermeável do *bárbaro tecnizado*<sup>136</sup> deveria ser composto por uma roupa capaz de integrar o *novo homem* ao real que o circundava.

Devido ao vanguardismo de suas ideias, a teoria *flaviana* é precursora da teoria da moda no Brasil. A teoria alternativa *flaviana* da moda encontra numa abordagem sociológica da evolução do traje humano, desde a civilização Micênico-Minoica, uma historiografia particular capaz de sondar as limitações existenciais do homem moderno e lhe dotar de uma nova vestimenta alternativa aos artefatos de vestuário como paletó, colarinho e gravata impostos por uma sociedade tecnocrata. Restituindo-lhe a liberdade de movimentos, a nova vestimenta *flaviana* visava desvencilhar o homem tropical da secular opressão europeia que lhe evolvia o corpo. O artista, em busca de combustível mental e anímico para suas pesquisas, realizava uma série de experimentos com um novo traje capaz de atingir a psique do homem universal e democratizar o uso da cor no hábito popular de vestimenta.

Como numa historiografia do inconsciente da humanidade, suas ideias estéticas sobre a moda versam sobre instintos primários e atávicos humanos que integrariam a ambivalência emocional da espécie.<sup>137</sup> Após formular uma maneira heterodoxa de vestir, persuadido por pesquisas sobre a inaptidão do traje masculino moderno, Flávio passou a elaborar teses sobre a moda de todos

<sup>136</sup> Termo inventado pelo filósofo Hermann Graf Keyserling e apropriado por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (1928). Paralelamente, ao entrar em contato com Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade, Hermann Keyserling distinguiu no movimento antropófago como “a coisa mais importante da América”. (TOLEDO, 1994, p.101).

<sup>137</sup> Nesse sentido, Flávio narra sua visão particular de *etnografia mental*: “A investigação psicológica do material etnográfico põe a nu o inconsciente da História, trazendo à tona da consciência, material, às vezes repelente e irritante, à mentalidade normal do homem que passa, mas essa investigação é necessária para o melhor conhecimento do comportamento do Homem” (CARVALHO apud Ibid., p.319).

os tempos e a conceber uma vestimenta adequada ao homem dos trópicos, o *new look*, de acordo com preceitos avessos ao uso de sapatos e ternos, pelo uso progressivo de bermudas, tangas e saíotes. Paralelamente, a praticidade tropical da vestimenta *flaviana* foi versada por Gilberto Freyre, no seu livro *Arte, Ciência e Trópico*, de 1980:

Já houve tentativa no sentido de antecipar-se o Brasil a outro qualquer povo na criação de uma forma ao mesmo tempo artística e ecológica do traje para o homem civilizado no Trópico. Mas, tentativa isolada, aventureira, romântica, de um paulista que talvez seja o único paulista de hoje com alguma coisa de genial: o maior dos paulistas, pela visão, pela sensibilidade, pela cultura artística. Um brasileiro que talvez devesse ter sido um novo Santos Dummont... (FREYRE apud TOLEDO, 1994, p.533).

Pelo seu aspecto prenunciador, a incomum moda tropical idealizada por F.C como um *prêt-à-porter* de aquisição massiva pode ser lida como uma importante precursora do tropicalismo dos anos 60, existente após o disco *Tropicália* (1968). Inclusive, como propunha Flávio num de seus textos-manifestos sobre a vestimenta do homem tropical: “O uso de uma grande variedade de cores tornará os homens menos irascíveis e obtusos...” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.508). Ainda, sobre seu pioneirismo, em crônica da segunda metade dos anos 50, no jornal *Folha da Manhã*, Manuel Bandeira lamentava a conservadora recepção do *new look flaviano*: “na verdade, se tivéssemos juízo e coragem, adotariamos o traje inventado por Flávio de Carvalho. Como não temos, chamamo-lo de louco e vamos-lo...” (Bandeira apud Ibid., p.524).

Para Flávio, os povos necessitariam da moda para a sua estabilidade mental. Interessava-lhe em arte os perturbadores da ordem estética.<sup>138</sup> Sobre tal aspecto, em entrevista de 1968, F.C afirmava:

Acho que os atuais perturbadores da ordem estética têm um valor muito grande. Dessa perturbação nascerá uma nova estética, baseada nos valores oníricos figurativos do povo. Vemos isto não só no Brasil, mas no mundo todo. O cinema nacional busca valores e verdades situados na mais baixa hierarquia social. A música jovem é outro exemplo disso, do

<sup>138</sup> Ainda assim, Flávio não era um entusiasta da arte *POP*, como chegou a declarar certa vez: “não vejo sentido estético num amontoado de pneus velhos...”. (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.644).

ponto de vista de seu primitivismo. Tem importância primordial, se considerada no seu aspecto filogenético. A arte é a premonição gráfica dos acontecimentos e do futuro. Assim como a revolução estética da década de 20 foi a premonição dos acontecimentos atuais, a arte de hoje, feita pelos jovens, é o devir. Já divisamos uma nova estética e um novo romantismo baseado nos sonhos psicodélicos da *Pop Art*. (Carvalho apud Ibid., p.476).

De acordo com a ótica *flaviana*, a moda teria uma finalidade psicológica de ponto de apoio pelo qual o homem exibiria o incitamento impelido pelo seu mundo espectral. A moda atuaria como uma espécie de magia imitativa que se empenharia em incentivar e guiar a história para a realização de um acontecimento por ela indicado. Representando o gosto pessoal de um povo e uma predileção geral, a moda possuiria a potencialidade de se tornar um gráfico do mecanismo anímico gregário capaz de indicar o fluxo inconsciente da história: “A etnografia da história atuando magicamente pela repetição prolongada, hipnotiza o homem no seu roteiro inevitável” (Carvalho, 2010, p.17).

Por tal acepção, a dimensão do pensamento sócio antropológico *flaviano* é marcada por uma particular visão disjuntiva dos padrões e condicionamentos culturais do mundo civilizado ocidental. Em seus artigos sobre a evolução do vestuário, Flávio propunha que os trajes anunciassem magicamente mudanças na história, cujos avanços ocorreriam a partir da adoção de certa camada dominante de inovações introduzidas pelos extratos inferiores do tecido social. Em períodos fecundos da história as indumentárias masculinas se aproximariam das femininas. Sobre as mudanças sazonais presentes na história da moda, para Flávio, as formas vestimentárias oscilariam entre as curvilíneas fecundantes – associadas a períodos humanos de prazer e alegria – e as retas paralelas antifecundantes – pertencentes à momentos da história marcados por luto e tristeza.

Como defendia Flávio, as mutações estéticas da moda do mundo funcionariam de baixo para cima. Nesse sentido, por exemplo, a joia seria uma amostra de comprovação para sua teoria: “As joias são antigas correntes do escravo. Os brincos e os anéis de lábios eram as arapucas para apanhar almas, usadas pelos primitivos. As mulheres são os últimos escravos civilizados e é por

isso que ainda usam joias: a recordação da servidão antiga” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.539). O fato dos historiadores pensarem que a moda teria surgido nas camadas sociais mais altas, tendo sido transmitida da nobreza para o operário seria, para Flávio de Carvalho, um erro de dialética. Tal visão *flaviana* possivelmente influenciou Hélio Oiticica em sua concepção dos paracolés a partir de trapos de vestimentas populares, partindo do contato do artista plástico com a Escola de Samba da Mangueira na década de 1960. Em palestra de 1963, realizada na *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo [USP]*, F.C ratificava :

Uma das formas mais importantes é a moda da escravidão, dos homens que viviam acorrentados e impedidos de ter a sua liberdade. Os colares usados pela mulher são apenas sobrevivência das peças com as quais os homens viviam, acorrentados pelo pescoço e pelos pés. As pulseiras são também sobrevivência dessas peças. (CARVALHO, 2010, p.47).

Em reação à indumentária tradicional do homem civilizado, Flávio de Carvalho propunha criar uma nova moda para o homem semi-tropical, uma indumentária que minimizasse a sensação de calor através de blusões e saíotes com dispositivos internos de ventilação. Nos ensaios que compõem *A dialética da moda*, Flávio defendia que as mutações estéticas funcionariam de baixo para cima:

Eu reputo que a moda tem influência na história da humanidade e tem uma significação que vai muito além da vaidade humana, tem uma significação mais profunda. As diferentes mutações da moda estão ligadas aos diversos acontecimentos importantes da história. Eu vou apenas citar um ou dois. Numa certa época (século XII), apareceu uma moda entre as mulheres de usar roupas com o ventre saltado para frente. A etnografia da época mostra isso com toda a clareza. Bem, nessa ocasião, quando surgiu a moda do ventre saltado, todas as mulheres pareciam grávidas. Quando surgiu essa moda, a Europa atravessava um período de fome, os homens viviam esfarrapados e famintos. A Europa era percorrida por seres famintos, principalmente a Alemanha. A moda entre as mulheres surgiu como compensação para a população que desaparecia com a peste, com a fome. Era uma manifestação de mecanismo de compensação. Simultaneamente apareceu entre os homens uma moda estranhíssima. A alemã surgiu de repente usando umas calças com os cortes verticais também nas mangas, na frente da camisa. Eu penso que esta moda se originou entre os pobres da Europa que viviam todos esfarrapados, as calças esfarrapadas, as mangas das camisas. A nobreza imitou essa contingência das classes mais pobres. (...) um pouco antes da Revolução Francesa, aparece na Europa uma moda estranhíssima do

colarinho, que é uma moda em que os homens e as mulheres usam um colarinho engomado muito grande, que divide o corpo da cabeça, completamente. Quem observa a etnografia da época vê isso. A meu ver, é um prenúncio da próxima revolução e da guilhotina, que separou a cabeça de grande parte da nobreza francesa. (CARVALHO, 2010, p.46).

Por pertencer aos domínios da fantasia, a moda dialogaria com as grandes criações do espírito humano; a *grande imaginação* e a *grande moda* vagariam pelas ruas. Ao ornamentar seu corpo, o homem primitivo conseguiria estabelecer uma estabilidade de espírito. Por ser a moda aquilo que estaria mais perto da constituição física humana, suas manifestações seriam apreensíveis também no domínio psíquico e inconsciente da espécie: “A moda pertence aos domínios da fantasia, portanto da grande criação do espírito humano” (Ibid., p.44). Por tal perspectiva, também a história da filosofia ou da literatura poderia ser lida pelo viés da *moda*, num sentido ampliado do termo. Pelo ponto de vista de manifestações mentais, Flávio considerava que os loucos, os tipos de rua com seus trapos, seriam os criadores da grande moda, por estarem mais perto do homem imaginativo de pulsão primitiva:

Encontraremos pateticamente nas ruas de toda a parte exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e das suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para o público, às vezes, imaginário. Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas e cores e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho. São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana...E tão desprezados pelo povo que passa...(…). Este personagem eminentemente poético e patético oferece os caracteres do seu corpo ao vento e ao sol....em holocausto à evolução natural. Este homem esquisito, este pária social, este último dos últimos, é modelo criador e inspirador de uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana e mais duráveis que houve. (CARVALHO, 2010, pp.9-88).

O homem moderno, endurecido pela disciplina e uniformizado pela sujeição hierárquica, encontraria em seu antepassado antropomórfico um motivo para conjecturar sobre pensamentos potencialmente selvagens com resíduos oníricos de um estado de começo.<sup>139</sup> O *homem em farrapos* seria o mais

<sup>139</sup> Como ressalta Flávio, todo começo seria sempre nivelador e anti-hierárquico: “O homem encontrará na sua viagem de volta ao útero da história, o material necessário para se



próximo que o homem moderno poderia chegar do homem primitivo e de seu estado de autogestão.<sup>140</sup> O *homem em farrapos*, a se encontrar num fenômeno de reversão a um estado antigo pré-hierárquico, é lido por Flávio de Carvalho não somente como a reprodução de um estado antigo inferior, mas como um homem primitivo que dominaria a vida pela seleção sexual e haveria adquirido um posto de mando sem necessitar vergar-se à uma ordem disciplinar autoritária:

O homem em farrapos é o contrário do homem investido de autoridade, o contrário do homem uniformizado e o oposto do homem endurecido pela disciplina. A sua situação de último dos últimos o concede uma forma de libertação da disciplina hierárquica e, por ser o último, está em estado semelhante a um estado anti-hierárquico de começo. Dor, miséria e desprezo se apresentam no homem em farrapos como rudimentos de um passado antigo e esses rudimentos apontam a um fenômeno de reversão a um estado natural antigo, fazendo do homem em farrapos uma exibição de condições existentes num período perdido atrás da história, época em que não havia farrapos, mas sim longos pêlos pendurados pelo corpo do antepassado antropomórfico. (...) O homem em farrapos é uma volta a um passado evolucionista onde o farrapo aparece como uma representação de um estado inferior da evolução, estado em que se encontravam várias espécies. Uma viagem pela ontogênese do homem nos apontaria o momento preciso em que os pelos do corpo representariam os farrapos da etapa histórica. (...) O homem em farrapos é o homem a caminho do abandono da roupa, é o homem a caminho de uma vida idêntica à dos mamíferos inferiores. Possuindo o homem uma estrutura fisiológica do mesmo tipo dos outros mamíferos, ele poderia também viver sem roupa como os outros mamíferos o fazem. (...). Este homem esquisito, este pária social, este último dos últimos, é modelo criador e inspirador de uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana e mais duráveis que houve. A moda do traje em farrapos usada pelo homem e pela mulher. (CARVALHO, 2010, pp.85-8).

Como observa Flávio, em época arcaica, tanto o feiticeiro quanto o sacerdote – distribuidores do sobre-humano – se apresentavam em trapos e seriam produtos do *homem em farrapos*.<sup>141</sup> A moda em farrapos apresentar-se-ia

---

rejuvenescer. (...). Possivelmente o homem começaria a rejuvenescer. A moda constitui sempre resíduos que apontam para esse rejuvenescimento. (...) A volta a uma origem é sempre uma sugestão para um novo desabrochar de vida” (CARVALHO, 2010, pp.49-281).

<sup>140</sup> “Assim é a imagem do homem primitivo, destituído de qualquer prerrogativa e que em nada difere do destituído de hoje e de qualquer tempo. É o homem ao qual a inferioridade é imposta. É o antígregário isolado das hierarquias; os farrapos curtidos pela poeira e pelo tempo tendem a fazer parte do próprio organismo e quanto mais antigos mais se aproximam dos pelos que faziam parte do antepassado longínquo” (Ibid., p.87).

<sup>141</sup> “O feiticeiro, o sacerdote-deus, o homem-deus moribundo, se apresentavam quase sempre em farrapos e se colocavam em transe para distribuir o sobrenatural ao mundo com ‘voz rouca saindo da poeira’ (Isa, XXIX, 4). (...). Em estado de transe e delírio, que traz à tona ideias inconscientes, é

através de uma necessidade humana caracterizável pela positiva indisciplina do *homem em farrapos*, “decotado pela natureza dos acontecimentos” (Ibid., p.97). Com o intuito de demonstrar que, inconscientemente, as diversas faces históricas da moda provinham dos estratos inferiores do povo e da mais baixa classe social, Flávio sugestiona demonstrar, através do *homem em farrapos*, o tipo social ideal a confirmar sua teoria da moda. Lhe interessa a antevisão da História, a grande loucura de divagações semioníricas dos começos originários da humanidade. É por tal perspectiva semionírica que é possível ler a inauguração do novo traje cromático *flaviano*, idealizado numa performance inaugural: “O cortejo será aberto por dois vagabundos de rua, com suas roupas em trapos. Eles recitarão monólogos (coletados por um diretor de hospício) sem qualquer sentido...”. (Carvalho apud Toledo, 1994, p.511).

Além disso, as estimativas estéticas *flavianas* dão conta de que o chapéu teria importância fundamental na vestimenta do homem moderno, sendo reminiscência primitiva pela qual o homem costumava impedir que a alma lhe escapulisse pela cabeça. Ademais, no traje do homem do começo não haveria nenhuma diferenciação radical entre o homem e a mulher pela vestimenta. Seria característica das idades púberes da humanidade a vestimenta similar entre homens e mulheres. Marcadas por correspondências equipotenciais, as idades púberes da história seriam apontadas por traços feministas de retorno a um estado primitivo; volta a um momento no qual os sexos seriam quase indefinidos:

Acredito que as primeiras diferenças de inteligência e formas começam a surgir com as primeiras aquisições de Visão Geográfica obtidas com a segunda parte do Bailado Arbóreo do Primata. A primeira parte, a mais importante, está ligada ao Assassinato, tendo como consequência a linguagem-gesticulação do imbecil. A diferença entre os sexos produzida pelo exercício da poligamia, promove a luta entre os sexos e esta luta tende a aumentar sempre, com a ameaça de extinção do sexo mais fraco, ameaça que é equilibrada pelas formas Curvilineares Fecundantes. As espécies tendem ao desaparecimento quanto maior é a luta entre os sexos e quanto mais um sexo se diferencia um do outro em formas do corpo.

---

frequentemente uma consequência do jejum forçado ou não e da vida dura. O feiticeiro e o sacerdote-homem-deus são pois derivados das camadas sociais onde a vida era dura: são produtos do homem em farrapos. O representante legítimo do homem em farrapos é o que está em contato com o seu deus” (Ibid., p.93).

Quanto mais as formas da mulher se aproximam das formas do homem, tanto menos é a luta entre os sexos, em virtude da existência de forças iguais. Predomina então a monogamia com pouca procriação e possivelmente grande longevidade. A intensidade da luta entre os dois sexos, em certos momentos, traz uma estranha e paradoxal divisão do trabalho entre o homem e a mulher. O dono da Visão Geográfica torna-se às vezes o dono entre os dois sexos. Há momentos em que o homem nada faz a não ser sonhar e todo o trabalho duro é exercido por mulheres. A inatividade do pastor e a contemplação do verde da paisagem sorridente e do brilho dos astros no escuro da noite produziram a música, a poesia e a astronomia. Nos momentos de desenvolvimento entre o homem e a mulher um sexo concentra mais as funções ativas e o outro as funções intelectuais. A diferença entre os sexos é menor à medida que nos aproximamos dos polos da terra. A mulher esquimó é quase igual e tão forte quanto o homem. O período fisiológico é curto e espaçado; o mesmo acontece com os Patagões. Nos países mais quentes a puberdade vem mais cedo e só é na puberdade que a mulher se diferencia bem do homem. O homem Polar seria um homem permanentemente em estado de pré-puberdade, sem as preocupações oriundas da Luta dos Sexos. As observações etnográficas assim o indicam. (...) Quando a Moda indica pela igualdade dos trajes a presença de uma Idade Púbere isto significa que os trabalhos exercidos pelo homem e pela mulher tendem a ser iguais; porque as mutações da moda são originadas pelo movimento do trabalho. (CARVALHO, 2010, pp.209-11).

Dessa forma, no sentido de uma maior aproximação entre feminino e masculino, a apontar para a volta de um período púbere da história, Flávio projeta trajes adaptados aos trópicos que indicavam tal nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária. Segundo Flávio de Carvalho, os momentos púberes da história seriam caracterizados por épocas de indiferenciação entre os sexos. As espécies tenderiam ao desaparecimento quanto maior fosse a luta entre os sexos e quanto mais um sexo se diferenciasse do outro. Ao dissertar em conferência no seminário de *Tropicologia*, organizado por Gilberto Freyre, em 1967, Flávio definiu seu projeto de vestuário:

A minha intenção de projetar um trajo adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, foi um prognóstico feito há onze anos atrás, de acontecimentos que estão se iniciando hoje. Esses acontecimentos são muito importantes porque demonstram a existência de um nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária e que nós vamos possivelmente presenciar em tempos futuros. (Ibid., p.296).

Tendo em vista uma nova realidade, seria preciso, para Flávio de Carvalho, além de modernizar a arquitetura, racionalizar o vestuário do homem moderno de modo a adaptá-lo à uma recente forma de visão de mundo. Ao invés de pensar numa síntese formal dos hábitos de vestimenta da humanidade, seria preciso pensá-los sob novas bases, no sentido em que a moda acompanhasse e anteviesse as mudanças mais profundas da mentalidade humana:

O que temos é uma indumentária irracional que é preciso substituir totalmente. Para isso, torna-se necessário colocar a questão sobre base inteiramente nova, estudada à luz das nossas condições especiais de clima, além de outras que dizem respeito à higiene e a exigências da época. Acresce notar – contra a pretendida eliminação de peças, como o paletó e até mesmo a gravata – que a nossa indumentária constitui, do atual ponto de vista estético, uma ideia harmônica de que são partes de cada uma daquelas peças. Esse ponto de vista pode estar errado – e eu sou de opinião que esteja realmente – mas só eliminar uma ou outra de suas partes seria o mesmo que promover a desarticulação do todo, o que equivale a dizer, seria provocar a eleição de um traje monstruoso – porque aleijado – para os nossos hábitos de vestir. (...) A moda masculina atual, aliás uma importação estrangeira, é tão ridícula que eu não compreendo como homens que se dizem inteligentes podem continuar a usá-la. Tapam-se todas as possibilidades de refrigeração e depois fica-se a reclamar contra o calor. (...). As mulheres não podem reclamar do uso de saia, pois que o homem – historicamente – tem vestido mais tempo saia que calças, a partir dos conhecidos trajes romanos. Além do mais, elas vêm usando a irracional calça masculina; o que além de ser estupidíssimo, pelo formato ligado ao corpo, acarretando ainda mais calor, nos dá o direito de usar saias. Mas o meu modelo possui características viris, não podendo ser acusado de feminil. (...). Se os senhores Eisenhower, Krushev, Gaillard ou MacMillan usassem roupas mais cromáticas, de cores bem vivas, seria possível que esse clima de guerra não mais existisse. As cores têm a capacidade de modificar a própria personalidade humana, tornando-a menos agressiva; basta-se ver o que acontece no carnaval, quando o uso de cores serve para desfazer os recalques e criar no homem um estado de graça... (CARVALHO, 2015, pp.172-9).

#### 4.5)

Para Flávio de Carvalho, não seria a especialização do homem moderno que conseguiria abafar ou minimizar a imensidão do desconhecido, uma constante de todos os tempos da humanidade. Por ser baseado em experiências e

experimentos com a linguagem, o conhecimento humano do universo seria permanentemente plástico e mutável. Assim como, para André Breton (2007), o belo significaria o convulsivo e o intempestivo,<sup>142</sup> para Flávio, a beleza teria uma característica inevitavelmente inconsciente: “Magnificamente espontâneo, é uma imagem perfeita do que pode ser uma teoria do belo: coordenação não premeditada dos elementos” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.143). Ao ponto em que a conceituação *kantiana* de belo se associa à uma adequação da imaginação à uma realidade finita e harmoniosa, a noção de beleza surrealista se liga ao caráter convulsivo de um sismógrafo de traços esquivos e sempre excedentes, avesso a qualquer utilitarismo distinto de seu viés extra realista. Para Immanuel Kant, a razão humana permitiria ao homem a liberação de suas necessidades primárias ao reconhecer o interesse universal em se submeter à ideia de um bem comum. Por sua vez, anda que proveniente de uma busca coletiva, a concepção de beleza surrealista seria *antikantiana* no sentido de negar qualquer senso realista proveniente de uma lógica comum e geral:

Breton resumiu tal concepção na fórmula: *A beleza será CONVULSIVA ou não será*. Convulsiva, isto é, nem dinâmica nem estática, feita de trepidações como o traço de um sismógrafo, e, todavia, inacessível. Ele retomou diversas vezes à noção de beleza convulsiva, afim de que nenhuma percepção fosse ignorada. Ela [a beleza convulsiva] deve ser também mágico-circunstancial, referir-se aos fatos poéticos, não à atualidade realista e sórdida (...) O artista pretende-se o amante da beleza, não seu dono. (...). Tal beleza não poderá se desimpedir senão pelo sentimento pungente da coisa revelada, pela certeza integral procurada na irrupção de uma solução que, em razão de sua própria natureza, não poderá ser alcançada pelas vias lógicas ordinárias. Trata-se nesse caso, com efeito, de uma solução sempre excedente, de uma solução sem dúvida rigorosamente adaptada e, portanto, bem superior à necessidade. (ALEXANDRIEN, 1971, pp.148-9).

Assim, em convergência à *beleza convulsiva* de Breton, Flávio lida com um conceito supra dinâmico de beleza, descolado das representações descritivas fidedignas ao mundo dos objetos:

O belo ingênuo de Diderot, a ética simplista de Comte e a estética inocente dos filósofos do século XVIII e do século XIX, são como o selvagem de salão Jean-Jacques Rousseau, pequenos brinquedos do pensamento que se ajeitam à

<sup>142</sup> Tal é a última frase do romance *bretoniano Nadja*: “A beleza será CONVULSIVA ou não será” (BRETON, 2007, p.146).

predileção de um humor que passava. Nada tinham a ver com o drama do trágico e do chistoso da vida real. (...) O BELO HOJE TORNOU-SE UMA COISA ESPINHOSA, UM BICHO FEIO E DIFÍCIL DE AMANSAR. (CARVALHO apud ANTELO, 2010, pp.189-90).

Nas incursões antropológicas *flavianas* estão presentes elementos ensaísticos de uma aventura filosófica voltada para o pensamento humano em sua dimensão mais ampla e amplificada. Como observa J. Toledo (1994, p.288), os componentes filosóficos do pensamento *flaviano* realizam uma introversão da arte e do homem numa relação direta entre a história dos povos primitivos e as instâncias míticas das vanguardas artísticas, já que, para Flávio, a arte representaria uma estrutura básica da vida e partícipe da organização humana. Faz parte das engenhosas elucubrações teóricas *flavianas* um inventário dos elementos anímicos indispensáveis à vitalidade mental do homem ao longo dos séculos. Nesse sentido, por ainda não se encontrarem embrutecidas pela pedagogia da civilização, os desenhos infantis têm especial interesse para Flávio de Carvalho.<sup>143</sup>

Mais do que simples manifestações fantasiosas sem nenhuma expressão mais profunda, os desenhos infantis, quando não cerceados por nenhuma mente adulta, possuiriam valor psicológico e seriam capazes de trazer à tona a meditação de todo o drama anímico dos homens primevos – *pithecanthropus erectus* – que habitavam cavernas antediluvianas. Além do poder de imaginação imoderada que a criança possuiria, o desinteresse pelas formas rígidas da arte acadêmica presente nas produções pictóricas das crianças e dos loucos tinha especial interesse para Flávio, devido ao predomínio de fenômenos de livres associações de ideias presentes em tais produções:

Os desenhos das crianças nos ensinam muitas coisas: quando fora da influência do professor, esses desenhos têm, antes de tudo, uma importância psicológica, porque são uma forma de livre associação de ideias, trazendo à tona uma sequência de fatos ancestrais e formas de uma evolução longínqua. Alguns deles compactam monstros curiosíssimos, como num panorama das espécies. Parece que a criança, impulsionando seu lápis,

<sup>143</sup> Conjuntamente à Sebastiana de Carvalho e Lívio Abramo, em 1937 Flávio de Carvalho recolheu material artístico infantil em diversas escolas com a finalidade de investigar sobre suas implicações psicológicas e montar um “Museu da Criança” que abrigasse aquelas produções. Similarmente, no CAM [Clube dos Artistas Modernos], do qual Flávio foi um dos fundadores e presidente em 1932, foi pensada a possibilidade de criar um departamento de psicologia que estudasse obras artísticas infantis e de alienados mentais. (Cf: TOLEDO, 1994, p.352).

desdobra toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento. Ela vê a dolorosa caricatura de tudo, e dramatiza numa simplicidade de formas e cores, que faz inveja a grandes artistas. Muitos deles gostariam de assinar os quadros simplíssimos das crianças, pois estes contêm uma inventividade que, na maioria dos casos, um grande artista não pode imitar, porque, como adulto, já está embrutecido pela pedagogia da civilização. **Os verdadeiramente grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em cor e forma, sem a preocupação com os truques dos prestidigitadores das escolas de belas artes.** A função dos professores de desenho e de escolas de belas artes tem sido quase sempre a de abafar ou matar qualquer surto de originalidade que aparece na fantasia da criança. Indivíduos quase sempre medíocres, esses professores gostam de impor à criança a sua personalidade gasta e empoeirada. (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p.161, **grifo meu**).

Paralelamente, para André Breton também por conter resquícios de uma mentalidade pré-lógica, a arte infantil tem fundamental acuidade para o surrealismo, assim como a arte dos primitivos e dos loucos, produções dotadas de liberdade de ação. É nesse sentido que Breton afirma em *La clé des champs* (1949):

Não temerei adiantar a ideia, paradoxal apenas à primeira vista, de que a arte dos que se colocam hoje na categoria dos doentes mentais, constitui um reservatório de saúde moral. Escapa, com efeito, a tudo o que tende a falsear o testemunho que nos ocupa e que é da ordem das influências exteriores, dos cálculos, do sucesso ou das decepções reencontradas no plano social. Os mecanismos da criação artística estão aqui libertos de qualquer entrave. (BRETON apud TOLEDO, 1994, p.162).

De forma análoga à tal liberdade de ação, para Flávio de Carvalho, o surrealismo ofereceria à psicanálise amplas possibilidades de desenvolvimento. Como ressaltava Flávio, o pintor surrealista deveria além de saber pintar segundo uma compreensão estética de equilíbrio e desequilíbrio conciliada por formas e cores, ter uma ideia do *métier* artístico como um plano onde o pensamento e a intuição não fossem renegados:

A isca é lançada no espaço. Os cérebros duvidam e apoiam. A dúvida é acolhedora como um consentimento. O psicanalista não resolve na hora. Lembro que o Surrealismo faz parte da essência, tanto do Ego como do Id....O material colhido nos sonhos se apresenta com feições e estruturas surrealistas, o que faz crer que o Surrealismo faz parte da Natureza Humana e essa Natureza é muito importante...O Surrealismo é um material cheio de angústias exibindo desejos reprimidos e suas

consequências e, mesmo como acontece nos sonhos, é premonitório. (...) A disfunção de aparelhos criados pela consciência do Homem, a interrupção da vida e o mundo em pedaços, formam a oferta do Surrealismo à capacidade de apreensão do insólito passeante e uma paisagem de imagens com possibilidades sugestivas. A aparente ausência de censura conduziria o psicanalista para rumos determinados e o psicanalisado sem rumo, o que em si, já é uma fonte de alegria, além de ser um melhor aproveitamento do tempo vivido. (CARVALHO in: Ibid., pp.9-10).

O elemento psíquico compõe a matéria prima com que F.C manipula suas teorias ideativas. Por tal perspectiva, Flávio se titulava como um “*psico-tecnocrata* – liberto de dogmas e convenções” (Carvalho apud Ibid., p.611). Atravessada por uma leitura singular do surrealismo, a poética *flaviana* é permeada de ideais invulgares. Em contato com irrequietas divagações criativas, suas teorias valorizam a vida tribal dos primitivos, descompromissada com padrões éticos e sociais do *establishment* civilizado: “os mundos diferentes são muito importantes porque impedem a estereotipação do organismo” (Ibidem, p.674). O homem primitivo comporia uma entidade agressiva e destemida, dotada de um élan vital de energia existencial útil para revitalizar o homem moderno. Assim como o selvagem concedia alma aos vegetais e aos animais, para o pensamento selvagem, a alma não seria dependente da racionalidade: “mesmo porque o homem do início até hoje não é um animal totalmente racional” (Carvalho, 2010, p.211). Ao não distinguir percepção e realidade, o pensamento analógico primitivo aproxima realidades opostas sem anulá-las numa síntese facilitadora.

Em vista disso, para Flávio de Carvalho, o homem primitivo já nasceria artístico. Pelo sonho e pelo devaneio, o homem moderno buscaria estados mentais alterados capazes de romper com a normalidade de um mundo marcado pelos artifícios do progresso e da produtividade. A embriaguez telúrica conservaria nesse homem um sentimento mítico de busca por uma linguagem de abrangência anímica:

Durante toda a história, o homem teve necessidade de sonho e de ilusão e usou entorpecentes para obtê-los. (...) Lenda e sonho fazem parte do mecanismo de filogênese do homem. Coisas indispensáveis à sobrevivência atual. Restos do passado que compõem e comporão a natureza humana. (...) Na *Odisseia* já é mencionado o uso do ópio. O sonho e o devaneio estão ligados



ao futuro, as alucinações obtidas com narcóticos são maneiras de entrever um mundo paradisíaco e de garantir a sobrevivência do indivíduo colocando-o ao lado do seu desejo de vida eterna. Os narcóticos usados pelos povos primitivos com intuitos religiosos visavam este fim. O narcótico se associa à própria ideia de religião que é de dar ao indivíduo um mundo maravilhoso que ele jamais encontraria em situações normais. Os paraísos artificiais dos tóxicos e da música substituem os paraísos oferecidos pela religião. Entre os muitos em uso podemos citar a bebida esverdeada Ayahuasca, um veneno extraído de uma planta, uma bebida erótica dos índios da Bacia Amazônica que os coloca em estado alucinatório. Aya quer dizer Alma. As alucinações e o sonho dos narcóticos têm natureza de agouro, procuram entrever o futuro que é precisamente aquilo que as religiões almejam. O estado de embriaguez e as alucinações se identificam com o estado de sono e o sonho. (CARVALHO, 1973, pp.54-5).

Paralelamente ao interesse onírico de sua teoria, em seu questionamento de um deus antropomórfico, o pensamento *flaviano* retira a inferioridade do animal perante o homem e aponta para divindades arcaicas canibais que foram domesticadas. Por via reminescente, a hóstia seria um resquício de antropofagia sobrevivente no catolicismo. Para Flávio de Carvalho, o homem teria criado a arte por um excesso de racionalidade; por ser a vida a devoração de todos os excessos de significados. Nesse sentido, o homem seria um animal que, para sobreviver, teria criado a cultura e, seria na cultura que sobreviveria certo fluxo irracional primitivo, através de excedentes remanescentes de uma ligação órfica ainda presente no inconsciente do homem moderno. Por tal concepção, o sentimento órfico comporia a *dimensão louca e desregrada do homem*.

Seguindo tal dimensão, o uso de alucinógenos estaria no começo das religiões, como comprovariam os xamanistas. Os entorpecentes provocadores do surgimento de um mundo magnificante eram considerados sagrados entre os povos selvagens. Em tempos antediluvianos, os venenos alucinógenos teriam aparecido associados aos primeiros alimentos animais como formas de prolongamento de vida. Certos entorpecentes conduziam à ação sintética do material inconsciente e seus procedimentos extásicos incitavam o ritual. Citando casos análogos, Flávio de Carvalho (1973, p.63) menciona o deus Soma do Rig-Veda IX e o deus Haoma do Avesta, os iguais de Indra, Agni e Rudra de origem iraniana, personificados por bebidas do mesmo nome, extraídas da seiva de uma árvore e considerada como produtora de longevidade. Também é aludida por

Flávio uma bebida disseminada nas ilhas do oceano pacífico, Kava, um entorpecente usado pelos grupos Sukwe, os Tamatas das ilhas Danks que se reuniam na floresta e recitavam uma reza de nome Tataro dirigida aos seus antepassados. Também o poeta Virgílio atribuía a metamorfose do homem em lobo à ação de entorpecentes. Assim como a ingestão de alucinógenos tinha, para os povos selvagens, um sentido xamânico de contato com o sobrenatural, para F.C, a fumaça sagrada e o incenso da cerimônia da missa seriam resíduos contemporâneos da fumaça sagrada dos entorpecentes e dos povos primitivos do mundo, já que em tempos ancestrais, os narcóticos e o fumo eram usados oracularmente.

Em Flávio de Carvalho, o artista e o cientista parecem dialogar sem maiores impedimentos. À sua fluídica espontaneidade contrapõe-se um estoico raciocínio de desbravador e descobridor. Suas elucubrações especulativas e suas imponderáveis conjecturas fazem de Flávio de Carvalho um artista cuja atividade eclética atividade se combina à de um pensador da vasta cultura da humanidade. Em seus múltiplos afazeres criativos, a atividade mental do etnógrafo se aproxima das incursões filosóficas do artista. Por tal acepção, Flávio afirmou em entrevista de 1958: “Eu seria qualquer coisa dentro destas duas tendências: o artista e o cientista, que em mim se unem sem conflito...” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.563).

Através de uma espécie particular de devaneio etnográfico, a teoria ensaística *flaviana* ambiciona com um momento em que o homem se desligaria de um amontoado de inutilidades do mundo prático da rotina e adquirisse novos pontos de apoio para sua fantasia. Tais pontos de apoio teriam como fundamento um desejo sempre vital de contraste ancorado na busca telúrica de um começo sempre renovador:

Um cidadão dentro da floresta é um ser ridículo. O começo da vida exige um contato quase sexual com a natureza, onde ela supre as necessidades do homem (...) O cidadão não sabe mais ser suprimido pela natureza e nem compreende as forças emanadas deste alimento telúrico (...). Na comunhão entre o Homem e a Natureza, aquilo que é rústico, torna-se aquilo que é básico; é a loucura simples do começo que fornece ao Homem as suas forças rejuvenescedoras e a possibilidade de se restabelecer e continuar existindo. (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, pp.568-9).

#### 4.6)

Para F.C, a origem da alma seria composta por um potencial vertiginoso de invenção e seria tal enlevo congênito que tornaria possível abolir a diferença hierárquica das espécies animais através de um estado de interlocução entre todos os seres vivos. Como observado anteriormente na primeira parte deste capítulo, para Flávio de Carvalho, o deus antropomórfico seria um produto do homem e estaria ligado à técnica e à domesticação da natureza. Quando os povos abandonaram o nomadismo é que os deuses teriam passado a obter formas humanas. Em vista disso, a poética *flaviana* sonda a origem animal de deus como um deus animal multimórfico passível de ser pensado a partir da antropofagia, por rituais sem dogmas. Calcado em tal hiato devorador, o homem poderia finalmente se desgarrar e se desintelectualizar do trono metafísico do *ser*.

Tanto para Flávio de Carvalho, quanto para Knut Hamsun, a tarefa do escritor no mundo moderno deveria ser o de interrogar a alma humana por todos os pontos de vista possíveis. Ainda que de extrema importância no nível fisiológico, para Flávio, a fome transcenderia a fisiologia para agir como indutora de estranhamento na mente humana. Assim como, na teoria ensaística de Flávio de Carvalho, a proeminência da vida onírica não deveria ser reduzida a somente um tema de fabulação, na visão de mundo *flaviana*, a centralidade da fome é mais do que uma figura retórica, antes uma metáfora a apontar para um traço existencial ou psíquico maior e mais significativo da gênese humana. Além de constituir o interesse mais primordial do homem por se ligar à sua intuição de vivência e sobrevivência, a fome instituiria na mente humana uma sensibilidade aguda e desejante, um fluxo de consciência e uma estimulação primitiva dos sentidos. Embora em Knut Hamsun a fome seja auto infligida e distópica, há pontos de contato com a concepção *flaviana* da fome, proposta em *A origem animal de deus*, como um sistema de pensamento e de ação.

Além de não pretender atingir um valor social redentor através da medição sobre a fome, também Flávio e Hamsun não oferecem nenhuma exortação política pela face miserabilista da miséria ligada à fome. Trata-se, antes, de estabelecer uma concepção existencial da fome enquanto atividade catalisadora de tensões e estados alterados de uma consciência humana regradada e linear.

No romance de Knut Hamsun (1977), a fome distancia o escritor de si próprio ao mesmo tempo em que faz surgir um novo tipo de existência mais atenta ao fluxo das coisas; “como se de súbito uma luz intensa irrompesse em volta” (Hamsun, 1977, p.15). Com os olhos atravessados por estranhas visões – “olhos cor de seda selvagem” (Ibid., p.25) – a fome o permite já não deter as rédeas de sua imaginação. A fome lhe devolve a um estado vertiginoso de expansão de ideias. Como uma parte respirante de si próprio, os sapatos do escritor se destacam de seus pés se convertendo num ligeiro murmúrio musical. A fome fomenta o escritor a escrever mais. O jejum levado ao paroxismo do sofrimento dota o mundo de estranhamento e de uma consonância nervosa e fluida de pensamentos desacorrentados. Ao mesmo tempo em que, em alguns momentos, a fome despersonaliza o escritor com pensamentos desordenados, em outros, o municia de uma cólera profunda com certos indivíduos que não se espantam com nada e de nada desconfiam.

Nesse sentido, é possível ler a antropofagia *flaviana* a partir de uma base intertextual com a conceituação de fome operada por Hamsun, uma vez que a hipersensibilidade oriunda da fome seria, para o escritor norueguês, um alimento produtivo ao inconsciente e ao desabrochar de sentidos recônditos no homem moderno. Ao sondá-la enquanto experimento metabolizador da consciência, Flávio retira a fome de uma perspectiva miserabilista para depositá-la em um registro existencial ligado à antropogênese.

Certo estado de delírio e de transe traria à tona ideias inconscientes que poderiam ser localizadas, segundo Flávio de Carvalho (2010, p.93), como consequências de um jejum forçado com remissões ancestrais ao *homem em farrapos*. Tal revelação por produção delirante poderia advir até mesmo da fome

enquanto instância reveladora aos moldes *hamsunianos*; a fome criativa e instauradora de processos limítrofes de consciência.

De forma paralela, Hamsun atribui à fome uma espécie de revelação sob manifestações de desencadeamentos de palavras. Enquanto experiência metabolizadora do mundo, a fome conceberia um festim de relações e encenaria a gênese metabolizada do pensamento humano, já que, pela fome, o “eu” do sujeito ocidental passaria a ser apreendido não como individualidade autônoma, mas sim enquanto entidade de contaminação. Metabolizada num processo de expansão e tensionamento, a fome gera uma linguagem em estado incandescente de escrita. As reações somáticas do escritor exposto à fome são utilizadas como substratos narrativos de sua escrita pela qual a fome seria um dispositivo e um provocador óptico gerador de novas experiências.

De modo análogo à subversão das convenções sociais do alimentar-se segundo normas da boa conduta realizada pela escrita de Knut Hamsun, em *Fome* (1890), o sentido último da fome seria, para Flávio de Carvalho, além de uma metáfora do universo enquanto devoração, o estado permanente de um mundo devorador. De forma similar à que, em *A origem animal de deus*, Flávio concebe a fome como elemento primordial organizador do engendramento humano em contato com a fisiologia animal, Hamsun atribui à fome – no romance homônimo – uma espécie particular de revelação pela qual manifestações despertariam no escritor uma *escrita do pensamento*.

Tal mecanismo de fluência da escrita descoberto por Knut Hamsun através da fome é apropriado por André Breton no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (1924), lhe reconhecendo agência na própria escrita surrealista. Em um dos pés de página do *Primeiro manifesto* (1924), Breton atribuiu longa citação do livro *hamsuniano Fome* (1890) à apropriação da escrita surrealista, nos seguintes termos:

Era como se uma veia se houvesse rompido dentro de mim, as palavras seguiam-se umas às outras, situavam-se no lugar devido, adaptavam-se à situação, as cenas se acumulavam, a ação progredia, as respostas brotavam-me no cérebro, eu sentia um prazer prodigioso. Os pensamentos vinham-me tão rapidamente e continuavam a fluir com tamanha abundância que eu perdia uma quantidade de pormenores delicados, já que

meu lápis não podia deslocar-se mais depressa, não obstante todo o meu empenho em fazê-lo, com a mão se movendo constantemente, sem perder um só minuto. As frases continuavam a jorrar, eu estava possuído pelo tema. (HAMSUN apud BRETON, 2001, p.366).

Curiosamente, o teatrólogo Bertold Brecht exigia de seus atores, depois de um ensaio: “– Amanhã, na mesma hora, e em jejum! ” (Brecht apud Leminski, 2011, p.156). Também, outro escritor teatral ligado nos anos 20 ao surrealismo,<sup>144</sup> tendo redigido manifestos do grupo surrealista nesta época até ser expulso em 1926, Antonin Artaud propunha extrair da cultura ideias cujas capacidades de convencimento fossem análogas aos da fome: “Parece-me que o importante não é tanto defender uma cultura cuja existência jamais impediu alguém de passar fome, mas extrair, do que se chama cultura ideias cujo poder de convencer seja idêntico ao da fome” (Artaud apud Auster, 1996, p.10).

Ao refletir sobre a lógica da fome em sua escrita, Knut Hamsun redimensiona a prática literária como método processual nunca definitivo, que precisa ser reencenado reiteradamente para adquirir e readquirir vigor de existência. Como propõe Paul Auster (1996, pp.20-21), a *arte da fome* em Hamsun pode ser aludida como uma produção existencial cuja conduta nada tem em comum com a história clássica do artista incompreendido, uma vez que, em *Fome*, a própria natureza do jejum resiste a qualquer tentativa mais imediata de compreensão ou de apreensão social. Como aborda Paul Auster (1996, pp.11-19), o *artista da fome* – nome retirado de um conto homônimo de Kafka – pode ser lido como parábola do artista vanguardista para quem o sentido último do mundo desapareceu.

Numa perturbação voluntária dos sentidos racionais, a fome em Knut Hamsun adquire traços experimentais de contato com o mundo da escrita de um

<sup>144</sup> Entre 1924 e 1925, Antonin Artaud dirigiu o chamado *Centro de reclassificação da vida* – uma agência de investigações surrealistas na Rue de Grenelle – que recolhia todas as comunicações possíveis a respeito das formas que as atividades inconscientes pudessem tomar. Apesar de suas divergências, em *Hommage à Antonin Artaud* (1946), texto escrito quando Artaud ainda estava internado num manicômio em Rodez, André Breton afirmou: “Sei que Antonin Artaud *viu*, no sentido em que Rimbaud e antes dele Novalis e Arnim falaram em *ver*; importa muito pouco, desde a publicação de Aurélia, que isso, que assim foi visto, não esteja de acordo com aquilo que é *objetivamente visível*. O drama é que a sociedade à qual nós nos honramos cada vez menos de pertencer persista em atribuir ao homem um crime inexprimível por haver passado para o *outro lado do espelho*. Em nome de tudo o que me diz, mais do que nunca, ao coração (...) saúdo em Antonin Artaud a negação perdidamente apaixonada, heroica, de tudo aquilo de que morremos por viver” (BRETON, 1994, p.114).

artista abstraído de seu ego pelo próprio ato de escrever. Alimentado pelo risco e pelo ato de se colocar sempre a um passo do colapso, o *artista da fome* opta por um jejum sem meta purificadora ou promessa de redenção. O experimentalismo da obra escrita por Hamsun se manifesta, a começar, pelo seu tema. Nenhum pormenor sobre o passado do narrador é declarado durante a narrativa. Seu regime de liberdade é formado pela abstenção voluntária diante da necessidade de nutrição.

O narrador de *Fome* é um andarilho errante cuja mímica se embaralha com o empenho de se tornar um verdadeiro escritor. Apesar de se tratar de uma obra destituída de trama e de personagens, a subjetividade radical de seu narrador consegue romper com o desencadeamento espaço-temporal do tempo histórico da narrativa clássica em prol de um tempo interno da mente do narrador. Desde as primeiras páginas do romance *hamsuniano* há um desprendimento da narrativa enquanto espelho do real; a dinâmica do texto segue seu fluxo de pensamento.<sup>145</sup> Liberto do imperativo narrativo realista, o escritor poderia estabelecer outros planos de captação da realidade da existência.

Nesse sentido, pela via de uma produção não cativa de paradigmas realistas, tanto para os surrealistas como para Flávio de Carvalho, a arte não seria um mero brinquedo da civilização moderna, mas sim um embrião da gênese do pensamento humano. Em Flávio, existem profundas afinidades entre o chamado pensamento primitivo antropófago e o pensamento surrealista, ambos visando trocar a hegemonia do consciente e do cotidiano pela conquista de emoções reveladoras capazes de intervir sobre a vida mítica urbana. Enquanto inventor de novos mundos, para Flávio, o artista deveria ser capaz de reunir em sua produção uma relação híbrida entre mito e realidade através da via

<sup>145</sup> Como ressalta Karl Erik Schollhammer (2011), a principal força do romance *Fome* está em não se render à tentação de sublimar a miséria, convertendo-a em imagem da persistência do homem moderno: "Na experiência física do 'eu – personagem', a fome é a potência que traz a dissolução dos limites entre o corpo do 'eu' e os corpos dos outros, sempre singularmente definida pela ambiguidade entre identificação e rejeição" SCHOLLHAMMER, 2011, p.105). Em *Fome*, através de uma investigação física das sensações despertadas nas experiências sociais, o escritor emprega em sua escrita o dinamismo que a fome impõe sobre seus atos numa espécie de fluxo de consciência pelo qual sujeito e objeto se apagam momentaneamente pelo curso de um discurso indireto livre. Dessa forma, através de um sentido particular de despersonalização do escritor pela escrita de sua obra é que, como propõe Karl Erik, seria possível ler o romance de Hamsun como, simultaneamente, "uma alternativa estética tanto a uma compreensão naturalista da criação ligada à determinação material do personagem quanto a uma visão espiritual e romanticamente metafísica da mesma, na qual a criação chega ao sujeito por um caminho de inspiração etérea" (Ibid., p.108).

crítica de um pensamento selvagem criativamente desorganizador e restaurador de uma natureza processual não atrelada à ideia de progresso como elemento norteador. Por tal perspectiva, para F.C, o homem moderno deveria se renovar mediante uma nova captação de sua plasticidade primitiva:

O devaneio do homem é sempre um prognóstico dos tempos por vir. Quando o homem sonha com coisas estranhas e maravilhosas, é que ele deseja o advento desse mundo estranho. O seu desejo é parte do caminho já percorrido para alcançar a meta. O devaneio maravilhoso do homem aparece sempre na literatura e na arte, e é por esse motivo que devemos considerar a arte sob todos os seus aspectos para melhor compreender o homem a vir. (...). Os anseios do homem flutuam entre as forças fundamentais da sua origem e o cansaço e a estagnação de um fim de ciclo. Uma vez que o homem alcançou o fim de um ciclo, ou ele procura a sua plasticidade primitiva ou perece. (....) A arte prevê aquilo que o homem social fará. A arte é um gráfico da própria conduta do homem, é um gráfico dos acontecimentos sociais e prevê o cansaço do homem e as suas necessidades de mudança. (CARVALHO, 2015, pp.165-7).

Assim, segundo ponto de vista *flaviano*, a plasticidade primitiva do pensamento selvagem deveria ser recuperada de modo a que o artista conseguisse aplicar de forma eficaz suas energias combativas em relações enferrujadas pela rotina. De modo diverso do artista abstracionista que, guiado por uma razão instrumental, se mantém num estado mental neutro e nivelado, o artista surrealista flutuaria bruscamente por emoções conflitantes, sem o devido controle do raciocínio. Tal característica é lida positivamente por Flávio de Carvalho, para quem seria necessário ao artista moderno possuir uma visão extensa das coisas, uma concepção pictórica de mundo e uma vida interior intensa. Como argumentava Flávio, após as grandes descobertas psicológicas do início do século XX, nunca a arte teria estado em contato tão intenso com a psicologia, ainda que sob forma de antítese, como no caso de uma arte cerebral. Na vanguarda de uma revolução do pensamento estético iniciada em fins do século XIX, caberia à arte moderna explorar possibilidades inéditas e captar potências sugestivas emanadas por novas sensibilidades despertadas no traçado da história:

As emoções saltam de um polo a outro em espaços de tempo pequenos, abaixo do normal. Ele é um selvagem, pula da tristeza à alegria, do ódio ao amor, do prazer à repulsa, com a mesma facilidade com que saltamos de um ônibus. E quando



ele se mantém em um estado neutro e nivelado, de aparente passividade sonhadora, é um recalcado esperando o momento propício para despejar bruscamente o seu armazenamento de recalques. Isto acontece, sobretudo, com os melhores artistas, aqueles que mais se dedicam e mais se gastam na sua pintura, todos eles têm uma obsessão dominante qualquer, bem-marcada e definida, irradiando de um jogo de complexos de inferioridade. Essas observações (que encontram a sua polarização no surrealismo) não se aplicam ao artista abstracionista, que dia a dia caminha por uma forma pura de mentalismo. (...). Nunca a arte esteve tão perto da psicologia como está hoje nem nunca foi ela tão cerebral e tão friamente dialética, isto é, tão oposta ao individualismo impulsivo da tendência psicológica. As manifestações plásticas do século XX apontam para um novo modo de sentir as coisas. Os artistas seguindo o ritmo geral do século se tornaram mais sensíveis. (...) O problema não é mais um problema da percepção visual das coisas, sistema máquina fotográfica, mas trata-se de uma percepção psicológica e uma percepção cerebral. Na percepção psicológica, o artista procura desvendar o conteúdo dentro da forma, aquilo que está dentro, e ele depara então como um mundo estranho e se extasia ante as feridas ancestrais desse mundo. Na percepção cerebral, o artista torna-se um calculista frio, um geômetra e um matemático inconsciente, ele lida com forças e noções de equilíbrio em cores e formas; ele é um pensador da arte e não um emotivo. Ambas as tendências representam a síntese das grandes aspirações dos povos do século. **A arte é sempre em algum modo a síntese das grandes aspirações dos povos e das necessidades da história, é um gráfico da história como ser vivo.** As duas tendências são opostas em natureza. A tendência psicológica revela feridas ensanguentadas de um modo interior, imundície ancestral e sagacidade de uma demoníaca calma azulada de aspecto ortopédico de uma arqueologia. A tendência cerebral ou abstrata revela fechamento das feridas, purificação do mundo pelo cérebro, elevação do indivíduo acima da imundície. Ambas as tendências fogem da semelhança fotográfica com a natureza. (CARVALHO, 2015, pp.84-125, **grifo meu**).

#### 4.7)

Lendo os mitos sob um ponto de vista, sobretudo poético, buscando nas religiões primitivas e no pensamento selvagem uma espécie de poesia em estado bruto e reminiscências dos primeiros tempos míticos em que os elos ainda não haviam sido rompidos entre o homem e o animal, Flávio de Carvalho – como uma usina de ideias e provocações – distinguia fundamentalmente a prática artística como uma forma ativa de subversão dos valores instituídos pela

tradição. Suas intervenções públicas funcionavam como atos de contestação dos costumes conservadores vigentes e também como estudos da reação do inconsciente das massas. Suas experiências com a multidão buscavam por uma nova possível teoria da vida anímica e emocional do homem moderno. Havia também, para Flávio, uma lógica atrelada ao corpo em empiria radical, uma vez que o artista parecia fazer de sua vida e obra um único e mesmo experimento. Além de habitar o mundo artisticamente, transformava o conjunto arte e vida numa experimentação laboratorial de sua criação.

Tal é o caso de seu experimento provocado na procissão paulistana de Corpus Christi, em 1932, publicado no livro *Experiência n.2* – estudo que aborda a vida inconsciente das massas e que foi, segundo afirmou Flávio de Carvalho, em depoimento à Walter Zanini, uma “das obras pioneiras escritas no mundo sobre a psicologia das multidões” (Carvalho, 2015, p.158). De modo a provocar a revolta para ver algo do inconsciente das massas, Flávio realizou uma experiência primitivamente expressionista que consistia em ativar a animalidade da multidão durante uma mise-en-scène religiosa. Sobre a *Experiência n.2 flaviana*, Carlos Drummond de Andrade escreveu, em crônica de 1932:

Uma estranha experiência de psicologia das multidões foi feita em São Paulo pelo engenheiro Flávio de Carvalho. Um homem imenso, do tamanho da Torre de Babel, que andou por aí sem chapéu no Congresso de Arquitetos e fez no Municipal uma conferência sobre a Antropofagia no século XX. O mais civilizado e o mais desabusado dos homens. Nunca devorou ninguém. Em compensação, os paulistas quase o devoraram durante a experiência... (ANDRADE apud TOLEDO, 1994, p.125).

Sobre seus dados biográficos, Flávio de Carvalho era sobrinho-neto do mártir Tiradentes e neto do Barão de Cajuru. Foi chamado pelo arquiteto Le Corbusier de “revolucionário romântico – a genialidade em estado selvagem” (Corbusier apud Toledo, 1994, p.76), de “o Leonardo da Vinci brasileiro” (Lurçat apud Ibid., p.431) por Jean Lurçat e, foi descrito por Assis Chateaubriand, da seguinte forma:<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Ainda, segundo o ator Michel Simon: “sua pintura respira a mesma imprudência de suas palavras, Soutine, Terechkowich, Van Gogh, no período dos sóis dementes...Em seus retratos ele

A maior força dessa inteligência pictórica e de escritor que é Flávio de Carvalho, reside no seu instinto prodigioso de homem. Toda a obra artística nele reflete o animal de presa, a *fauve* imensa que se espalha neste planalto de Piratininga, o qual considera sua imaginação, hoje, mais que ontem, em estado de *jungle* (...) Anti-estoicista passivo, anti-racionalista, anti-tépido, anti-espiritualista, amoral – olímpicamente amoral – jaguar de pelo eriçado, com regras própria de viver (...) ferozmente instintivo, de próximo das fontes primitivas da barbárie do sangue e da vida. (...) hirsuto fauno (...) o subversivo em estado de revolução permanente (...). No seu afã subversivo, ele corrompe até os caracteres maternos e paternos para pô-los na linha justa do satanismo que o ilumina de doçura, de graça, e de feitiçaria. Um traço ameno da força interior de Flávio de Carvalho, é que ele não mistura estética com moral. Ponham a moral às voltas com a estética e as duas sairão roubadas. (...) O artista só é verdadeiramente poderoso quando senhor dos seus recursos naturais, dentro da selva da sua liberdade e entregue ao jogo de suas paixões e inclinações. Prisioneiro de uma moral, ele é como o jaguar domado: um animal de jardim de aclimação, subalternizado, incapaz de ser e revelar-se o que ele é no potencial dos seus instintos, nas prerrogativas de sua vida superabundante. (...). Há dois séculos, em França, jogaria espada. Hoje, em São Paulo, lança epigramas cáusticos e passa superior ao rebanho. (...) O pintor Flávio de Carvalho, a quem não se pode negar talento, destaca-se no manicômio da pintura modernista, justamente por ser o mais maluco de todos os seus cultores. (Chateaubriand in: Ibid., pp.400-4).

Do equacionamento entre vida e arte, Flávio parecia construir uma relação ativa com a cultura pela qual procurava por brechas no cotidiano capazes de fazer aparecer um contágio positivo entre alma individual e coletiva.<sup>147</sup> As experiências *flávianas* ao provocar fiéis na procissão paulistana de Corpus Christi para seus estudos sobre o inconsciente da multidão e seu experimento durante o lançamento do traje tropical *new look* são lidas por Rui Moreira Leite (in: Carvalho, 2010, p.33) como prenúncios dos *happenings* dos anos de 1960, sendo Flávio o principal artista brasileiro a estabelecer uma ponte fundamental entre a renovação vanguardista dos anos 20 com a vanguarda dos anos 60.

---

não cessa de jogar com o fogo...Os desenhos de Flávio inflamam-se como seus retratos". (SIMON apud CARVALHO, 1973, p.121).

<sup>147</sup> Tal papel exercido por Flávio de Carvalho como aglutinador cultural entre vanguardas de décadas distintas pode ser confirmado pela sua atuação nos anos 60, quando foi entrevistado por uma publicação ligada ao grupo surrealista paulistano sobre seus contatos com Benjamin Péret e, também, quando os tropicalistas imaginaram apresentar seu projeto para o Palácio do Governo de São Paulo no programa televisivo tropicalista *Divino, Maravilhoso*.

Seguindo tal sentido dinâmico e desbravador presente em Flávio de Carvalho, J. Toledo (1994, p.687) aponta para certo potencial disruptivo presente nas teorias *flavianas* capaz de polemizar sobre qualquer assunto dito “definitivo”. Paralelamente, parece ser exemplar de tal positiva indefinição sobre assuntos ditos “definitivos” a leitura de Flávio sobre o esporte bretão. O futebol – “extraordinário bailado esportivo” (Carvalho apud Toledo, 1994, p.685) – teria para F.C o potencial de um acontecimento artístico e seria uma modalidade de balé popular. Inclusive, em 1972, um ano antes de sua morte, Flávio de Carvalho chegou a imaginar para os jogadores de futebol um traje colorido inspirado nos arquétipos plissados do *new look* pelo qual a ventilação e os movimentos seriam facilitados e também o uso da maquiagem acrescentaria dramaticidade ao espetáculo, qual no teatro *Nô* japonês. Considerando o estádio como uma imensa arena grega, Flávio via na maquiagem uma fundamental importância expressionista para jogos noturnos. O futebol-balé sugerido pelo artista deveria ser assistido pela tela muda da TV, de modo a que fosse realçado os movimentos dos jogadores numa espécie de bailado moderno.<sup>148</sup>

Assim como no universo futebolístico, também a engrenagem teatral deveria abranger a cogitação total do pensamento humano, para Flávio de Carvalho. À procura de novos moldes de expressão, para Flávio, no *Teatro da Experiência*, a dança deveria ser representada em seu elemento mais dionisíaco: o de exprimir uma fonte de energia e uma sugestibilidade ao mundo objetivo apolíneo.<sup>149</sup> Pelos seus componentes dionisíacos, o projeto teatral *flaviano* desejava estimular os sentidos humanos de forma avessa aos filósofos que

<sup>148</sup> Assim como Flávio lê o jogador de futebol como um bailarino nato, merecedor de certa complementação de um espetáculo de luzes e cores, também para Gilberto Freyre o futebol mereceria considerações sociológicas especiais, como afirmou Freyre, no livro *Sociologia* (1945): “Enquanto o futebol europeu é a expressão apolínea do método científico e de esporte socialista em que a ação pessoal resulta mecanizada e subordinada à do todo, o brasileiro é uma forma de dança em que a pessoa se destaca e brilha. (...) Foi precisamente o que sentiu o cronista europeu que chamou os jogadores brasileiros de 'bailarinos da bola'. Nós dançamos com a bola” (FREYRE apud TOLEDO, 1994, p.685).

<sup>149</sup> Como ressalta J. Toledo (Ibid., p.182), tal encenação apresentada por atores mascarados de vozes onomatopaicas e desumanas teve a importância histórica de ser a primeira peça no Brasil em que se falou um palavrão no palco, diante de uma performance improvisatória de Hugo Adami. Após somente três apresentações no *Teatro da Experiência* em 1933, a peça escrita por Flávio de Carvalho foi encenada após mais de sete décadas pelo *Teatro Oficina* de Zé Celso Martinez Corrêa, na *29 Bienal Internacional de São Paulo*, em 2010. Ainda, à propósito de seu vanguardismo e experimentalismo, também é possível ler o *Teatro da Experiência* como um precursor do *Teatro Oficina* – companhia teatral criada em 1958 por Zé Celso, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles.

pregavam o ódio à vida: “São muitos aqueles que pregavam o ódio à alegria de viver: Pitágoras, Sócrates, Platão, São Jerônimo pregavam o ódio contra os sentidos” (Carvalho, 1973, p.40). Igualmente, o *Teatro da Experiência* foi proposto por Flávio de Carvalho (2010, p.79) como sendo um laboratório teatral que, em base, de nada diferiria de um laboratório de química ou de física, e cujo espírito organizador deveria estar aberto a todos os fenômenos vitais observáveis. Ainda que o *Teatro da Experiência* tenha sido fechado um mês após sua abertura, em 1933, durante a encenação da *flaviana* peça *Bailado do deus morto*, seu pioneirismo foi de fundamental importância para uma arte de vanguarda praticada no Brasil. Com uma inusitada proposta de renovação e pesquisa teatral, o *Teatro da Experiência* teve importância laboratorial para o início modernista do teatro realizado no Brasil. Sobre seu potencial de sugestão antropofágico, Oswald de Andrade comentou, em texto de 1943:

O *Teatro da Experiência* não foi somente um zabumba estético. Aliás, esse lado da estética do que é nosso, do Pirapora, da Praça Onze, pode ser realizado por um só homem: Flávio de Carvalho. Estou com ele pela audácia que ele representa no nosso meio, secularmente morto. Estamos no ponto decisivo em que a arte do povo, espontânea e criadora, se torna arte documentária. Fixando Pirapora, ela renasce nas mãos diabólicas de Flávio de Carvalho. (ANDRADE apud TOLEDO, 1994, p.363).

Provocador constante, Flávio de Carvalho sugestionava reunir criação e ação numa procura permanente. Para ele, a arte parecia simbolizar mais uma busca crítica do que uma representação cativa de entendimento racional. O conjunto de suas criações trazia o poder criativo da imaginação como exercício experimental de liberdade anímica, já que, para ele, enxergar efetivamente seria “um pecado de calibre sexual” (Carvalho, 2005, p.53) e uma transgressão capaz de retirar a cultura da “camisa de força social” (Carvalho, 2015, p.100). De forma ampla e ampliada às camadas mais profundas da mente humana, a arte teria para Flávio um sentido sugestivo e orientador na história da humanidade. Segundo concepção de mundo *flaviana*, o chiste e a desobediência teriam importância dialética fundamental na arte ao colocar em xeque ideias padronizadas do passado, como sugeriu o artista numa de suas últimas entrevistas:

Confesso que não percebi ser hippie, mas devo constatar que o grande arquiteto Le Corbusier chamou-me de “revolucionário romântico”. Ora, como os hippies caminham realmente em busca de um novo humanismo, e como sua filosofia é historicamente recente – portanto romântica – eu talvez seja hippie. A rebeldia é uma qualidade intrínseca minha: eu seria rebelde em qualquer tempo ou espaço. (...). Não acabei minha obra de rebeldia. (...) A juventude se manifesta contra os estereótipos do passado, pois tem convicção de que as ideias padronizadas, consideradas sábias, não são sábias e nem necessárias à sobrevivência do homem. Penso que essa rebeldia se manifestou desde o início do século, principalmente nas artes plásticas: o artista tem uma introspecção de situações futuras e percebeu, então, que a arte tradicional legada por dois mil anos de história era pura convenção que não satisfazia aos anseios mais íntimos do criador. Percebeu, por outro lado, que os homens primitivos faziam coisas mais interessantes, mais profundas e mais filosóficas do que dois mil anos de história posterior o fizeram. (CARVALHO, 2015, pp.224-5).

## 5.

### ***O púcaro búlgaro.***

#### ***Campos de Carvalho e o conflito com a lógica.***

##### **5.1)**

Como observou certa vez Julio Cortázar (1998, p.80) todo livro surrealista é, em certa medida, *vicário* – aquele que passa por outro –; suas obras escapam às normas lógicas que a linguagem lhes entrega. Assim como o vocábulo *vicário* representa um livre trânsito entre um *eu* e um *outro*, também as obras surrealistas questionam a relação entre a parte e o todo da arte orgânica, assim como problematizam o conceito de essência artística.

Segundo André Breton (2001), uma obra surrealista não deve ser julgada pelas representações sucessivas que provoca, mas antes pelo poder de encarnação de uma ideia a que as representações, libertas de toda necessidade de encadeamento racional, apenas servem de ponto de apoio. Seu alcance e sua significação são distintos do que a soma de tudo o que a análise dos elementos definidos que ela utiliza permitiria descobrir. Seu poder de fabulação recria o mundo à imagem de sua vertigem. Para a poética surrealista, a grande limitação do pensamento ocidental é seu dualismo forçado entre sonho e ação, loucura e razão, sensação e representação.

Como destaca Louis Aragon, o surrealismo se nega sempiternamente a ser “uma coisa classificada, um objeto de tese, de ensinamento, de Sorbonne” (Aragon apud Willer in: Guinsburg, 2008, p.311). Por sua vez, com o tom iconoclasta análogo ao surrealista, Campos de Carvalho comenta numa crônica sua, de título “O Minarete (raconto para linguistas e midinettes)” sobre uma junção ficcional entre Paris e Rio de Janeiro: “a Sorbonne ali perto dorme em silêncio toda a sua sabedoria inútil” (Carvalho, 2006, p.105).

Pela visão de mundo surrealista, a razão é inseparável de seu impulso irracional, as duas não devem ser separadas em prateleiras estanques. Em sua intervenção específica o surrealismo visa trabalhar sem cessar para desenferujar *integralmente* os costumes, refazer o entendimento humano e, acima de tudo, liberar a escrita, remontando às fontes da imaginação poética. Por tal perspectiva, Walter Campos de Carvalho se aproxima do surrealismo pela afinidade de uma narrativa de traços oníricos em prosa poética que realiza a crítica das categorias do conhecimento racional. É o que parece indicar trecho de seu primeiro livro *Tribo* (1954):

Meu receio, ao tomar de novo da pena nesta clara manhã de janeiro, é haver perdido aquele élan que me vinha sustentando desde o início destas memórias imemoriais, e que me fazia desprezar, a bem da minha verdade, qualquer escrúpulo de ordem gramatical ou lógica, sentimental ou mesmo estética, para dizer só as coisas à maneira de um sonâmbulo ou de um surrealista ortodoxo. **Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus asseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a barbárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia.** Pouco a pouco irei despindo do meu eu cotidiano e postigo, que me fazia escrever composições escolares e alguns sonetos ao modo de Camões, para escrever apenas à minha própria maneira e apenas para meu uso íntimo, como já o venho tentando fazer nestes últimos tempos. (CARVALHO, 1954, p.14, **grifo meu**).

Segundo Campos de Carvalho, a Bulgária é uma *concepção*: “O estado do Piauí existe. É um estado sofrido. Não tem nada a ver com a Bulgária, a Bulgária é uma *concepção*. (...) A Bulgária é uma *concepção*, uma imaginação que eu tive” (Carvalho, 2006, p.11; Carvalho apud Batella, 2004, p.30).

De modo a seguir tal concepção Campos inventa os termos *bulgarologia* e *bulgarosofia* de modo a sondar a existência búlgara e, mais especificamente, um *púcaro búlgaro*. A *bulgarologia* e a *bulgarosofia* seriam, para o escritor, um tipo especial de *patafísica* – ciência das soluções imaginárias. Em seu repúdio ao naturalismo, ao realismo e à psicologia, Alfred Jarry desrespeita a “santidade” da lógica e da realidade. Em Jarry, a escrita atinge sua mais alta imprevisibilidade de imagens surgidas por comparações delirantes e jogos de palavras libertos das amarras lógicas mais imediatas:



A patafísica é a ciência daquilo que se sobrepõe à metafísica, seja nela mesma, seja fora dela, situando-se tão longe dela quanto ela da física. Exemplo: o epifenômeno sendo frequentemente o acidente, a patafísica será sobretudo a ciência do particular, embora se diga que não existe ciência senão do geral. Ela estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreverá um universo que se pode ver e que talvez se deva ver em lugar do tradicional, as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional sendo também correlações de exceções, embora mais frequentes, em todo caso, de fatos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, não têm sequer o atrativo da singularidade. Definição: a patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que dá simbolicamente aos esboços as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade. (JARRY, 1911, pp.15-6).

Assim como nas peças literárias de Alfred Jarry, os personagens de Campos de Carvalho não possuem psicologia de pretensões realistas. Jarry não possuía chaves interpretativas sobre o mundo, antes procurava expressar um corpus heterogêneo de uma escrita que, posteriormente, acabou por impulsionar as vanguardas artísticas mais experimentais do século XX, como no caso do surrealismo. No romance *jarryniano*. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (1911), há a procura de uma nova realidade, um esforço em criar das ruínas de Ubu um novo sistema de valores – a *patafísica: ciência das soluções imaginárias*, inventada para estudar as exceções do universo. O saber inventado por Jarry através da *patafísica*, ao invés de distinguir o mundo por uma capacidade de intelecção, fabula para si a tarefa de desconstruir os hábitos e os costumes de modo a causar um estranhamento produtor de novas relações.

Transversalmente, a *patafísica* particular *camposcarvalhiana* é composta pelo uso de pés de páginas com textos ficcionais que pouco remetem à clareza descritiva dos discursos científicos, assim como explicações desnecessárias sobre o que não se passou em sua expedição particular rumo à Bulgária. Seus critérios são aleatórios e adotados de acordo com improvisos extra lógicos. Em entrevista concedida no ano de 1996, Campos apontou: “Todos os meus livros foram surrealistas e eu não me forcei a isso” (Carvalho apud Cohn, 2004, p.349).

A aventura gerada em *O púcaro búlgaro* (1964) se inicia quando o narrador visita um museu na Filadélfia no começo do verão de 1958 e lá avista um *púcaro búlgaro* do início do século XIII a.c.– sob a dinastia Lovtschajik. É a

partir da visão de tal insólito objeto, tomado por tal estranho acontecimento que o narrador abandona a mulher e parte rumo a uma expedição em prol do descobrimento da Bulgária e de outros púcaros búlgaros. Ver o *púcaro búlgaro* num museu histórico da Filadélfia faz Hilário largar sua família e ser atravessado pela vida de um objeto. A partir de tal atravessamento, o narrador-protagonista passa a pensar em empreender uma impossível jornada em busca do objeto *púcaro búlgaro* e seu país de origem. No entanto, o reino que o objeto indicia se localiza na indefinição de algo que excede suas próprias fronteiras. Desonerado dos dicionários, o *púcaro búlgaro* parece proceder na escrita *camposcarvalhiana* por embates de perplexidades e estranhamentos.

Em *O púcaro búlgaro*, o real não é dado como um dado familiar. Os devaneios *camposcarvalhianos* abalam e alteram as hierarquias do discurso do real, abrindo brechas de a-casualidade numa realidade dada como ordem inata. Suas primeiras páginas são marcadas por sondagens do insondável e digressões sobre devaneios pelos quais o narrador descreve descobridores históricos [Colombo, Amundsen e Marco Polo] como *pândegos*:

O vento fustiga as velas, corre-me pela nuca e pelos cabelos, e volta para o mar alto. (...) Colombo devia sentir o mesmo quando pela vez primeira arremeteu contra as Índias e foi descoberto por indígenas a que chamou de índios e índios continuaram até hoje; e Marco Polo com suas verdadeiras patranhas, suas patranhas verdadeiras, ao descobrir que para ter vivido 20 anos no país dos tártaros teria que pelo menos ter atravessado um dia o país dos búlgaros, e se pôs a escrever ou a ditar o *Livro das maravilhas*; e Amundsen ao conquistar a duras penas o Pólo Sul para nele depositar uma carta dirigida ao rei da Noruega, quando lhe seria muito mais fácil metê-la logo no correio ou entregá-la pessoalmente; e ainda e finalmente o primeiro homem a pisar e a mijar na Lua, ou o primeiro selenita a mijar na Terra (...) Mas vejo que me perco em divagações que só interessam aos cursos de história e não ao curso da história, e esta é e tem que ser para mim uma hora de definições (*a hipotenusa é o lado oposto ao ângulo reto, no triângulo retângulo*) e de pulso forte (...) Mesmo essa sereia que agora escuto no fundo da noite, e que aos poucos se vai aproximando ou vem se aproximando como se viesse buscar um morto aos meus pés, já não me fascina como antes e antes me põe assim alerta como um pedestre qualquer, um pedestre nas alturas com as suas velas frágeis mas ainda resistindo a todos os ventos, em meio à escuridão que o espreita lá fora sob o céu azul e coalhado de estrelas. (...). Mas isso são águas passadas e a mim me interessam as águas futuras, que me levarão aonde eu quero e que no momento não consigo recordar o que seja nem onde

esteja. **Sei que se trata de algo extraordinário, tão extraordinário que me escapa, e por isso e para isso exatamente aqui estou, vertendo a lama do meu pensamento até que me escorra o petróleo da sabedoria. A imagem pode não parecer muito boa, e na verdade nem poderia ser, que esta justamente é a fase da sondagem e o que procuro e ainda há de vir é o insondável. Deve ser qualquer coisa relacionada com viagens, que falei muito de Colombo e outros pândegos no que escrevi ontem à noite: já tenho assim Colombo, e só me falta o ovo. (...).** Sei apenas que há mais de dois anos me vem perseguindo essa ideia, e sou eu agora que a persigo. Se é realmente uma ideia tão importante, e tem que ser, ainda acabarei descobrindo-a ou ela a mim. (CARVALHO, 2008, pp.21-4, **grifo meu**).

Em termos narrativos, os processos de representação tornam-se também constitutivos da realidade; o real cria a palavra e a palavra cria o real. Em *O púcaro búlgaro*, o que Campos de Carvalho sugere procurar é o insondável; objeto indiscernível de sua vida secreta, inapreensível por categorizações. No romance escrito por C.C é questionada a existência de um objeto em sua imposição de coerência e controle sobre os múltiplos significados das fronteiras de suas possibilidades. A aventura *camposcarvalhiana* atravessa por alargamentos das fronteiras de um mundo conhecido através de uma narrativa que realiza um questionamento anarco-filosófico de qualquer descoberta histórica envolvendo mapas e também de toda existência humana circunscrita por esquemas ideais. Criar significados que resistam às demandas de uma ciência tipificadora pode ser perscrutado como uma correspondência surrealista na escrita de Campos de Carvalho. Aquém (mentalmente) e além (geograficamente) da realidade ordinária haveria sempre outra realidade a ser explorada.

Para André Breton, a existência estaria sempre alhures, isso é, em processo de investigação. Segundo leitura *bretoniana*, Colombo seria o louco que consegue sagrar-se vencedor e cuja loucura triunfa; o louco cujo êxito lança uma luz diferente sobre a loucura e estabelece uma reciprocidade vital entre loucura e descoberta: “Foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América” (Breton, 2001, p.18). Dessa forma, Colombo representa o arquétipo do *buscador* que encarna um dos princípios metodológicos que norteiam a busca surrealista: a recusa de todos os planos, caminhos e procedimentos conhecidos.

Em relação a exploradores distintos separados por tempos históricos divergentes, o astronauta Iuri Gagarin é preterido pelo surrealismo por Cristóvão Colombo pela capacidade do navegador genovês em romper com certas ideias vigentes em sua época. Em resposta a uma enquete suscitada pelo primeiro voo espacial de um ser humano, o soviético Gagarin, André Breton comentou: “o ‘mais luz’ de Goethe certamente não passa por ali” (Breton apud Ponge, 1999, p.61).

Um Colombo não desrespeita leis, as expande. Inclusive, conquistadores como Cristóvão Colombo misturavam, sem ter consciência disso, relato factual com narrativa mítica. Nos relatos de Colombo há certa indiferenciação entre o real e o fantástico através da descrição de sereias e monstros mitológicos em meio aos relatos factuais. Além disso, as grandes expedições e grandes descobertas históricas estiveram repletas de acasos e incertezas remissivas à conquista do desconhecido.<sup>326</sup>

Ainda que rechace a postura imperialista de Colombo como um colonizador histórico de territórios, o que Breton valoriza no navegador genovês é a ousadia e a insensatez de utilizar outro caminho com exceção do trajeto razoável. Nos anos de 1920 do século XX, numa época em que ainda não estava na moda na Europa a preocupação com os povos indígenas da América, Breton denuncia o extermínio dos índios pelos brancos; também Benjamin Péret ironizou Colombo em um de seus contos, e Aragon, em um ensaio o chamou de “santo da colonização” (Péret apud Ponge, 1999, p.63).

Ainda, segundo Charles Fourier, Cristóvão Colombo tem o mérito de ter inventado um *método do desvio absoluto*, método este responsável pela descoberta de um novo continente. Nem bem acaba de lançar velas rumo a um mundo imaginário, descobre um novo mundo por acaso:

Para chegar a um novo mundo continental, Colombo adotou a regra do *desvio absoluto*, isolando-se de todas as rotas conhecidas, adentrou num oceano virgem sem preocupar-se com os temores de seu século; façamos a mesma coisa, procedamos através do *desvio absoluto*; nada mais fácil, basta experimentar um processo a contrapelo do nosso. (FOURIER apud PONGE, 1999, p.62).

---

<sup>326</sup> (Cf: TODOROV, 1993).

Assim, como ressalta Robert Ponge (1999, p.64), o modo surrealista de se aproximar de um país estrangeiro é a antítese da aproximação turística. Antes, como disponibilidade para o estranhamento e curiosidade pelo insólito e incomum, os surrealistas se aproximam de uma realidade estrangeira, com a mesma avidez de conhecimento investida na exploração de mecanismos mentais e criativos. Para Breton, a possibilidade de deixar-se levar pelos ventos do eventual é tão possível nas ruas de Paris quanto alhures, em lugares desconhecidos. Ao invés de reabilitar o exotismo pelo exotismo, trata-se, por parte do surrealismo, de não deixar que o desconhecido interno (de lugares psíquicos inexplorados) mascare o desconhecido externo (de terras estrangeiras desconhecidas e apenas referidas por livros). Nesse sentido, devem os surrealistas “procurar tudo ver, tanto por fora quanto por dentro” (Breton apud Ponge, 1999, p.68).

Fabricar objetos oníricos e de funcionamento simbólico é um dos *leitmotifs* surrealistas: “O conhecimento passa pela fabricação (por meio da linguagem) (...) *Compreender é fabricar*, tal poderia ser a palavra de ordem surrealista, de uma ponta à outra da sua história” (Chénieux-Gendron, 1992, p.145). Em tais objetos de potencial surrealista, os nomes realizariam de modo excedente aquilo que o signo havia precedentemente indicado, no sentido em que seriam os sonhos que dariam sentido aos signos, e não o contrário. Sobre tal ponto de vista, Paul Éluard denominava os sonhos como “realidades vivas” (Éluard apud Ibid., p.195), sendo que, para Breton, as palavras seriam signos enganosos, sendo mais as frases do que as palavras que constituiriam a matéria-prima do pensamento, no sentido em que fosse buscada outra razão humana menos estreitamente racional. Para a *poética surrealista*, a metáfora seria criadora de sentido, não se limitando a revelar somente formas preexistentes:

O tempo das ‘correspondências’ *baudelairianas* já passou. Por minha parte, recuso ver nelas outra coisa que não a expressão de uma ideia transicional, aliás bastante tímida (...). Os valores oníricos superaram definitivamente os outros. (BRETON apud CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.81).

No surrealismo, entre os objetos e os signos penderiam fronteiras porosas. Multiplicadas as relações entre o escritor surrealista e os objetos de suas percepções, tais percepções estabeleceriam novas relações primeiras

através de uma aventura que objetificasse o acaso e gerasse obsessões indutoras de novas formas e de reinvenção do real.

De forma análoga, perseguindo e sendo perseguido por ideias, procurando tudo ver, tanto por fora quanto por dentro, o narrador de *O púcaro búlgaro* segue em uma espécie de “heroísmo sem herói” (Carvalho, 2008, p.25), por entre arqueologias mentais de acasos da linguagem, à revelia dos espíritos mais pragmáticos e dos documentos históricos irrefutáveis, dos verbetes de dicionários e da frieza dos museus onde os objetos não podem ser vistos de perto, tocados com os dedos ou fitados em luz solar. Se, no mundo moderno, é mais a luz artificial que garante a evidência dos objetos do que a luz solar, o uso do artifício parece inevitável. Ainda assim, somente um *púcaro búlgaro* resplandecente de luz solar poderia garantir a *pucaricidade* ou a *bulgaricidade* de sua evidência:

Nada tinha como nada tem o autor, evidentemente, contra nenhum búlgaro em carne e osso, desde que ele se dispusesse a exhibir a sua carne e os seus ossos a quem os quisesse ver, como terá que fatalmente exhibi-los no Dia do Juízo. Nada tem igualmente contra os púcaros na sua simples condição de púcaros, uma vez que não se metam a búlgaros e saiam para a praça pública a gritar – *SOU UM PÚCARO BÚLGARO, SOU UM PÚCARO BÚLGARO* – sem que se possa examiná-los de perto e mesmo tocá-los com os dedos, como acontece nos museus. Nos dicionários eles lá estão, um e outro, com os seus verbetes – mas isso é fácil, Deus também lá está: **queria é vê-los o autor aqui fora, resplandecentes de luz solar e não de luz elétrica ou gás néon, e sem os canhões de Tio Sam para lhes garantir a pucaricidade ou a bulgaricidade.** O autor tentou honestamente imaginar-se um púcaro ou um búlgaro e não conseguiu, e ainda menos um púcaro búlgaro ou um búlgaro com púcaros na mão, na cabeça ou debaixo das axilas. Imaginou-se sem dificuldade um cavalo ou um guarda-chuva, e até mesmo um cavalo com um guarda-chuva – chegando ao extremo de imaginar-se um dia o próprio Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia, mas sem púcaro búlgaro dentro. Essa experiência, também ela, lhe foi decisiva. E como o que existe, ou dizem existir, é o reino dos búlgaros e não o reino dos púcaros entendeu o autor que o mais prudente seria organizar uma expedição que fosse logo à procura daquele e não deste – o que fez ou se pôs a fazer no verão de 1961, exatamente três anos após aquele infausto acontecimento que lhe valeu quando menos a liberdade de dormir sozinho, embora não dormindo. (CARVALHO, 2008, pp.13-4, **grifo meu**).

De certa maneira, todos os atos seguintes à visão do *púcaro búlgaro* museológico por parte de seu narrador surgem como atos surrealistas – atos cujo

sentido parece ser interrogar os enigmas dos objetos e restabelecer uma relação outrora rompida entre o homem e o mundo, entre o objeto e sua representação. É a busca pela existência real de um objeto e de um país o motivo alegado pelo narrador para a organização de uma expedição que nunca chega a se consumir num plano realista. Às raias do contrassenso, o objeto *púcaro búlgaro* representa, para a expedição em vista da descoberta da Bulgária, um *coup de foudre*, o motivo de sondagem da absurdez do universo, já que para Campos, “só tem sentido o que não tem sentido” (Carvalho, 2006, p.95). Pelas margens do *nonsense*, um senso lúdico de jogo e um gosto pela paródia permeiam *O púcaro búlgaro* de uma atmosfera de ambiguidades verbais, descompromisso com argumentações lógicas e rarefação de qualquer enredo realista. Em sua ambiguidade essencial de justaposição entre mundo real e mundo imaginário, o *púcaro búlgaro* questiona a ordem pré-estabelecida dos objetos funcionais à maneira surrealista:

Campos de Carvalho faz nesta novela [*O púcaro búlgaro*], neste diário de viagem, uma experiência surrealista escrevendo de maneira surrealista acerca de um objeto surrealista: um púcaro vindo da Bulgária e, principalmente, a própria Bulgária. (...) É a busca por esta existência real o motivo alegado pelo narrador para a organização da expedição. Como se vai notando aos poucos, porém, é à volta unicamente das palavras e de suas inúmeras combinações que se desenvolverá todo o texto. Os termos púcaro e búlgaro repetem-se e alternam-se de tal modo que a homofonia entre ambos acaba por explodir os sentidos originais e gerar a desejada confusão que nasce da perda de todo sentido. (...) *O PÚCARO BÚLGARO* entra aqui neste raciocínio de modo exemplar, porque realiza um duplo jogo surrealista. No nível estético, desbanaliza a linguagem, retirando-lhe seus ranços e seus lugares comuns, sua previsibilidade e sua acomodação. No nível existencial, e a palavra aqui deve ser entendida em seu sentido lato, apresenta um mundo ocupado por personagens que amanhecem e anoitecem inteiramente surrealistas – em todos os seus atos e pensamentos veem e fazem um mundo surrealista, regido pela credibilidade do sonho e pela vontade férrea de ver a realidade a cada momento com olhos livres. (BATELLA, 2004, pp.228-30).

Um começo histórico repleto de mapas e roteiros é levado, durante o processo da narrativa de *O púcaro búlgaro* (1964), à corrosão e à rachadura de qualquer certeza maior do que a própria viagem enquanto procedimento narrativo. Enquanto processo narrativo, a viagem na fabulação de Campos de Carvalho se afirma por via interrogativa. Mais do que uma aventura de

expedição científica, a viagem do narrador *camposcarvalhiano* é ao redor de sua própria mente. O próprio contorno de sua narrativa é a viagem ao desconhecido de uma escrita figurada pelo vertiginoso narrar de uma ininterrupta viagem que parece realizar-se, acima de tudo, através de uma escrita ensaística que esboça sua busca da viagem dentro da viagem. Na trama surreal escrita por Campos, o *púcaro búlgaro* é, mais do que um objeto de orientação poética, um ponto de mira armado para a aventura de mobilidade mental frente um mundo cujo deslocamento espacial não mais garante seu norteamiento essencial.

Segundo as narrativas clássicas de viagem, o deslocamento geográfico seria a ocasião para o aprendizado: aprendizado via experiência e via contato direto com as coisas do mundo. No entanto, na expedição com fins científicos de *O púcaro búlgaro*, o máximo que é possível notar é a presença de personagens em trânsito de personalidades, sujeitos em formações que nunca chegam a se cristalizar em identidades finais. Em um mundo fragmentado onde a relação entre sujeito e objeto não pode mais ser captada pela simetria de predicados lógicos, não mais passa a fazer sentido imaginar um sujeito onipotente que afronta objetos dóceis; um sujeito senhor de si, onisciente, capaz de projetar princípios lógicos em cima de um objeto. Significações e atribuições podem não textualizar significados infalíveis. Em um mundo ambíguo e multivocal, o conhecimento dito objetivo pode mais afastar do que aproximar a intelecção do real; a prática da representação fidedigna do real entra em cheque. Tal parece ser a principal provocação contida na narrativa de *O púcaro búlgaro* (1964), último romance escrito por Campos de Carvalho.

## 5.2)

Sobre o *púcaro búlgaro* ou sobre sua ausência eloquente na trama *camposcarvalhiana*, incide uma atração similar à que se apreende de jogos surrealistas pelos quais os objetos não condizem com objetos articulados segundo um conhecimento tácito, acumulados à luz de uma teoria. Enquanto alegoria de estranhamento, o *púcaro búlgaro* visa romper com objetos subjugados às expressões permanentemente fixadas segundo regras pré-fixadas.



Submetido à suspeição hermenêutica, o *púcaro búlgaro* nega a ser apreendido pelo “peso” de um conhecimento acumulado em museus e verbetes de dicionários. É como se o objeto registrado excedesse o campo das metáforas e interrompesse a monotonia de uma linguagem cientificista baseada em representações de pretensões fidedignas da busca de verdades insuspeitas. Antes, em *O púcaro búlgaro*, a relação assimétrica entre sujeito e objeto é deflagrada pela subversão do modelo objetivista de objetos físicos ditos naturais e culturalmente inatos em suas propriedades substantivas substantivadas por funções e valores conhecidos de antemão.

O papel protagonista do objeto *púcaro búlgaro* na história é uma indicação do desconcerto da relação assimétrica entre sujeito e objeto. Embora narrado em primeira pessoa, o narrador de *O púcaro búlgaro* chega a referir-se a si em terceira pessoa e é menos importante na narrativa do que o objeto em si – o *púcaro búlgaro* – e a Bulgária, estas sim as protagonistas da trama *camposcarvalhiana*. Nesse sentido, C.C parodia a sisudez do termo *autor*, o transformando em um personagem de nome “Hilário”:

O autor pessoalmente, e é o que se verá, já teve oportunidade de conhecer e mesmo de entabular conversação com mais de um relutante búlgaro, e até mesmo com uma búlgara, todos de uma reputação acima de ilibada e merecedores da maior estima e simpatia: mas como também já viu de perto alguns fantasmas e até o próprio Diabo, reserva-se o direito de só opinar definitivamente sobre o assunto depois que outros mais abalizados ou afortunados o tenham feito, à luz das novas ciências ou das que porventura ainda estejam por surgir. Aqui o que se procura é apenas relatar, com o máximo de fidelidade, a experiência pessoal que – quase a contragosto e com o espírito sempre o mais elevado – teve o autor a oportunidade de empreender em torno dessa mirífica e cada vez mais nebulosa disputa geográfica; ou, para dizer com mais exatidão, em torno desse espanto geonomástico, como tão bem o definiu um famoso historiador búlgaro. Se bem ou malsucedida essa experiência, face aos poucos prováveis resultados que dela possam advir para o progresso da astrofísica ou da astrologia, este já é um assunto que por sua natureza escapa aos limites da presente obra, embora sejam eles tão evanescentes e imaginários quanto os do próprio reino da Bulgária. Entende o autor, apenas, que muito mais importante do que ir à Lua é ir ou pelo menos tentar ir à Bulgária – ou, quando menos, descobri-la. (...) Como toda gente, também ele (o autor) sempre ouvira falar, desde a mais tenra infância, sobre púcaros e sobre búlgaros – mas sempre achando que se tratava apenas de um jogo de palavras ou, na melhor das hipóteses, de personagens de

contos de fadas, tão reais quanto as aventuras do barão de Münchhausen. Nunca lhe passara pela cabeça que, numa esquina qualquer do mundo, de repente lhe pudesse aparecer pela frente um búlgaro segurando um púcaro, ou então um púcaro com um búlgaro dentro, ou ainda e muito menos um púcaro simplesmente búlgaro – com data, etiqueta e tudo. (CARVALHO, 2008, pp.9-12).

Hilário, escritor fracassado, “o último ou o primeiro dos búlgaros” (Carvalho, 2008, p.74), é o *walter-ego* de Campos de Carvalho em *O púcaro búlgaro* e também o nome de quem narra os circunlóquios em torno da expedição *camposcarvalhiana*. O nome do narrador da trama fabular – Hilário – pode ser pensado como uma colagem entre o famoso expedicionário francês Auguste de Saint-Hilaire e com Hilário de Gouvêa, nome de rua em Copacabana – “bairro onde se pode viver tranquilamente, desde que se seja louco” (Carvalho, 2008, p.72); bairro marcado “pela ausência completa de lógica nas coisas mais simples e mais humanas” (Ibidem). –“Havia um país chamado Brasil, mas absolutamente não havia brasileiros” (Saint-Hilaire apud Sussekind, 1990, p.21). Este é o comentário feito pelo viajante Auguste de Saint-Hilaire nos anos 30 do século XIX ao chegar a terras brasileiras. Se apropriando de tal insólita afirmação sobre a inexistência dos brasileiros, Campos de Carvalho alude se apropriar do sobrenome do viajante naturalista francês para compor o nome do narrador *Hilário de O púcaro búlgaro*.

Enquanto recurso ficcional, Campos de Carvalho subverte a intenção autoral de criação de um sujeito absoluto dentro do texto de modo a ser a voz extensiva do autor. Desenraizada e desterritorializada de referenciais realistas, sua narrativa escapa do monólogo de um sujeito contínuo. Antes, seu narrador Hilário representa um bufão que toma a história e a geografia universais como uma desmedida comédia cósmica. Ao colocar em dúvida a permanência do *eu* que forma o sujeito do cogito cartesiano, Campos também acaba por questionar a validade de um realismo matemático e colocar em cheque a evidência cartesiana em sua estrutura mais fundamental. Também a figura do psicanalista é parodiada como um sábio e chato, perguntador de banalidades. É a partir da visita a um psicanalista que o narrador tem a confirmação de que poderia estar sofrendo de uma *bulgarite* aguda, necessitando organizar uma expedição à Bulgária. Tal frágil certeza só surge a partir de um jorro mental provocado pelo

psicanalista que o atende; jorro da mente que remete e até possivelmente satiriza o fluxo de consciência surrealista de escrita automática:

Escrúpulo. Cabeça. O oceano é azul. Que calor está fazendo. A morte de Danton. As metamorfoses de Ovídio. O senhor é uma besta. Com quantos paus se faz uma canoa? Vinte e um, vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro. As laranjas da Califórnia são deliciosas. Umbigo. Rapadura. Otorrinolaringologista. É a tua, mulher nua, vou pra Lua, jumento, pára-vento, dez por cento, Catão, catatau, catapulta que o pariu, catástrofe, caralho, os medos, os vegas, as vegaminas, as sulfas e as para-sulfas, diametilaminatetrassulfonatosótico, porra de merda, argentino, argentário, argentículo, testículo, laparotomia, Boris Karloff, irmãos Karamazov, irmãos Marx, Marx, Engels, Lenin, Lenita, onomatopeia, onomatopaico, ovos de Páscoa, jerimum, malacacheta, salsaparrilha, Rzhwpstkj, Celeste Império, semicúpio, Salazar, sai azar, seis e vinte da manhã, Dadá, Dedé, Dodô, Dudu, holofote, oliveira, olá Olavo, Alá, ali, alô, sua besta já não basta?...(...) O doutor depois me confessou que, quando eu proferi certas palavras-chave (...) não teve mais dúvida nenhuma de que eu havia estado na Bulgária ou lá acabaria por estar fatalmente – a menos que, ponderou com sabedoria, a Bulgária não passasse de um mito. Mito ou não, era a causa única do transtorno da minha mente, dos lapsos e colapsos que desde o útero materno me perseguiram como um ladrão embuçado na esquina – como de resto ocorrera com muitos de seus pacientes mais impacientes, em diversas épocas e até em sonho. Ele próprio, e sorriu o mais amarelo dos sorrisos, já fora atacado de bulgarite aguda na sua mocidade, podendo assim falar de cátedra sobre o assunto – e aproveitou para sentar na sua cátedra. (CARVALHO, 2008, pp.35-7).

Para o narrador Hilário, o único pressuposto imprescindível para a expedição seria que o meio de locomoção deveria ser marítimo, dado que todas as grandes expedições se fizeram pelo mar. Ainda que a experiência náutica de Hilário não vá muito além do borbulhante mundo de sua banheira, ainda assim, o projeto expedicionário por ele organizado leva a cabo uma indeterminação que só se deixa guiar pelo imperativo categórico do acaso: “a expedição, que tanto poderá durar cinco dias como cinco séculos, conforme as condições meteorológicas, astronômicas, astrológicas, mnemônicas, psicológicas, pneumônicas, parasitológicas e outras que seria exaustivo enumerar mesmo pela metade” (Ibid., p.96).

Nessa perspectiva, humor anarco-iconoclasta *camposcarvalhiano* acaba por criticar as descobertas históricas hipostasiadas em torno do sujeito moderno. Por tal seguimento, a narrativa *camposcarvalhiana* de *O púcaro búlgaro* parodia

os aventureiros e os pseudoviajantes que costumam permear as histórias de viagens exóticas:

Este livro é dedicado à memória daqueles que, em todos os tempos e sob as condições mais adversas, tentaram ou conseguiram heroicamente atingir as regiões mais inatingíveis deste ou de qualquer outro planeta, de modo a possibilitar que se tornassem conhecidos, ou quase, nomes e expressões tais como: Atlântida, Império do Preste João, Ciméria, Esquéria, Gripia, Ciclópia, Bulgária, Cochinchina, Patagônia, Eldorado, Utopia, Iêmen, Brahmaputra, Micronésia e Melanésia, ilhas Antípodas e Galápagos, Terra Australis, embocaduras do Fellatio e do Cunnilingus, mar Cáspio, mar Jônio, Império do Grande Cã, Brasília, Boston, Continente Perdido do Um, União Sul-Africana, lago Titicaca, Alabama, Texas, Arkansas, Mississipi, montes Urais e outros.(...) O meio de locomoção, frisei, só poderia ser marítimo, dado que todas as grandes expedições sempre se fizeram por mar, salvo as que se fizeram por terra – crescendo ainda, no caso da Bulgária, o preconceito milenar de que ela não existe e nunca existiu sobre a face da Terra, o que leva a crer que só possa existir sobre a face de qualquer coisa. (Ibid., pp.17-84).

Discursos filosóficos desconexos permeiam a narrativa *camposcarvalhiana* de uma insólita atmosfera permeada de colóquios incomunicáveis e diálogos de incomunicabilidades. Sua narrativa é também um riso do absurdo e uma exaltação do *nonsense*.<sup>327</sup> Por tal perspectiva, em *O púcaro búlgaro*, há menos a presença de uma busca detetivesca por um objeto perdido que estrutura sua narrativa, do que a vertigem de uma escrita que dialogue com o caráter automático de uma fonte geradora de linguagem inconsciente, proveniente de uma unidade profunda entre sonho e ação.

O *púcaro búlgaro* é o objeto detonador de todo o mistério do livro e de todo seu espanto geonomástico. É a partir de tal objeto que o mundo surreal invade o real. Enquanto sentido deflagrador de estranhamento, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto surrealista em seu insólito devir. Objeto potencialmente inclassificável, objeto que excede sua rede de definição em dicionários, que transborda sua malha objetiva separada por compartimentos estanques e glossários. Objeto de atração incomum, objeto que não se pacifica, o *púcaro búlgaro* parece se negar a ser determinado por qualquer sobre determinação linguística ou lógica. Objeto investido de reincidência do insólito;

<sup>327</sup> “Todo homem pode escarnecer a crueldade e a estupidez do universo fazendo da sua própria vida um poema de incoerência e absurdo” (BRUNET apud CARVALHO, 1995, p.34), é o que profere a epígrafe do primeiro livro de Campos de Carvalho, *A Lua vem da Ásia* (1956).

atravessado de linguagem onírica a operar por circunscrições de vertigens e atravessamentos de usos desusados para objetos aparentemente familiares. Objeto desparafusado e desabituaado por um olhar estrangeiro; olhar estrangeiro a retirar os objetos de seus hábitos e costumes, potencialmente dotando-os de uma estranheza primordial. Nos confins da lógica, o *púcaro búlgaro* parece moldar-se por ideias experimentais, de modo a evitar a influência por conhecimentos já adquiridos e transtornar, assim, as classificações habituais.

Há uma vizinhança entre o mundo animado e inanimado em *O púcaro búlgaro*. Entre o signo e seus correspondentes reais não há nenhuma infalibilidade de definição. Objetos com suas etiquetas não garantiriam a plena funcionalidade de seus nomes. À representação logocêntrica de verdades finais e cirúrgicas a ser fixada por uma estrutura redentora é contraposta a uma escrita processual de construções parciais erigidas por justaposições de diferentes verdades. O leitor, ao ser deparado com um mundo inconcluso, parece se confrontar com um texto estrangeiro em sentido denso, estranho a qualquer ordem fixa de orientação. Por tal ponto de vista, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto que se exprime como a impossibilidade de copiar uma realidade múltipla, mutável e fugidia. Em tal atmosfera *surreal*, o *púcaro búlgaro* aparece como o objeto pelo qual o mundo mítico invade o real. Objeto estranho e recalcitrante que adquire vida própria e uma profícua indiscernibilidade; objeto também procurado nos convites sensoriais de sua vida secreta.

Uma vida secreta dos objetos é tematizada por Francis Ponge, poeta contemporâneo dos surrealistas, em *O partido das coisas* (1942) através do ato de, além de dar voz às coisas, colocá-las num primeiro plano de agência. O desejo de concreção do poeta – de tomar o partido das coisas – se desenvolve através de uma perspectiva que busca mais tomar partido do que compreender as coisas em si ou explicá-las pela verdade intrínseca de objetos em suas identidades finais. Escritor de objetos, Francis Ponge em sua poética desloca os objetos para fora de seus dominantes estéticos e de seus sentidos últimos. A partir de uma valorização dos enunciados, impressão e expressão são atadas numa mesma linha de confluência entre a palavra e o mundo. A gama de objetos constrói o sujeito de enunciação, que é objetificado pelo mundo ao mesmo tempo

em que objetifica o mundo enunciado. Em *O partido das coisas*, o desejo da promessa de concreção entre as palavras e as coisas parece ser diretamente abalado em seu ideal epistemológico moderno de captação de uma relação intrínseca entre o mundo dos objetos e seus princípios substanciais inanimado, inertes e intrínsecos.

Em aproximação com *O partido das coisas*, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto que desafia sua identidade final em nome de uma vida secreta. Por não se apresentar enquanto um objeto de verdade inerente e identitária, o *púcaro búlgaro* pode ser ruminado como um objeto que possui agência e reconhece na estranheza sua própria província. Em sua arqueologia de acasos, a irreabilidade cotidiana só se deixa mostrar por entre frestas de realidades decompostas.

Artistas surrealistas são inventores de objetos estranhos. Recuperar o estranho das coisas e as propriedades surpreendentes dos objetos é uma das principais tarefas surrealistas: retirar os objetos de seus antiquários e identidades objetivas. Torna-se passível de ser um objeto surrealista todo aquele retirado de seu quadro habitual para ser empregado em usos distintos daqueles para os quais estavam destinados ou para os quais havia se perdido uma destinação prática. Pelo uso incomum de um objeto prosaico, o artista surrealista desloca a ordem habitual dos objetos úteis e utilizáveis segundo as normas práticas e passa a se relacionar com o protagonismo do objeto estranho e estranhável de forma disruptiva. Para o surrealismo, levar uma cultura a sério significa também contestá-la – e tal contestação pode ser pela via da ridicularização e embaralhamento de suas ordens.

Segundo André Breton (1991, p.152), Lautréamont inaugura um tempo de ruptura entre o sentido comum e a imaginação das palavras. A partir da poética *lautréamontiana* passa a ser possível à imagética surrealista assistir ao caos das comparações mais ousadas, aos torpedeamentos do solene e às remontagens de todos procedimentos e pensamentos que coloquem em xeque as representações infalíveis do real. Rompendo com um senso idealista de objetos classificáveis segundo normas pretensamente literais, o surrealismo institui um jogo permanente e irônico entre similaridade e diferença culturais, familiar e estranho, perto e distante. Em alguns de seus jogos, os surrealistas buscam por

palavras e frases de ressonância especial e mágica – como pode ser aproximado o caso do *púcaro búlgaro*.

Ao assumir uma posição irônica em relação à verdade representacional, Campos de Carvalho busca algo como a desconexão de saberes autorizados, satirizando as máximas lógicas indiscutíveis e a pretensa seriedade dos pensamentos normativos. Relativizando o domínio da lógica em um mundo onde nem os verbetes dos dicionários oferecem garantias de estabilidade e ordenamento, Campos busca por uma nova lógica que desmoralize todas as outras lógicas que não a sua. Nesse sentido, o universo de *O púcaro búlgaro* aborda um mundo em que existem muito mais enigmas do que argumentações contrárias, muito mais questões do que réplicas, muito mais desassossego e desconcerto do que soluções finais.

Em sua verve de combinação alegórica, *O púcaro búlgaro* parodia a linguagem eloquente e retórica dos tratados históricos e das grandes descobertas, ao mesmo tempo em que também corrói a preocupação realista em divinizar um objeto exterior como marca monolítica de uma construção plástica ou de uma busca detetivesca por algum tesouro perdido. Na novela *camposcarvalhiana* a própria representação do *púcaro búlgaro* enquanto objeto propulsor de uma busca histórica adquire tons de uma representação que nunca se completa, que pertence mais ao domínio de uma expedição mental do que a um plano de distâncias percorridas por adaptação racional aos meios de percepção externa. Assim, poderíamos nos perguntar se não seria o *púcaro búlgaro* de Campos de Carvalho um objeto surrealista por eleição.

Objeto simultaneamente real e supra real, para André Breton (2001), o objeto surrealista poderia ser assim referido: “objeto móvel e mudo, objeto fantasma, objeto achado” (Breton, 2001, p.307); “objetos dos quais só nos aproximamos em sonhos e que parecem pouco defensáveis tanto do ponto de vista da utilidade quanto do prazer” (Ibid., p.333). Por sua vez, Salvador Dalí delineia o objeto surrealista como um “objeto que se presta a um mínimo de funcionamento mecânico e que se baseia nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes” (Dalí apud Ibid., p.332).

Da possibilidade de tornar estranhos os objetos banais de uso habitual, os surrealistas buscam conferir ao micro cotidiano um poder insuspeitado de surpresa. São estes objetos mais fabricados em sonho do que sob o ângulo da utilidade e da estética. Quer se trate de um achado ou de uma invenção, o mais importante para adquirir um alcance simbólico é que o objeto surrealista se situe a meio caminho entre o mundo objetivo e o universo subjetivo. Tal parece ser o caso do *púcaro búlgaro*: objeto devaneado para além de sua significação mais imediata. Situado entre o sensível e o racional, o objeto surrealista pode ser delineado como objeto onírico a combater a onipotência de um real unidimensional. Objeto de funcionamento simbólico, o objeto surrealista evoca a realidade densa do inconsciente e do extra racional. Por meio de uma realidade extra lógica, as imagens surrealistas são formadas por lapsos de linguagem e por equívocos reveladores, localizados correntemente entre a figura do objeto e a palavra que o representa. Vejamos como Giulio Argan diferencia os objetos construtivistas dos objetos surrealistas:

O objeto produzido segundo as metodologias da produção do desenho industrial é qualificado pela própria função da qual a forma é a expressão exemplar; mas é cadeira, lâmpada, veículo, instrumento de trabalho, e a sua prerrogativa, quando muito, é a de ser mais econômico do mesmo tipo produzidos segundo metodologias menos rigorosas. Pelo contrário, os objetos surrealistas não valem pelo que manifestam, mas pelo que implicam ou escondem, não uma racionalidade, que se considera abstrata, mas as motivações ocultas dos sonhos, as inconfessáveis implicações eróticas, as secretas afinidades eletivas pelas quais se associam a outros objetos contra qualquer razoável expectativa, a intenção inconsciente de iludir, desmistificar, ridicularizar tudo aquilo que tem um sentido ou uma função na vida consciente. (...). Em substância, a imagem surrealista é sempre um *lapsus*, no sentido freudiano do termo; e frequentemente o equívoco revelador está precisamente entre a figura do objeto e a palavra que o designa. (ARGAN, 1995, p.66).

Assim, por tal perspectiva, o *púcaro búlgaro* não deve ser descrito como um objeto de propriedades intrínsecas a moldar o espaço mental de seu narrador, mas sim como um objeto desejante, repleto de desejos e aspirações de presença, já que na trama de Campos de Carvalho não é só a Bulgária que é procurada ou o púcaro separadamente, mas sim a inusitada combinação entre os dois termos. Tal reversibilidade entre vasos comunicantes é narrada pela epígrafe de Henri Angel que abre *O púcaro búlgaro*: “Uma vez que o impossível pode aceder à



categoria do verdadeiro, o verdadeiro por sua vez pode aceder à categoria do impossível” (Angel apud Carvalho, 2008, p.7).

A partir de tal epígrafe, é possível pensar numa reversibilidade primordial entre possível e impossível, real e sonho, como se compusessem vasos comunicantes entre elementos inconciliáveis. Sendo a verdade um efeito de significação subscrito à uma busca conceitual, toda conceituação da verdade lida com uma polissemia da linguagem que concede a todas as dimensões de significação igual valor de atribuição. No *leitmotiv* transgressivo surrealista está presente a recusa da arte conceitual como instância privilegiada de apreensão do real:

Quem não percebe que o rosto do erro e o da verdade não podem ter traços diferentes? O erro vem acompanhado de certeza. O erro se impõe pela evidência. E tudo aquilo que se diz da verdade, diga-se do erro: não estará cometendo engano maior. Não haveria erro sem o sentimento mesmo da evidência. Sem ele, ele nunca se pararia no erro. (ARAGON, 1996, p.38).

Para além de uma identidade mais imediata e diante de uma realidade fugidia, o *púcaro búlgaro* procede na escrita de Campos de Carvalho como um objeto que se recusa a ser dicionarizado por uma malha de linguagem realista ou por verbetes de dicionários que concebam de forma modelar os segredos dos objetos. O *púcaro búlgaro* transborda os limites do impossível por multiplicações de possíveis; transforma limites em limiares. Seu *lógos* não é essencialista e sua representação não é idealmente fixa.

Em *O púcaro búlgaro*, o objeto nomeado e dicionarizado adquire funcionalidades incongruentes. A palavra que excede seu significado dicionarizado transforma-se em algo mais do que uma fabricação de linguagem. A tensão entre a vida dos objetos e seus emparedamentos dicionarizados é exposta na escrita *camposcarvalhiana* através do questionamento de um mundo rubricado e nomeados em etiquetas de sentidos. Por outros níveis de significações, a evidência sensível dos objetos é problematizada através da desobediência à tarefa de organizar os significados não controlados de um texto numa única intenção supostamente coerente e num singular ponto gravitacional indubitável. Objetos antes delimitados e inscritos em definições permanentes saem de suas formas e adquirem agência própria num mundo que não mais permite um sentimento prolongado de centramento ou um diálogo

progressivamente coerente de comunhão autêntica. Assim como proposto na epígrafe supracitada de Henri Angel, na medida em que o possível pode profanar as fronteiras do impossível, também o impossível pode ascender à categoria do verdadeiro.

Em contraposição à uma literatura de pretensões descritivas, cartografias de geografias incongruentes são delineadas por Campos de Carvalho numa escrita que rompe com a malha referencial da linguagem e mostra uma realidade desparafusada da tagarelice do mundo usual. Mais do que compreender a essência de objetos substanciais, C.C. coloca o objeto *púcaro búlgaro* em situações subitamente surpreendentes, restituindo-lhe o uso e atribuindo-lhe protagonismo em sua narrativa. Interessa-lhe mais o inominável, o inefável e o insondável do que as descrições pretensamente fidedignas da realidade. Afrontando as rubricas referenciais do mundo realista e as malhas descritivas de sua linguagem, sua escrita desafia todas as definições que tomam o real em seu sentido último e literal. Os abalos da linguagem referencial presentes na narrativa *camposcarvalhiana* acabam por desestabilizar as rubricas de um mundo pré-codificado por convenções e leis lógicas já estabelecidas.

Como ressalta Maurice Blanchot (1997, p.303), ao escrever uma nova obra o escritor deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob outra forma; negar os livros inventando um livro com o que não são. Ao destruir temporariamente a linguagem, uma escrita supra-realista pode construir um objeto cuja realização – até então irreal – evoque a afirmação de uma realidade diferente dos elementos que a constituem. Um horizonte de novos objetos pode ser erigido, na medida em que o experimento de uma escrita inventiva supra capaz de fabricar um objeto estrangeiro em que seja possível descobrir algo desconhecido às margens de uma realidade diferente:

O escritor não é um sonhador idealista, não se contempla na intimidade da sua bela alma, não se enterra na certeza interior de seus talentos. Seus talentos, ele os põe na obra, isto é, necessita da obra que produz para se conscientizar deles e de si mesmo. O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. (...) O escrito não pode se retirar nele mesmo, ou deve renunciar a escrever. Não pode, escrevendo, sacrificar a pura noite de suas próprias possibilidades (...) A dificuldade reside no fato de o escritor não ser apenas vários num só; cada momento dele mesmo nega todos os outros, exige tudo para si e

não suporta conciliação nem compromissos. (...) O volume escrito é uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência que se produzem, me escapam e diante da qual não posso me reencontrar o mesmo, por essa razão: na presença de outra coisa eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa – o livro –, da qual eu tinha apenas uma ideia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu mesmo transformado em outro. (BLANCHOT, 1997, pp.293-303).

Sob a intenção de apresentar uma realidade sem disfarces, o escritor realista busca, por efeitos estabilizadores e ortopédicos, suprimir quaisquer incoerências, contradições e ambiguidades da escrita ficcional. De forma antagônica, o escritor surrealista se coloca numa posição de transição narrativa a sinalizar o *eu* problemático de um narrador que também é um *outro* e por isso não deve ser limitado como contador de verdades. Para o surrealismo, a realidade cultural compõe-se de códigos artificiais, identidades ideológicas e objetos suscetíveis de serem recombinaados e justapostos inventivamente. O estranhamento da linguagem realista faz parte da poética *vicária* surrealista. Certos objetos obsoletos são valorizados em seus potenciais de reinvenção e desenferrujamento de hábitos da cultura. A concretude da linguagem é deslocada para além de sua expectativa de mimeses. Através de uma dissonância entre meios e usos, a potência inventiva da linguagem surrealista atravessa o mundo aparentemente inanimado dos objetos.

Entre o texto e o mundo, pendem divisas indizíveis, que só podem ser referidas perante formas irresolutas. Inicialmente, em seu período de criação, o surrealismo teve uma intenção satírica de contestar a utilidade dos objetos domésticos e opor objetos de sua fantasia a objetos de arte. Como observa Sarane Alexandrian (1976, p.30), só em um segundo momento os surrealistas renovaram a psicologia dos objetos e aprofundaram os sentidos de seus significados e suas ações na vida humana. Com o tempo, os surrealistas passam a valorizar a possibilidade de transformar objetos comuns em objetos raros através da intervenção pessoal do artista inventor. Por exemplo, o *ready-made* de Marcel Duchamp utiliza a possibilidade de significar através da própria realidade, não precisando do auxílio de um signo ou do intermediário de uma

representação, marcando, assim, a passagem do espaço simbólico para o tempo real do objeto.<sup>328</sup>

Escritores de abrangência surrealista são viajantes atentos à procura de palavras condutoras e objetos que possam ser deslocados de modo a fazer-lhes ocupar posições insólitas, uns em relação aos outros. Para os surrealistas, o real ainda é desconhecido, seria ainda preciso reintegrar o homem ao real através da imaginação poética. Numa espécie de tensão inventiva o escritor surrealista acredita ser possível recriar uma palavra efetiva que seja a figura de uma ideia capaz de questionar a casualidade racional lógica através do pensamento mítico. Para escritores como André Breton e Louis Aragon, não há civilização possível sem mito, não há possibilidade alguma de superação supra real sem intenção mítica; o estado paradoxal organizador das coisas seria mantido pela poesia e pelo mito. Nesse sentido, no “Prefácio para uma mitologia moderna”, em *O camponês de Paris* (1926), Aragon denuncia a ilusão de filósofos que pretendem que uma evidência conduza a uma só verdade e que uma única certeza signifique de forma abrangente a realidade.

Do encontro de relações inesperadas entre as palavras e as coisas é que potencialmente pode surgir a evocação de associações imprevistas no cotidiano. Com efeito, a quem se engana, o erro parece tão evidente quanto a verdade: um erro pode se impor por sua evidência. Mitos novos podem nascer sob cada um dos passos errantes do poeta surrealista. Uma nova mitologia pode ser atada e desatada por uma poética do acaso e pelos seus erros produtivos e fecundos, afinal: “A qualquer erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão” (Aragon apud Durozoi, 1976, p.193).

A preocupação com a linguagem está no centro do surrealismo, já que não há pensamento fora das palavras; toda manifestação surrealista alimenta tal proposição. A poesia não descreve uma visão anterior e por isso não é mística. Prioritariamente, o surrealismo se situa no plano da linguagem sem estar submetida à dupla sujeição da lógica e da comunicação imediata. O desregramento dos sentidos deve ser também compreendido como um desregramento dos significantes. À palavra poética seria dado o poder de

---

<sup>328</sup> (Cf: BOURRIAUD, 2009, pp.34-5).

explorar a constante interpenetração do físico no mental para triunfar sobre o dualismo da percepção e da representação. Caberia ao artista surrealista buscar uma matéria bruta do pensamento, livre das determinações memorialistas acumuladas por sua biografia.

Por tal perspectiva, a linguagem é vista por André Breton como algo diverso de um meio de comunicação de mediação inerte entre locutores. Nesse sentido, os surrealistas valorizam a imaginação e a infância como mananciais de uma *verdadeira vida* guiada pelo sentido do jogo e por uma poesia de associações imprevistas. Por tal via transgressora do previsto, o surrealismo combate conceitos formais da antiguidade como harmonia e equilíbrio, criticando o fato de a estética rejeitar tudo o que não lhe corresponde. Também o conceito de belo é ampliado como concepção *outra* e selvagem de algo que pode não estar submetida à visão “civilizada” de mundo.

Também, de forma análoga ao caso surrealista, *O púcaro búlgaro* parodia e rompe com um tipo de narrativa realista que cita evidências para sustentar uma interpretação centrada num foco temático. A autoridade monofônica do narrador realista é desestabilizada, por exemplo, pela incisão de falas não especificamente intencionais de personagens coadjuvantes, como o *bulgarólogo* Radamés Stepanovicinsky – natural da não menos improvável cidade de Quixeramobim. Tal é o *curriculum vitae* de Stepanovicinsky, o único cientista presente na expedição de *O púcaro*:

Bulgarólogo e bulgarósofo mesmo sem Bulgária, precursor de todas as Bulgárias e por tabela de todos os búlgaros, e, sobretudo de todas as búlgaras, ele o sabichão e o sabe-tudo, com transistor ou sem transistor, de passado ainda mais misterioso do que o futuro, sem passado e sem futuro, apenas Radamés para os íntimos e para as íntimas, quanto mais íntimo e quanto mais íntima mais Radamés e menos Stepanovicinsky (...) se não for com um Radamés a tiracolo jamais se chegará a nenhuma Bulgária, nem e muito menos a nenhum púcaro búlgaro.” (CARVALHO, 2008, p.74).

Análoga à presença do *bulgarólogo* na trama, o *humor negro* da escrita *camposcarvalhiana* inverte a lógica corrente através de anástrofes que operam com a inversão de expectativa de uma afirmação, como por exemplo, na explicação do professor de *bulgarologia* Stepanovicisnky: “Não é o mendigo que já tem transistor, e sim o transistor que já tem o seu mendigo” (Ibid., p.69).

A partir de digressões e ceticismos científicos, Stepanovicinsky se comunica com os outros personagens da expedição em tom romanticamente professoral:

A primeira condição para se ir à Bulgária, e já não falo para chegar até lá – continuou o professor acariciando o gato – é acreditar piamente que ela esteja ao alcance da nossa mão, como este belo gato está sempre ao alcance da minha mão, tão ao alcance que às vezes chega a confundir-se com ela. (...) O fato de ir procurá-la não quer dizer que já não a tenhamos achado, ou mesmo que nela não moremos desde o início dos séculos, como é exatamente o meu caso. Ou o senhor pensa que sou o maior bulgarólogo vivo apenas por haver estudado profundamente os costumes dos búlgaros, a sua pré-história e, sobretudo a sua não-história? (...). Os búlgaros, veja o senhor, mesmo que não existissem passariam a existir desde o momento em que eu vim ao mundo. Pois, assim como minha mãe me concebeu, eu concebi todas as Bulgárias presentes, passadas ou futuras, e sem a ajuda de nenhum pai, o que é mais importante. (...). Se (o senhor) não admite a hipótese de qualquer Bulgária, ou o quer que seja, possa estar debaixo do seu tapete ou dentro do seu bolso, como podemos honestamente ir procurá-la ou procurá-la nos confins do mundo, na Lua, no fundo do mar, na casa de mãe Joana ou no raio que o parta?! (...) surpreende-me é que tenha partido justamente do senhor essa ideia, que é uma verdadeira cruzada, de mostrar a todos os povos, inclusive ao povo búlgaro, a existência ou a inexistência da Bulgária. Seu desconhecimento total da Bulgária talvez o tenha levado a essa atitude de desespero que é ao mesmo tempo de uma grandeza sem par, e eu lhe sou profundamente reconhecido por isso. Mesmo que, em vez da Bulgária, venhamos a descobrir a Argentina ou apenas um novo planeta, nem por isso o seu gesto terá sido em vão, e eu estarei ao seu lado para consolá-lo e o senhor a mim. (Ibid., pp.44-5).

Assim, a amplitude surrealista de *O púcaro búlgaro* é marcada pela inquietante estranheza de um humor corrosivo que fragmenta identidades e parodia qualquer análise de pretensões científicas. Sua acuidade paródica é revestida de trechos narrativos que se estruturam de acordo com argumentações científicas, mas cujos conteúdos são cobertos de *nonsense*, como por exemplo, quando é aventada a possibilidade de escrever-se um “tratado búlgaro provando a inexistência dos demais países” (Ibid., p.15).

De forma análoga, um projeto de descrição científica da expedição também é implodido em seu próprio excesso descritivista. Dotada primeiramente de uma aura redentora e heroica, a expedição rumo ao descobrimento da Bulgária não passa de sua fase de sondagem. Os prolegômenos da viagem se iniciam com a escrita de um inusitado diário, mas

logo tal diário mostra-se repleto de devaneios num labirinto de ideias dramatizadas pelo narrador; “com a convivência dos lexicógrafos, dos filólogos, dos semantologistas e dos decifradores de hieróglifos de todas as procedências ou improcedências” (Ibid., p.29). Em seu interregno sobre o que se passou ou não se passou de importante em sua expedição, o narrador Hilário vai devaneando ao ponto de lembrar-se de um insólito, remoto e inimaginável incunábulo (livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis) com quatrocentas e tantas páginas publicadas em branco sobre “NO QUE PENSAM OS ADOLESCENTES QUANDO NÃO ESTÃO PENSANDO EM SEXO” (Ibid., p.28).

Em outra parte da narrativa, o impulso discricionário dos expedicionários é satirizado através de uma vertiginosa listagem pelas quais critérios cientificistas atingem os limites do absurdo numa espécie de *patafísica* particular. Em tal lista inventariada e organizada por Hilário e Radamés são alinhados objetos sublunares (ligados ao mundo das ideias) e supralunares (atrelados ao mundo cotidiano) num arranjo nefelibata e lunático de artefatos “indispensáveis” para a viagem rumo ao *púcaro búlgaro*:

Um quadrante. Um sextante. Se possível, um oitante. / Um astrolábio. / Um planetário. / Uma ampulheta. / Tábuas astronômicas da Lua. / Uma sonda de medir profundidade. / Um mapa-múndi (não desses que se vendem em qualquer bazar). / Um telescópio. Um microscópio. / 120 escaleres. / Um canhão. / Uma porta de emergência (sobressalente). / Um saxofone. / Uma âncora, de preferência já ancorada. / Uma imagem de são Prepúcio, padroeiro dos bulgarólogos. / Um eletroencefalógrafo. / 2.000 quilos de lastro (Livros da Academia, Dicionários, Gramáticas e Gramáticos, Artigos de fundo, Fundistas, Tijolos, Paralelepípedos, Anais do Legislativo, Coletâneas de leis e decretos, Suma Teológica de santo Tomás de Aquino, Livros de Crônicas, Discurso políticos). / Um relato do Papa, autografado. / Uma agulha mais ou menos magnética. / Um fio de prumo. / Um caleidoscópio. / Pequena biblioteca: Ficção Científica, Folclore, Ocultismo, Magia, Mitologia, Constituições Federais e Estaduais (com a mais recentes emendas), as Profecias de Nostradamus, *O verdadeiro livro de são Cipriano*, *Manual de equitação sem mestre*, o *Kama Sutra* etc. / Um penico. / 200 quilos de vaselina. / 600 rolos de papel higiênico. / Um ventilador, com ventos nordeste, alísios, etésios e outros. / Um caixão de defuntos (vazio). / Um espelho côncavo e um convexo. / Um advenho. / Um feiticeiro, / Um curandeiro. / Um paleontólogo. / Um maço de palitos. / Um livro de bordo, de preferência já escrito. / Um telefone. / 200 garrafas de uísque, 400 de gim, 200

de vermute, 200 de vodca, 1.000 de cachaça e 1 de guaraná. / Um oligocronômetro. / Uma cuíca. / Um sabonete. / Um desconfiômetro (para Expedito). / 8.000 baralhos. / Um caça-borboletas. / Um pé de cu-de-cachorro, ou cu-de-mulata, vulgo amarelinha. (Dois, um para o professor Radamés.) / Uma bicicleta. / Um mesolábio e um galactômetro. / Um vidro de hexametenotetramina. / Um aparelho de clister. / Um estilingue. / Um tubo de comprimidos (bem comprimidos). / Duas caixas de serpentinas. / Um dicionário inglês-búlgaro (e um inglês-búlgara, para o professor). / 5 guarda-chuvas. / 2 pares de raquetes de tênis. / Uma faixa com o dístico *TODO RACISTA É UM FILHO-DA-PUTA*. / Um aparelho de ar-refrigerado. / Uma escada de subir. Uma escada de descer. / Uma luneta para avistar Bulgárias (último modelo dinamarquês). / Um piano automático. / 5 frações da Loteria de Natal. / 10 empolas de vacina anti-rábica. / Uma pele de tigre de Bengala. / Um cocar de índio. / Uma corda duas pontas. / Um saca-rolha. / Uma máscara congoleza. / Uma cabra bem fornida (com pouco uso). (Ibid., pp.96-9).

### 5.3)

País de geografia imperscrutável, a Bulgária no texto de Campos de Carvalho representa o inclassificável. A descoberta arqueológica do *púcaro búlgaro* seria inerente à descoberta da Bulgária ou à descoberta do absurdo da existência humana. Pelo fato de seu eixo de deslocamento ser mental e não geográfico, a Bulgária de Campos de Carvalho mostra-se ao leitor como um território cuja melhor forma de aproximação seria uma busca inconclusa, nunca ultimada em pontos cardeais finais. Guiados por bússolas dissonantes, os expedicionários de *O púcaro búlgaro* antes se organizam em torno de um dissenso. Seus personagens não possuem origem e nem destino. Compõem, antes, parte de uma escrita cuja navegação provém da ausência de bordas e margens bem delimitadas entre o devaneio e uma estranha narrativa de viagem mental. Por tal ponto de vista, em torno da mirífica e nebulosa disputa geográfica em torno da Bulgária reúnem-se personagens ironicamente filosóficos ao longo de circunlóquios em torno de soluções poético-siderais que pudessem abranger alguma hipótese sobre a existência búlgara para além dos mundos já conhecidos; nalguma solução bem diversa da pretendida “pelos que energumenamente atribuíam a Bulgária a uma pequena mancha de café no mapa do Polo Norte ou do Polo Sul” (Ibid., p.60).



Por translações de tempo e espaço, até menos da metade de *O púcaro búlgaro* a contagem dos dias e dos meses se torna improdutiva e, logo, desnecessária.<sup>329</sup> Os pontos de referência do diário da expedição se tornam turvos e as datas não mais correspondem fiel e fidedignamente à contagem dos dias. Os mapas oficiais não lhe merecem crédito, tampouco as medidas tradicionais de contagem de distância. Por exemplo, na parte *Interregno* do livro de C.C, a distância entre os confins da Gávea e o Jardim de Alá (“Jardim das Delícias”) é calculada hipoteticamente em “uns duzentos quilômetros” (Ibid., p.66).

Paralelamente, latitudes e longitudes são transfiguradas pela viagem *camposcarvalhiana*. Sua navegação é dotada de uma vertigem intrínseca. Mantido em viagem, o escritor mantém-se atento aos significantes instáveis do mundo. Localizada fora dos caminhos seguros da lógica, a escrita de Campos de Carvalho parece ser, antes, uma instância sem maiores mediadores que seus próprios pensamentos e a mão que escreve por pontos extremos e erráticos à margem das formas estanques de palavras já codificadas. Para C.C, levar uma viagem a sério parece ser não se deixar capturar apenas pelo aspecto geográfico do deslocamento, aceitando sua errância, já que quem escreve é também o acaso da escrita; o acaso e as ervas daninhas do pensamento lógico. Ao escrever *O púcaro búlgaro*, Campos sugere ter aceitado o convite de André Breton ao desafiar todos os modos convencionais de pensamento em ruptura da arte com a lógica corrente:

Já nada havendo que me impeça de deixar meu espírito vaguear, sem dar atenção às acusações de misticismo que não deixarão de assacar-me, creio que não seria má ideia, para começar, convencer o homem de que ele não é, forçosamente, como sói vangloriar-se, o *rei* da criação. Pelo menos esta ideia me abre certas perspectivas que têm valor na balança poética, o que lhe confere, queiramo-lo ou não, certa eficácia longínqua. O pensamento racionalista mais senhor de si mesmo, o mais agudo, o mais apto prevalecer sobre todos os obstáculos no

<sup>329</sup> Por exemplo, a passagem de tempo que marca os preparativos da expedição é antes assinalada por um cronômetro abstrato de contagem imprecisa: de 31 de outubro se passa ao inexistente dia 32 de outubro, depois ao 4 de novembro, seguido da única linha cronológica: 7 de novembro, 10 de novembro, 11 de novembro, 13 de novembro, 14 de novembro, 17 de novembro, 18 de novembro, 19 de novembro, 20 de novembro, 24 de novembro, 25 de novembro, 26 de novembro, 28 de novembro, dia 28 e meio de novembro, 30 de novembro, 2 de dezembro, 3 de dezembro, 4 de dezembro, 5 de dezembro, 6 de dezembro, 7 de dezembro, até chegar a uma contagem novamente vaga e paradoxal: “Outubro / Outubro? / (Outubro) / Século XX / Século XX (?) / Século”, retornado ao dia 27 de outubro” (Ibid., pp.63-90).

campo em que se exerce, sempre me pareceu, fora desse campo, compactuar com as mais estranhas complacências. (...). **Uma época como esta em que vivemos pode suportar, se elas têm por fim desafiar todos os modos de pensar convencionais, cujas deficiências são por demais evidentes, as partidas para viagens à maneira de Bergerac, à maneira de Gulliver, E toda a possibilidade de chegar a algum lugar, após certos desvios até mesmo em terra mais razoável que esta que deixamos, não está excluída da viagem para qual hoje vos convido.** (...). Um novo mito? Estes seres, será preciso convencê-los que procedem de uma miragem, ou dar-lhes a ocasião de se descobrirem? (BRETON, 2001, pp.348-51, **grifo meu**).

Se, numa narrativa clássica de viagem a mola propulsora da narração é gerada por deslocamento geográfico, em *O púcaro búlgaro*, a viagem à Bulgária é extática, sempre em torno de um prelúdio que nunca toma rumo de partida. Ao subtrair a ação da travessia de viagem, Campos de Carvalho cria outra dinâmica para a viagem exploratória, deslocando-o o sentido primordial a reinventando sob novas bases. A vertigem de sua escrita parece mais operar por um sentido de viagem enquanto atravessamento de horizontes mentais do que pelo significado clássico de partida sem a evasão de um *eu* que permanece idêntico ao ser transportado no percurso de deslocamento geográfico. A viagem, em *O púcaro búlgaro*, não constitui uma busca de sentido existencial de um sujeito que analisa seu percurso pelo mundo através dos enigmas revelados pelas suas viagens. Antes, a viagem em Campos mais oculta do que revela, mais expõe a partir do humor anárquico as contingências espaços-temporais que encarceram o homem a uma relação de submissão com a história enquanto dependência de um mundo reduzido por esquadros e mapas-múndi.

Nesse sentido, na escrita *camposcarvalhiana*, uma poética de navegação é formada por um sistema de hipóteses e elucubrações e não por um catálogo científico de verdades. Antes, em *O púcaro búlgaro*, trata-se de uma epopeia às avessas,<sup>330</sup> escrita sob uma narrativa que satiriza a ação e a descrição enquanto

<sup>330</sup> Ao traçar um paralelo com as epopeias clássicas, Nelson de Oliveira (2001) interpreta *O púcaro búlgaro* como uma *anti-epopeia* – ou a única epopeia possível em tempos modernos: “*O púcaro búlgaro* é a única epopeia possível nos tempos modernos, porque é a *anti-epopeia* das expedições exploratórias. Enquanto na *Ilíada* e na *Odisséia* temos a consumação da conquista por parte da aristocracia grega, aqui temos o fracasso de semelhante empreitada conduzida pelos anti-heróis da classe média tupiniquim. Lá o tom épico; aqui o seu contrário, o tom satírico — o ponto comum a ambos: o choque, o susto, o espanto, o estranhamento que os seres humanos e os objetos do cotidiano provocam como se estivessem sendo vistos e nomeados pela primeira vez. Choque provocado por tudo o que é mais corriqueiro: nas epopeias homéricas o mundo dos deuses, sua rotina pouco rotineira e sua ética particular; no *O Púcaro Búlgaro*” o mundo dos homens, cada

consumação de conquistas históricas. Radicalmente distinto de uma epopeia do descobrimento aos moldes de um ideal de plenitude ou redenção, seu périplo anárquico se inicia sob o signo de uma empreitada especulativa. Até o ponto em que, por tudo ser tão estranho, nada mais seja surpreendente. Como um Cristóvão Cabral às avessas, Hilário não possui dimensão interior ou psicológica, antes narra as questões epistemológicas do livro.

Ao longo de sua narrativa, o livro em formato de diário de anotações de viagem é transformado em um inabitual relato permeado de diálogos que lidam com outros tipos de sentidos distintos da lógica casual. Por tal ponto de vista, uma ata repleta de *nonsense* é promulgada como a confirmação do caráter notório da sigla oficial da expedição que satiriza os partidos políticos e qualquer utopia partidária: *MSPDIDRBOPMDB (Movimento Subterrâneo Pró-Descoberta ou Invenção Definitiva do Reino da Bulgária Ou Invenção Definitiva do Reino da Bulgária Ou Pelo Menos De Búlgaros)*; único movimento subterrâneo no mundo a funcionar no oitavo andar de um edifício no alto de um morro no Alto da Gávea.<sup>331</sup> Em tal contexto, no dia 17 de novembro o narrador Hilário coloca um anúncio na parte necrológica do jornal à procura por voluntários para uma possível, ainda que improvável, expedição rumo à descoberta da Bulgária. Sua expedição não exclui os loucos, já que para o escritor, “só é louco quem não é” (Carvalho, 2006, p.122).

O primeiro voluntário a ser escolhido dos que aparecem para a expedição é o personagem Pernacchio, um nefelibata que possui a hipótese de que a Torre de Pisa pudesse estar reta e seria o resto da cidade inteira que estivesse inclinada; segundo ele, a torre de Pisa não estaria torta, mas sim seria a única construção

---

púcaro e cada búlgaro podendo existir ou não, cada membro do corpo podendo ser outra coisa, como a mão de Radamés que é, para todos os efeitos, seu gato de estimação” (OLIVEIRA, 2001).

<sup>331</sup> Em uma das atas das reuniões do grupo expedicionário há, por exemplo, o debate *nonsense* por parte do participante Ivo que viu a uva sobre a se a tendência de a dança moderna manter afastados o corpo dos dançarinos poderia resultar num decréscimo de natalidade ou até na extinção da espécie humana em tempos modernos. Outra discussão levantada pelo expedicionário Expedito é sobre a proposta de um dia erguer-se um grande Monumento à Vaselina, reconhecendo sua fundamental importância na perpetuação da história da humanidade. Em tal invulgar contexto há ainda o colóquio entre Expedito e Radamés Stepanovicinsky sobre se o macaco por não possuir o dom da palavra seria por isso destituído de raciocínio. Enquanto para o julgamento positivista de Expedito, os símios seriam degenerados e irracionais, para Radamés, por sua vez, os primatas seriam mais sábios do que os homens justamente por não perderem a cabeça pela boca: “Qualquer, proclamou sem permitir apartes, é incomparavelmente mais sábio do que um santo Tomás de Aquino ou um Descartes” (CARVALHO, 2008, p.79). Ademais, para Stepanovicinsky o que impediria a prática da antropofagia na modernidade não seriam conceitos ou preconceitos morais e religiosos, mas tão somente a má qualidade da carne humana.

reta da cidade que, esta sim, lentamente naufragava:

Descobri que não é a Torre de Pisa que está se inclinando, e sim toda a cidade de Pisa, com os seus prédios e monumentos, e até os seus habitantes. A torre é a única que, por um fenômeno inexplicável, se mantém a prumo. E mostrou com o cigarro a posição exata da torre, rigorosamente vertical. (CARVALHO, 2008, pp.341-2).

Após a presença de Pernacchio, surge o *especialista*, professor de *bulgarologia* e *bulgarosofia*, natural de Quixeramobim no Ceará e chamado Radamés Stepanovicinsky, seguido de Ivo viu a uva (descendente do sábio hindu inventor do zero e possuidor dos royalties sobre todos os zeros usados no mundo até o fim dos tempos) e, por fim, o expedicionário Expedito sem expediente, também incluído na expedição. Por sua vez, os principais expedicionários a serem recusados para a expedição são: primeiro um algebrista desiludido de sua álgebra, mas que possuía a intenção de abrir na Bulgária uma fábrica de acentos circunflexos – na hipótese, bem entendido, de a língua búlgara não possuir esse acento, ou então e principalmente na hipótese de possuí-lo<sup>332</sup> –, seguido de um ex-halterofilista de nome Fulano C. Meireles que, tomado por uma dúvida *hamletiana* sobre sua própria existência, acaba por descobrir-se quase inexistente por ser antepassado de tetravós nascidos no intervalo de dias que não foi contado pelo calendário gregoriano em substituição do calendário juliano. De forma não menos insólita, o personagem imperturbavelmente anônimo Fulano C. Meireles narra sua estranha história, excluída da história oficial do mundo:

Não sei se o sr. sabe, mas em 1585 o papa Gregório XIII decidiu que o dia seguinte a 4 de outubro de 1582 passaria a ser 15 de outubro de 1582 – parece que para acertar um calendário qualquer. (Sua voz era sumida e mais parecia uma respiração.) Pois bem, os avós dos meus avós, digamos assim, nasceram exatamente entre 5 e 14 daquele ano – o que significa que não nasceram coisa nenhuma e nada têm a ver com a história do mundo. Eu até que, antes de descobrir esse fato, era um halterofilista razoável, com várias medalhas no peito e um sexto lugar numa competição internacional. Quando descobri que não existia, perdi todo interesse de existir, fui definhando, e aqui estou reduzido a esta coisa inexistente que o sr. vê ou que não vê. (Ibid., p.42).

Dos participantes selecionados para a expedição, o *bulgarólogo* e *bulgarósofo* Radamés Stepanovicinsky é o que possui os atos mais inusitados,

<sup>332</sup> Como disserta tal peculiar algebrista: “O acento circunflexo, acrescentou, obriga à circunflexão, e quanto mais nos circunfluirmos ou circunfluirmos os outros, tanto mais circunfluentes nós e eles ficaremos, o que não deixa de ser um consolo neste mundo tão pouco circunfluído” (Ibid., p.42).

como andar pelos tetos dos apartamentos recém-visitados ou ainda carregar através do dorso de sua mão esquerda um gato imaginário frequentemente acariciado. Tal qual um argonauta à procura de um velocino de ouro ou um astronauta em busca de um outro planeta, o expedicionário *bulgarólogo* pensa em adentrar o tortuoso caminho da história com a desenvoltura de um *connaisseur*, rumo à alguma descoberta profunda que não abdicasse de especulações sibilinas e paradoxais. Por meio de hipóteses científicas delirantes, Stepanovicinsky discursa paraos outros expedicionários algumas das conjecturas de sua *bulgarosofia*:

Mesmo que ficasse um dia definitivamente demonstrado a inexistência da Bulgária, ou das Bulgárias, ainda assim continuariam a existir búlgaros – do mesmo modo como existem lunáticos que nunca foram e jamais irão à Lua. Eu mesmo conheço mais de um marciano que nunca soube ou nunca souberam de que lado fica exatamente o planeta Marte, como sei de sujeitos que usam camisas-de-vênus e nem por isso são astrônomos ou fazem contrabando com aquele lírico planeta. Em suma, não vejo nada de espantoso em que um dia venhamos a descobrir que também somos e seremos eternamente búlgaros. (*Protestos gerais. Pernacchio ameaça voltar para junto da Torre de Pisa.*) Não adianta querer ou não querer protestar. Se não fôssemos de certo modo e até certo ponto búlgaros, não estaríamos agora tão interessados em provar a existência ou mesmo a inexistência da Bulgária, e estaríamos antes cuidando de ir descobrir Portugal (...) Nenhuma alusão à Bulgária ou a quaisquer Bulgárias se encontra, nem mesmo veladamente, na Bíblia ou em qualquer outra mitologia, como tampouco nos mistérios da cabala, da astronomia ou da astrologia, e muito menos ainda nos vaticínios do oráculo de Delfos, nos manuscritos do mar Morto ou nos mapas-múndi de Ptolomeu, Macrobius, Idrisi, Schoner, Mercator ou Ortelius. Nada também, que possa sequer lembrar a Bulgária ou os búlgaros, em Plutarco ou em Plínio, o Velho, nem em Hesíodo ou em Heródoto, nem ainda em Anaximandro ou em Tales de Mileto – para só citar os mais recentes. Mas isso, que assim à primeira vista pode parecer de forma cabal a inexistência de quaisquer Bulgárias, nada ou muito pouco significa realmente num exame mais acurado dos fatos, posto que naquelas fontes não existe também a menor alusão à possível existência do professor Radamés Stepanovicinsky, e apesar disso aqui estou eu de corpo presente. (*Aplausos moderados.*) (Ibid., pp.55-7).

Filósofo do *nonsense*, Radamés Stepanovicinsky pode ser narrado como uma espécie de existencialista do abjeto, um pensador capaz de desarticular e dessacralizar a lógica tradicional dos fatos dotados de congruência. Assim como a ciência constrói seus pensamentos aventando hipóteses, também Radamés

levanta suposições em busca de alguma confirmação ou descoberta que pudesse ser definitivamente sustentada por sua lógica particular. Em tal atmosfera, até a possibilidade da Bulgária estar situada no *hinterland* brasileiro é levada em consideração. Segundo Stepanovicinsky, a experiência de descoberta da Bulgária seria antes de tudo uma experimentação; uma tentativa que, quanto menos apoiada na realidade, maior fruto poderia surtir.

Entretanto, a expedição real naufraga quando o expedicionário Expedito foge com o dinheiro para comprar os suprimentos do movimento secreto e subterrâneo em prol do descobrimento da Bulgária. Hilário, Pernacchio e Radamés são os únicos expedicionários que permanecem ao fim da novela de Campos de Carvalho. Restam-lhes dar prosseguimento à expedição imaginária por entre as searas de um mundo estrambótico e surpreendente pelo qual o *bulgarólogo* Stepanovicinsky se revela momentaneamente um búlgaro de nascença, ele e seu gato. Já que o narrador não consegue ir até a Bulgária, é a Bulgária que acaba vindo até ele sob a forma de onirismo. Ainda assim, a Bulgária só se revelaria no lusco-fusco de um semiescuro e, ainda assim, pela forma de um duvidoso mito cuja existência factual seria impossível de comprovar pelo simples fato de ainda não ter sido sequer descoberto:

Não fosse exagero e eu diria que se tratava de um momento histórico; só faltava para completá-lo um púcaro búlgaro entre as patas do gato ou sobre a cabeça do professor – dando maior bulgaricidade à cena. (...) Quando, enfim, no lusco-fusco que já ia tomando conta da sala, as coisas se tornaram perfeitamente claras e já não havia dúvida de que a Bulgária acabara vindo até mim uma vez que eu não pudera ir até ela, pedi com o maior respeito que o professor e seu gato se acomodassem na melhor poltrona e, uma vez todos acomodados, aguardei que, no melhor estilo quinhentista, ambos os professores me pusessem ou me pusesse a par de tudo o que se relacionasse com a Bulgária em todos os tempos e em todos os espaços. Mas, para espanto meu e presumo que também do gato, Radamés Stepanovicinsky, ex-natural de Quixeramobim no Ceará, rei dos búlgaros ou pelo menos rei dos gastrônomos búlgaros, limitou-se a dizer o seguinte: – Eu queria comer a Rosa, que conhecia de vista desde muito tempo, e por isso inventei aquela história toda. Uma vez que não a comi, que não a pude comer, que outro a comeu que não eu, e acredito que tenha sido um dos poucos que não a comeram – não havia mais razão nenhuma para continuar fingindo que não era búlgaro, quando é muito mais fácil fingir que se é búlgaro, coisa que até hoje ninguém conseguiu provar se é ou se não é, se foi ou se não foi, se será ou se não será. E mudando de assunto, onde é mesmo que

vamos jantar? (...) sei que sou búlgaro o que pelo menos nasci na Bulgária. (...). Eu sempre desejei conhecer a Bulgária. (...) Saí de lá muito criança, meses apenas. O tal cearense conseguiu convencer meu pai de que o Ceará existia mesmo, e meu pai organizou a primeira expedição búlgara para descobrir o Ceará. (...). Se descobriu, não sei. O fato incontestável é que moramos em Quixeramobim e em Quixadá durante quarenta anos. O que não deixa de ser uma prova de peso. (...) se nem o Ceará nem a Bulgária existem, então eu fico mesmo num mato sem cachorro. (...) Quanto a não ser de nada, só por causa de ser ausente, digo que Deus é o rei dos ausentes e nem por isso você é capaz de dizer que ele não exista. (Ibid., pp.103-10).

Naufragadas as tentativas lógicas de se chegar à Bulgária, resta a Hilário navegar por um roteiro errático e seguir viagem rumo à sua expedição fabular. Na última parte de *O púcaro búlgaro* titulada ambigualmente de *A partida*, há um diálogo travado pelos personagens Pernacchio (assobiando a protofonia do Guarani), Radamés, Hilário e *O Relógio*; diálogo pelo qual a narrativa *camposcarvalhiana* se encerra elipticamente numa mesa de cartas. A aventura expedicionária de Hilário termina (ou recomeça) com uma partida rumo à uma Bulgária imaginada através de um jogo que é também uma partida em duplo sentido: simultaneamente o ininterrupto recomeço de um jogo que se conclui inconcluso e uma partida que não cessa de rumar em direção à uma expedição imaginária e especulativa. Ainda que o livro termine sem que a Bulgária seja definitivamente descoberta ou finalmente inventada, sua trama filosófico-narrativa finda em um jogo potencialmente recomeçado, como se jogar cartas com o acaso fosse tão ou mais importante do que descobrir se a Bulgária existe.

#### 5.4)

Concomitantemente, por este ser o último livro publicado por Walter Campos de Carvalho em vida, podemos pensar no fim de partida de *O púcaro búlgaro* como um ininterrupto recomeço. A última imagem do livro é esboçada pela provável iminência de um jogo de cartas a ser recomeçado e um texto em suspensão a ser novamente encenado no campo escritural. Assim, Campos parece dar à sua aventura um encerramento tão insólito quanto sua procura pela Bulgária. Em seu pleno delírio especulativo, na cena final de *O púcaro búlgaro*,

o acaso do jogo acaba por absorver o absurdo e o *nonsense* da narrativa *camposcarvalhiana* em todas suas mudanças, possibilidades e combinações.

Qual a imagem de Marcel Duchamp jogando xadrez numa partida infinda, a derradeira cena de *O púcaro búlgaro* remete à circularidade de um término elíptico e abjeto, em suspensão.<sup>333</sup> Tanto para Campos de Carvalho quanto para Duchamp, a arte pode ser lida como uma modalidade de jogo e o jogo uma atividade livre do espírito, sendo a mais alta atividade do homem. Ao mencionar a atração de Marcel Duchamp pelo xadrez, Octavio Paz (2007) comenta que, para o artista, o acaso do jogo incorporaria o absurdo do mundo, no sentido em que, em Duchamp o acaso assume o humor e a meta-ironia de uma ironia que, sem cessar, simultaneamente destruiria a si mesma e se renovaria; sendo “um disparo para o absoluto que, em suas mudanças e combinações, manifesta ou projeta o próprio absoluto” (Paz, 2007, p.53).

Curiosamente, também Alfred Jarry compartilhava de similar entusiasmo pela partida de xadrez, jogo imaginativo equilibrado entre o cartesianismo e a arte, cuja rigidez não impede a múltipla disponibilidade de combinações. Em relação ao xadrez, o jogo de cartas requer habilidade análoga ao jogador quanto à combinação entre regência cerebral e a ordem do acaso. Ainda que o xadrez seja mais cerebral do que um jogo de cartas, a estratégia mental de um enxadrista possui similaridades com o jogador de cartas. Ambos os jogos, o de cartas e o xadrez, são dinâmicos e afeitos ao acaso. Também o saber diagonal do xadrez – arte das combinações imponderáveis – pode ser lido como “um lance do acaso, ameaçando a estabilidade material da acumulação”. (Antelo, 2010, p.203).

Assim como o possível e o impossível formam vasos comunicantes na escrita *camposcarvalhiana* (podendo o impossível acessara categoria da verdade e vice-versa), o jogo de cartas aparece em *O púcaro búlgaro* como algo que deve e pode ser reiteradamente recomeçado. Ao situar a cena final de seu último livro, *O púcaro búlgaro*, numa mesa de cartas, Campos parece propor um jogo

<sup>333</sup> A imagem de Marcel Duchamp como enxadrista ficou célebre numa cena do filme *Entreato*, dirigido por Francis Picabia e René Char, no qual aparece a imagem de Man Ray jogando xadrez com Duchamp sobre um telhado de Paris. Antes de tal filme, Duchamp já havia produzido obras como *Jogador de xadrez*, *Para uma partida de xadrez*, *Retratos de jogadores de xadrez*, *O rei e a rainha atravessados pelos nus em velocidade* e *Tabuleiro de xadrez*.



sem desenlace maior do que uma viagem desenredada numa partida de pôquer a ser intermitentemente reiniciada. Por tal via, a perspectiva do jogo aparece em sua face enigmática de sentido extensivo: o jogo, além de referente à infância, também fruto de um sistemático desregramento de sentidos: “Só me tornei criança aos trinta e cinco anos” (Carvalho apud Batella, 2004, p.33), aponta o escritor.

Como sugere Richard Sennett (1998), na sociedade intimista moderna, paradoxalmente, o ator está privado de sua arte. O mundo moderno encontra-se prisioneiro de um narcisismo asséptico que traz a busca de um absoluto real através de um interior desatado fundamentalmente de seu exterior. Assaltados por um constante mimetismo, os corpos modernos se comparam, mas não se compartilham; encontram-se encerrados em uma noção holística de identidade. Em tal contexto, o artista precisaria construir sua obra como um refugiado, atentando para a importância do jogo como atividade criativa mais complexa do que somente um meio em vista de uma finalidade. Seguindo tal raciocínio, Sennett opõe as energias do narcisismo do homem moderno às energias do jogo, apontando uma recusa do ritual na modernidade que seria recuperada pelo jogo. No mundo moderno, a importância do jogo se centraria no fato dele conseguir conduzir uma tensão interna pela qual os jogadores frequentemente pretendem que os objetos que estão à mão em jogo são outra coisa.<sup>334</sup>

De forma abrangente, Giorgio Agamben (2005) aborda o jogo enquanto princípio revolucionário de formação cognitiva e, por isso mesmo, questiona se, na sociedade europeia, a esfera da arte não seria o compartimento destinado a recolher os significantes instáveis do mundo; significantes tão fluidos quanto suas imagens. Em sua busca por novos arranjos de elementos já organizados, o

<sup>334</sup> Na medida em que as crianças necessitam criar símbolos e significações lúdicas para colocar o jogo em funcionamento, por sua vez, os adultos não necessitam de um engajamento no jogo como num mundo alternativo. Os mesmos símbolos e significações do mundo que não são lúdicos podem ser mantidos, basta que os adultos submetam objetos a um processo de redefinição estratégica de modo que seus efeitos sejam diferentes e mantenham certa estabilidade: “Se o observador adulto tentar simplificar as regras do jogo, encontra resistência de parte das crianças. Aquilo de que gostam são as tentativas de tornar as regras cada vez mais complexas. Se o jogo fosse apenas um meio em vista de uma finalidade, esse comportamento delas não teria sentido. (...). Tendemos a supor que apenas adultos muito sofisticados podem ao mesmo tempo experimentar uma frustração, manter sua atenção naquilo que está ocorrendo na situação, e ainda tirar algum prazer da situação. As crianças bem que experimentam essa complexidade através do jogo, mas depois isso se perde em muitas vidas adultas, uma vez que há muito poucas situações em que se pode continuar jogando, nesses termos equilibrados e sofisticados” (SENNETT, 1998, pp.386-90).

jogo traria uma atuação de certa maneira distanciada do *eu* do adulto, uma atuação *desinteressada* – o que não significaria que fosse sem interesse, mas sim *desinteressada* no sentido de se estar afastada do desejo imediato de gratificação instantânea. Enquanto infância do homem, a experiência do jogo seria composta pela heterogeneidade entre o humano e o linguístico.

Segundo ponto de vista *agambeniano*, o mistério que a face lúdica da infância institui para o homem adulto pode ser vislumbrado somente na história, assim como a experiência (enquanto infância e pátria do homem) é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Todavia, a dimensão da história não representaria o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear; ela seria intervalo, descontinuidade; *epoché*. Por isso, Agamben chega à conclusão de que seria impossível alcançar a infância sem ir de encontro à linguagem; e para chegar até a infância deveria se renunciar a um conceito de origem cunhado e localizado a partir de um modelo de cronologia: “Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem” (Agamben, 2005, pp.62-5).

Partindo de um jogo de palavras que possuem o som semelhante – *púcaro búlgaro* – Campos de Carvalho cria uma espécie de vasta obsessão que amplia os verbetes dos dicionários e atinge as áreas externas ao museu imaginado durante sua expedição. Segundo o dicionário, um púcaro é um pequeno vaso com asas, destinado a extrair líquidos de outros recipientes maiores. Seria, então, o *púcaro búlgaro* um vaso comunicante por definição. Enquanto objeto insólito e improvável, suas margens de estranheza cresceriam através de superposições constantes de jogos de linguagens que subvertem os lugares comuns e as representações fidedignas do real. Por exemplo, os termos *púcaro* e *búlgaro* se repetem e se alternam na narrativa *camposcarvalhiana* de tal modo que a quase homofonia entre ambos acaba por explodir os sentidos originais, a gerar uma desejada confusão.

Para o surrealismo, toda atividade criativa seria potencialmente mítica, inclusive o jogo. A atividade do jogo pode ser um amplo motor para pensar o universo surrealista. Tomar o jogo a sério significaria além de considerar tal atividade lúdica como uma reivindicação de liberdade, mostrar que a verdadeira

seriedade não estaria de modo algum onde habitualmente se situaria. Ao mostrar o que o mundo tem de irracional e o que o irracional tem de mundano, a imagem poética surrealista geraria um estremecimento do senso comum e cotidiano pela fusão das coisas entre si e pela fusão do ser nas coisas. Contrariamente aos místicos ocultistas que procuram um aniquilamento na visão, o artista surrealista recorre a uma supraconsciência que seja consciente daquilo que se passa nas camadas mentais mais densas de uma prática da linguagem ligada a uma leitura da vida. Para Breton, a literatura não seria um fim, mas um meio. Ao invés de reforçar uma subjetividade encerrada em si própria, o artista deveria procurar atingir uma intersubjetividade no interior da qual as diferenças pessoais, sem se abolirem, vêm ampliar-se reciprocamente a alongar o campo mental de cada uma delas.

Nesse sentido, toda obra surrealista deseja criar uma espécie de *realismo extenso* incitado pela “razão ardente” de um “realismo sem margens” (Apollinaire apud Durozoi, 1976, p.202; Breton apud Ibid., p.295). De forma similar, em antinomia à razão cerceada dos racionalistas, a invenção poética surrealista é definida por Louis Aragon como um “realismo sem beiras” (Aragon apud Chénieux-Gendron, 1992, p.181). Por sua vez, numa espécie particular de um *realismo sem bordas*, como menciona Hugo Friedrich (1978, p.194), Paul Éluard, em 1939, exigiu da poesia uma destruição da lógica até o absurdo. Já André Breton tinha ido além, declarando que só o absurdo era capaz de poesia.

Por sua vez, também a escrita *camposcarvalhiana* parece compor uma espécie própria de *realismo sem beiras*. Em sua narrativa descontínua e de traços supra reais, Campos de Carvalho coloca em crise os valores e categorias do conhecimento racional. Vinculada ao sonho, a realidade pode revelar sentidos insuspeitos de aventuras intangíveis à armadura do olhar inteiramente domesticável. Por tal perspectiva, em *O púcaro búlgaro*, o jogo é mais do que um meio que visa uma finalidade. Antes, através da fabulação do *púcaro búlgaro*, Campos sugere que, para além do uso imediato dos objetos, há um mundo de significações latentes capazes de deslocar o princípio de realidade para a iluminação de princípios outros despertados por convivências incomuns de realidades extra lógicas. Liberto de suas atribuições representacionais mais imediatas, o *púcaro búlgaro* poderia se desobstruir da obrigação de significar

segundo convenções ilustrativas e genéricas. Afastar-se-ia, assim, dos objetos ajustados por padrões normativos e leis inflexíveis por predicamentos, categorias e estratos hierárquicos de uma ciência positiva. Por ser um objeto que desafia os princípios lógicos, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto indefinível pela sua estrutura geométrica, que subverte a dialética entre interior e exterior, desordenando um mundo de objetos inertes e identidades finais.

Mais do que visível e palpável, o objeto surrealista é um condutor de incertezas e interrogações sobre o mundo das coisas. O objeto surrealista é interior e exterior ao mesmo tempo; une percepção e representação. Nos textos surrealistas o *eu* é, simultaneamente, sujeito e objeto de seus enunciados reflexivos. O *objet trouvé* surrealista não resulta de um processo de produção individual, mas sim de um encontro fortuito do *acaso objetivo*. O fato de ser sempre potencialmente inapreensível o sentido último procurado pelos surrealistas no *acaso objetivo* se explica pela conjuntura de que caso o acaso fosse determinado, seria imediatamente assumido pela racionalidade dos fins e, assim, perderia seu valor de protesto contra a realidade codificada por qualquer produção de pretensão realista. Vejamos como o *acaso objetivo* é destacado por André Breton:

Lugar de conciliação da necessidade natural e da necessidade humana, ponta da revelação, *pivot* da liberdade; prospecção do *humor negro*, meio extremo usado pelo 'eu' para superar os traumatismos do mundo exterior e sobretudo mostrar que para os grandes males do 'eu' os grandes remédios só podem vir, em sentido freudiano, do que determina ou condiciona. (BRETON, 1994, p.231).

A descoberta do maravilhoso dentro do cotidiano representaria, para o surrealismo, uma ampliação das possibilidades de experiência do homem urbano. Para os surrealistas, o mundo oferece ao homem uma floresta de símbolos e indícios que o chamam a atravessar, onde os presságios e os avisos podem ser decifráveis e interpretáveis conforme a selva é cruzada. Pelo fato da *surrealidade* estar contida na realidade, o universo dos objetos não seria menos fecundo em possibilidades do que as prospecções mentais do inconsciente. O objeto buscado – *objet trouvé* – requer do escritor surrealista um estado semiadormecido de vigília por meio de uma ação que preencha a si mesma pelo seu ofício onírico, no sentido em que libere o indivíduo dos princípios afetivos

paralisantes e o faça compreender que os obstáculos que ele acreditava intransponíveis podem ser atravessados. Ainda que os desejos individuais sejam obscuros e não totalmente detectáveis por análises de sonhos, eles podem se mostrar por uma reação diante de um objeto. Como ressalta Breton: “Sou frequente, em busca desses objetos que não se buscam em parte alguma, démodé, desatualizados, fragmentados, inutilizados, quase incompreensíveis, desmoralizados por fim no sentido amplo onde eu os entendo e onde os amo” (Breton apud Alexandrien, 1971, p.64).

O imaginário, para os surrealistas, está no centro das faculdades do homem. O plano da imagem poética surrealista deve localizar-se no nível da ação e não da construção lógica de pretensão racionalista. Embora tenha uma lógica própria, sua imagética busca devolver aos pensamentos uma eficácia mitológica que havia se tornado inoperante na vida em sociedade dita “civilizada”, mas que possuíam antes um poder baseado na produção de analogias num mundo “primitivo”. À medida que, diante da realidade dos lógicos impera o princípio da não contradição (que separa o pensamento e a linguagem), pelos surrealistas, erros produtivos dos sentidos são reivindicados através de uma *escrita do pensamento* pela qual, a partir de errâncias fecundas, pensamento e linguagem seriam capazes de se relacionar em interlocução capaz de favorecer o espírito inventivo e onírico da linguagem. Por tal perspectiva, devaneios e sonhos noturnos são valorizados como fontes de revelação da capacidade humana de ampliação de consciência.

Para Paul Éluard (apud Chénieux-Gendron, 1992, p.78), as palavras seriam signos enganosos. Seriam mais as frases do que as palavras que constituiriam a matéria prima do pensamento surrealista num conjunto de sentidos que seriam feitos e desfeitos a cada instante em que os sentidos fossem reinventados por transmutações comunicativas as mais diversas. Somente a linguagem liberta daquela que basta aos tagarelas poderia se tornar poética. Nesse sentido, para os surrealistas, uma nova linguagem deveria ser buscada liberada da obrigação de significar. Seria essa uma linguagem que permaneceria aberta a todas as virtualidades do sentido a constituir uma espécie de análogo sensível no mundo.

De modo paralelo, *O púcaro búlgaro* pode ser lido a partir da descoberta de um objeto surrealista que desconcerta de forma permanente o mundo ordenado do narrador. Alimentado pela extraterritorialidade do discurso poético, a escrita *camposcarvalhiana* é capaz de glosar com a descoberta filosófica da idealidade dos objetos, assim como com os mapas históricos que permeiam as grandes descobertas circunavegantes. Sua viagem tem algo de quixotesco e erradio no sentido de considerar as mudanças como construções mais condizentes com uma existência humana errática do que as estruturas rigidamente fixas. Os contrassensos do acaso são incorporados à cartografia *camposcarvalhiana* de *O púcaro búlgaro* de modo a ampliar os sentidos inauditos de uma escrita que opera por vórtices de experimentação contraposta à uma escrita ancorada sobre a relação intrínseca entre matéria e forma – substância e representação – como sendo o tribunal último do real.

Por sinal, na orelha da reedição do livro de 2008, o diretor teatral Aderbal Freire Filho (orelha in: Carvalho, 2008) chama a atenção para o fato de que o leitor ao se defrontar com *O púcaro búlgaro* – “incomparável romance pré e pós-surrealista” (Ibidem) – pode até colocar sua própria evidência à prova, o que seria um perigo ao qual o leitor deveria correr para se embrenhar por suas páginas como um insólito expedicionário de uma viagem extática, mas nem por isso menos legítima:

Melhor não ler este romance, pois você vai acabar concluindo que também não existe, fato que tenta negar lendo aqui esta orelha escrita por alguém que tem plena consciência de sua inexistência, ainda mais sendo natural do Ceará, que, como aqui também se prova, é pura fantasia. Os gregos já sabiam da falácia do real. O siciliano Górgias (na época dele a Sicília era da magna Grécia, assim como o alto da Gávea é parte do Rio de Janeiro) é autor de um *Tratado do não-ser*, em que determina: 1) não há nada; 2) se houvesse algo, não se poderia conhecê-lo; 3) se houvesse algo, e esse fosse cognoscível, ninguém poderia utilmente ser informado disso. (...) Segundo André Breton, no seu primeiro manifesto, 'a existência está em outro lugar', e não seria nem na Bulgária nem no Brasil, provavelmente nas horas que você passará lendo esse romance, se não seguir o conselho que dei ali atrás. (FREIRE-FILHO in: CARVALHO, 2008, orelha).

De modo a desassombrar a imaginação humana da condição de escrava de leis arbitrárias de utilidade e de narração, os surrealistas visam abolir o poder discricionário dos romances realistas em prol de realidades desconhecidas e

estranháveis. Em tal conjuntura, o *humor negro surrealista* tem origem numa revolta com o mundo racional das unidades coerentes formais. A partir da perversão das representações miméticas de objetos objetivamente coesos, para o *humor surrealista* as representações não passariam de jogos de imaginação que combinariam, alterariam e subverteriam a seu bel-prazer as relações dos objetos ditos *reais*. Por meio do *humor negro surrealista* os objetos desviam-se de suas significações convencionais e normatizadas. Através de tal humor, todas as relações verbais são lícitas e as virtudes poéticas passivas de serem encontradas nas expressões mais gratuitas.

Fenômeno de cunho anarquista, o *humor negro surrealista* seria um procedimento que colocaria o mundo a nu por uma contradição levada a seus maiores extremos, uma ambiguidade que estaria à raiz de tudo, de qualquer discurso de apreensão do real. Em seu elemento desdramatizante, tal tipo de humor funda novos mundos possíveis através da renovação do sentido do impossível da existência, realizando uma espécie de duplo disfarce: “expressão da subjetividade através de formas objetivas do mundo exterior (ou seja, suas evocações), ao mesmo tempo em que se desloca o 'acento psíquico' do eu para o superego” (Kral, 1988, p.98-9). Conservando seu caráter subjetivo e reflexivo, o *humor negro* se distancia da simples ironia ou do chiste sem maiores implicações.

Cronologicamente, Max Ernst foi o primeiro a empregar o termo *humour noir* em *Au delà de la peinture* (1936), sendo seguido por Breton numa plaqueta de 1937 e, depois, na *Anthologie de humour noir* (1940).<sup>335</sup> Para André Breton (1991, p.315), a posseção integral do humor realizada pelos surrealistas representaria uma rebelião superior do espírito, assegurando ao homem o seu mais alto posto. Contraposta à uma *ironia negadora* que dependesse só do riso, a *ironia de afirmação* do *humor negro* formularia outros princípios de possibilidade em resposta à realidade factual do mundo.

<sup>335</sup> Como aponta Sergio de Lima, o negror do humor surrealista, “longe de ser a cor do trágico, para Breton, é o coração da exaltação libertária, é reenvio expresso à bandeira da anarquia. É o Sol Negro da Melancolia. Humor negro é o corte colérico que se impõe ao humor objetivo, enquanto consciência do princípio contraditório da *pouca realidade* que a vida nos apresenta” (LIMA in: GUINSBURG, 2008, pp.762-72). Segundo André Breton (1991), ainda que o *humor negro* não se submeta a ser explicado para fins didáticos, qualquer acepção global de humor deveria se guiar por um “princípio segundo o qual o homem tende por natureza a deificar o que rebaixa o limite de sua compreensão” (BRETON, 1991, p.8).

Arte da descontinuidade, o *humor negro* se distancia de um humor moralista pelo fato de professar um ato liberador dos costumes, da estética e de qualquer tipo de sentimentalismo que provocasse um processo de dramatização catártica artística. O *humor negro* – inimigo mortal de todo sentimentalismo – é considerado pelos surrealistas como uma força capaz de evocar um estranhamento frente a um objeto dotado de um uso funcional e, assim, produzir uma subversão do princípio de realidade e também um reordenamento do mundo, criando o insólito através de elementos estranhamente familiares. Assim como as crianças, os loucos e os primitivos não diferenciam o conhecimento dos seres e dos objetos. Através do humor surrealista (mais próximo das *ironias de afirmação*), frases seriam construídas por palavras submetidas a um regime de estranhas coincidências.

De maneira análoga à tal objetividade surrealista do acaso, em Campos de Carvalho, o humor denega ao princípio de realidade qualquer pertinência maior e embriaga-se com seu poder de produção de prazer a partir dos devaneios de uma escrita que evoca o mundo exterior para desorganizá-lo anarquicamente. Em Campos, o humor é uma forma superior de inteligência. As representações do real são subvertidas por jogos de imaginação que perturbam a unidade coerente do mínimo conteúdo objetivo do real. Entre o real e o representado pendem fronteiras quase nunca equidistantes. Não obstante, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto de funcionamento simbólico exatamente pelo seu potencial de subversão de sua representação imediata e casualmente atrelada ao mundo lógico. É, antes, um objeto múltiplo que rompe com a linearidade de um texto baseado em objetos regrados, denominados e ordenados segundo uma lógica racional-positivista de discurso. Antípoda físico do homem comum, o anarquismo cáustico *camposcarvalhiano* é destituído de uma noção estética de projeto literário, como podemos observar em trecho de uma das raras entrevistas concedidas em vida pelo escritor:

Um homem só, ou vira anarquista ou vira louco. E mais: esqueça a primeira pessoa do singular, se preciso faça a barba fora de casa, compre um túmulo e mande gravar nele o seu nome, e o sobrenome, com retrato de criança e de adulto para evitar dúvidas, e coloque-o no ponto mais visível do cemitério – se possível em todos os cemitérios da redondeza, um em cada um, dois em cada um se o permitir a lei e mesmo que não o permita. Pode parecer um esbanjamento, mas são tantos os eus



atrás de um simples eu que a medida se impõe, e mais se imporia se o governo não fosse tão obtuso, e os vizinhos, e a igreja, e todos os que se contentam com um nome para definir o indefinível e o caos. (CARVALHO apud SILVESTRE in: *O Cruzeiro*, 1969, pp.42-4).

A desconstrução pelo duplo sentido e pelo trocadilho em Campos de Carvalho é mais do que um recurso humorístico, antes uma posição filosófica iconoclasta a constatar a falta de certezas absolutas e afirmações sustentáveis incondicionalmente. Nesse sentido, o *nonsense* em Campos é utilizado como forma de oposição ativa aos sentidos formulados por pressão coletiva; “a pressão por se fazer sentido” (Gaspar, 2001, p.104). A articulação entre a desconstrução da frase e sua rearticulação acaba por buscar uma aceleração no abismo, lidando com sentidos nunca estáticos num abismo recorrente de significados. Sua estratégia de contradição imediata daquilo que acabou de ser dito funciona como um anárquico mecanismo destruidor de expectativas que desconfia dos sentidos aparentes de qualquer discurso comunicativo. Na escrita *camposcarvalhiana*, a utilização sistemática de elementos do *nonsense* acaba por implodir silenciosamente os limites convencionais da realidade lógica. Sob a camuflagem racionalista de frases aparentemente lógicas e de tratados sobre estratégias de viagem é que a insólita narrativa de *O púcaro búlgaro* se constrói aos poucos enquanto devaneio e vertigem. A lógica levada ao seu ponto extremo torna-se absurda, como podemos notar em trechos proferidos pelo narrador Hilário:

Saí para matar o tempo e matei-o. Quando cheguei em casa o meu relógio de pulso havia parado, e numa hora que nada tinha a ver com o tempo que passei na rua. (...). Rodei pela cidade como um louco, o que me fez passar despercebido entre a multidão. (CARVALHO, 2008, pp.25-38).

Ainda que narrado em primeira pessoa e em forma de diário, a escrita de *O púcaro búlgaro* não pode ser considerada sob o prisma de um relato fidedigno enunciado por um autor encapsulado numa consciência una e monológica. Há um quadro principal de incomunicabilidade que caracteriza todos os personagens de Campos de Carvalho, reunidos na figura de um narrador que sempre se desloca mentalmente quando dele se espera uma mínima territorialização *no* mundo. Ao mesmo tempo em que os personagens de *O púcaro búlgaro* pensam de uma forma pretensamente convencional e baseada em lugares comuns, seus pensamentos são insuficientes frente a um mundo que

expressa o sentido de estranheza face a uma realidade que se desarticula. Desembaraçados de qualquer complexidade psicológica, seus personagens são figuras semi-mecânicas à disposição da impessoalidade de vultos que dizem *slogans*, divagam toda espécie de contrassensos e falam uma língua que muitas vezes beira o desconhecido, escapando à lógica e à mentalidade diurna. Por tal via, a trama de *O púcaro búlgaro* não se preocupa em explicar a psicologia de seus personagens, antes registra seus pensamentos de forma burlesca, através de finas ironias, por clichês de conversações a apontar para os absurdos lógicos de cada hipótese elencada durante sua narrativa de cunho pseudo cientificista, como é possível observar em todas as pressuposições e conjecturas do *búlgarólogo* Radamés Stepanovicinsky.

### 5.5)

Assim como *O púcaro búlgaro* parodia a peregrinação geográfica dos relatos clássicos de viagem, também opera com uma Bulgária conceitual, tão distante quanto as origens mais remotas de uma civilização. Por tal via, ao longo de elucubrações de seus personagens é levantada até a hipótese sobre o feérico reino de a Bulgária ser um continente astral, um planeta desconhecido, um país soterrado nas profundezas do oceano, uma ilha sideral provinda do terceiro hemisfério, um *Shangri-La* (promessa de um mundo novo possível) com que sonham todos os insones.

O enigma da Bulgária – de todas as Bulgárias, melhor dizendo – aproxima-se assim de uma solução definitiva, e de uma solução poética e cerúlea (*aplausos gerais*) o que é mais importante – bem diversa da solução pretendida pelos que energumenamente atribuíam a Bulgária a uma pequena mancha de café do Pólo Norte ou do Pólo Sul (...) Afora essa solução poético-sideral, que ainda continua sendo a minha, não há por que esquecer aqui a dos que desvairadamente procuram ver na Bulgária o inatingível país dos antípodas, ou o não menos inatingível terceiro hemisfério, ou ainda o sétimo ou o oitavo continente, ou aquele reino da Cólquida onde estava e sempre esteve o Tosão de Ouro, ou o Paraíso Terrestre do Gênese, ou o Sete no Dado, ou o Shangri-Lá com que sonham todos os insones, ou o Cabo Sim em vez do Cabo Não – de qualquer modo a *TERRA NOBIS IGNOTA* de que sempre falaram os cartógrafos antigos e que forçosamente terá que ser muito mais bela e humana do que esta Terra na qual vivemos desterrados e

onde seremos um dia finalmente enterrados. (CARVALHO, 2008, p.60).

Qualquer solução que se pretendesse peremptória teria de ser poético o suficiente de modo a ser capaz de conceber a Bulgária como sendo mais do que uma pequena mancha de café num mapa global. Gradualmente, o tom parodicamente científico da narrativa *camposcarvalhiana* vai adquirindo contornos mais insólitos em suas instâncias descritivas. Hipóteses extra lógicas vão sendo levantadas pelo *bulgarólogo* Stepanovicinsky numa imoderada exposição:

Houve no século XIII – o tal que nunca existiu – um famoso sábio árabe, de nome se não me engano Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini (mais conhecido entre os íntimos por o Quazwini) – o qual, embora não existindo, escreveu um longo e substancioso tratado sobre as Maravilhas da Criação Animada – ou, para quem não sabe o árabe, Ajayib-al-Maklukat. Nesse livro inexistente mas de leitura sempre proveitosa, ou seja, o Ajayib-al-Maklukat, Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini, sem tocar exatamente em qualquer nome ou palavra parecidos com Bulgária, dá a entender vagamente que não seria de todo fora de propósito que os antigos navegadores e exploradores egípcios, fenícios, cartagineses ou cretenses houvessem tomado como sendo búlgaros as costas ou o costado de alguma tartaruga gigante ou então de algum peixe não menos gigantesco, a qual ou o qual estivesse flutuando como uma pequena ilha na imensidão dos oceanos – daí nascendo para desespero nosso, búlgaros ou não-búlgaros, o sonho ainda impossível mas nunca impossível da circunavegação da Bulgária. Dessa absurda ideia de Zakariyya-ibn-Mohamed-ibn-Mahmud al Quazwini, no seu Ajayib-al-Maklukat, foi que acabaram surgindo todas as hipóteses marinhas, aéreas ou terrestres que ainda hoje infestam e transtornam a fértil imaginação humana, sempre que, como no caso presente, se reúnem alguns espíritos superiores e desprendidos das coisas terrenas (*murmúrios de aprovação*) com o objetivo único de contribuírem para o constante progresso da bulgarologia e da bulgarosofia. Assim, por exemplo, aqueles que pretendem que o reino da Bulgária ou das Bulgárias talvez não passe ou não passem de um gigantesco e errante iceberg, tão gigantesco e errante quanto o peixe ou a tartaruga que os navegantes antigos viam emergindo e imergindo no *mare tenebrosum* de que falava o velho Plínio – e que outro não é senão o tenebrosíssimo Mar Negro. Ou os que tão descaradamente sustentam, eu entre eles, que o feérico reino da Bulgária possivelmente não passe de um belíssimo continente astral, não confundir com austral, algo assim como uma ilha sideral, um corpo celeste resplandecente, um asteroide, um outro planeta qualquer ainda desconhecido e que logo se fará conhecido. (Ibid., pp.58-60).

Como observa Carlos Filipe Moisés (in: Carvalho, 2008, p.14), é através de uma imaginação despertada e inflamada que Campos de Carvalho se aproxima do surrealismo: para escritores como Campos, quanto mais delirante, mais fundo a imaginação toca no núcleo da realidade – uma realidade ampliada e amplificada. O modo fluente de sua escrita dilata as leis da “boa” lógica e leva o *nonsense* às últimas consequências. Seu humor de extração filosófica, absurdo e anárquico, centra-se na lei do absurdo como base para sua deambulação por uma atmosfera onde os limites do real sempre tenderiam à expansão:

Os antigos o conheciam bem: é o mundo às avessas, o desconcerto do mundo. Estabelecido o transtorno, subvertidas as regras do jogo até então jogado, o indivíduo dá livre curso ao espanto nele provocado pelo acontecimento insólito – um púcaro búlgaro em museus da Filadélfia – e, toda a sua vida se deixa também transtornar e subverter. Mas, como só acontece aos sábios e aos verdadeiros humoristas, tão rápido como veio o espanto se vai; o herói aceita sem hesitar as novas regras, antes mesmo de saber quais sejam, e segue em frente, como se continuasse a viver no mais natural dos mundos. O bom humor, com efeito, contém sempre uma lição de sabedoria, aquela que recomenda a mais pronta adaptabilidade, e ensina: lutar contra o inevitável é para estúpidos e loucos. Se não tivesse assimilado a lição, o narrador de *O púcaro búlgaro* acabaria amarrando uma corda ao pescoço, como o André de *A chuva imóvel*, tal é a quantidade, para não dizer a periculosidade, dos púcaros, búlgaros ou piores, que o espreitam nas esquinas do mundo. (MOISÉS in: CARVALHO, 1995, p.23).

De modo a diminuir a antinomia entre razão e desrazão, os surrealistas não escolhem a loucura contra a razão – sendo tal escolha considerada tão exclusiva e injustificável quanto a escolha inversa que seria de ordem social – mas, pelo contrário, tratam de fazer admitir que não poderiam existir razões sérias para afastar, a priori, certas possibilidades do espírito da dita razão normativa da existência. Desprezar a loucura seria criar uma separação entre o normal e o patológico e mutilar o mental, quando o que se busca é explorar todas as possibilidades do espírito sem dar preferência à nenhuma delas. O que está em jogo é o poder metafórico da linguagem enquanto instância combinatória capaz de descobrir imagens poéticas novas.

Tal como o *púcaro búlgaro*, objeto tornado insólito por um processo de livre imaginação, a poética surrealista possui como motor a exploração do desconhecido. Nesse sentido, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto aparentemente insignificante aos olhos frios da lógica que, pela via onírica de

eleição, transforma-se em portador do desconhecido pelo seu caráter poético-especulativo. Para escritores como Campos de Carvalho, os jogos de linguagem não são gratuitos, antes perturbam o funcionamento dos hábitos mentais e a própria concepção de realidade. O humor atonal do escritor compõe uma sinfonia dissonora; a dissonância é sua coda musical. Assim, como pretendemos expor aqui, em seu último livro publicado em vida, *O púcaro búlgaro* (1964), Campos de Carvalho, de certa forma, já apontava seu futuro lugar estrangeiro na literatura brasileira. Para Campos, a grande arte seria aquela que profanasse o mistério e se incorporasse ao próprio mistério: “eu tenho as mais sólidas razões para desacreditar na Razão” (Carvalho apud Gaspar, 2001, p.94).

Como afirma Francis Picabia (apud Chénieux-Gendron, 1992, p.41), os surrealistas sonham tocar o princípio da matéria” das palavras. Uma das maiores buscas surrealistas é reconstruir as pontes entre o sonho e o real, entre o sujeito e o objeto. Para tal escopo, como expõe Paul Éluard, não deveria haver dualismo entre a imaginação e a realidade: “tudo que o espírito do homem pode conceber e criar provém do mesmo veio, é da mesma matéria que a sua carne, que o seu sangue e o mundo que o cerca” (Éluard, 1968, p.516)). A radicalização da dúvida cartesiana é mobilizada pelos surrealistas como um método de invenção pelo qual toda a civilização é questionada, todas as ideias em uso são contestadas, todas as convenções são repensadas em função de uma maior adequação às paixões humanas.

Na medida em que o surrealismo se apresenta não como um saber, mas como uma prática num domínio plástico e poético, suas associações propostas são de utilidade prática, aludem a uma trama relacional de equivalência livre de contrários. A imaginação não é tomada pelos surrealistas como uma atividade gratuita, mas sim como um jogo de riscos proveniente da aproximação de duas ou mais realidades afastadas. O entusiasmo em transgredir certas leis da linguagem está presente no surrealismo como modo de interrogar as interdições que separam o homem de seu próprio pensamento.

Por tal acepção, há no surrealismo uma atividade inventiva de mundo que almeja ultrapassar os empregos corriqueiros da língua representacional para entregar-se a uma irrupção de imagens que façam trespassar os limites cotidianos do concebível e do dizível. Os surrealistas acreditam ser possível

deixar falar a linguagem, que ela tenha vida própria no texto. Para eles, haveria um *além do sentido* ilimitado da linguagem para a qual a palavra poética poderia aspirar a partir da negação da função imediata de comunicação. Enquanto ato de linguagem, o que mais importa ao surrealismo é a exploração do caráter plurisemântico da palavra poética.

De forma paralela, há na escrita *camposcarvalhiana* uma tensão interdiscursiva cujo imperativo consiste em minar o próprio imperativo categórico do discurso lógico. Nas narrativas presentes em *O púcaro búlgaro* o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas por processo análogo às associações de ideias surrealistas. Assim como René Magritte desconfia dos espaços rígidos regidos pelas leis clássicas da perspectiva, as imagens surrealistas auxiliam o espírito humano a destituir o uso comum atribuído aos objetos, liberando certo poder de visão. Há em seu processo escritural uma criação que aponta para a ideia de uma escrita do pensamento mobilizada por fluxo mental. Vejamos como Campos de Carvalho narra seu procedimento de escrita:

Meu processo de trabalho é muito simples: sento-me à mesa e escrevo. Ou às vezes não me sento, escrevo mesmo de pé, numa esquina, enquanto não se abre o sinal de trânsito: um minuto depois já não seria capaz de escrever aquela frase, ou aquela única palavra. A coisa vem como um respiro seria inútil traçar um plano para escrever um único parágrafo, quanto mais um capítulo. (...). Se minhas ideias não são exatamente as dos outros, ou mesmo as de ninguém, não me cabe culpa nenhuma por isso, como não me cabe culpa de ser brasileiro e não iraniano ou japonês. (...). Desnecessário dizer que considero Machado de Assis e seus asseclas o oposto da verdadeira literatura, a autêntica, a legítima, tal como a entende o verdadeiro, o autêntico e o legítimo escritor de hoje. (CARVALHO apud ENEIDA, 1962, pp.21-2).

Em paródia ao realismo e à constante documentária de novelas sociais naturalistas, Campos parece apropriar-se em sua narrativa do descritivismo de modo a desmontá-lo em sua própria concepção de realidade baseada num desejo de fidelidade factual e de restauração dos objetos. Ao mesmo tempo em que parodia as forças que agem para garantir o plano identitário do idêntico e o vínculo representacional nas narrativas documentais realistas, a narrativa *camposcarvalhiana* mostra a impossibilidade de se representar um real sem fraturas ou ambiguidades. Entre o real e o representado, a escrita de Campos de

Carvalho rompe, de um lado, com os relatos memoriais apoiado na verossimilhança de suas lembranças e, do outro, com um prosaísmo positivista baseado em um sujeito cognoscente fixado em uma identidade unívoca.

A partir de um estranhamento radical de um mundo opaco de homens comuns, Campos instaura um tempo de morte da lógica. Sua filiação é anônima, avessos os seus laços. Raciocínios indivisos e identidades fixas não lhe geram identificação alguma, indivíduos indivisíveis não o interessam. Seus personagens se reconhecem todos estrangeiros: estrangeiros para além de qualquer condição geográfica; estrangeiros como sujeitos que estranham o mundo exterior e seus códigos, tanto mais ilógicos quanto mais possivelmente universais.

Assim, Campos de Carvalho parece personificar a noção do escritor estrangeiro dentro da própria língua, aquele para quem o ato de se estrangeirizar aparece em sua escrita fundamentalmente como uma potência simbólica. Sua condição seria a de um estrangeiro despertado ou recém-chegado para um mistério maior. Uma vez estrangeiro, se é potencialmente estrangeiro em toda parte. Deste modo, um dos personagens *camposcarvalhianos* propõe: “trate de ver as coisas como se acabasse de chegar a uma terra estrangeira e que simplesmente não figure em nenhum mapa” (Carvalho apud Batella, 2004, p.137).

De forma análoga, o narrador de *A lua vem da Ásia* se autodenomina um apátrida cidadão do planeta: “sou o mais perfeito exemplar de cidadão do mundo de que já se teve notícia até hoje” (Carvalho, 1995, p.56); “cidadão do mundo – ou cidadão do universo, para ser mais exato” (Ibid., p.124). Ao embaralhar o limite entre o real e o poético, Campos se delineia através de seus personagens (ou *walter-egos*) como um estrangeiro em potencial e contesta uma realidade corriqueira e hegemônica da aparência sobre o sonho, ou da objetividade sobre a imaginação: “Não me lembro de ter nascido. Meu registro de nascimento é um blefe. Sou tão velho quanto a África” (Ibid., p.85).

O escritor possui muitas verdades, todas à flor da pele e lutando entre si como num campo de batalha: “esta respiração não pode ser só minha, é a de todos os que fui e sou desde que nasci” (Ibid., p.229). As genealogias de um

*outro* habitam o conjunto de suas veias: “Não se é impunemente igual a todos, já basta o nariz, a boca, até os gestos, o dicionário igual, a gravata e os sapatos, as pálpebras subindo descendo” (Ibid., p.235).

Por uma via de estranheza, em seu múltiplo universo e *pluriverso*, Campos de Carvalho não cabe nos espelhos, como expõe a partir de alguns de seus personagens/narradores: “pode parecer um esbanjamento, mas são tantos os *eus* através de um simples eu que a medida se impõe” (Carvalho, 2008, p.160); “minha tribo é composta pelos meus fantasmas – muitos dos quais nem conheço ainda” (Ibid., p.160). Seus muitos *eus* incidem numa constante ação que nunca chega a contentar-se com um único nome para definir o caos do indefinível presente em seu inconsciente. Em um mundo de infinitas surpresas e incitações, seu inconsciente parece nunca adormecer; a realidade é por si própria porosa e as fronteiras só existem nos mapas. Enquanto potência simbólica, o estrangeiro também pode ser lido como aquele que desbanaliza a linguagem corrente e a recria sobre outras bases de escrita.

Nesse sentido, como um estrangeiro na própria língua, Campos pode ser percebido como um escritor que foge do hermetismo da própria linguagem e trata os objetos como se fossem palavras recém transbordadas de vida, recém dotadas de significação. Assim como o estrangeiro habita entre - lugares por entre códigos exteriores às suas próprias coordenadas e princípios norteadores, o escritor de convergências surrealistas é também um navegante de palavras de outrem, atento aos nascimentos de significados novos dentro do caos do indefinível.

Em *O púcaro búlgaro*, o mundo é visto como se seu personagem narrador principal acabasse de chegar a uma terra estrangeira que transcendesse todos os mapas. Através de uma linguagem científica, os búlgaros são abordados como incomprovados terráqueos, tão infrequentes ao ponto de ser levantada a possibilidade da escritura futura de um *tratado búlgaro provando a inexistência dos demais países*. Para C.C., a existência da Bulgária seria tão surpreendente quanto a ilha mitológica de Atlântida:

nada se sabendo igualmente sobre a recente vinda de qualquer nave espacial à Terra, com búlgaros de capuz ou sem capuz, com púcaros ou sem púcaros. Do que lhe foi fácil chegar à conclusão, até nova ordem pelo menos, de que o tal mito



búlgaro continua a ser cada vez mais e apenas um mito. (CARVALHO, 1995, pp.314-5).

Viajante positivamente descentrado, atravessado pela ambivalência da escrita vertiginosa de um *eu* concebido como ficção de sua linguagem, Campos pode ser problematizado como um estrangeiro existencial, um estranho vital a abrigar-se na memória fugidia de uma escrita gerada por efeitos de estranhamento que rumam em direção à fronteira desintegradora de um olhar estrangeiro:

Quero que cada livro meu seja uma etapa vencida, um marco já sem nenhum valor para o meu voo futuro, embora o abismo seja sempre o mesmo, em cima e em baixo. Se possível não voltarei a reler-me nunca, para evitar o meu próprio plágio, que seria o mais triste de todos porque o mais fatal à minha consciência. Se estou procurando libertar-me da minha pele, como jungir-me ao que fui ontem e escrevi ontem, eu que nunca sou eu mesmo senão num momento dado, que é o momento do presente? Cada palavra que escrevo é uma depuração que faço dentro de mim mesmo e que traz o peso daquele instante determinado em que foi escrita: parece-me muitas vezes estranha e inepta no dia seguinte, quando já sou um outro. (CARVALHO apud ARANTES, 2004, p.106).

Pela sua errância e pelo seu constante vagar, o estrangeiro carrega em si uma perturbação constante; o estrangeiro está sempre pronto para partir. Entre fuga e origem, o estrangeiro situa-se num limite frágil e sempre provisório, em trânsito, como o fogo que somente brilha porque se consome. De estranheza em estranheza, a origem pulverizada do estrangeiro só se deixa mostrar por identidades múltiplas. Por não pertencer fundamentalmente a nada, o estrangeiro pode sentir-se filiado a tudo e a toda tradição. Tal ausência de gravidade no infinito das culturas e suas heranças proporcionam-lhe uma insensata facilidade de invenção e inovação. Enquanto potência do estranho, o estrangeiro revela um permanente chamamento a alguma viagem inacessível e insondável, cujo código só o estrangeiro possui e cuja memória silenciosa ele guarda:

O 'Eu é um outro' de Rimbaud não era somente a confissão do fantasma psicológico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados. (...). Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. (...).

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam entendimento e simpatia. (...) Saído da revolução burguesa, o nacionalismo tornou-se o sintoma, primeiramente romântico, em seguida totalitário, dos séculos XIX e XX. Ora, se o nacionalismo se opõe às tendências universalistas (sejam elas religiosas ou racionalistas), dispondo-se a segregar e mesmo a perseguir o estrangeiro, nem por isso, chega, por outras vias, ao individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir suas 'estranhezas', que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser. (...) com Freud, o estranho, o aflitivo, insinua-se na quietude da própria razão e, sem se limitar à loucura, à beleza ou à fé, nem à etnia ou à raça, irriga o nosso próprio ser de palavra, estrangeirizado por outras lógicas, incluindo a biologia. A partir de agora, sabemos que somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único apoio é que podemos tentar viver com os outros. (KRISTEVA, 1994, pp.21-190).

Face à estranheza do real, o estrangeiro carrega a sensação do insólito como motor de identificação com o *outro* e como a força motriz que prepara o seu impacto, despersonalizando o uno por meio da vertigem e do espanto.<sup>336</sup> Paralelamente à tal visão, de modo a ver Paris com os olhos de um camponês, em *O camponês de Paris* (1926), Louis Aragon propõe enxergar o mundo familiar com olhos estrangeiros e estranhos. Para Aragon, seria função do poeta surrealista – revelador do insólito – desencadear o acesso ao “sentimento do maravilhoso cotidiano” (Aragon, 1996, p.42).

De forma similar, como podemos observar também no poema “O argonauta”, Campos de Carvalho mais alegoriza a literatura de viagem do que adota fielmente (ou acriticamente) seus princípios. Nutrido pelas viagens extáticas dos sonhadores, seus mapas são mais mapas mentais, mapas de intensidades onde a lógica comum se encontra em suspenso ou em colapso. Sua narrativa é alegórica – enunciada pela concentração simbólica de uma realidade mais complexa:

Empreenderei esta viagem no meu barco / Imaginário. / Comigo  
irá minha alma imperscrutável, / Aberta aos grandes mares  
tenebrosos e à carícia / De ventos invisíveis como deuses / Que  
enfunam as velas frágeis e despertam / Os ouvidos sutis. // Nem  
sombra eu levarei nessa epopeia / Sobre-humana / Por ígneas  
terras e candentes sóis, / Longe do mundo estreito e dos sonhos

<sup>336</sup> (Cf: KRISTEVA, 1994, p.202).

mortais / Que ainda ontem me envolviam e me prendiam /  
 Como a um cadáver. // Eu singrarei tranquilo ao som das muitas  
 vagas / Ignoras, / Sozinho sem minha alma atenta e em êxtase /  
 Como se fora ao encontro de uma Pátria, e não apenas / De uma  
 ilusão a mais ou de um desterro. / Tudo que há de restar desse  
 meu sonho informe / E funambulesco / Será uma breve esteira  
 apenas, sem beleza / Em meio ao grande mar profundo e eterno,  
 / Qual tênue flecha a apontar o Infinito: / – Estes meus versos.  
 (CARVALHO apud ARANTES, 2005, p.9).

Assim, o poema inédito em livro de Campos de Carvalho intitulado “O argonauta” (1949) pode ser entrevisto como um prelúdio narrativo de *O púcaro búlgaro* – livro cuja narrativa é composta por uma escrita que atravessa instantâneos de acasos e territórios extra lógicos. Nesse sentido, como pretendemos mostrar, é possível ler *O púcaro búlgaro* como uma ampla paródia a todo tipo de literatura de viagem amparada por uma narrativa cientificista. O referente determinado pela expedição – o *púcaro búlgaro* – não garante a infalibilidade de sua busca: é como se o objeto que se visasse apreender não se prestasse a uma abordagem analítica, ou até mesmo pudesse ser suprimido se analisado sobre este prisma. Trata-se, antes, de ir além dos limites impostos ao discurso científico de descoberta. Enquanto via de acesso a uma compreensão parcelada da realidade, a ciência decompõe e analisa, mas não permite ao espírito humano uma compreensão ampliada do real.

Mais do que um mero artefato cultural exposto e aprisionado em um museu histórico, o *púcaro búlgaro* transforma-se na escrita *camposcarvalhiana* em um condutor de uma busca maior, um objeto-prisma de descobertas extra racionais. Todo objeto fabricado segundo os desejos do inconsciente e do sonho é passível de ser um objeto surrealista. Artefato de funcionamento simbólico, o objeto surrealista pode ser descrito como um artefato criado sem outro destino a não ser a satisfação de descoberta de quem o inventara.<sup>337</sup>

Como observa Octavio Paz (1980, p.37), o surrealismo pretende desatar a antiga oposição entre o eu e o mundo, o interior e o exterior, criando objetos que são interiores e exteriores ao mesmo tempo. O fluxo processual do

<sup>337</sup> “Eram numerosos os objetos encontrados nessa coleção: de uma raiz de mandrágora a uma colher com forma cabo em forma de tamanco, de cartões postais exóticos a uma máscara contra gás da Primeira Guerra que o escultor Giacometti adquirira para colocar numa escultura cujo rosto não conseguira terminar. O *achado* passa a desempenhar uma função de catarse e liberação, fazendo o espírito inquieto compreender que o obstáculo que julgava intransponível havia sido superado. E mais que encontrar objetos surrealistas, convinha produzi-los, tal como eles apareciam em sonhos” (NAZARIO in: GUINSBURG, 2008, p.41).

pensamento surrealista é acompanhado por uma permanente reflexão sobre a situação dos objetos no cotidiano de modo a conciliar tensamente dois termos violentamente contraditórios para o homem adulto: percepção e representação. Analisemos como pode ser descrito um objeto surrealista por significação:

Ao passo que os objetos que nos rodeiam cotidianamente parecem uma vez por todas definidos pelo seu uso, a manipulação surrealista perturba as aparências banais, revela por de trás do aspecto manifesto dos objetos uma potencialidade indefinida de estados latentes que não pedem senão atualizar-se e com os quais se trata de encontrar um modo de coexistência. No termo da escolha ou da construção, uma união (ainda, infelizmente, muito localizada) do objetivo e do subjetivo é realizada: o espírito soube encontrar um ponto de contato com desconcertantes redes de significações que o reúnem ao mundo exterior, ao mesmo tempo em que aposta na existência de um futuro que responde ao desejo. (DUROZOI, 1976, pp.258-9).

De acordo com André Breton (1994), somente o homem – “solúvel em seu pensamento” (Breton, 1994, p.15), “sonhador definitivo, recém-nascido, senhor de si mesmo” (Ibid., p.57) – poderia fazer dos fatos, poéticos. Através de um plano suprassensível, o artista surrealista busca diluir o eu lírico romântico através da valorização de uma narrativa de alcance mitológico que explore a pluralidade dos *eus* por meio do acaso das ruas e da imprevisibilidade urbana. Nas primeiras décadas do século XX, os surrealistas cultuavam certos lugares de Paris como espaços privilegiados para a experiência de certo tipo de *iluminação profana* resultante da observação de paisagens em seus aspectos mais insólitos e inesperados.<sup>338</sup>

O microuniverso da cidade é – para surrealistas como Louis Aragon (em *O camponês de Paris*) e André Breton (em *Nadja*) – uma fonte do imprevisto e um manancial de sugestões por onde seria possível encontrar a perspectiva de outro mundo vertiginoso baseado em princípios radicalmente distintos de classificação e de ordenamento da realidade:

Os lugares de Paris por onde passávamos, por mais neutros que fossem, eram magnificados por uma efabulação mágico-romanesca que nunca perdia o fôlego e se derramava a todo o momento, a propósito de qualquer esquina, rua, vitrine. Ainda antes de *Le Paysan de Paris*, um livro como *Anicet* dá já a ideia

<sup>338</sup> Como abordado no primeiro capítulo deste trabalho, principalmente num primeiro surrealismo dos anos 20, há a prática de um jogo de desorientação disposto a deslocar também as ordens de sua própria cultura. Em tal contexto há uma atitude etnográfica presente no surrealismo a funcionar a serviço de uma crítica cultural potencialmente subversiva. (Cf: CLIFFORD, 1998, p.163).

destas riquezas. Ninguém terá sido mais hábil detector do insólito sob todas as suas formas, nem mais levado a devaneios quiméricos sobre uma espécie de vida secreta das cidades. (BRETON, 1994, p.48).

Em uma vertente não muito distante de pensamento, no romance *A lua vem da Ásia* (1956), Campos de Carvalho parece explorar ludicamente uma Paris “imaginária” em diálogo com a afirmação de Walter Benjamin (1994, p.26) de que a cidade de Paris é “o mais onírico dos objetos surrealistas”, assim como “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (Benjamin, 1994, p.26). De modo análogo ao mistério inerente à que a atmosfera parisiense possui para os surrealistas, um dos personagens/narradores (*walter-egos*) de Campos de Carvalho narra suas perambulações mentais sobre uma Paris *supra real*:<sup>339</sup>

Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris. Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Brabo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo. A primeira mulher que possuí foi sob a ponte do Sena, em pleno coração do meu Paris imaginário; e ainda me lembro de que ela me sorria com uns dentes que refletiam as estrelas e as lâmpadas do cais adormecido, e dizia-me coisas numa língua que eu não conhecia. (CARVALHO, 1995, p.36).

Certa independência intelectual dos personagens de Campos de Carvalho possui um caráter a tal ponto multifacetado que parece parodiar as multifaces dos heterônimos de Fernando Pessoa. Por exemplo, o personagem-narrador de *A lua vem da Ásia* (1956) vai se mimetizando em figuras dramáticas das mais diversas espécies e nunca se cristaliza em uma identidade só: de espião moscovita se transforma em conselheiro musical na corte de Luís II da Baviera, depois é coveiro na Bolívia, professor de natação, poeta futurista, caçador de elefantes na África equatorial francesa, tradutor de Virgílio para o alemão, filho bastardo do rei dos belgas, negociante de falsos diamantes, traficante de cocaína em Coimbra, sacristão no Ceará, autor do *Tratado da Desesperação Metafísica*,

<sup>339</sup> Paralelamente, em um trecho de suas *Cartas de viagem*, Campos chega a comentar sardonicamente: “o único defeito de Paris é ter parisienses, mas penso que isso acontece com os habitantes de todas as cidades” (CARVALHO, 2006, p.33).

membro-fundador anarquista, autor de 36 *best-sellers* em *pocket-book*, senador da República, explorador de lenocínio; Adilson ou Ruy Brabo. Em outro trecho do mesmo romance, *A lua vem da Ásia*, Aristóteles convive com Lautréamont em um hospício. Assim, as personalidades das figuras dramáticas *camposcarvalhianas* procuram se manter em trânsito, à margem dos sistemas reguladores.

Ainda que a heteronímia de Fernando Pessoa seja diferente dos personagens de Campos de Carvalho, C.C. está longe de ser o primeiro ficcionista a atribuir independência intelectual e caráter multifacetado a cada personagem seu. Por trás disso temos a longa tradição do romance ocidental. Para dar apenas um exemplo, os personagens de Dostoiévski têm personalidades muito distintas e são tipicamente plurifacetados. No entanto, em Campos de Carvalho esta multiface é explorada de modo a instituir paradoxos de acordo com a rapidez com que o excesso de *eus* habita cada subjetividade de personagens seus, cujas opiniões e narrativas se metamorfoseiam constantemente como se seguissem velocidade parecida a do pensamento do escritor.

Ademais, em Campos, a capacidade de produzir contradições é explorada por discursos incongruentes em aparência, mas que trazem suas lógicas internas e apostam na capacidade inventiva de alterar o real pela escrita. Tanto numa atitude perante o mundo, quanto numa ação no campo da linguagem, a identidade de seus personagens compõe-se do mosaico de milhares de pequenos pedaços de si:

Cada dia, aliás, eu pertença a uma raça diferente, negra, amarela, roxa ou simplesmente furta-cor, e já me tem acontecido despertar sob a pele de uma raça ainda inexistente e de que só darão notícia os etnólogos dentro de mil anos, se até lá chegar a raça humana. Sob a máscara unicápita que reflete o meu espelho jazem os milhões de rostos que formam o meu *homo multiplex*, e é em vão que tento iludir-me a mim mesmo quando me faço a barba, como se fora um ser único e cotidiano. O próprio Cristo, que se dizia unigênito, era em verdade tríplice e muito mais do que tríplice, tanto que o desconheciam os seus próprios irmãos e os desconhecia ele por sua vez, numa humanidade que abrangia toda a humanidade, sem distinção de tempo ou espaço. Eu e meu irmão somos apenas uma partícula ínfima do meu todo onímodo e universal, que de fato compreende toda uma multidão incalculável, e é com pasmo que nos vejo a todos sentados sobre este metro quadrado de

terra e de sombra, sem que sequer nos esmaguemos com nossos mil braços e pernas, quando porventura levamos a mão aos olhos para chorar um pouco. (...) A palma da minha mão é uma carta geográfica em que leio o desencontro de todos os caminhos que palmilhei até aqui, neste mundo que é um emaranhado de estradas e de rios que não levam a ponto algum, apesar de tantas tabuletas de *Chegada* e de *Partida* e de tantos portos atravancados de navios. (...). Quanto mais claro eu me torno por dentro, mais obscuro se torna o mundo e o dia dentro dele (...). Aos mil professores que tentaram deseducar-me respondendo-lhes com um piparote no cocuruto, exatamente como fiz ao médico que não soube descobrir a causa do meu pranto, e a toda a sua ciência oficial cheirando a naftalina eu oponho a onisciência do meu instinto indomável e sem máscara, mesmo porque não existe (que eu saiba) nenhuma máscara de mil faces. (...). Deixo as contradições para os que não tenham nada mais sério em que pensar, e pensam o seu dia de 24 horas e a sua hora de sessenta minutos, nem um segundo mais. A lógica dos lógicos não me interessa, o seu ontem e o seu hoje só me causam náuseas, seu relógio de cuco (mesmo de bolso) não me desperta qualquer curiosidade: também tenho o meu cuco entre as pernas e nem por isso ando a consultá-lo como a uma pitonisa. Não sou o que sou neste instante, mas um só desde que nasci: múltiplo, múltiplo, múltiplo. Cada fio de cabelo é uma verdade diferente, e todos me pertencem: respiro por todos os poros, cada um por sua vez, e só assim não morro de asfixia. O que pode pensar um lógico através de seus poros é que eu não sei. (CARVALHO, 1995, pp.136-234).

Como abordado anteriormente, uma agência surrealista na escrita de Campos de Carvalho se manifesta ao fazer dos paradoxos e dos absurdos lógicos mais do que um assunto, um personagem imprescindível a guiar o eixo de seus romances. Por tal perspectiva, a escrita *camposcarvalhiana* pode ser conjecturada como a de uma *louca lucidez*. Ela consegue retorcer a lógica e revirá-la sem que nenhuma incoerência gramatical seja realizada. A fluidez do texto *camposcarvalhiano* se assemelha à fluência mental das imagens geradas pela escrita surrealista. Sua escrita mais *emite* do que *transmite* significados, mais *narrativiza* do que *narra*, mais esboça escritos *narrativizantes* indagadores do mundo do que produz discursos narrativos realistas fundamentados num ponto de vista fixo a examinar o mundo de forma fidedigna à uma realidade unidimensional. A partir de uma antissistemática introdução de elementos de estranheza, o dispositivo narrativo *camposcarvalhiano* opera com panoramas de um universo mais mental e poético do que geográfico e representacional, mediante enquadramentos narrativos de uma escritura delineada por

estranhamentos do real enquanto ato de rebelião suprema frente a uma realidade unidimensional.

Antagônico ao caráter espesso de uma linguagem fixada por palavras já etiquetadas e codificadas desde a partida por elementos significadores, um livro como *O púcaro búlgaro* alude ser esboçado por uma escrita que emite e narrativiza significados – em oposição a uma escrita cativa da narração de realidades representacionais – pode ser lida como mais criadora do que reprodutora de definições e interpretações codificadas por uma lógica instrumentalizada. Assim como nas produções surrealistas, a prosa *camposcarvalhiana* não deixa de carregar uma crítica direta ao iluminismo e ao positivismo. Não existe em sua escrita um sentido coerente embalsamado logo no ponto de saída e ensimesmado num mapa prévio organizador. O que os holofotes iluministas parecem não entrever é o real e o sonho enquanto vasos comunicantes. Improdutivo isolá-los ou querer ser realista ou puramente onírico ou originalmente iluminista ou obscurantista; as dualidades são complementares e uma alimenta a outra: “Não se sonha um sonho, mas apenas realidade” (Carvalho, 1995, p.186). Por isso, aos 16 anos, Campos de Carvalho matou seu professor de lógica. Ao assassinar seu professor de lógica, Campos alude rodear-se com o ensinamento do filósofo e físico experimental Lichtenberg, apropriado por André Breton:

As matemáticas são uma excelente ciência, mas os matemáticos o diabo os leve. Nas matemáticas passa-se quase o mesmo que na Teologia...Os pretensos matemáticos estão sempre a exigir ser tomados por profundos pensadores, mas é entre eles que se encontram as cabeças mais cheias de salsadas desconexas. (LICHTENBERG apud BRETON, 1994, p.301).

Após aniquilar os mestres de lógica do mundo, o escritor Walter Campos de Carvalho preteriu seu primeiro nome Walter para que pudesse viver seus muitos tantos *eus* e *walter-egos* a partir de seu sobrenome Campos de Carvalho. Campos “nasceu” em Uberaba, mas bem poderia ter sido germinado no insondável e inaudito Mar de Espanha (no território de litoral ausente de Minas Gerais), lugar sugestivo para suas navegações mentais.



## 5.6)

Por um ponto de vista paralelo ao surrealista, no plano intertextual, a viagem mental de *O púcaro búlgaro* possui correspondências paralelas às parábolas filosóficas de *Viagem à roda do meu quarto* (1794) e *Expedição noturna à roda do meu quarto* (1825), de Xavier de Maistre. Incitado pela prolixidade dos viajantes e, todavia, além disso, como um Julio Verne às avessas, o narrador de *Viagem à roda do meu quarto* busca descrever as menores circunstâncias de seu universo imaginativo e sedentário. Está presente no centro de sua viagem particular um projeto de devaneios capazes de desempossar o “império frio da razão” (Maistre, 1946, p.31); a razão que, em seu reino de atuação, teria no máximo um “direito muito contestado de reclamante” (Ibid., p.126).<sup>340</sup> Ao longo da viagem de quarenta e dois dias executada à roda de seu quarto, o narrador da narrativa de Maistre propõe um novo modo de viajar a ser propagado pelo mundo:

Seguiremos por pequenas jornadas, rindo ao largo do caminho, dos viajantes que têm visto Paris a Roma; nenhum obstáculo poderá deter-nos e, entregando-nos jovialmente à nossa imaginação, segui-la-emos por toda parte, por onde ela se compraza em conduzir-nos. (...). Não há nenhuma mais atraente, no meu entender, do que o de seguir a pista das suas ideias, como o caçador segue a caça, sem procurar caminho certo. Por isso, quando viajo no meu quarto, raras vezes percorro uma linha reta. (...). Prometi um diálogo entre a minha alma e a outra; mas, há certos capítulos que me escapam, ou antes, há outros que correm da minha pena como contra a minha vontade, e que transtornam os meus projetos. (...) Proibiram-me de percorrer uma cidade, um ponto; mas deixaram-me o universo inteiro: a imensidade e a eternidade estão às minhas ordens. (...). Cada instante da nossa existência é uma criação nova, um ato de vontade onipotente. (...). Quando os homens se calam, quando o demônio do ruído está mudo no meio do seu templo, no meio de uma cidade adormecida, é então que o tempo levanta a sua voz e se faz ouvir à minha alma. (MAISTRE, 1946, pp.15-157).

Paralelamente ao *O púcaro búlgaro*, também a escrita de Xavier de Maistre tende a considerar o mundo e a realidade como uma espécie de jogo: “e como as leis e o costume são contraditórios, os juízes poderiam também jogar a

<sup>340</sup> Como constata criticamente Xavier de Maistre (1946) em *Viagem à roda do meu quarto*, para o *império da razão*, as faculdades humanas deveriam ser extraídas primordialmente da separação asséptica entre o poder animal e os raios “puros” da inteligência.

dados a sua sentença” (Ibid., p.17). De forma análoga à que Campos de Carvalho mata seu professor de lógica em *A lua vem da Ásia*, os geômetras são descritos por Maistre como sujeitos vendidos à razão: “os homens que pensam ser a felicidade um cálculo” (Ibid., p.163).

Similarmente à *Viagem à roda do meu quarto*, a narrativa de *O púcaro búlgaro* situa-se entre um quarto e o cosmos. Do tom épico das grandes navegações ao tom doméstico de seu apartamento na Gávea, Campos de Carvalho traça itinerários para um viajante sedentário que percorre os devaneios de sua mente com a mesma obstinação rigorosa dos expedicionários clássicos. Só que o navegador de C.C. é, antes de tudo, um *navegante de palavras*. Por isso, seus personagens meditam sobre conhecimentos prévios de roteiros, chamam Cristóvão Colombo de *pândego* e manipulam dados de modo a produzir *nonsense*. Em tal inabitual contexto, expedicionários científicos se reúnem para discutir um *espanto geonomástico* não menos improvável de nome “Bulgária”. A partir de uma tensão entre tempo e espaço, o caráter fantástico do real é realçado através de um discurso fabular.

Prescindindo do aval consciencioso de fatos historiados, a Bulgária de Campos de Carvalho – “sua Pasárgada particular” (Figueiredo apud Carvalho, 1964, orelha)<sup>341</sup> – se apresenta como mais uma concepção de força associativa mental – um *leitmotiv* ou motivo condutor de viagem – do que uma concatenação lógica do consciente. Assim como Xavier de Maistre, Campos de Carvalho aquiesce que um mapa é sempre a caricatura de um território e nenhuma geografia corresponde cabalmente à medição de seu valor atribuído. Por isso, é possível fabular sobre os mapas prescindindo deles e até mesmo conceber uma grande descoberta sem sair de sua própria casa, já que o ócio lhe parece a mais fundamental dos predicados virtuosos: “algo assim como um descobridor de terras e de mares que não fosse obrigado a sair da cama, já que o ócio me parece ser a primeira das virtudes teologais” (Carvalho, 1995, p.116).

<sup>341</sup> Como propunha Guilherme Figueiredo em texto da orelha da primeira edição de *O púcaro búlgaro* (1964), a Bulgária/Pasárgada *camposcarvalhiana* poderia ser lida como uma hipótese e um pretexto de viagem, assim como uma invenção vocabular utilizada a partir da união de duas paroxítonas – *púcaro* e *búlgaro* – a desmontar e remontar a engrenagem das palavras e seus lugares-comuns.

Nesse sentido, *O púcaro búlgaro* sinaliza que a viagem mental de localização poética pode ser mais potente narrativamente do que a viagem de deslocamento geográfico. Sua expedição é, acima de tudo, mental e satiriza o gosto adolescente pela viagem. Paradoxalmente, certo entrave geográfico presente no universo particular de *O púcaro búlgaro* é composto por uma vertiginosa mobilidade do espírito de sua escrita. Em sua escrita importa mais instituir roteiros do que realizá-los: conceber mapas, desnudar e descobrir territórios cobertos e acobertados, levar o senso de descoberta ao seu ponto máximo de amplidão e conservá-lo em estado de pulsão. O desejo de descoberta de sua escrita não depende da mobilidade geográfica e nem, tampouco, da contagem do tempo.<sup>342</sup>

À revelia do tempo contábil dos calendários, em posição satírica às descobertas históricas, a expedição rumo à Bulgária acaba por se transformar em viagem burlesca, suspense e em suspensão. Romance e anti-romance, *O púcaro búlgaro* pode ser lido como uma paródia ao ideal da fantasia de viagem enquanto instância de escapismo ou redenção épica. Ao longo de sua sátira estilística às narrativas tradicionais de viagem, a perspicácia corrosiva de Campos de Carvalho parodia o próprio protótipo do aventureiro romântico que busca na viagem um triunfo por suas descobertas. Através da viagem satírica rumo à inexistência da Bulgária, a escrita *camposcarvalhiana* se afirma através de uma viagem permanente a simbolizar seu antagonismo à civilização moral dominante.

Ao interrogar de modo radical a realidade em sua aparência, Campos de Carvalho rompe com o princípio primordial cartesiano de evidência da existência humana pelo qual, segundo Descartes, para pensar, é preciso existir. Campos, por sua vez, contradiz a clareza e a distinção da ideia como princípios característicos de uma verdade una e indivisível. Por tal perspectiva, em sua amplitude de interpretações, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como uma “máquina de significar” (Paz, 2007, p.61), máquina cujas possibilidades de combinação não se restringem a nenhum sentido unívoco, monológico ou autocrático. Em seu humor profanador, o objeto *púcaro búlgaros* e aproxima do

<sup>342</sup> Como exemplo, para o narrador de *O púcaro búlgaro*, ao contrário do Chapeleiro e da Lebre de Março (da *Alice* de Lewis Carroll), a imobilidade do tempo significará a permanência de situações bem mais problemáticas do que um chá reincidente. (Cf: BATELLA, 2004, p.234).

*humor negro* surrealista e de um senso de inacabado presente nos *ready-mades* – objetos manufaturados que carregam em si próprios uma crítica simultânea tanto do gosto artístico quanto dos objetos pré-fabricados do mundo industrial – de Marcel Duchamp, que afirmava: “O que não se produz sempre é melhor que o produto” (Duchamp apud Ibid., p.59).

De modo a motivar um olhar renovado para significados envelhecidos e codificados, a escrita *camposcarvalhiana* profana um mundo social regimentado e regido por categorias lógicas. Em tal contexto de dissensão dos padrões realistas de apreensão da realidade e de desconcerto de um mundo de cognição realista, o objeto *púcaro búlgaro* representa o fato disparador, o corte temporal que separa o real do surreal e a partir do qual o mundo ficará diferente. O tal *púcaro búlgaro* transformará todos os demais objetos em objetos suspeitos, ou seja, “objetos sobre os quais o olhar não poderá ser nenhum senão o primeiro” (Batella, 2004, p.228).

Nesse sentido, assumir uma dúvida tão insólita quanto a existência da Bulgária significa adotar outras tantas incertezas acerca de tudo o que as palavras podem nomear. Ao duvidar de todas as palavras, Campos de Carvalho aponta para sua insubmissão diante da inércia do pensamento lógico. Ainda que seja a busca por uma existência real o motivo alegado pelo narrador Hilário para organização da expedição, porém, como aos poucos se vai esboçando, é à volta das palavras e de suas inúmeras combinações que se desenvolverá a escrita de *O púcaro búlgaro*. É porque não questiona seu próprio absurdo que o objeto *púcaro búlgaro* subsiste e age com maior potencial de estranhamento, em um mundo tanto mais estranho quanto mais metodicamente apresentado.

Pela combinação de método e delírio, dispositivo e devaneio, o *púcaro búlgaro* pode ser lido mais como jogo profanador de objetos etiquetados por seus nomes do que uma passiva aceitação do encaixe entre as palavras e as coisas presente nos objetos racionalmente formulados enquanto artefatos inofensivos e domesticados. Distante dos objetos rígidos e regulados como recipientes passivos da convenção, o *púcaro búlgaro* pode ser lido como um objeto antirrealista que se opõe ao mundo lógico das latitudes e longitudes, um objeto de certa forma surrealista no sentido de um objeto distraído de sua significação utilitária e usual, despertando o jogo de associações inauditas às

significações exclusivas com as quais o uso e a rotina recobriram todas as palavras.

Em um sentido não muito distante do produzido por Campos de Carvalho, André Breton (1991) entendia como paradigma arquetípico da produção surrealista o caso de Benjamin Péret. Para Breton, Péret, em sua escrita realizava sobre o verbo uma operação correspondente à uma sublimação alquímica de suscitação transcendente do caráter espesso da linguagem. Sendo a escrita *péretiana* capaz de proceder como libertadora do estreitamento da linguagem instrumental, seria capaz de desarmonizar e conflitar com uma linguagem rotinizada pertencente a uma “camada de significação exclusiva com a qual o uso recobre todas as palavras e que não deixa praticamente nenhum jogo à suas associações fora do campo onde as confina em pequenos grupos a utilidade imediata ou estipulada, solidamente apoiada na rotina” (Breton, 1991, p.345).

O estabelecimento do império da identidade não chega a se perpetuar e nem, tampouco, o *púcaro búlgaro* chega a ter sua existência comprovada pela observação de outros objetos análogos. O objeto interrogado se transforma em objeto de funcionamento simbólico; objeto capaz de lançar novas pontes de percepção sobre as representações do real. Como observa Antônio Olinto (1966), a comicidade de *O púcaro búlgaro* não se restringe às situações externas referentes à dita realidade, mas sim expande o sentido de real por constantes modificações estilísticas e jogos de palavras que desestabilizam os verbalismos realistas e naturalistas de uma escrituração que se pretende dedutiva e conclusiva. Ao contrário de tais produções enraizadas na realidade, tanto a escrita de Campos de Carvalho quanto à expedição à Bulgária são marcadas por um vagar elíptico que nunca se completa, um correr atrás de tudo e de nada, um exercício que já é fim e ainda, paradoxalmente, começo de jornada. Não à toa, para Campos, o século das luzes é também o das trevas: “A deusa Razão inventada pela Revolução Francesa deu no que deu, ou melhor, deu o que deu” (Carvalho, 2006, p.122); “não é com álgebra nem com Revolução Francesa que se resolvem os problemas do mundo” (Carvalho, 1995, p.259).

Após matar o deus da lógica, Campos de Carvalho dança sobre seu abismo. No universo de Campos, fazer pouco sentido para o mundo lógico

dominante alude ser um recurso capaz de rasurar seus sentidos justapondo-os, assim como desconfiar de qualquer sentido aparente sugere uma propensão em prol do questionamento da confiabilidade das palavras e da infalibilidade do próprio discurso comunicativo.<sup>343</sup>

Ao discordar de qualquer tipo de realidade aparente e apontar para o caos da linguagem referente, Campos contesta um mundo ordenado segundo normas e preceitos estáticos. Sua lógica não é uma lógica de rebanho. Ainda que não haja um nome para definir o indefinível e que o alfabeto seja curto para sondar o insondável,<sup>344</sup> o escritor atravessa – qual um *anti-turista*<sup>345</sup> ou um “sonâmbulo incandescente” (Carvalho, 2006, p.94) – uma realidade permeável ao sonho pela qual os dados da realidade tornam-se risíveis frente à face inventiva de sua escrita. Antes que o homem pensasse em pisar na Lua, Campos já estava tentando chegar à Bulgária. Considerava que somente com tal busca poderia romper a barreira do impossível nos mapas, como se a descoberta do evanescente continente búlgaro pudesse fazer o inaudito e o inimaginável coexistirem no mapa-múndi.

Mais importante do que qualquer viagem à superfície lunar seria a tentativa de navegar a Bulgária ou, ao menos, descobri-la. Sua solução poético-espacial seria a de sondar a existência búlgara e circunavegar seu nebuloso território no dia em que fosse comprovada existencialmente a Bulgária como o nome efetivo de um lugar, e não apenas uma maneira de se expedir alguma coisa, como quem diz à francesa, à inglesa, à milanesa ou simplesmente à moda búlgara. Retirando os objetos da concretude prosaica de suas exigências objetivas, Campos realiza sínteses extra lógicas que funcionam como extratos para o exercício de sua ironia crítica. Sua proposta subversora e libertadora das camisas de força do realismo aristotélico ganha eco ao questionar a capacidade

<sup>343</sup> Como propõe Mauro Gaspar (2001, pp.89-104), o assassinato do professor de lógica por parte de Campos de Carvalho é mais um ato de emancipação motivado por um olhar singular sobre o mundo – e a subsequente declaração de uma lógica própria – do que um ato de loucura propriamente dito.

<sup>344</sup> Como enuncia o poema “Mas” de Murilo Mendes (1994), do livro *O visionário* (publicado em 1941, mas com poemas escritos de 1930 a 1933): “a poesia é muito grande, / mas o alfabeto é bem curto” (MENDES, 1994, p.234).

<sup>345</sup> Numa das crônicas de suas *Cartas de viagem*, Campos critica veementemente os turistas: “quem se dispõe a gastar até o último tostão para viajar pelo mundo, quando o certo seria tentar esquecê-lo, não merece mesmo um melhor tratamento” (CARVALHO, 2006, p.63).

do homem em pensar livremente a partir de uma linguagem que não tenha um potencial subversivo.

Por ser aparentemente mais nefelibata e lunático do que qualquer lua, Campos de Carvalho poderia se imaginar enquanto o primeiro astronauta realmente lunático a chegar finalmente na lua e embaralhar sua geografia. Não à toa, no trecho de uma crônica o escritor critica o homem que “gasta uma fábula para ir à lua catar pedrinha” (Carvalho, 2006, p.76). Por sua vez, em entrevista à Edney Silvestre na revista *O Cruzeiro*, em 1969, Campos reafirma a desimportância dos astronautas oficiais:

Mais importante que qualquer astronauta é o funâmbulo e o trapezista voador. E mais importante do que todos eles é o paraplégico na sua cadeira de rodas, e mais ainda se lhe tiram a cadeira. Voar, qualquer mosquito voa; até mesmo um cisco voa e revoa. Até um suicida pode ter seu voo particularíssimo se se atirar do alto do Empire State Building – para citar os mais voadores. A forma literária não me interessa: nunca procurei inovar no sentido da forma, mas avançar nas ideias. A viagem de Apolo-20 entre as galáxias realizo-a eu mesmo, sem mover uma palha e sem ao menos assestar os óculos no nariz. Só me sujeitaria a vestir-me de astronauta no carnaval. (CARVALHO apud GONZAGA, 2008, p.100).

Por tal visão de mundo insurrecta, na escrita *camposcarvalhiana*, está presente um humor que não faz concessões. Sua disposição de ações é estabelecida de modo a acompanhar o ritmo do fluxo de seus pensamentos. O humor levado às suas últimas consequências traz o riso absurdo a alargar o campo da linguagem através de uma celebração do *nonsense* da existência humana mais cotidiana:

Aqui destes píncaros, onde já me sentia um pouco seguro, vejo agora subirem cada fim de semana os meus conterrâneos de ontem e de amanhã, com os seus cem decibéis e sua provisão de monóxido de carbono – e já me vou preparando para, através da serra dos Órgãos e com a ajuda do Dedo de Deus, chegar até a lua se for preciso, tornando-me assim o primeiro astronauta realmente lunático e o primeiro selenita brasileiro e sul-americano com passaporte, luneta e o resto para poder ali me radicar” (CARVALHO, 2006, p.82).

Estabelecendo um riso que não é fácil, gargalhante ou anedotário, seu humor produz um sorriso que desponta mais pela mente do que pela boca. Ao desmontar e remontar as engrenagens dos lugares comuns da linguagem escrita, o humor *camposcarvalhiano* parece chamar a atenção para o absurdo que há por

de trás de toda normalidade, dentro ou fora da língua. De modo a criticar o uso banal de qualquer língua que seja construída sem surpresas e burocraticamente reproduzida, C.C. opera subversivamente diante da linguagem e do mundo. Para Campos de Carvalho, o humor, em seu sentido radical, significaria a máxima potência de qualquer ficção ou de qualquer arte:

[O humor] Significa o auge de qualquer ficção ou de qualquer outra arte, no sentido de sublimação do sublime, da efervescência do fervor ou da originalidade do original. É um passo à frente de qualquer vanguarda, que se arrisca ao hermetismo da própria linguagem, ao desconhecido, ao inefável. É o caso de *Finnegans Wake*, por exemplo, ou do mais nebuloso poema de Mallarmé, cujo humor intrínseco sempre nos escapa (tão-me estranho, tão-me intrínseco) por mais que o tentemos desvendar. É o caso também do extenso poema em prosa ‘Hebdomeros’, de Giorgio De Chirico, cuja facilidade aparente é apenas a maneira que o autor encontrou para melhor se disfarçar e não se expor ao ridículo, que nele é apenas o humor verdadeiro e sutil. Note-se que não estou sequer tentando comparar-me a esses luminares da literatura de ontem, mas apenas tentando justificar meu total apreço pelo humor como forma de arte, mesmo partindo de uma pequena experiência como *O Púcaro Búlgaro*. (CARVALHO apud OLIVEIRA, 2008; apud BATELLA, 2004, p.257).

À intenção de relativizar o sentido da viagem de deslocamento geográfico segue o elogio *camposcarvalhiano* de uma supra lógica que desloca a lógica comum por uma negação do real como condição dada e aparente. Em seu vórtice profanador, a busca por movimento e deslocamento provenientes da viagem é reencenada por estranhezas ligadas a uma existência que escapa a qualquer categorização. Ao retirar as imagens de suas adormecidas materialidades, Campos de Carvalho parece transformar qualquer relato pseudo memorialista numa ficção generalizada, como quem considerasse que quem confiasse na veracidade unívoca de uma imagem seria incapaz de transformá-la.

Tomando o delírio como método, Campos parte da loucura (desregramento dos sentidos) como hipótese de trabalho e ápice da sabedoria, valiosa ferramenta contra a realidade transformada em discurso e, ao se desvencilhar dos referenciais imediatos do real, cria uma espécie de máquina narrativa produtora de transgressões dos parâmetros lineares e lógicos da estética realista. Pela sua escrita, a aparente desrazão é transmutada em razão potencializadora pela qual o desregramento dos sentidos mais imediatos



estimula uma realidade mais ampla pela qual o caráter insólito do real sugere suscitar uma potência criativa:

Só a loucura tem o dom de nos salvar de nós mesmos e, sobretudo dos outros, só ela nos dá o poder de levitação e voo que teimam os sujeitos à lei da gravidade, em nos roubar roubando-se a si mesmos. A loucura é que chama de Deus ou Demônio e estamos sob o seu gládio o tempo todo, como moscas que somos ou o micróbio da mosca. A loucura é o céu e o inferno – e o resto é limbo. PROFISSÃO: LOUCO. A mais bela das profissões, a mais lúcida no sentido que traz a luz, luciferina. A que exercemos não como uma exercício, mas como todo um exército em marcha, rompe-tréguas e rompediques, numa guerra não santa mas demoníaca, antibélica, desnordeando o norte e o sul, o leste e o oeste, um exército de fantasmas e por isso mesmo invencível: *Meu nome é Legião*, sou mil e um, e a mim mesmo me estarreço. (...) O mundo é tão de cabeça para baixo, os valores todos tão invertidos, que só se pondo de pernas para o ar você consegue pisar no chão e olhar o adversário nos olhos, medi-lo em sua insignificância, a ele e seus cânones – a eles e seus cânceres. (...) Quando me ponho a raciocinar demais, numa dessas crises de bom senso em que somos pródigos, apesar ou por causa da morte, costumo bancar o iogue e plantar-me de cabeça para baixo até que as coisas voltem ao seu devido lugar: o rei, a rainha, o bispo e o cavalo de novo no tabuleiro de xadrez, que tudo afinal é apenas um jogo (...) As nuvens aos meus pés me fazem um bem enorme, elas que só me deixam pisar no efêmero e no vazio – e, enquanto o rei e a rainha insistem em suas reinações, eu pelotiqueiro e saltimbanco me preparo para um dia professar, se não a profissão de louco (o zênite da sabedoria) pelo menos a de palhaço tempo integral, louco-menor mas nem por isso menos louco, aprendiz de louco, macaco-de-louco, aqualouco. (CARVALHO, 2006, pp.68-9).

Assim como exemplifica a última citação, a aparente insanidade de seus personagens pode ser lida como uma alegoria que move a literatura de Campos de Carvalho. A insanidade aparente não pressupõe um pacto premeditado com a loucura, mas antes uma dissolução do senso comum que rege os romances tradicionais. Por exemplo, através de uma atitude contestatória radical, os personagens de *O púcaro búlgaro* vão propondo expedições e descobertas que dispensam os destinos milimetricamente traçados nos mapas. Em tal contexto, a Bulgária seria um *além-lugar*, aventura que ultrapassasse qualquer destino traçado; relato de viagem filosófica pelo qual fantástico e real embaralham-se num plano dessacralizador até de seu próprio ato de narrar. Sua comicidade trágica situa-se numa linguagem projetada por ações que não se completam e que, ao romperem com a rigidez das frases feitas, instauram o absurdo

coexistente ao aparentemente convencional. Não à toa, *O púcaro búlgaro* termina com seus personagens jogando cartas e assobiando a protofonia do Guarani.

### 5.7)

De modo a transbordar o plano estético, para os surrealistas e, de certa forma, também para Campos de Carvalho, uma visão poética de mundo deveria ultrapassar os problemas formalistas da arte para adquirir uma postura mais ampliada diante da vida e da linguagem. Enquanto os outros “se contentam com um nome para definir o indefinível e o caos” (Carvalho, 2008, p.138), os personagens *camposcarvalhianos* (*walter-egos*) não possuem nomes ou então têm inúmeros. Seus nomes se multiplicam licenciosamente, suas instáveis identidades ultrapassam as bordas de uma identidade unívoca para ancorar num espaço multifacetado que parece transpor a própria noção de heterônimo fundada em uma identidade de cada vez. Os *walter-egos* são, no mínimo, heterônimos potencializados ao limite de indivíduos numa permanente transformação anárquica de identidades. A partir da convicção de que todo autoconhecimento pleno só seria viável a partir do conhecimento de um *outro*, esse *outro* passa a ser também um estrangeiro dentro de si próprio.

Nos livros *camposcarvalhianos* há a capacidade do narrador de “extrapolar os limites de sua biografia em direção a outra” (Ibid., p.265), de sobrepor-se a si próprio de modo que, a toda hora, seja possível se tornar um *outro*, um *outro outro* que se estranha e se questiona frente a um mundo também estranho e instável. Tal qual um estranho conciliador de alteridades, Campos de Carvalho desestabiliza, assim, as fronteiras que delimitam o marco que separa a subjetividade entre o *eu* e o *outro*. Ainda que de forma particular, a narrativa de Campos relativiza as bases ontológicas do pensamento ocidental.

Assim como certas obras surrealistas, os textos de Campos de Carvalho ultrapassam os gêneros literários de tal modo que seria redutor defini-los como

novelas ou romances; antes suas obras podem ser descritas como “peças”.<sup>346</sup> O escritor procura narrar a tensão de uma escrita que está sempre em estado de busca, uma literatura que subverte critérios classificatórios de avaliação do próprio meio literário. Seu universo mental parte do deslocamento da ideia de representação para apontar a fragilidade da razão frente aos valores absolutos e universais. Seu processo compositivo de alta tensão poética aponta para a loucura da própria razão.

Sendo assim, Campos critica até a psicologia que o normaliza e a linguagem que o ensurdece e o cala. Seus personagens e narradores são sujeitos em crise com pedaços do inconsciente trazidos à superfície da linguagem pelo ato da escrita de um texto que ultrapassa os limites individuais unívocos. Assim, tal noção de uma poesia do contrassenso e da contradição parece encontrar campo amplo em Campos de Carvalho. Seus escritos possuem rapidez de raciocínio similar à escrita automática surrealista, uma escrita com velocidade análoga ao seu pensamento, como podemos observar a seguir:

Terei que fazer antes um curso de blábláblá, como aprendi a fazer a barba todo dia desfazendo-a, a caminhar para frente sem sair do lugar, a descobrir-me sem nunca ser descoberto, e mais os 12 signos do zodíaco, e os 12 meses do ano, os 12 apóstolos e os 12 Césares: olha à direita, estou olhando: é proibido falar com o motorista, e se for eu o motorista? – ver Nápoles depois morrer, o Danúbio Azul, pode-se não pisar na grama, o seio de Abraão, a Terra é redonda e papa é infalível, *eppur si muove!*, os sete pecados capitais são, todos somos iguais perante a lei, Liberdade Igualdade Fraternidade, Ivo viu a uva, chave de fá, de sol e de dó: Átomos para a paz. Não importa se o arquivo é uma biblioteca ou se a biblioteca foi que virou arquivo, eu fui nomeado porque tinha um nome, este nome é que me faz voltar a cabeça quando me chamam, não há dúvida de que eu sou ele e de que ele será enterrado comigo, só não estou na lista telefônica por que não tenho telefone, é melhor eu agir logo como um contemporâneo antes que acabem com este ou qualquer outro tempo, não é imitando um avestruz corajoso que darei meu testemunho de homem. (CARVALHO, 1995, p.255).

Como um texto que criasse a si próprio, Campos de Carvalho escrevia rápido e, segundo suas próprias palavras, não reescrevia nada.<sup>347</sup> O texto que

<sup>346</sup> Como ressalta Juva Batella (2004), seria impraticável ou improdutivo se referir a Campos de Carvalho como uma só voz permanente, coerente e unívoca. Suas contradições, assim como as de seus personagens, desautorizam qualquer tentativa de fixar numa única origem estável para as questões que são apontadas em seus livros.

<sup>347</sup> “Quando me sento à mesa não tenho a mínima ideia do que vou escrever – e a verdade é que nem me sento às vezes: escrevo mesmo de pé ou dentro da banheira. (...) A arte, qualquer que seja ela, deve ser apenas uma porta que leva a outra que leva a outra porta, e assim até o infinito,

alude escrever a si próprio registra um contexto em que quem parece escrever é o acaso da escrita. Seu sonho de escrita se materializa em linguagem. Linguagem esta que se nutre de suas idiossincrasias para atingir o máximo de vitalidade numa espécie de transubstanciação alquímica da matéria do texto. Como um alquimista incidental, Campos de Carvalho parece saber que não existe magia em si, o encanto está na relação, no movimento e em movimento.

Qual um alquimista urbano, para Campos, a geografia deveria ser definida como uma “ciência do susto” (Ibid., p.260) e o *grande livro*, sonhado e fugidio:

Sonho o livro inatingível (todos nós sonhamos) que eu mesmo venha a compreender na sua totalidade só muitos anos depois, e que me escape justamente porque ainda não estou preparado para entendê-lo, mas apenas escrevê-lo. Você que também busca esse livro, sabe que não jogo com as palavras e sim apenas com a sorte (*un coup de dés...*) e que já o simples fato de buscá-lo representa um enriquecimento interior, quase ia dizendo um deslumbramento, a exemplo do que ocorre como o alquimista diante da Grande Obra, ao mesmo tempo dentro e tão longe dela. (CARVALHO, 2006, p.24).

Segundo Nicolas Bourriaud (2009), o discurso da modernidade passa pela figura do alquimista. A partir de uma exigência moderna de estabelecer ligações intrínsecas entre arte e vida, a *persona* do alquimista torna-se produtiva para a construção da vida como obra de arte por parte do artista. O modo de vida do artista moderno organizar-se-ia em torno de uma investigação iniciática pela qual ocorreria uma espécie de ascese rigorosa, fruto de uma prática também presente no espírito artístico. Sobre a ligação intrínseca entre arte vital e vida artística, segundo André Breton (1991), Alfred Jarry (o inventor da *patafísica* – *ciência das soluções imaginárias*) teria sido o maior responsável por levar a literatura a se mover num terreno minado de contestação efetiva da diferenciação entre a arte e a vida, de modo a acabar anulando seu preceito.<sup>348</sup>

De forma paralela à Campos de Carvalho, também o surrealismo valoriza o pensamento alquímico pelo seu caráter experimental e pelo fato de a alquimia

---

pois o infinito está onde o pomos e não onde supomos, adiante ou atrás. Até um imbecil como Napoleão sabia disso quando, não sei se sem querer, disse que não ia longe aquele que sabe de antemão aonde quer ir” (CARVALHO apud SILVESTRE in: *O Cruzeiro*, 1969, pp.42-4).

<sup>348</sup> “A partir de Jarry, a literatura move-se perigosamente sobre um terreno minado. O autor impõe-se à margem da obra (...) Dizemos que a partir de Jarry, muito mais que de Wilde, a diferenciação durante tanto tempo considerada necessária entre a arte e a vida se encontrará contestada, para acabar aniquilada em seu princípio” (BRETON, 1991, p.240).

se ligar mais à via onírica do que às experiências objetivas. Nesse sentido, a alquimia funcionaria como uma via surrealista capaz de restituir o poder da imaginação em um mundo excessivamente racionalizado. Certa alquimia mental proposta por André Breton operaria na dimensão artística como contraponto à *antífona pascaliana* cujas extensões lógicas particulares não responderiam à simples necessidade de contradição. Sobre sua ligação com o pensamento alquímico, além de citar uma descrição mítica do alquimista Nicolas Flamel como um quadro surrealista por excelência,<sup>349</sup> Breton tomava o verbo como um modelo a partir do qual poderia ser criada a imagem da alma humana como *a causa das causas*.

Referência arcaica, o alquimista se revela útil para pensar o artista moderno em seu laboratório de pensamentos a misturar exatidão com experimento, operando com um rigor experimental. Alquimistas são cientistas instintivos. Longe de ser reduzida pelo folclore que invoca, a alquimia representa um exercício onde a etapa da criação tem um papel central. Como destaca Gaston Bachelard (2009), na alquimia o homem moderno não se encontraria diante de uma paciência intelectual, mas sim diante da própria ação de uma despreocupação moral que procura pelas impurezas de uma consciência aberta ao inconsciente. O alquimista reeduca a matéria. Partilhando de uma visão de mundo primitiva, a alquimia simbolizaria a contradição da substância fácil e a possibilidade de acesso à infância de todas as substâncias terrestres:

Na alquimia não estamos diante de uma paciência intelectual, mas na própria ação de uma paciência moral que procura as impurezas de uma consciência. **O alquimista é um educador da matéria.** E que sonho de moralidade primitiva aquele que devolve a juventude a todas as substâncias da terra! (...). Os grandes livros, sobretudo, permanecem psicologicamente vivos. Nunca terminamos de lê-los. (BACHELARD, 2009, p.73, **grifo meu**).

Ao contrário da lógica científica racionalista que procede por dedução eliminatória, o alquimista acredita numa espécie de dispositivo material imutável a surgir de um evento químico após a matéria do experimento ter sido

<sup>349</sup> “Um Rei com um grande cutelo, que fazia com que os soldados matassem, em sua presença, uma grande multidão de criancinhas, cujas mães choravam aos pés dos impiedosos gendarmes, sendo o sangue destas criancinhas recolhido depois por outros soldados, e posto numa grande vasilha, a que vinham banhar-se o Sol e a Lua do céu, e bem perto dali havia um moço com asas nos calcanhares e um caduceu na mão, com o qual batia numa celada que lhe cobria a cabeça. Na direção dele vinha correndo e voando com asas abertas um grande velho, o qual trazia um relógio preso à cabeça” (BRETON, 2001, pp.207-8).

transubstanciada. Nesse sentido, o artista intelectual de espírito experimental parece de certa forma personificar o mito do alquimista na utilização da prática alquímica para fazer surgir características simbólicas da matéria de um objeto artístico. A arte moderna teria surgido no momento em que o pintor se aproxima do imaginário ascético do alquimista, buscador solitário e intelectual.

Para o artista moderno, os objetos representariam elementos transitórios rumo ao dispositivo existencial da prática artística. De acordo com Nicolas Bourriaud (2009), a modernidade teria começado com esta relativização do objeto de arte frente ao processo criativo laboratorial do artista. Ao evocar a experiência da invenção de si através da experimentação, a modernidade não hesitaria em recorrer ao vocabulário alquímico de laboratório mental da matéria manipulada pelo artista. Tal qual um alquimista assombrado, o artista moderno centraria sua prática sobre si próprio. Ao contrário do pintor clássico cujos passos estão a serviço da obtenção de um resultado concreto e fatural, o artista moderno seria adepto da contribuição dos erros e do acúmulo de experiências. Até mesmo artistas modernos mais construtivistas operariam, em diferentes graus, com um lastro empírico de alquimia.

Na prática alquímica há uma relação produtiva entre a ciência e a arte. As grandes descobertas alquímicas foram frutos do acaso. Como sublinha Bourriaud (2009, pp.39-41), no século XVI o alquimista encarnava a forma mais elaborada de vida intelectual, uma mistura de positividade científica e ascese estoica. Tal forma será suplantada pela figura do escritor erudito (como Rabelais) e, ulteriormente, pelos filósofos iluministas divulgadores da razão. Todavia, o mito do alquimista teria deixado traços flagrantes no artista moderno. Inclusive, para Bourriaud, o *Grande Vidro* de Marcel Duchamp invocaria os experimentos com as leis do acaso de Nicolas Flammel. A própria figura do *bricoleur* trabalhada por Lévi-Strauss também estabeleceria um paralelo entre a criação alquímica e a prática artística no imaginário ocidental.

Paralelamente, de modo a atacar o ídolo poético da *virtude* realista, o surrealismo se propõe como uma prática infinitesimal de leituras que não se esgotariam, tendendo aos limites das luzes bruxuleantes das chaves de acesso ao desconhecido. Tais chaves – *clés des champs* – deveriam ser procuradas na curta beleza oculta e na longa beleza ocultável, por conciliações não conciliatórias

que multiplicassem os curtos-circuitos alquímicos da linguagem, permitindo que o delírio e o devaneio fossem pensados como práticas poéticas pelas quais a inspiração deixaria de ser um mecanismo artístico sagrado referente ao gênio romântico para ser transvalorada enquanto instância alternativa ao pensamento lógico remetente à tradição racional moderna.

De forma precursora e preambular, Massaud Moisés (1989) apontou certa “brisa surrealista” (Moisés, 1989, p.490) que perpassa a literatura brasileira a partir de Campos de Carvalho. Todavia, como abordamos aqui neste trabalho, o alcance de escritas como a de Campos não seria apenas uma “brisa” literária ou uma questão de técnica narrativa, mas sim, igualmente, de alcance intertextual.

Inventor empírico, Campos de Carvalho parece viver sob a pele de suas criações, problematizando radicalmente as decorrências das produções narrativas do real. Através de um experimento do real como um fluxo identitário de fronteiras cujo desdobramento processual se encontra em constante remanejamento e reconfiguração, a escrita *camposcarvalhiana* sugestiona lidar com uma realidade em crise permanente de sentido. “Eu sou um autor sem biografia, e quase sem fotografia” (Carvalho apud Batella 2004, p.268), afirmou certa vez o escritor ao seu editor, Ênio Silveira.

Deste modo, Campos pode ser considerado um escritor surrealista no sentido em que o surrealismo presente nas atitudes e ideias de seus personagens invade sua própria vida, provocando um transbordamento de sua ficção em seu comportamento de empiria escritural, à maneira surrealista. Segundo Octavio Paz (1996), o que distinguiria o surrealismo de todos os outros movimentos que em essência compartilham seus postulados seria sua decisão de levar ao extremo as consequências de uma formulação poética da realidade. Por tal perspectiva, Julio Cortázar (1998) critica os escritores que assimilam o surrealismo somente como uma técnica e não como uma cosmovisão e uma visão de mundo. Tal não é o caso de Campos de Carvalho.

Para o surrealismo, a escrita seria uma realização cuja linguagem poética não possuiria em si um fim ornamental e só coincidiria filologicamente com uma linguagem de filiação literária. No entanto, a literatura deixaria de ser

instrumento suficiente para apreender suas manifestações.<sup>350</sup> Os discursos surrealistas seriam imagens amplificadas e realizariam o embaralhamento ideal entre poesia e prosa imaginado e pretendido por Julio Cortázar e cuja prática houvera sido atingida primeiramente por Arthur Rimbaud em *Uma temporada no inferno*:

Surrealismo é antes de mais nada concepção do universo, e não sistema verbal (ou anti-sistema verbal). (...) Surrealista é o homem para quem certa realidade existe, e sua missão consiste em encontrá-la; nas pegadas de Rimbaud, não vê outro meio de atingir a supra realidade senão a restituição, o reencontro com a inocência (...) atroz inocência abrumada de sabedoria porque não supõe primitivismo algum, e sim reencontro com a dimensão humana sem as hierarquizações cristãs ou helênicas, sem 'partes nobres', 'alma', 'regiões vegetativas'. Inocência porque tudo é e deve ser aceito, tudo é e pode ser chave de acesso à realidade. (...) O que distingue o surrealismo como movimento de todos os outros que em essência compartilham seus postulados é sua decisão de levar ao extremo as consequências da formulação poética da realidade. (CÓRTAZAR, 1998, pp.76-81).

Por tal sentido extremo de assimilação da linguagem poética, o que a escrita de Campos de Carvalho parece valoriza são as entrelinhas da lógica e a paródia cáustica à linguagem oficial, por exemplo, através da figura do dicionário: “Palavras, palavras, o dicionário está cheio delas e nem por isso ensina coisa que preste” (Carvalho, 2008, p.193).

Ao questionar as obviedades mais cotidianas, o escritor busca reencantar a rotina aparentemente inquestionável, mostrando que a obviedade do óbvio não é inequívoca e precisa ser permanentemente construída e inventada para que seja convincente e verossimilhante em sua evidência mais familiar. Ao demonstrar que os aspectos mais naturalizados do real também são frutos de uma construção, o escritor acaba por problematizar a própria noção de raciocínio lógico através de seus personagens e *walter-egos*. Em suas histórias os sábios são os cegos, os mudos, os lunáticos e os loucos. O escritor enfraquece o desenvolvimento do pensamento lógico por valorizar a exploração de planos míticos da escrita pelos quais quem mais fala é o texto e a linguagem. Os narradores de suas narrativas buscam enxergar a realidade com o corpo inteiro: com todos os olhos e com todos os órgãos.

<sup>350</sup> “a história é mera pré-história surrealista, aniquila-se assim que a realidade se descobre como poética” (CORTÁZAR, 1998, p.82).



Tal qual um *navegante infuso de palavras*, Campos parecia estar sempre atento ao momento de nascimento dos significantes, aumentando, em certa medida, a capacidade humana de fazer das ideias coisas possíveis de serem vistas na superfície da linguagem. Assim, por um sentido subversor do real aparente, Campos de Carvalho pode ser lido como, possivelmente, o mais insólito dos escritores brasileiros; escritor de uma *ciência do insólito*. Com ele, uma cultura sempre está em risco: o novelo do mundo pode desenrolar quando menos se espera e nunca as peças do real se articularão facilmente sem que sejam antes colocadas à prova. Mais do que romances, seus livros se assemelham a estados de espírito e fragmentos de filosofia poética. Por isso, possivelmente Campos seja o prosador brasileiro que mais dialoga com a *poética surrealista*, exatamente por mostrar que o caráter fantástico do real não precisa ser revelado por pirotecnias ou efeitos de terror; o ser humano por si só, em seu micro cotidiano, já possuiria uma estranheza convulsiva de erupção onírica. Como observou certa vez André Breton: “O que é admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real” (Breton, 2001, p.365).

## 6.

### ***Invenção de Orfeu.***

#### **A *Onírocrítica* em Jorge de Lima e a escrita inventiva do pensamento.**

Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada. Aqui já não sofremos a contingência de escrevê-los, e notamos que a mais alta significação da poesia quase nunca pode ascender da terra. Aqui todos os seres têm fisionomias familiares e nossos corpos comunicantes transparecem a unidade inconsútil. Sentimos uma dilatação total que nos torna infinitos, abrigamos os galopes das várias vidas que cruzam os desertos do mundo. Os nossos dedos são chaves de mistérios; perpassa sobre as nossas fronteiras a linha de flutuação da memória desde o Início; tudo começa a nascer neste berço amoroso. Saem larvas de chama de dentro de nossas bocas. (LIMA, 1958, p.554).

### **6.1)**

Tal como Walt Whitman contradiz a si próprio porque é vasto,<sup>351</sup> também Jorge de Lima parece seguir trilha análoga de positiva contra dicção.<sup>352</sup> A diversidade presente em sua poesia pode ser verificada de forma paradigmática e indicial em *Invenção de Orfeu* (1952), extenso poema composto por um processo de composição imagética que possui analogias intrínsecas com a criação onírica e a escrita do pensamento de convergência surrealista. Muito mais do que apresentar objetos e paisagens descritas, o poema *IO* parece traçar objetos em pleno ato de escrita do poeta. Nomeando tais objetos, os inventa de forma simultânea, com o mesmo frescor dos *achamentos*.<sup>353</sup> Seu processo de construção imagética opera pelo ritmo febril de uma escrita que vai se compondo por irrupções imagéticas (que mais se parecem com forças em permanente expansão), acumulações associativas e transbordamentos de sonhos na realidade intercorrente.

<sup>351</sup> Aqui, os versos de Whitman presentes no item 51 do poema "Canção de mim mesmo": "Eu me contradigo? / Pois bem, eu me contradigo, / Sou amplo, contendo multidões". (WHITMAN, 2005, p.88).

<sup>352</sup> Como afirma o próprio Jorge: "O poeta, como toda criatura, é espiritualmente múltiplo, cruzam-se nele contraditórias ondas de almas de modo que no âmago de cada ser podem achar-se, em campos opostos, numerosas entidades anímicas, combatendo sem trégua" (LIMA, 1958, p.76).

<sup>353</sup> "Quereis outros achamentos / além dessas ventanias / tão tristes, tão alegrias?" (LIMA, 2013, p.19).

Dada à sua amplitude temática e formal de composição, *Invenção de Orfeu* é um poema longo que amalgama gêneros e formas múltiplas na gênese de sua escrita. Por ser composto em lógica associativa de sonho, o poema escrito por Jorge de Lima não busca apresentar significados últimos em seus versos, mas antes o equilíbrio frágil de uma totalidade fraturada. Seu eixo órfico de navegação é composto por um traçado labiríntico cujo máximo significado permanece positivamente situado na indeterminação de um mundo abismado de sentidos. Frente à uma linguagem desgastada e posta a serviço da mera informação no mundo moderno, tal poema heteróclito e multiforme é ainda mais desafiador por tematizar e problematizar a própria criação poética num mundo fragmentado e estilhaçado por ruínas atormentadas de sentidos. O oximoro é, em *Invenção de Orfeu*, uma metonímia da criação poética em dialogismo com a criação onírica.

Os dez cantos que compõem o poema formam elementos independentes de uma estrutura unitária de coesão épica. A unidade de *IO* é heterogênea e caleidoscópica. Tal qual um mar alimentado por muitas águas, a unidade do poema é flutuante e mosaica. Assim como as permanentes ondulações marítimas e suas forças magnéticas contraditórias, o microcosmo dos versos de *Invenção* pode ser lido através do prisma vertiginoso de invenções imagéticas superpostas que atravessam o macrocosmo poemático de seus cantos a compor uma dissonante sinfonia articulada por entre associações de ideias, pensamentos e imagens. Seu fio narrativo pode ser delineado pela poética do devaneio de uma viagem mental cujos desdobramentos são os de uma ampliação dos limites do real. Revestidos de simbologias insólitas, os mais de nove mil versos que compõem *Invenção* são dispostos por versos e estrofes por tantas vezes anti-descriptivas.

As imagens e símbolos que atravessam *Invenção de Orfeu* são formados por oximoros e figuras do pensamento que acabam por enfraquecer na obra o caráter monumental de uma construção estética resultante de um intelecto racional condutor. O conteúdo dos cantos *jorgianos* é anti-novelesco e possui uma narrativa fragmentada à maneira de uma composição que opera por fotomontagens de imagens verbais. Em *IO*, não parecem existir episódios

conclusivos conduzidos para a evolução redentora de uma história narrativa épica. Cada poema do livro é autônomo e, ao mesmo tempo, atrelado ao vórtice de uma poética de composição realizada por correspondências e analogias que mantêm em suspenso uma espécie de irresolução fundamental para o exercício da escrita. Sua construção é musical e aproxima-se de uma sinfonia em suspenso pela qual os temas são apresentados fragmentariamente, sem chegarem a compor uma linha evolutiva. Sua estrutura lembra a ordem fragmentária dos sonhos que, aparentemente desconexos, possuem sentidos menos desarmônicos do que aqueles apreendidos numa primeira apreensão.

*Invenção de Orfeu* se inicia já com uma navegação mitológica orientada por outros propósitos diferentes da orientação cartesiana de direções medidas segundo critérios referenciais náutico-geográficos de bússolas e astrolábios, longitudes e latitudes. Ao contrário das descrições de viagem de deslocamento geográfico,<sup>178</sup> o poema épico-lírico *Invenção* é composto pela voragem de uma viagem, ao mesmo tempo, imaginária e real que se passa dentro da mente do poeta-escritor dramatizado em figura mítico-arquetípica a partir da reinvenção do mito de Orfeu. Sua viagem mental não é, contudo, memorialista. Se relaciona mais ao movimento de sua travessia uma viagem escritural em termos de uma *inscape* mentalista do que de uma viagem aos moldes catárticos de memórias esquecidas que buscam ser recuperadas a partir de uma temporalidade perdida reconquistada pela lucidez de uma escrita memorial.<sup>179</sup> Viagem mental que se coloca em movimento pelo solo instável e dilatado de uma linguagem poética alimentada por reminiscências míticas propagadas por um processo de corrente de consciência – *stream-of-consciousness*, palavra-puxa-palavra – por entre pensamentos em constantes junções de impossíveis. Ainda que versificados em forma fixa, a estruturação temática e dos versos remete mais a um fluxo de imagens montadas por um processo de colagem fílmica –à la Buñuel – de

<sup>178</sup> Desde os Argonautas (a bordo da nau *Argo* do qual Orfeu fez parte da tripulação) até os poemas homéricos, o mito da viagem tem lugar de destaque na mitologia grega e, posteriormente, na modernidade ocidental. Desde o caráter desbravador e grandiloquente das conquistas, passando pelos descobrimentos e as grandes navegações, a viagem épica tem por função retratar, descrever e sondar o espírito dos heróis navegantes que conquistam novos territórios.

<sup>179</sup> Análoga à tal acepção de uma viagem mentalista, como escreve João Gaspar Simões, em prefácio à primeira edição do livro, *Invenção de Orfeu* (1952) pode ser lido como uma aventura de criação pelo qual o poeta, ao criar sua ilha inespacial, também se consubstancia com os elementos da ilha que criou. (Simões in: LIMA, 2013, p.548).

apropriação de planos aleatórios sem, contudo, procurar resolver a tensão de suas imagens-navalhas.

A associação imagética é a matéria basilar do processo de criação do longo poema *jorgiano*. Por entre travessias de mapas inacabados e prismas de visões é possível, enquanto leitor, se orientar de forma inconstante pela linguagem vertiginosa de uma poética que opera por livres correspondências de imagens.<sup>180</sup> Em seu processo de liberdade associativa, unidades díspares são tensamente coordenadas pelo fluxo escritural do poema. Sua infraestrutura é também impulsionada pelo caráter flutuante e móvel de sua escrita. Como uma explosão cósmica, o poema se amplia por direções múltiplas e se expande através de suas imagens, como afluentes de rios e cursos de águas que não necessariamente deságuam em um oceano principal. Diferente da narrativa clássica das epopeias que costumam seguir apenas uma linha argumentativa como linha de força, em *Invenção de Orfeu* o que há é um entrelaçamento paradoxal de estímulos, frequências e incitações, como se não apenas o poeta pensasse de forma incessante na ampla realidade que circunda o mundo, mas também como se tal realidade ampliada pensasse o mundo no poeta e através dele.

A única epígrafe do poema *jorgiano* que não é bíblica provém de um trecho do conto em prosa poética – “Onirocrítica” – de Guillaume Apollinaire. Por possuir uma narrativa análoga ao sonho, *IO* se aproxima de um mundo fluente habitado por multitudes de reminiscências e visões. Seu poder oniro-elucidativo perpassa fronteiras do real, já que é também a carga supra real que fornece sentido à fábula mítica do poema. Em *Invenção*, o termo *fábula* é empregado com o sentido latino de *narração*.<sup>181</sup>

O maior fio narrativo do poema é formado por uma linguagem sonâmbula de colagens imagéticas compostas por pensamentos impulsionados pela imaginação de uma escrita capaz de colocar imagens em ação por uma dinâmica escritural que, apesar de versificada, segue uma lógica do entre - sonho e de suspensão do discurso lógico voltado para os fins práticos de

<sup>180</sup> Em seu processo vertiginoso de composição, Jorge de Lima parece instituir, em *Invenção de Orfeu*, uma espécie de caos lúdico entre significantes, ao que Luiz Busatto (1978) denomina de “ronda sonambúlica de imagens” (BUSATTO, 1978, p.118).

<sup>181</sup> “Fábula ímpar sempre transferida / aos polos animais das adversões” (LIMA, 2013, p.233).

funcionalidade. Como afirma o próprio Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu* foi composto em uma dinâmica inventiva particular:

A ideia central deste poema é a epopeia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço. O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopeia. O poema é um momento de eternidade perdida que o poeta procura conquistar. E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo. O poeta é o seu herói. (...). Durante dois anos fui escrevendo o poema sem saber onde ia chegar, de quantos versos constaria, nem o que pretendia. Com a sua leitura depois de composto é que verifiquei a sua intenção independente das minhas intenções. (...). **Foi feito como criação onírica.** (...). Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopeia. Uma epopeia moderna não teria mais um conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopeia. Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, que quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o *Tempo* como o *Espaço* estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopeia brasileira, principalmente, as tradições remotamente lusas e camonianas. (...). Por outro lado, também procurei provocar uma nova expressão da Poesia no Brasil. Nós sabemos que todas as artes, a pintura, a música, a escultura, etc., procuraram, atingiram ou conseguiram uma nova expressão. Só a poesia se mantinha, com sua antiga semântica, ou melhor, com a sua antiga semiótica. (LIMA, 1958, pp.93-5, **grifo meu**).

É a queda que, segundo o escritor, compõem o fio narrativo transversal do poema situado diante do drama da perdição; “do eterno interrompido pela Queda” (Lima, 2013, p.406).<sup>182</sup> Todavia, como detalha Jorge,<sup>183</sup> o poeta não domina verticalmente a sua escrita. O ofício do poeta não se restringe a fazer

<sup>182</sup> Também, para Octavio Paz (1984, p.188), o homem moderno carregaria a lembrança da queda como uma sensação primitiva de solidão. Expulso do centro do mundo, o homem pós-queda estaria condenado a procurá-lo permanentemente por selvas, desertos e subterrâneos de um desmesurado labirinto mundano. Tal visão de uma busca órfica do poeta desterrado no mundo moderno pode ser aludida pela busca de uma poesia capaz de abolir em seus versos e em seus cantos o cárcere de um tempo linear baseado na sucessão de calendários e relógios. O homem, sacado da eternidade na qual todos os tempos eram *um* (presente, passado e futuro se correspondiam), através da poesia, poderia adentrar – ainda que por instantes – em um reino vivido antes da história e figurado por uma idade de ouro da linguagem capaz de abolir momentaneamente o cárcere de um tempo baseado na sucessão e no progresso.

<sup>183</sup> “Nenhum poeta, creio, constrói com planta. Isto é próprio da arquitetura. Depois de produzido o poema quem quiser que o classifique ou etiquete. O essencial é que seja poesia” (LIMA, 1958, p.97).

versos,<sup>184</sup> como também a simultaneamente criar e viver a poesia e, independente dos meios utilizados, transformar todas as artes em veículos potenciais para seu poema cuja matéria prima não seja nada menos do que o coração anárquico da vida. Ao colocar em circulação realidades limítrofes e prolongáveis às existências empíricas de objetos sonhados, poetas como Jorge de Lima ultrapassam a reprodução circunscrita à uma realidade visível de permanência da razão. O poeta trabalha dormindo e suas imagens inventadas são formadas por complementos de sonho:

A pouca importância que a nossa época realista manifesta pelo motivo Poesia, a intolerância dos senhores burgueses pelo mesmo assunto, a incompreensão que as gerações materializadas ostentam a seu respeito, é sintoma de que os tempos estão podres e que os homens decaíram ao nível das calmarias. O processo comum da crítica objetiva, melhor: a subanálise da maioria dos curiosos das letras não tem penetração para aprofundar o fenômeno poético. Conclui-se que a época não é propícia às coisas extra-humanas e que a forma da poesia atual não atrai ninguém, que os poetas se tornaram herméticos, que se deve retroceder aos modelos tradicionais, etc., etc. Obrigam o poeta a uma solidão imensa com suas musas que num tempo e meio tão positivos se dispersaram nas coisas, nas mulheres irrealizadas, nas abstrações mutiladas e ocultas: é dever do poeta recompor tudo. (...) A verdade é que o firme propósito da poesia é apresentar-se sem maquiagem, sem slôperes e sem postiços, sem disfarces nem concessões com que os chefes da fila a atrapalhavam. Que ela surja em sua forma natural, espontânea, livre das receitas dos tratados de versificação. (...) A poesia prossegue como constante força antagônica às revisões qualitativas do progresso. Daí o motivo de sua permanente oposição às convenções, contra os medíocres, contra a lentidão da maioria de seus críticos, geralmente antipoetas de nascença. (...) A vida, em minha poesia como em minha pintura, não decorre determinada pelo tempo; o espaço mesmo é formado ou melhor transformado por outra compreensão de perspectiva. A lógica disse alguém; e, entretanto, lhe digo que a suposta imaterialidade dela é uma expressão viva de muita realidade interior, e que, entretanto, inexplicavelmente, não sou eu, mas qualquer coisa que se supera em mim. Gosto do caminho que a poesia e a pintura tomam independentemente de mim. De muitos de seus quadros eu me lembro perfeitamente da visão natural do objeto com seu complemento de sonho. (LIMA, 1958, pp.75-8).

Assim, Jorge de Lima parece realizar no plano da linguagem aquilo que os surrealistas desejavam na *escrita do pensamento*: “a frase além dos lábios /

<sup>184</sup> Como afirma Jorge: “literatura é uma coisa e poesia é outra. Poesia independe de literatura e a ela se reserva o papel de impregnar todas as coisas, literatura, pintura, música...” (LIMA, 2010, p.13).

jogos lépidos, / no cerne a louquidão sempre almejada” (Lima, 2013, p.474). Através da reinvenção da metáfora náutica por meio de instâncias mentais, a viagem adquire em *Invenção* um sentido tão mais amplo quanto mais insólito e fluido. A arte aparece em *Invenção de Orfeu* como o lugar vertiginoso do devaneio e da criação delirante da realidade.<sup>185</sup> Dissonâncias, distâncias e heterogeneidades são abarcadas pela multiplicidade do poema. O poeta se transforma numa espécie de antena/amplificador por onde transcorrem categorias móveis e imagens fluentes. Sua voz quase nunca é substantivada em sentido intransferível e privado, já que não se trata de um poema dependente de uma só origem ou uma só linhagem remissiva.<sup>186</sup> O poema é também poema alheio: “poema de outros vários” (Ibid., p.155), “o verso nasce aqui, mas corre em outros vales” (Ibid., p.299), “sem saber se isso é meu sono ou se é de outro” (Ibid., p.183).

Por ser uma poesia que se deseja tão automática e irrefletida quanto os movimentos marítimos de ondas, vagas e “fontes quase incorpóreas” (Ibid., p.134), a força associativa de suas metáforas faz com que o poema vá se construindo em um processo combinatório de imagens a eclodir por uma espécie de imaginação desacorrentada. Nesse sentido, *Invenção de Orfeu* pode ser lido como um manifesto poético contra uma língua geral fossilizada.<sup>187</sup> Não à toa, Murilo Mendes (in: Lima, 2013, p.530) o comparou a uma espécie de monumento intertextual de dominante anárquica ou uma desmesurada construção de *intertextos* cuja interpretação seria sempre incompleta e inacabada. Para interpretá-lo seria necessária uma equipe de críticos e exegetas

<sup>185</sup> “Ó delírios nas águas revoltadas, / ó visões, ó papoulas sobre as faces” (LIMA, 2013, p.379).

<sup>186</sup> “Vós não viveis sozinhos, / os outros vos invadem” (LIMA, 1980, p.153).

<sup>187</sup> O canto primeiro de *IO*, “Fundação da ilha”, possui a energia dos inícios e as faíscas de certa “clara insônia verdadeira” (Ibid., p.42), provenientes de uma espécie de idade de ouro da linguagem onde o ato de nomear fosse dotado de certa ação fundadora de verbos decorrentes de palavras quase ainda não poluídas por uma língua instrumentalizada enquanto moeda de troca. Tal idade de ouro, de “quando o Verbo pairava sobre as águas” (Ibid., p.389), abrangeria também certa busca por um tempo originário onde seria possível percorrer superfícies primordiais sem fronteiras geográficas ou limites temporais fixos; onde presente, passado e futuro se interpusessem numa temporalidade mítica que abarcasse o homem em sua totalidade simultânea. Uma idade de ouro da linguagem onde possível fosse descobrir as palavras recém-nomeadas como seres primordiais nas águas do poema em um plano que fosse só início e prelúdio da criação do mundo pelo verbo. Inclusive, na parte 23 do canto I, a criação artística é comparada a uma pedra fundante de imaginação noturna gerada através do insone ato de vigília do artista inventor de novas realidades. Segundo leitura de Fábio de Souza Andrade (1997), o primeiro canto de *IO* pode ser lido como um canto do Gênese, de separação entre luzes e trevas e da queda do homem marcada pelo desmoronamento de uma vida harmoniosa com a natureza e de uma felicidade eterna livre de desgostos: “Criação e queda numa versão humana, expressas na máscara da produção artística, são efetivamente o centro deste canto, que exalta a capacidade criativa do homem e lamenta seus limites” (ANDRADE, 1997, p.132).



capazes de abordar sua delirante lucidez com ciência e intuição.

Marcado por um alto teor de solicitação visual, o *poema-rio* constrói-se plasticamente em analogia com uma narrativa que funda novas realidades a partir de fotogramas multiplicados por imagens escritas do pensamento. Nesse sentido, a poética surrealista é, em *Invenção de Orfeu*, seu principal *leitmotiv* intertextual e não uma herança ou uma influência verticalmente adquirida. Em seus fictícios arranjos, as invenções que permeiam as imagens poemáticas de *IO* são compostas pela fluidez de pensamentos descondicionados de uma lírica que valoriza fundamentalmente o poder de revelação da imagem poética. *Poema-rio* a transportar e deslocar inúmeras formas díspares em sua vasta correnteza; *poema-rio* de múltiplas vazantes por onde os pensamentos ainda sangram.<sup>188</sup> Poema múltiplo confluído por mananciais de metáforas e paisagens móveis.<sup>189</sup>

Por ser uma viagem acima de tudo escritural e projetada no plano da escrita, o leitor confronta-se com um processo de corrente de consciência em que imagens são suscitadas através de significações fortuitas e associações livres de uma *escrita do pensamento* a gerar invenções na correnteza do poema. Tal viagem escritural não é somente captável pela linguagem dos livros, já que reúne outros planos de transporte à sua dinâmica, como por exemplo, o acaso. Sua dinâmica secreta se relaciona, também, com um querer dizer da própria linguagem, como podemos visualizar nos versos:

Há umas coisas parindo, ninguém sabe / em que leito, em que chuva, em que mês. / Coisas aparecidas. Céus morados. / As presenças destilam. Chamam de onde? // Em que útero fundo este ovo cabe, / no regaço alcançado em que te vês? / A porta aberta, os vales saturados, / e um gemido bivalve que se esconde. // Fios para as aranhas orvalhadas. / Rosas florindo pêlos. Graves molhos / mugidos sob as órbitas dos bois. // Há apelos nas pelejas procuradas / na multiplicidade de cem olhos / refletidos na espreita. Choram dois. (...). Dá-se que uma mulher em negro sobre-/ vêm e apunhala os prédios alvadios / eretos ao luar, luar salobre / como vaga de mar lambendo rios. (...). Há uns eclipses, há; e há outros casos: / de sementes de coisas serem outras, / rochedos esvoaçando por acasos / e acasos serem tudo, coisas todas. // Lãs de faces, madeiras invisíveis, / visão de coitos entre os impossíveis, / folhas brotando de âmagos de bronze, / demônios tristes choros nas bifrontes. //

<sup>188</sup> “Advinhas as faces nesse poema? / Prevês os pensamentos que inda sangram?” (LIMA, 2013, p.233).

<sup>189</sup> “Templo construído põe-se em movimento, / ogivas estendendo as mãos conjuntas, / candelabros as línguas alongando, / as aves navegando na penumbra, / catedral se movendo em solo instável, / entre ventos que a fazem nosso dia.” (Ibid., p.378).

Tudo é veleiro sobre as ondas íris, /condores podem ser os baixos ramos, / montes boiarem, aços se delirem. // Vemos ao longe sombra, e são flâmulas, / lábios sedentos, lírios como ventosas, / ódio gerando flores amorosas. (LIMA, 2013, pp.28-54).

O principal fio condutor de *Invenção* é estabelecido por colagens imagéticas de pensamentos suscitados pela liberdade associativa de um poema que, apesar de versificado, mais parece seguir uma composição afeita à uma caligrafia de sonho, como é possível observar no trecho a seguir que medita sobre a figura de uma vaca insurgida em pranto, uma vaca provedora de um denso leite insurgido em devaneio:

A garupa da vaca era palustre e bela, / uma penugem havia em seu queixo formoso; / e na fronte lunada onde ardia uma estrela / pairava um pensamento em constante repouso. // Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela / que do fundo do sonho eu às vezes esposo / e confunde-se à noite à outra imagem daquela / que ama me amamentou e jaz no último pouso. // Escuto-lhe o mugido – era o meu acalanto, / e seu olhar tão doce inda sinto no meu: / o seio e o ubre natais irrigam-se em seus veios. // Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto: / semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu / o leite e a suavidade a manar de dois seios. // Desse leite profundo emergido do sonho / coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio / e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto / e essa dança contínua amortalhada e pia. // Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta, / e depois de amanhã, a memória sepulta / aventura e fins, relicários e estios; / nasce a nova palavra em calendários frios. // Descobrem-se o mercúrio e a febre e a ressonância / e esses velosos pés e o pranto dessa vaca / indo e vindo e nascendo em leite e morte e infância. (Ibid., pp.33-4).

Devido ao seu caráter elíptico, *Invenção de Orfeu* nos parece incompatível com uma chave de compreensão lógica que tente compatibilizar conteúdos narrativos à busca de origens referenciais explícitas e fielmente expressas por uma intenção inequívoca de um poeta autor e artífice, onipresente de suas construções.<sup>190</sup> Mais do que poemas dispersos reunidos arbitrariamente (desprovidos de qualquer vínculo demonstrável nos versos, além da autoria de Jorge de Lima e de um laço cronológico), *Invenção* pode ser delineado como um

<sup>190</sup> Enquanto construção híbrida e, devido ao seu caráter alheio e vicário, o poema escapa muitas vezes ao controle do poeta e explode com compartimentalizações estanques. Como por exemplo, a lenda esquiva que permeia o “canto I” é uma travessia projetada pelo acaso, sem roteiros, mapas ou astrolábios, e sem a monumentalidade de grandes navegações com “carta a El-Rei contando a viagem” (Ibid., p.20). Para dar andamento à história mal dormida de uma viagem bastariam velas e dados de jogar, já que a navegação órfica *jorgiana* parece surgir de um acaso fortuito comum aos jogos de dados: “Empreendemos com a ajuda dos acasos / as travessias nunca projetadas, / sem roteiros, sem mapas e astrolábios / e sem carta a El-Rei contando a viagem. / Bastam velas e dados de jogar” (Ibid., pp.16-7).

poema visualista escrito mais numa esfera intertextual de lógica simbólica (de amplo uso da metáfora como linguagem potencial de transposições de sentidos) do que sob o peso de uma mão autoral e intencional expressa pelo artista/autor que constrói sua obra a partir de uma consciência que se acredita onipotente e onisciente da estruturação de uma composição autotélica e autóctone. A ênfase num sujeito/poeta que fabrica suas imagens é relativizada a partir da mediação de uma “chuva metafórica” (Andrade, 1997, p.74) que emana em profusão no poema a gerar suas leis próprias.

Assim, nesse sentido, nos parece mais condizente com a poética *onirocrítica* de *IO* abordá-lo a partir de uma vertente mais ensaística do que analítica, lhe percorrendo para além de um só fio lógico. Dessa forma, cursaremos pelo poema qual um noturno iconógrafo que acompanhasse a fluência e confluência de suas imagens, em ato, simultâneos à sua escrita, como se estivessem sendo escritos em fluxo análogo a que são lidos, em proveito da mão que o escreve. Devido à alta carga metafórica de suas imagens, percorreremos *Invenção de Orfeu* também através de uma *onirocrítica*, naquilo que o termo cunhado por Guillaume Apollinaire tem de mais amplo e gerador de novas leituras. Singularmente, Apollinaire foi certa vez aludido por André Breton como o “lirismo em pessoa, que arrasta após si o cortejo de Orfeu” (Breton apud Chénieux-Gendron, 1992, p.36).

No mundo moderno, o mito de Orfeu alude simbolizar a dupla escrita do poeta capaz de suspender momentaneamente as antinomias e apreender o universo sem compartimentos estanques. Como um viajante visionário em meio às projeções simbólicas de suas imagens associativas, a figura do poeta-narrador em *Invenção de Orfeu* aparece como arquétipo do inventor de novas formas de apreensão do real, uma vez que é a figura ficcional mítica do poeta órfico que abre brechas na realidade ao atravessar por fronteiras do desconhecido e extremos equidistantes no extenso poema de coesão onírica.

Para o Orfeu de Jorge de Lima, o labirinto parece ser o espaço mental móvel de uma escrita inventiva que, ao imaginar novos objetos de pensamento, se escreve por meio de descobertas heteróclitas. À revelia de um projeto heroico civilizador, a saga marítima de *Invenção de Orfeu* se inicia sob um pano de fundo materializado pela fundação de uma ilha inespacial que permite ao poeta

empreender sua viagem escritural sem a dependência de um tempo linear circundante. Seu eixo de navegação é permeado de concentrações extremas dispostas em miríades de imagens e fios narrativos associativos que procedem por alusões e elisões de novos sentidos particulares para velhos significados banalizados pelo uso. No reino das imagens compósitas *jorgianas* de *Invenção*, os espaços poemáticos parecem adquirir um domínio de expansão análogo a uma sucessão de sonhos em permanente desopressão.

## 6.2)

O poeta não escuta uma voz estranha; sua palavra e sua voz é que são estranhas: são as vozes do mundo, às quais ele dá um novo sentido. E não apenas suas palavras e sua voz são estranhas; ele mesmo, todo seu ser, é algo constantemente alheio, algo que está sempre sendo outro. A palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro. (...) Só que essa possibilidade poética [de *outridade*] só se realiza se damos o salto mortal, isto é, se efetivamente saímos de nós e nos entregamos e nos perdemos no outro. Aí, em pleno salto, o homem suspenso no abismo, entre o isto e o aquilo, por um instante fulgurante é isto e aquilo, o que foi e o que será, vida e morte, num ser-se que é um ser total, uma plenitude presente. O homem já é tudo o que deseja ser: rocha, mulher, ave, os outros homens e os outros seres. É imagem, núpcia de contrários, poema dizendo-se a si mesmo. (PAZ, 1982, pp.217-9).

Partindo de tal concepção de *outridade* proposta por Octavio Paz (1982), podemos pensar de uma forma mais acurada em como Jorge de Lima se apropria de um arquétipo mitológico, reinventando-o como que numa criação inventiva originária. O poeta Orfeu é apresentado em *Invenção* como uma dilatada criatura de sentidos simultâneos – *polissentidos poliorquestrais* – e dotado de uma “respiração ventaniada” (Ibid., p.45). Um ser “todo poros, todo antenas” (Ibid., p.44) que, num “tatear de pesquisas” (Ibidem), percorre as mais insólitas paisagens, com as “mãos raiadas de mil dedos” (Ibidem). Tal Orfeu reinventado por Jorge de Lima é figurado como uma colagem de diversos tipos de identidades – de poetas como Virgílio, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Milton, Cervantes, Camões e o próprio Jorge de Lima– multiplicadas por máscaras alegóricas de um herói plural que corporifica em si a *persona* da criação artística

e uma tensão equilibrada entre um ininterrupto poder criativo do ego e um controle racional exercido pelo superego do poeta (*engenheiro noturno*) a buscar por formas exatas e perenes qual um particular experimentador de estruturas.<sup>191</sup> Da analogia entre as quedas edênica e órfica é que Jorge extrai a força arquetípica para configurar as faces de seu herói múltiplo.<sup>192</sup> Também Orfeu é, *clownesco* – “mico de Nassau” (Lima, 2013, p.67) – e em certo momento retratado como senhor e presa, criador e criatura, portador de sombras da agonia e de uma auréola solar.<sup>193</sup> Como um duplo de Ariel e Lautréamont, o poeta arquetípico é delineado no “Canto IV (As aparições)”<sup>194</sup> como um anti-herói e um anti-santo:

Terra de exílio? Não. Não és meu canto. / Ó terra elaborada,  
cena e sede, / raízes sem censura, dramas leves, / inclinação  
venial, arcaica noite. / Ó telescópios salve, sou noturno, / a  
memória do sonho é meu cristal, / delírio lúcido, eu me  
ressurgi, / ascendo-me, transluzo-me, consagro-me. (...)  
Candelabro ou veleiro me persigo, / bruxulueio-me, caio-me,  
levanto-me; / no cavalo de fogo me conspiro / como anti-  
Parsifal, como antissanto. // Em minhas mãos plantaram joio e  
trigo. / Um misto é minha voz de triste canto – chão, mais as  
salmódias mais os gritos / de um duplo de Ariel e Lautréamont.  
// Quem é que me levou a essa nativa / solitária Taiti em que  
tatuagens / celestes em Abel, vis em Caim / desenham-me de  
sol a carne viva? / Quem é que magnetiza essas paisagens /  
desse mundo inicial que mora em mim? (Ibid., pp.187-200).

Sobre sua forma, *Invenção de Orfeu* é disposto em dez cantos, dividido em estrofes de diferentes medidas (do verso livre ao soneto, do terceto à oitava rima *camoniana*).<sup>195</sup> Ao mesmo tempo em que a proliferação fragmentária dos

<sup>191</sup> “Mesmo que do tripé arte, natureza e morte, sustentáculo do poema, a haste mais importante tenha sido sugerida ao poeta pelo mito de Orfeu, o processo de criação é figurado no poema sem adotá-lo como protagonista ou herói eleito, mas multiplicando máscaras compatíveis com o destino alegórico deste herói-plural. Não se trata de um poema sobre Orfeu ou um relato poetizado do Velho e Novo Testamentos, mas sobre a criação, mais especificamente, criação poética, e a voz que fala busca o mito remoto como complemento e contraste à experiência poética de um eu situado no tempo e na história: o eu-poeta que troca sucessivas vezes de identidade em *Invenção de Orfeu* (Virgílio, Dante, Camões), não se pode esquecer, é também Jorge de Lima e sua angústia criativa moderna” (ANDRADE, 1997, p.135).

<sup>192</sup> “Tanto Orfeu como Adão caem por causa de uma mulher, tornando-se submissos às mazelas do tempo. Orfeu, morto e dilacerado pelas ménades, é reconduzido à feracidade natural, sua cabeça cortada reintegrada ao fluxo do rio e cantando com o vento; Adão é obrigado a redimir-se enfrentando uma natureza adversa, entregues ele e seus descendentes à mortalidade e ao trabalho” (Ibidem).

<sup>193</sup> “Ai! Que sou eu enfim: senhor e presa / desta nova e imitada tirania; / refulge dentre as sombras da agonia / a auréola solar que observo acesa” (LIMA, 2013, p.218).

<sup>194</sup> Também no quarto canto, “As aparições”, o tema do duplo é figurado através de imagens como “zodíaco de espelhos” e “espelhos profundos” (Ibid., p.186-9).

<sup>195</sup> Inclusive, no canto último de *Invenção*, Jorge de Lima refere-se à Camões como “meu bardo” (Ibid., p.425). Quanto à sua forma, o poema *Invenção* reúne em si métricas tão distintas quanto

dez cantos perturba a unidade do poema, também ajuda a compor outro tipo de unidade mais heterogênea e mais condizente com o caráter fraturado da modernidade. Ainda que possam ser lidos como totalidades líricas autônomas, cada um dentre os dez cantos compõem uma função narrativa cujo ordenamento só pode ser reconstruído de forma embrionária por desdobramentos de motivos narrativos. Em seu extenso navegar, a engenharia do poema é estabelecida por meio de ruínas e escombros de outros textos que adquirem contornos novos de acordo com os encadeamentos ampliados pelos mares interiores do poema.<sup>196</sup> A inconstante unidade de *Invenção* pode ser associada com um estado febril moldado por sonhos entre insônias. Não lhe é possível divisar nenhum lema principal a não ser o seu caráter tão desconexo quanto a vida.<sup>197</sup> O “informe poema bifronte” (Ibid., p.44) transgride uma visão linear através de fotogramas desconexos reunidos por montagens abruptas de realidades conflitantes que remetem às composições surrealistas de caráter inorgânico e inapreensíveis pelas leis de uma lógica mais imediata:

Não há atividade mais fiel / Que a de pintar em cores a ilha. /  
Como os efeitos não persistem / Devo chorar muito depressa. /  
A espátula corre sobre a tela, / Nascem raízes sobre a terra, / Os  
corpos ficam cor de barro, / Vou enterrá-los sem pincel. /  
Composição desordenada / Fica ao crepúsculo colossal; / E tudo  
agora se encorpora / Ao horizonte vegetal. (...) A proporção é  
desmedida, / Enche as distâncias desoladas, / Cobre as estrelas  
nunca fixas, / Muda a paisagem cada tarde, / A luz informa  
fósseis vivos, / Vulcões mastigam rochas neutras / Pondo  
lacunas nas criaturas. / Meu crescimento é sem limites (...) Ó  
dura legenda incendiada, / Ó palimpsestos humanados! / Esse o  
imensíssimo poema / Onde os outros se entrelaçaram, / Datas,  
números, leis dantescas, / Início, início, início, início, / Poema  
unânime abrange os seres / E quantas pátrias. Quantas vezes. /  
Poema-Queda jamais finado / Eu seu herói matei um Deus /  
*Genitum non factum Memento.* / Não sou a Luz mas fui  
mandado / Para testemunhar a Luz / Que flui deste poema  
alheio. (Ibid. pp.59-61).

Logo nos primeiros versos de *Invenção*, o Orfeu *jorgiano* se reconhece enquanto um barão que fala sem ser escutado, barão destituído de brasão, chave, gume e fama a cumprir seu fado de amar/louvar sua dama e dia e noite navegar

---

decassílabos, sextilhas, redondilhas, sonetos, alexandrinos e versos livres. Contudo, sua versificação é mais accidental do que incidental.

<sup>196</sup> “Ó beleza dos mares interiores / não sujados de nautas e sereias” (Ibid., p.123).

<sup>197</sup> “Pra unidade deste poema, / ele vai durante a febre, / ele se mescla e se amalha, / e por vezes se devassa. / Não lhe peças nenhum lema / que sua mágoa é engolida, / e a vida vai desconexa, / completando o que é teoria” (Ibid., pp.41-2).

pelo aquém de além-mares. A travessia órfica inicia-se com o túnel descoberto por Virgílio e prossegue por esferas vertiginosas de versos que mais parecem a solidificação de imaginações capturadas em plena travessia de translações e deslocamentos. A partir da “história mal dormida de uma viagem” (Ibid., p.26) – uma viagem sem leme, âncora ou rota – o poeta arquetípico reinventa um mar para sua navegação por entre antípodas e extremos longínquos de recônditas solidões. Por entre naufrágios e presságios, a travessia órfica é composta por uma ébria embarcação a percorrer viagens prefaciadas por instáveis margens. O mar do poema *IO* é um mar entrópico, vinculado a um universo de sombras e aparições, permeado de vias ressoantes por onde pulsam grãos de aventuras e lendas esquivas.

Uma ilha é delineada no canto primeiro como a pátria dissonante de Orfeu; ilha onde é “tudo em potencial” (Ibid., p.94). É a ilha que cristaliza as imagens fugidias do poema.<sup>198</sup> A fundação da ilha representa a antecipação mitológica do poema; sem ilha não haveria travessia. Qual um mapa formado por paisagens fugidias, tal ilha imaginada pelo poema *IO* é uma ínsula sonhada e fundada no plano mitológico de ruínas viventes. Ilha inventada qual um quadro de proporções desmedidas; ilha que é, também, um “fato de linguagem” (Andrade, 1997, p.133). Ilha além-mar, gerada pelo próprio navegar incerto de um poeta à deriva por entre “rios parados na face do tempo” (Lima, 2013, p.29). Por meio de uma via limítrofe de estados variados de consciência, a fundação da ilha de *IO* ocorre mais por um “dom desabrochado” (Ibid., p.79) do que por uma procura convocada e premeditada por uma engenharia solar:

A ilha ninguém achou / porque todos a sabíamos. / Mesmo nos  
olhos havia / uma clara geografia. // Mesmo nesse fim de mar /  
qualquer ilha se encontrava, / mesmo sem mar e sem fim, /  
mesmo sem terra e sem mim. // Mesmo sem naus e sem rumos,  
/ mesmo sem vagas e areias, / há sempre um copo de mar / para  
um homem navegar. // Nem achada e nem não vista / nem  
descrita nem viagem, / há aventuras de partidas / porém nunca  
acontecidas. // Chegados nunca chegamos / eu e a ilha

<sup>198</sup> Como afirma o próprio Jorge de Lima (1958, p.93), o poema *Invenção* decorre numa “ilha ideal-real” de geografia inespacial, mas ainda assim real, pois ao contrário da ilha idealizada de Thomas Morus onde os seres são perfeitos, em *Invenção* haveria miséria, sofrimento e guerras. Apesar da ilha do poema ser potencialmente fronteira e limítrofe, intemporal e inespacial, seu insólito território abrangeria o plano cotidiano e supra real numa mesma esfera de apreensão. Para iniciar sua travessia seria necessário que o poeta fundasse sua ilha de forma concomitante a que poeta e ilha pudessem vazar as fronteiras entre sujeito e paisagem e, assim, mutuamente se difundissem pelo poema.

movediça. // Móvel terra, céu incerto, / mundo jamais descoberto. (...) E demos esse mar às travessias / e aos mapas-múndi sempre inacabados (...). Empreendemos com a ajuda dos acasos / as travessias nunca projetadas, / sem roteiros, sem mapas e astrolábios / e sem carta a El-Rei contando a viagem. / Bastam velas e dados de jogar / e o salitre nas vigas e o hagiológico, / e a fé ardendo em claro, nas bandeiras (...). Não esqueceis, escribas, ir contando / nas cartas o que está aparente, ao lado / das invenções em seu fictício arranjo. (...). Tu queres ilha: despe-te das coisas, / das excrescências, tira de teus olhos / as vidraças e os véus, sapatos de / teus pés, e roupas, calos, botões e // também as faces que se colam à / tua, e os braços alheios que te abraçam / e os pés que querem ir por ti, e as moças / que querem te esposar, e os ais (não ouças!) // que querem te carpir, e os cantos que / querem te consolar, e tantos guias / que querem te perder, e as ventanias // que não dormem, que batem alta noite, / tristes, em tua porta, se ressonas / pois nem o vento, nada te abandona. (LIMA, 2013, pp.18-79).

Transversalmente à tal necessário desnudamento de saberes viciados para atingi-la, a ilha do poema contém um labirinto de palavras e formas, contrapontos e pautas duplas pelas quais se move o poeta órfico por solo instável – um pedaço de terra remoto, circundado por um infinito azul. Em torno de sua ilha flutuam pensamentos e sondagens do universo.<sup>199</sup> Por tal via, é como se falasse a linguagem com uma vida própria e as palavras fossem sujeitos de um laboratório por onde o poeta fosse capaz de realizar seus desejos mais singulares como, por exemplo, ler o vento ou revogar leis. Para atingir tal liberdade de pensamento, pelo murmúrio incessante da escrita, o poeta deveria abdicar do controle da razão em nome de certa despersonalização de seus sentidos mais comuns, de modo a que o poema pudesse propagar-se de forma mais abrangente, sem excluir sua dimensão *supra-real*:

Coisas rorejam. Abluções repetem-se. / Uns certos descartares solicitam / abandonos sem culpa, pois nos cactos / a densa névoa fura-se em segredo. Foi preciso que tu, ó natureza, // cios provisionados transmitisses / e nos contaminasses com esses viços / de setas mergulhadas nas ilhargas, / no peito, como santos reeditados. / Milagre dá-se, dá-se o dom jucundo, / coisas de luz somente, coisas de ar, / leis revogadas pelas mãos infantes, / lidos pâmpanos e tão lidos zéfiros. (...) Larguei-me de mim mesmo renunciado / dos sentidos comuns. Ido na pátria, considero-me lícito no instante; pelo menos sem ver-me, restituo-me / pés que nunca possuí, mãos foragidas, /

<sup>199</sup> A ilha esfíngica e enigmática fundada no canto I é composta pela “respiração ventaniada” dos sentidos simultâneos do poeta arquetípico Jorge/Orfeu. As fronteiras fechadas da ilha e seus “cabos-não” não impedem que o poeta a percorra através do túnel descoberto por Virgílio. Tal túnel seria capaz de corroer as firmes certezas das latitudes, longitudes, limites e Tordesilhas. (Ibid., pp.20-45).



pensamentos de lídima poesia / envolvendo o profundo da alegria, / pelo fundo dos mares e dos céus.// Entrepus-me a diversos sentimentos; / há uma loucura amada e repetida / sem descrição possível nem notícia: / é como leve apuro, leve lado / com destinos não tidos, tão tumultuária / placidez, que a sondagem do universo / é como esse metro, mão inexistente / dedilhando-o canção desconhecida. (Ibid., pp.26-7).

Habitam a ilha *jorgiana* animais como éguas, borboletas, bezerros, cavalos, centauros e um gado aéreo;<sup>200</sup> seres primordiais são esboçados por entre navegações e associações fortuitas. Em meio a incertos preâmbulos, o poeta se transformam explorador em um permanente “tatear de pesquisas” (Ibid., p.44): percorre luas estáticas de afogados<sup>201</sup> e raras paisagens de improváveis contornos, como por exemplo, os olhares sensíveis de cabras a colher lírios ou a figura de uma montanha que surge a jorrar com seus mares repletos de vinhos.

O linguajar grandiloquente das navegações exploratórias é feito no poema através de esboços e contornos de terras descobertas ao acaso, desbravadas pelos reinos linguísticos de onde emerge o poema numa circularidade transversal caráter elíptico dos próprios cantos que compõem a travessia órfica do poema.<sup>202</sup> Ao longo da travessia órfica que percorre *Invenção*, há uma atmosfera de encadeamentos morfológicos análogos a um processo de corrente de consciência pelo qual uma palavra puxa outra palavra como numa corrente elétrica pela qual elementos se metamorfoseassem em outros num raro sistema de correspondências: cavalos se transsubstanciassem em aves, proa, ave e nave se associassem com uma liberdade semelhante às associações de imagens dos poetas surrealistas. Por tal atmosfera, leão e sol se fundem momentaneamente em girassol por meio de uma fusão analógica transmutadora de elementos:

<sup>200</sup> “Os centauros com o gado aéreo que defendem / do tigre destruidor, todos à tarde vindo, / lavam o pé grosseiro ao lavrador perdido, / Corre um secreto rio que torna pensativas / essas horas sem lei voltadas à fadiga” (Ibid., p.48).

<sup>201</sup> “Os rios parados / na face do tempo, / porém mais velozes, / são rios. // Os seus afogados / jamais conseguiram / descer apressados para o mar. // As luas que neles / se espalham constantes / não têm suas fases, / não mudam. / Pois que esses rios / são rios do espaço / com as águas do tempo / velozes” (Ibid., p.29).

<sup>202</sup> Vejamos como Fábio de Souza Andrade (1997) comenta tal processo cíclico composicional e existencial de *Invenção de Orfeu*: “No intervalo entre duas situações fora do tempo, paradisíacas, transcorre um período de sofrimento constante, ocasionalmente moderado por consolos falsos e provisórios, movimento cíclico que persiste até a remissão final, que nos traz de volta ao começo, para antes da queda. Ora, não é outro o percurso reproduzido pela sucessão de cantos do poema, provendo um esquema narrativo tão abrangente e elástico que permite ao poeta moldar a heterogeneidade quase infinita do material que a criação, o assunto do poema, implica” (ANDRADE, 1997, p.174).

A proa é que é ave, / peixe de velas, / velas e penas, / tudo o que é nave. // A proa é em si, / em si andada. / Ave poesia, / ela e mais nada. // Soa que soa / fendendo a vaga, / peixe que voa, / ave, voo, som. // Proa sem quilha, / ave em si e proa, / peixe sonoro / que em si reboa. // Peixe veleiro, / que tudo o deixe / ser só o que é: / anterior peixe. (...). Fundamos ao sudoeste esse bravo leão / para encarar o sol quando o sol nos encara. / (Nós perdemos o olhar desse animal irmão / e a coroa de rei que lhe circunda a cara). // Para aos poucos suprir essa destituição, / o rei a sua juba à de Apolo compara: / o ouro de ambos provém de idêntico filão, / o fogo que os agita é de uma só coivara. // Frente a frente, o leão uiva, e o sol acre uiva. / (Enormes girassóis cujas ardentes lavas / são a ignificação mais pungente e mais ruiva). (LIMA, 2013, pp.23-39).

Uma esfera análoga à tal transubstanciação de termos desacordes também pode ser observada no poema “Água, pedra e vento” – escrito por Octavio Paz (1960) –, em que vento, água e pedra se entrelaçam num jogo de ligações irresolutas entre elementos discordantes, compondo uma tripla chama por nomes despregados momentaneamente da obrigação de significar objetos unívocos:

A água perfura a pedra, / o vento dispersa a água, / a pedra detém ao vento. / Água, vento, pedra. // O vento esculpe a pedra, / a pedra é taça da água, / a água escapa e é vento. / Pedra, vento, água. // O vento em seus giros canta, / a água ao andar murmura, / a pedra imóvel se cala. / Vento, água, pedra. // Um é outro e é nenhum: / entre seus nomes vazios / passam e se desvanecem. / Água, pedra, vento. (PAZ, 1960, p.294).

Em *Invenção de Orfeu*, a dádiva do sono é apresentada como uma extensão representativa da ilha primitiva, consagrada à clausura de um túnel ébrio.<sup>203</sup> Para chegar a tal ilha flutuante e onírica seria necessário ao poeta antes despir-se de vários véus.<sup>204</sup> Uma febre benigna e criadora de invenções o conduz a criar um projeto tão radical quanto a figura insólita de um engenheiro associado à prática

<sup>203</sup> “O dom do sono representa a vida / dessa ilha tormentória e principal / esquecida dos povos primitivos, / entre Altair e o Cisne solsticial. // Chamaram-na Ultrasombra e a consagraram / à clausura do amor em túnel ébrio. / Em agosto a imolaram a um deus surdo. / Urdo eu clérigo a rota e o cosmolábio. // Os ouvidos do deus são duas conchas / que deglutem impulsos inviolados / e os transformam enfim nestas reais fontes / que necessitam ser adivinhadas” (LIMA, 2013, p.33).

<sup>204</sup> As mais do que incomuns paisagens que estampam a ilha arquetípica de *Invenção* são formadas por entre imagens de moradas casuais e “casas relativas”, um “luar salobre como vaga de mar lambendo rios” e uma mulher em negro a apunhalar prédios alvadios eretos ao luar. (Ibid., pp.36-7). Suas insólitas geografias se localizam para além das firmes certitudes de fronteiras fechadas por latitudes e longitudes. Seus limites são transpostos pelo poeta órfico que se metamorfoseia em ilha e expande suas margens: “viagens de cima a baixo / unindo as coisas, reunindo / aliás metamorfoseando-as” (Ibid., p.43). O poeta se verte em ilha e vaga a esmo por entre horas moribundas a deslizar por ossuários. Em cada passo seu surge um “serpentário de erros” ressonantes pelos quais o poeta também reorienta sua navegação impulsionada por “mapas-múndi sempre inacabados”. (Ibid., pp.20-35).

geófaga.<sup>205</sup> Em contraponto às firmes geofísicas de geografias e geologias é contraposta a figura de uma ilha de comer – “carnifágia malvarosa” (Ibid., p.245) – desempenhada por um “delirado engole-meridianos” (Ibid., p.365) de “urzes canibais” (Ibid., 376).<sup>206</sup> Em si, o ato de deglutir a terra possui certo caráter tão lúdico quanto extremado e iconoclasta de um “incesto contínuo” (Ibid., p.57) praticado em semelhança à uma terra que devorasse si própria. Simultaneamente, a partir da prática geófaga é possível entrever um mundo iniciado por olhos constantes e febris de meninos e seus jogos, contrariando a perfeição estática da ilha de Thomas Morus:

Inda meninos, íamos com febre / comer juntos o barro dessa encosta. / Será talvez, por isso, que o homem goze / ser a seu modo tão visionário e ébrio. // E inda goste de ter em si a terra / com seu talude estanque e sua rosa, / e esse incesto contínuo (...). Tudo isso é um abril desenterrado / e ilha de se comer, ontem e agora, / e vontade contínua de cavá-los, / cavá-los com a maleita renovada, / Ó terra que a si própria se devora! / Ó pulsos galopantes, ó cavalos! (...). Nenhuma ideia exata possuímos / sobre origens de carnes e de sangues, / mas de mortes somente, mesmas caras / que vós, mesmos desejos, nós indígenas, / vós indígenas, nós madeiras mesmas, / decadentes, corroídas, não pacíficas. // O nosso cão doméstico aprendeu / a latir. Nós também sabemos coisas, / tatuamos índios para quem os maus gênios / de nós não se apoderem. Canibales, / canibais, upupiaras, cães e peixes, / homens fluviais, nós índios, curiqueãs. (...) E eu menino pequeno, todo penas, / com essas flechas sem leis e esses colares / prefaciando viagens, aventuras, / narradores de petas europeias, / eu sem ouros, com apenas maracás, / bondades naturais, recém-nascidas. // Eu índio diferente, mau selvagem, / bom selvagem nascido pra o humanismo, / à lei da natureza me despindo / com pilotos e epístolas, cabrais, / navegações e viagens e ramúsios, / santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis. (...) Comer, nós não comemos nenhum bispo, / o branco mente muito, o corrompido, / embaraça essa vida, o branco é assim. / Comer nós não comemos nenhum branco, / nem fumamos mentiras, fumo nosso, / fumo de paz ou guerra, mas valente. (...) Cravado de premissas e de olhares, / de holofotes e cines, eis teu índio, / grudado de tucanos e de araras, / operário sem lei e sem Rousseau, / incluído em dicionário filosófico; / metáfora, gravura, ópera, símbolo. // Utopia de santo e de sem-Deus, / teu

<sup>205</sup> Também a geofagia pode ser lida como figura paradigmática de um poema mineral e noturno que busca pelas raízes inconscientes do processo criativo através de uma espécie de “desentranhamento de experiências assimiladas pelo homem e neutralizadas na memória consciente” (Cf: ANDRADE, 1997, p.152).

<sup>206</sup> “Um ser comendo terra, ó esse enfermo, / ó **delirado engole-meridianos**, / vosso corpo nascido, espelho-d’águas, / imagem transmitida a algas diluídas, / e vós poetas dormindo, ora acordados, / os retratos já trêmulos, reagindo (...) A raiz de nossa infância se insinuando / nas carnes tenras como câncer bom / de Deus faminto, de **urzes canibais**” (LIMA, 2013, pp.365-76, **grifos meus**).

índio, teu avô, teu deserdado / Adão, perfeito Adão sem teus pudores, / falsos, consciências, dúvidas, receios, / Emílio bronco, pai de Rousseau? / De que Montaigne? De que outra convivência? (...). Quem vos mandou inventar índios...Morus, / ilhas escritas, Morus, utopias, / Morus, revoluções, Morus, ó Morus? / Os índios se esconderam no homem branco, / nos seus assombros, ele se invadindo / de ocasionados índios, de outros índios. (LIMA, 2013, pp.61-71).

A superfície poemática de *Invenção de Orfeu* – “berço de ventos” (Ibid., p.271) – é a plataforma por onde “os contrários se disfarçam” (Ibid., p.266) e por onde gravita a órbita casual de um sol dúplice.<sup>207</sup> Não obstante, o tema do duplo é uma constante em *IO*, por onde afluem imagens que têm o dúplice como temática a indicar a dualidade do poeta arquetípico duplamente atravessado pela razão dos livros (cultura) e pelo traço instintivo do cavalo (natureza):

Era um cavalo todo feito em chamas / alastrado de insânias esbraseadas; / pelas tardes sem tempo ele surgia / e lia a mesma página que eu lia. // Depois lambia os signos o assoprava / a luz intermitente, destronada, / então a escuridão cobria o rei / Nabucodonosor que eu ressonhei. // Bem se sabia que ele não sabia / a lembrança do sonho subsistido / e transformado em musas sublevadas. // Bem se sabia: a noite que o cobria / era a insânia do rei já transformado / no cavalo de fogo que o seguia. (...) Qual um fagote inúmero a ave aquática / com uma ostreira de teclas submarinas, / os sons encachoeirados estrugindo / pelos goles das águas empoladas / conclamando os delfins de rosto humano, / cabeleiras de polvos e de fúrias, / com um severo clangor, uma lamúria, / um apelo profundo, tão insano // desse mar que nos mapas não se vê, / abrasado de raios e ardentias, / devorado por duendes que eram seus, // e voz tão rubra de cains oriunda; / que as águas se enrugavam e a ave ia / ia perder-se nos confins do mundo. (...) Era um cavalo todo feito em lavas / recoberto de brasas e de espinhos. / Pelas tardes amenas ele vinha / e lia o mesmo livro que eu folheava. // Depois lambia a página, e apagava / a memória dos versos mais doridos; / então a escuridão cobria o livro, / e o cavalo de fogo se encantava. // Bem se sabia que ele ainda ardia / na salsuagem do livro subsistido / e transformado em vagas sublevadas. // Bem se sabia: o livro que ele lia / era a loucura do homem agoniado / em que o íncubo cavalo se nutria. (...) Entre livro e cavalo o homem se instalou / duas escadarias e uma bússola; / depois verificou que sendo duplas / as suas asas dúbias, duplo o voo. // Pousou na escuridão, e repousou, / pois era o dia sete de seus súcubos. / Foi quando se exclamou: Faça-se a luz. / E a luz dentro das trevas se formou. // Moldoror! Mal-e-horror! Ó terra nata, / tão empresa, tão ébria, tão perjura / e sempre, e ao

<sup>207</sup> “Restelo continua gêmeo astral, / **sempre sol duplo gravitando em poemas**; / aprouve-lhe essa órbita casual / como em lemúria foi vários sistemas. / Se tudo flui em eixo diagonal, / nada lhe impede de aclarar teoremas / e predizer agruras camonianas / muito além destas cartas tapobanas” (Ibid., p.86) (**grifo meu**).

mesmo tempo tão amarga! / Que lume bruxuleia sobre as  
vagas? / Candelabro ou veleiro ou raio obscuro / que ora sobe  
na proa ora se apaga? (Ibid., pp.180-2).

A imagem de um cavalo lambendo as páginas de um livro permanentemente reescrito simboliza o próprio poema cuja frágil unidade é renegociada a cada nova estrofe de acordo com suas associações de imagens a assimilar uma vida desconexa. Tal trecho sobre o cavalo onírico que lambe as páginas de um livro possui um paralelo intertextual com a peça *Orphée* (1920) de Jean Cocteau, em que o mito órfico é transportado para o século XX através da narração de um casal aparentemente comum, Orfeu e Eurídice, que em certo ponto da trama discute sobre um incomum cavalo que o marido trouxe para casa e de quem cuida o tempo todo. Tal cavalo dita frases enigmáticas à Orfeu como: “*Eurydice reviendra de enfers*”.<sup>208</sup> Tal imagem de um cavalo a arder num livro subsistido também pode ser apreendida como um paradigma do próprio poema *Invenção*, composição disposta por entre labirintos de imagens e temas deste *extenso poema alheio* composto através de uma lógica fragmentária que transita por uma imaginação mental que dispõe imagens em ação.

Longe de procurar resolver ou solucionar qualquer divisão bifurcada em compartimentos estanques, o poema *IO* parece buscar, antes, incluir em sua plêiade vasos comunicantes de realidades heterogêneas à maneira surrealista idealizada por Breton a partir de um ponto onde “a vida e a morte, o real e o imaginário, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo” cessem de ser percebidos contraditoriamente (Breton, 1994, p.153). Por tal perspectiva em que opostos complementares deixam de ser apercebidos de forma antagônica, também Orfeu pode ser comentado como um duplo de Jorge de Lima a provocar uma ampla liberdade de criação gerada por alargamentos espelhantes de numerosas superfícies imagísticas multidirecionadas rumo ao rio metafórico de um poema capaz de abarcar em si as dualidades mais diversas sem aplacar suas pujanças e seus dinamismos particulares.

Nesse sentido, a figura do *engenheiro noturno* é a principal máscara alegórica que representa a figura do poeta em *Invenção de Orfeu*. Em seu ímpeto de dar forma ao mundo, o poeta protagonista de *Invenção* assemelha-se a

<sup>208</sup> (Cf: CARVALHO (org.), 1990).

um engenheiro-noturno – “experimentador de estruturas formais” (Andrade, 1997, p.135) – a construir formas paradoxalmente exatas e perenes sobre o mar revolto da linguagem. O poeta engenheiro – e demiurgo – encontra em Orfeu o motivo mítico de sua experiência arriscada de articulação entre uma natureza mitificada e uma ambiência noturna provinda de um tempo anterior ao ordenamento do mundo. Através da figura do *engenheiro noturno*, o ato de criação artística reveste-se de um procedimento tensamente articulado entre uma construção racional regida pelo cálculo e pela simetria e uma composição noturna associada ao sonho e fértil em correspondências simultâneas. Por intermédio da imagem do poeta moderno como um engenheiro de construções instáveis é que o mito de Orfeu pode ser lido em Jorge de Lima como uma figura paradigmática de um “Ícaro afogado” (Lima, 2013, p.51), um engenheiro sentimental a se comunicar com a sobriedade das pedras,<sup>209</sup> um trovador visionário<sup>210</sup> a dialogar com rochas vigilantes que guardam a própria sombra do poeta:

Contemplo agora as rochas vigilantes, / na funda permanência  
dessa tarde / escuto-as comovido, elas me escutam: / recalamos  
silêncios imprecisos (...). Contemplo-as, e elas guardam minha  
sombra, / transportam-na à mansão mais tormentosa, / agito-me  
em seus veios, tempo alado, / coluna de guerreiros, ressonâncias  
/ dias e dias calmos, densas vozes / latejando nas pedras  
incendidas, / encerrando as estátuas habitadas. // As raízes são  
minhas, pedra lusa / e refrão de aventuras renovadas; / eis esse  
itinerário de meus nomes, / eis esse aço de afiar minhas espadas  
(...). Procuro nessas rochas as raízes / e as fontes porvindouras e  
as cabalas; / ó querida Eufrosina tão despida, / vamos  
apascentar o nosso gado, / ordenhar e mungir essas montanhas,  
/ amar os nossos filhos erradios, / desejar as constantes  
perdições. // Que legendas, que signos e epitáfios / existem na  
clausura dessas rochas! / Quantos fachos, indícios e centelhas /  
nesses ombros gigantes, nessas faces, / nessas esfinges, nessas  
deusas mudas! / Quedo em assombro, muro-me dos sábios, /  
muno os desertos, clamo por mouramas. // ‘Mescla-te aos  
climas, ser inadvertido / em serviço de Deus e seus roteiros /  
sem ajuda de Marte e de outros numes!’ – digo-me  
contemplando as rochas nuas / que parecem agora caminhantes.  
/ Elas param por vezes e me escutam, / eu as alcanço; chamam-  
me de filho. (...) a vontade é passar essas montanhas, / tornar-  
me o desejado, desgarrar-me, / procurar ouro, e à falta de ouro–  
rochas, / elas mesmas, as rochas sem caminhos, / paradas,  
impassíveis, ancoradas: / outras coisas nos chamam noutros  
vales. (Ibid., pp.55-7).

<sup>209</sup> “Não a agonia feérica, porém / a sobriedade desta pedra”. (LIMA, 2013, p.348).

<sup>210</sup> “Um momento há na vida, de hora nula, / em que o poema vê tudo, viu, verá” (Ibid., p.280).

Não obstante qualquer outra possível interpretação, tal *engenheiro da noite* – de noturno trabalho e construtor de labirintos – pode ser lido como uma metáfora acentuada de *Invenção de Orfeu* a representar um herói fraturado presente na figura de um inventor moderno exposto a um mundo fragmentado de homens ocos e línguas desmanteladas de suas unidades universais.<sup>211</sup> Um pródigo engenheiro fabular avistado por noturnos contornos, tão pródigo que ensina à figura arquetípica de um lavrador práticas tão distintas quanto o trigo, a maneira de amar e a transformação dos “orgulhos das mãos em asas de águias tenras” (Ibid., p.48).

Entre o delírio e a técnica, entre o devaneio e a razão, o *engenheiro noturno* constrói suas composições paradoxais expressas por universos imagísticos reconciliadores do real e do sonho. Qual um perito de sonhos, o engenheiro noctívago cruza sem mapas ou bagagens por estradas recém-traçadas. À sombra das musas, o engenheiro ensina a um lavrador arquetípico o trigo e a maneira de amar. Sincronicamente, o engenheiro *jorgiano* ama, sonha e constrói. Sua face múltiplice relaciona-se à um engenheiro ébrio de projetos, construtor de imprevisibilidades, afeito à livre imaginação de uma inusitada engenharia existencial, um noturno autor de construções volúveis, um engenheiro perfurador de túneis revestidos com papéis de cópias e memórias, um engenheiro a tocar sua gaita – qual um Apolo com sua cítara – durante o romper de uma alvorada. Sob um céu sem dias provindo de alegorias fabulares de vinculação mítica é que surge a figura de tal engenheiro notívago avistado por vasos comunicantes entre uma engenharia possível e outra de teor surreal:

Abrigado por trás de armaduras e esgares, / o engenheiro noturno afinal aportou / ao nordeste desta ilha e construiu-lhes as naves. / Penoso empreendimento o invento desse cais / e desse labirinto e desses arraiais. / Para britar a pedra escreveram-se hinos / prontos para marchas ou morrer sem perdão. / Numeraram-se os chãos cada qual com seus ossos, / reacendeu-se a colmeia, atçou-se o pavio. (...) ‘Feliz de quem ainda em cera se confina’... / disse-nos afinal o engenheiro noturno. // Em seguida sorriu. Era perito e bom. / Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis / forrados a papel de cópias e memórias. (...). Do noturno trabalho a gente tresnoitada / dança de ver assim ao romper da alvorada / esse engenheiro-ser tocando a sua gaita

<sup>211</sup> Em *IO*, o herói moderno aparece como um “lavrador perdido” (Ibid., p.48) a conduzir rebanhos desorientados pelas searas e estepes de um mundo cindido e pós-utópico. Regido por um tempo alado de “tardes caravelas” (Ibid., p.55), o poeta engendra sua navegação a partir de uns cânticos de aventuras renovadas.

(...) à sombra da Musa, o engenheiro enlinhado / às tenras hastes orça o lavrador possível, / ensinando-lhe o trigo e a maneira de amar, (...). Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu. // Que mais pedimos a esse existencial amigo/ a esse noturno autor de construções volúveis? (Ibid., pp.46-7).

Somada à figura do *engenheiro noturno* surge em *Invenção* o contorno do poeta arquetípico como um mímico racional. Na última parte do canto primeiro, a escrita de Jorge de Lima projeta a figura órfica através da misteriosa representação de um mímico racional e intuitivo a manejar uma linguagem transparente. Na profundidade extrema de um devaneio, Orfeu aparece como o produto da fusão entre um demiurgo epopeizador e um artífice profanador e desarticulador de elementos. É em tal trecho que Jorge mais apresenta o delineamento múltiplo de sua reinvenção de Orfeu:

Nessa geografia, eis o pantomimo. / Ah! O pantomimo. Múltiplo imitando / mitos, seres e coisas. Pessoalmente. / Convictamente é tudo em potencial. / Mais vale convicção que essa teoria, / que aquele dicionário, e aquela Cólquida. / Mímico racional. Ah! O pantomimo / – esse intuitivo. Monstro e semideus. / Ele povoa a ilha, ele dança a ilha. / Ele heroíza a ilha, ele epopeíza. / Desarticulação fulanamente. / Muda dramaturgia se possesso, / se fábula, se intui, se histrião, se bufo. / Ah! Coribante ilógico, aliás lógico, / linguagem transparente, angústia – a face, / flexíveis olhos, membros palavreando. / Desarticulação, libertação. / Ó contingência: desarticular, / dançar, parecer livre, exteriormente; / e ser-se mudo, e ser-se bailarino, / nós bailarinos, todos uns funâmbulos, / todos uns fulanos. Então, dancei-me. / Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo o chão. / Polichinelo, polichão dessa ilha. (Ibid., pp.94-5).

A partir da figura do pantomimo<sup>212</sup> é possível destacar em *IO* o esboço de situações que nem sempre a língua geral e comum consegue expressar. Ao se associar à figura de um mímico desarticulador, o poeta órfico *jorgiano* mantém certo grau de mistério incitado por fotogramas de metáforas de uma linguagem transparente e inatingível, numa enigmática música estática de canto: “canção sem voz” (Ibid., p.123), “eloquente fala muda” (Ibid., p.235), “trânsito virgem de palavras” (Ibid., p.174), “interminável estribilho surdo” (Ibid., p.392). Nesse sentido, a figura do pantomimo (com os lábios em hiato) pode ser lida também como representação de uma incomunicabilidade travada por regiões

<sup>212</sup> Aqui, outro trecho que remete à figura paradigmática da poesia ligada à pantomima fantasmagórica de cantos lapidários conduzidos por lábios fabulados e preexistentes: “Permite-me falar sem minha língua: / campo de estrelas no descobrimento, / dessa cosmogonia adormecida. / Já vi fremir os dias, e os devolvo / com seus frios, seus poucos universos. / Meu olhar estrangeiro é seu olhar, / minha noite estrelada os acalenta, / suprime-lhe equadores, polos áureos. / Quero o tempo irredento dos espaços” (Ibid., pp.295-6).



subterrâneas da mente e desdobrada por simbolismos próprios clivados de elementos inauditos que resistem a qualquer interpretação que não dialogue com uma *onirocrítica*.

Assim, no fim do canto primeiro, por uma via de traços espectrais, em uma noite escura da razão, o poeta órfico acompanha a “perpétua lamúria dos espaços” (Ibid., p.87). O *engenheiro noturno* contempla a aparente clausura das rochas e a escuta, procurando nas montanhas as raízes dos começos e as fontes providas das cabalas. Seu empreendimento possui traços quixotescos, “lutando com as presenças e as ausências” (Ibid., p.472), qual um triste cavaleiro a percorrer longas caminhadas.<sup>213</sup> Paira sobre o poema uma atmosfera delirante acompanhada de ares sonoros de reminiscências e visões presentes em “conchas noturnas murmurantes” (Ibid., p.86) por onde segue Orfeu a combater “moinhos de ossos diários” (Ibid., p.229) com brilhos de “Quixote antes do Dom” (Ibid., p.92).<sup>214</sup> A fábula do poema prossegue por visões alucinatórias de forças transbordadas e inadvertidas fontes se derramando.<sup>215</sup> A canção órfica se dirige por onde somente os ecos não conseguiriam alcançar.<sup>216</sup>

Acerca de *Invenção de Orfeu*, relatos de sonho não são sinónimas de irreabilidade, mas antes referentes a outros tipos de formas de produção de realidade.<sup>217</sup> Em *IO*, o domínio do plano onírico atua como vazante de uma

<sup>213</sup> “Ó tu, sem brasão blau, que suavidade / trazes de rotas caminhadas, já / esquecidas exceto o que foi teu: / qualquer lembrança vaga, mas sentida, / o olhar de teu cavalo e um transparente / olhar menos amargo, pela estrada. // E já vão longe as longas caminhadas. / Já vão longe os desertos. Já vão longe. / Repousa cavaleiro. Queres rir? / Ri. Se queres chorar, não chore mais. / As densas andorinhas encantadas, / que são as sombras, descem sobre ti” (Ibid., p.397).

<sup>214</sup> “Eis Perseu com sua ama e rocim pago / e galgo corredor e Sancho e lança / e pendências em vão, de vão estrago, / de válida invenção e boa andança, / de Amadisés fiéis o mundo vago / que é tudo o que nos resta por herança. / Adiante o brilho, o escudo aquém; o som / antes da voz, **Quixote antes do Dom**. // Essa crônica fiel de Cide Hamete / Benengeli escrivão-mor de la Mancha / em tormentos e símbolos compete / com a aventura real que se desmancha / e se refaz em poema e se repete / em luz e sombra, em claridade e mancha; que tudo é assim – a fábula vulgar / que funde no homem, céu, terras e mar”. (Ibidem, **grifo meu**).

<sup>215</sup> “Novamente eis que a fábula prossegue / com a absorvência das forças tresbordadas / e inadvertida fonte derramando-se; / aparecida fonte sob e sobrem / ouvindo, refletindo, lamentando-se, / mas sempre um canto cego na garganta / e as muralhas das margens escondidas. // E vão com ela os movimentos todos / e as alucinações desesperadas, / e a existência dos mortos atirados, / e a correnteza das ações falhadas. / Enfim comédia lívida e cortejo, / enfim tardia, enfim perplexidade, / calcomania funda em sangue alado. // Para levá-la as mãos do sonho arderam / incandescendo a fronte despenhada, / amou seus vales frios mas crispados / com voz humilde e boca pressagiada / revolveu-se em moinhos, fez-se filha / dos silêncios largados e dos signos, / recebeu os lamentos pensativos. // Este é o curso impreciso e calendário / participante e ouvido deslumbrado; / a cadência do mundo o precipita / numa história perdida mas lembrada” (Ibid., pp.81-2).

<sup>216</sup> “Dirige-se a canção por onde nunca / nem as cabras subiram nem os ecos” (Ibid., p.25).

<sup>217</sup> “Chamo as coisas com os versos que eu quizer, / os mistérios, os medos, os três reinos, / e esse reino que eu vim reiniciar. // Separei o que era sono, do irreal”. (Ibid., p.447).

escrita que tende a expandir o real para além dos limites pragmáticos da consciência racional. Conferir ao sonho um estatuto superior ao controle da consciência racional é um dos principais motes surrealistas. Escrever de modo a que o controle da razão se dissolva no próprio texto de palavras intercorrentes. Do sono à vigília, do desejo ao ato, a fábula do poema prossegue impulsionada por forças transbordadas por uma irrefletida fonte.<sup>218</sup> A casualidade lógica é suprimida pela lógica interna do poema. Sua organização semântica procede por cadeias de imagens que não se esgotam em suas referencialidades imediatas, antes se expandem por versos elípticos na medida em que inserções graduais de movimentos cíclicos são integradas no assunto principal do poema, que é o drama da Queda e do homem pós-queda.

Em *Invenção*, o feminino é revestido de um caráter revelador provindo da atmosfera do sonho e da *surrealidade* com que o poeta envolve o objeto amado. Deságuam ao longo do poema chuvas femininas e mares de “vastos subterfúgios espessos” (Ibid., p.121). Figurado em nuvens,<sup>219</sup> segue o poeta a atravessar solidões, memórias e mortos poentes, “círculos de Dantes orientais” (Ibidem), bares com ruídos de línguas e palavras agoniadas. Em busca de sonhos acordados e “vivências totais” (Ibid., p.99), o Orfeu *jorgiano* atravessa por faces móveis de nomes metamórficos que habitam a inconstância de sua travessia. Por entre subsolos e supersolos Eurídice é procurada através de uma “suma clarividência” (Ibid., p.100).

Contudo, efetivamente, desde o primeiro canto que o Orfeu do poema *Invenção* sabe ser impossível resgatar materialmente sua musa Eurídice. Busca, antes, recuperá-la no plano da linguagem para, a partir de tal ponto, procurá-la no plano da escrita. É a visão que dilacera Orfeu. O próprio heroísmo órfico é trágico, já que Orfeu não consegue salvar sua amada da perdição infernal. O motivo por que Orfeu olha para trás permanecerá como um dos maiores enigmas trágicos da mitologia ocidental. Para Maurice Blanchot (1987), a partir do mito órfico, a inspiração pode ser imaginada como o momento crítico pelo qual a essência da noite é enlaçada em uma *outra* noite. Segundo Blanchot, toda escrita

<sup>218</sup> “forças tresbordadas / e inadvertida fonte derramando-se”. (Ibid., p.81).

<sup>219</sup> “Perdemos nossos rastros pelos barros / encruzilhados, cheios de almas frias / abandonadas nessas solidões, / riscados de cometas; céus nos cobrem / com as mortalhas rasgadas por corujas. / Enfim, **nos figuramos nessas nuvens**”. (Ibid., p.76, **grifo meu**).

começa com o olhar órfico, uma vez que o *olhar sem peso* de Orfeu representa o movimento desejante pelo qual toda escrita inventiva se inicia.

Conforme leitura de Blanchot, a palavra poética repetiria a impraticável travessia de Orfeu. O mito órfico estaria nas origens das tentativas de se compreender a poesia. O *olhar sem peso* de Orfeu seria também um momento de libertação pelo qual a escrita poética, se libertando de si própria, libertaria a obra de sua preocupação estética. O *olhar sem peso* de Orfeu rompe as leis que o contêm em um momento extremo de liberdade que libera a obra de sua preocupação mais recôndita. Também, a escrita começa com o olhar órfico. Tal olhar representa o movimento desejante aberto pelo espaço de uma escrita positivamente desimpedida e desejante. É inevitável que Orfeu seja um “outro” em face da lei que o interdita: Orfeu só é Orfeu no canto, ele só possui vida e verdade no poema e através dele, em sua ária trovadoresca capaz de adentrar o mundo das sombras. A imprudência de um desejo que esquece as leis do exato proceder: assim poderia ser descrita a inspiração. O olhar inspirado de Orfeu o leva ao interdito, para além daquilo que asseguraria a domesticação de seu desejo.

A transgressão de Orfeu dramatizaria as proibições do homem pós-Queda; Orfeu tudo pode, exceto olhar o centro da noite através da noite. Segundo sua interdição, o olhar órfico deve ser sempre desviante. Contudo, a força que o motiva é olhar para os intervalos entre sua impaciência e seu desejo. O momento essencial do mito seria a impossibilidade órfica de ver Eurídice em seu elemento noturno. Orfeu não aceita a impossibilidade de olhar sua musa no mundo das sombras e acaba a fazendo reviver na plenitude de sua noite. O esquecimento e a transgressão órfica são necessários, pois, o coração da noite só se mostraria em seu ocultamento. A destinação de Orfeu é não se submeter às leis últimas, uma vez que não olhar seria ser infiel à desmedida força de seu próprio movimento.

Ainda que dilacerado pelas mênades, Orfeu triunfa pelo poder encantatório de sua linguagem e pela sua reserva de poesia como um modo de conhecimento que se distingue do conhecimento racional. As palavras envelhecidas pelos homens, cindidas em ilhas, petrificadas na boca dos legisladores e esvaziadas nos discursos de homens públicos são revivificadas

por Orfeu – poeta capaz de restituir-lhes o conteúdo mágico pelo qual as palavras readquirem outros limites de encantação e de enunciação em outros meridianos de navegação. O olhar órfico carrega a medida de sua inspiração. O *olhar sem peso* de Orfeu desconsolida a retitude da essência das leis, rompe limites e desestabiliza fronteiras. Representa o momento supremo de desimpedimento pelo qual o artista liberta sua obra de qualquer preocupação controladora. Por sobreposições de abismos, sua escrita se situa na febre dos começos.

Paralelamente, a existência efetiva de *Invenção de Orfeu* corresponde à uma realidade gerada pelo próprio ato de escrita – por um real composto pelas próprias imagens e visões escriturais do poeta no enlaço de sua obra. São estes versos que, sem ter raízes profundas para não se fixarem demais, mantêm o frescor dos pensamentos articulados em ato de enunciação. Pela escrita ébria de um *poema-barco* é possível entrever uma escrita sem amarras ou ancoradouros estilísticos. Sua navegação é realizada para além da precisão dos astrolábios. Seu corpo vazado em barco ébrio navega por entre símbolos e imagens, deixando-se guiar por viagens conduzidas por espirais de “insônias circulares”.<sup>220</sup>

Tal como no poema *rimbaudiano* “O barco bêbado”, a simbologia do barco metaforiza em *IO* o próprio poeta em sua navegação bifurcada entre o poeta vidente sujeito às mais diversas iluminações dispostas ao acaso pelas geografias exteriores e o poeta imerso numa linguagem existencial proveniente de seu subconsciente. O mar atravessado pelo poeta é composto de analogias de comparação do corpo humano com um navio, como a realizada por Arthur Rimbaud em “*Le bateau ivre*” (1871). Sua viagem sobre as águas do poema é também de deslocamento tortuoso e noturno, de caminhos percorridos por acasos e imprevisibilidades da própria escrita onírica. Sua navegação rumo ao fundo do subsolo onde o desrumo é também uma espécie particular de direção. Arquipélagos flutuam sobre o poema e o poeta se vê às voltas com a dissolução

<sup>220</sup> O fio enunciatário de *Invenção de Orfeu* parece oniricamente norteado por signos e imagens analógicas que atuam por transposições de significações, transfigurações de sentidos e cruzamentos de propriedades. Seu fluxo manifesto compõe-se de imagens que se enredam por circuitos condensados em ilhas de significação. Por tal via, não cessam de fluir pelas *insônias circulares* do poema imagens tão surpreendentes como, por exemplo, estas: “Estio desses olhos sem orvalhos / mostrados sob as pálpebras remotas”; “a alma aturdida diante da tormenta / prende-se à ventania como a um tronco” (Ibid., pp.85-7).

das grandes ancoragens narrativas no mundo moderno. Assim como o barco, o ovo é uma figura recorrente em *Invenção* como símbolo frágil da criação cósmica e cíclica pela linguagem, permanentemente subvertida ao longo do poema, como nos trechos a seguir:

entre as febres, daí jorra a montanha / com seus mares em torno,  
e vinho e vinho. / E eis os climas por dentro de outros climas, e  
no âmago dos âmagos – esse ovo, / e esse silêncio trágico nesse  
ovo, e esse silêncio trágico nesse ovo, / todavia raspemos esse  
pêlo / que há na face de todas as criaturas, / e os bigodes que  
afogam as crianças, / e os véus fixos nos olhos das mulheres. /  
Os pinecês são vistos nesse instante, / não cavalgando ventos  
mas as ventas / que inda querem sorver as madrugadas. // Na  
oscilação das noites e dos dias, / ouve-se a avena suave,  
distribuída / sobre esse tempo como estrela exata, / tão gaia  
estrela, tão ocaso frio. / Contempla-se o ondulante movimento /  
das cabras, belas cabras recolhendo-se. / Seus olhares sensíveis  
colhem lírios / que lhes perfumam os chavelhos altos. // Dirige-  
se a canção por onde nunca / nem as cabras subiram nem os  
ecos, / campo alegre com íris e bonanças, / bocas leves de  
flautas dissolvidas, / mãos nas mãos, manjeronas e aves mansas,  
/ e desejados peixes que pastassem / e encantados penedos que  
ressoassem / com silvestres planetas reffloridos. // Ovos nas  
relvas com seus olhos mansos, / pequenas nuvens baixas, e uma  
ondina / sonâmbula, inocente, com dois pássaros / nas mãos  
com abundâncias, leites, âmbares. (...) Movimentos vulgares  
nos convencem / que saímos de um ovo para os dias, / eremitas  
alegres vamos dar / aos desertos lições elementares, / cuidar dos  
grãos sedentos de raízes, / revelar os mistérios transumanos. (...) O ovo estagnado punha tempo e espaço / num mesmo plano de acontecimentos; / enquanto a estrela verde apodrecia, / vinham de alguns confins os sonolentos, / as poeiras entregando os dispersados, / o fogo devolvendo os incendiados. (LIMA, 2013, pp.24-407).

Se é por meio do mar que o poeta-barco se desloca, a metáfora marítima em *Invenção* adquire em certas ocasiões características isomórficas com o conteúdo veiculado ao se difundir de forma tão fluida quanto sua escrita. A água em *IO* é pensada não apenas como uma substância, mas como uma força capaz de metaforizar o fluxo do texto. Em *Invenção*, o mar é um ser animado e pensante. Pelas águas imaginárias da mente do poeta, o poema-rio se reinicia por superfícies compósitas pelas quais sua imaginação ajuda a continuá-lo. Pelo moto contínuo de uma imaginação inventiva e sua concretização em obra, a esfera fugidia e mutante do mar parece influir na linguagem poemática de *IO*, como se o mar, ao produzir uma espécie de escrita automática por si só, também

cativasse o poeta a seguir traçados semelhantes no espaço escritural propagador de índices de amplidão.

Em *Invenção de Orfeu* a figura da metáfora náutica é representada por uma embarcação bêbada como figura metafórica do próprio poema ebriamente estruturado sem categorias fixas de navegação. Para além de uma descrição de viagem ou esboço de uma aventura, *IO* explora vertentes distintas da lógica argumentativa de uma poesia mais afeita ao pensamento racional e à síntese de ideias. Também a versificação poemática de *Invenção* não segue as vertentes exatas das formas fixas e é antes guiada por dados de acasos assinalados “sem as aspas” (Ibid., p.445) do que por um metrônomo de versos ou um metrificador de exatidões. De forma análoga, a enunciação poética de *IO* esquiva-se da narrativa clássica de poemas épicos estruturados em formas fixas e coordenados de acordo com um enredo de raciocínio ordenador rumo a um desenlace conclusivo. Sua viagem é, antes de tudo, imaginária, metalinguística e escritural, potencialmente inconclusa e elíptica, voltada para os deslocamentos da escrita e seus desdobramentos composicionais.

O sentido épico de transmissão de grandes fatos históricos só é possível no poema *jorgiano* através de fortuitos relatos febris ativados pelos sentidos simultâneos do poeta. No canto de *Invenção* intitulado “Biografia” não são mencionados fatos individuais, mas sim conjunturas humanas. A única certeza incontestada é que, em seu tão impreciso quanto inconstante navegar, o poema vai sendo produzido por entre mares descomunais de imagens poéticas – poema portador de oscilações análogas à trepidação marítima.

Pela extensão de uma selva selvagem insular ainda aparecem figuras de dançarinos desconjuntados com os peitos encharcados e diluídos em águas lentas.<sup>221</sup> Em tal insólito cenário, escafandros são esboçados como “bicas de oxigênio / cobertos por placentas maternas” (Ibid., p.78). Peixes devassados aparecem a dançar sob certas saias encarnadas.<sup>222</sup> A ilha de Veneza (dos canais regurgitados) é apresentada em *IO* como um dos únicos referenciais geográficos

<sup>221</sup> “falo de seus homens, / seus dançarinos, dançam, dançam / e acometem os bois; desconjuntados / diluem-se nas águas, águas lentas, / e escondem-se nos lodos esfriados.” (Ibid., p.77).

<sup>222</sup> “Surgem as mães ciumentas, cuidadosas, / pés ante pés bailando, triplicadas, / acariciando os seus embriões borrachos. / E todavia acorrem as rameiras / que aparecem lavadas de pecado, / e soerguendo as saias encarnadas / mostram dançando peixes devassados” (Ibid., p.78).

possivelmente reais,<sup>223</sup> se não se tratasse antes de uma urbe mítica: “cidade de rios absintados” (Ibid., p.90). A Veneza do poema é uma ilha reinventada por uma ilha mitológica mais baixa do que a Veneza “real” – cidade construída sobre ilhas. Assim, a lírica *jorgiana* transita da ode à anti-ode pelo espectro de Veneza:

Ó cidade de rios absintados / onde as estrelas verdes pereceram,  
/ e as argolas dos Doges renegadas / em bússolas sem nível se  
inverteram. / Ó veneza das ilhas reinventadas / e que ilhas  
reinventadas corromperam, / cavalgar esses mares, ó que  
empresa? (...) Todaveneza tem o seu restelo / gemendo em  
búzio como trompa humana; / são seus cabelos ressonante velo,  
/ a barba límpida, eólia barbatana; / o senso esfria a glória como  
gelo; / meneia a testa, os bravos desengana: / Dura inquietação  
d'alma e dessa vida, / colônia dos impérios malnascida. // Por  
que tanta oceanía, tanta etiópia / por fogo e ferro sempre  
conquistadas? / Por que tanta aflição por tanta cópia, /  
salvadores de terras fatigadas? / Cornualhas desse mundo,  
cornucópia / de promessas jamais realizadas? (...). Mais baixa  
que veneza o empíreo desce, / estrelas caem, desmembra-se o  
montante, / a armila ardente achata-se e decresce; / há certa  
estrela plana no sextante; / o orgulho dos canais desintumesce. /  
Em ti, veneza próxima e distante, / nessa tão represada  
dissonância, / vem morrer toda glória e toda ânsia. // Tentamos  
sepultar-te nessa praia / abaixo desse nível cavernoso, /  
ambígua susiana, infanta e aia, / púbis e quilha, ventre belicoso,  
/ mas tão alienada musa, irmã tão gaia / que um puro incesto  
canta murulhoso; / cúpulas gemem sob as águas quietas, / ó  
venezas dos dogmas e poetas! (Ibid., pp.89-94).

Ainda no canto I, Orfeu é novamente reinventado por Jorge de Lima como um trovador marítimo, argonauta<sup>224</sup> e menestrel de um tropo de arpejos dissonantes, “sonoro Adamastor com seu peito de cordas” (Ibid., p.50) a converter em som a terra dura e a transfigurar os ossos em penedos. A partir da figura do gigante mítico Adamastor (figura da mitologia greco-romana que aparece referida em *Os Lusíadas*), o poema *jorgiano* encarna a relação do poeta órfico com a natureza através de uma forma mítica encadeada por geografias antropomorfas.<sup>225</sup> O poeta arquetípico humaniza objetos e antropomorfiza

<sup>223</sup> Ainda que tal trecho do canto primeiro de *IO* retire seu *leitmotif* de dois versos do trecho “A soberba Veneza” de *Os Lusíadas*, Veneza no poema *jorgiano* representa a cidade-ilha corrompida pelo mal.

<sup>224</sup> Também no canto segundo de *IO*, Orfeu é remetido como um continuador de navegadores ancestrais, “da raça de nautas submergida” (Ibid., p.105).

<sup>225</sup> Um dos exemplos de tal geografia humanizada aparece no poema XXIV do canto primeiro em que o Cabo das Tormentas surge corporificado na figura do gigante Adamastor, como na epopeia camonianiana de *Os Lusíadas*. Vejamos como Fábio de Souza Andrade (1997) expõe a analogia operada entre criação e procriação pelo poema *jorgiano IO*: “Seu tema central, a criação, está em jogo sob o aspecto de sua versão natural, a procriação. Também pastor, ecoando o Polifemo lascivo que ataca Galatéia, o Adamastor de Jorge de Lima é uma encarnação da virilidade masculina, evocando, pelo aspecto sensível do monte, o falo. Tétis, a deusa marinha, aparece

paisagens. Entre a criação e a procriação, o poema XXIV do canto primeiro opera uma analogia entre a deusa marinha Tétis e a geografia humanizada do Cabo Tormentório: a ária consentida do destino de Tétis – mulher sem sombra, ninfa do mar, atriz, beata e prostituta – é emprenhada pelo Tormentório Cabo, corporificado por um monstruoso órgão construído oculto sobre a ilha. Tal cena é amplificada por uma metáfora suma de alusão da imagem da fertilidade sexual ligada à criação verbal:

E uma noite no mar o Tormentório Cabo / a Tétis emprenhou; e o órgão monstruoso / pôde ser construído oculto sobre a ilha: / converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos / em penedos, e os pés em dois pedais andando / sobre o úmido elemento e a boca desferiu / o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis / é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra / repercutida e só dentro do tempo e o espaço. / O órgão fora construído em meio à nave como / um litúrgico altar para seu canto alterno. / E o teclado em verdade é de asas modelado / despaisadoclangor como os nomes sem corpo. / Tétis o agita: e o enorme orago reproduz / o mais doce momento, o ato de pura graça / ante cuja rosácea é encanto e desencanto. Mas tudo é esse destino e essa ária consentida / dessa atriz, dessa beata ou dessa prostituta / ou da despida Rute – a doce e jovem tísica. (...). Afinal as paixões que são cinco se cruzam / no topo do alto mastro exteriormente / mas na verdade som, tenaz perseverança, / seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens. / Severo movimento eu voz serei mais préstimo, / sonoro Adamastor com seu peito de cordas, / trovador desse mar circundando essas terras, / menestrel desse tropo entoadado de arpejos. (...) Ó bailado soturno entre silêncios vivos, / nostalgia do corpo em dois sexos partido / e refeito no fundo extremado das águas. // Adamastor efebo e alado, quase Tétis, / quando emerge do mar é a cordilheira do órgão / que seu impulso move e que se abstrai em som. (Ibid., pp.49-52).

Ademais, nas últimas páginas do canto primeiro, o caráter superlativo das epopeias é relativizado por uma concepção crítica do processo civilizatório catequizador dos índios que os transforma em “selvagens, das memórias recalçadas, / reclusos em varizes de libidos” (Ibid., p.75). Em um ato de revelia ao índio domesticado, o poeta órfico de *Invenção* deseja incorporar-se ao indígena em sua potência disruptiva selvática capaz de interromper o seguimento normal do processo da civilização ocidental. Por tal perspectiva, um índio

---

confundida à prostituta bíblica, Rute, assumindo o arquétipo feminino. Inteiramente inserido no contexto do poema, Adamastor passa a ser somente ‘seta de Orfeu, furando os ares, sempre himens’, (...) ligando a imagem da fertilidade sexual à criação verbal. Pastor sim, mas pastor marinho. O instrumento de sua força, o falo, órgão da masculinidade, confunde-se com o instrumental musical litúrgico (...) E Adamastor e Tétis se fundem em canto, na obra impessoal” (ANDRADE, 1997, p.151).



arquetípico é delineado de forma não idealizada como um ser grávido de estranheza, mau selvagem das flechas sem leis, conhecedor de plantas para grudar memórias; “operário sem lei e sem Rousseau (...) Sorô-bebé de insurreição” (Ibid., p.67). Transmutado em *índio interior* (*tupinambá topinambou*), o Orfeu *jorgiano* se arma de uma potência primitiva capaz de ver com os dois pés e abolir o limite meridiano.

No entanto, a visão produtiva do índio enquanto insubmissão positiva do mau selvagem é a seguir dissolvida por rios e febres que circundam o mundo moderno. Logo o espectro indígena transforma-se em “sono de índio cansado destes séculos, / dessa malícia branca, desses ópios” (Ibid., p.68). O índio catequizado, corrompido por vícios brancos e marcado por ideias estrangeiras já não é o índio nascido liberto e espontaneamente anarquista, mas sim um índio “mico de Nassau” (Ibid., p.67), submetido pela civilização de pelos enroupados a se converter em peça para pinturas, feriados e “batalhas de confete” (Ibid., p.70). transformado em pretérito fossilizado de uma língua geral.

### 6.3)

Um monstro flui nesse poema / feito de úmido sal-gema. // A abóboda estreita / mana a loucura cotidiana. // Para me salvar da loucura / como sal-gema. Eis a cura. // O ar imenso amadurece, / a água nasce, a pedra nasce. (...). Se vós não tendes sal-gema, / não entreis nesse poema. (LIMA, 2013, p.179).

A partir da imagem de um poema feito de úmido sal-gema, podemos traçar uma analogia de *Invenção de Orfeu* com a figura magmática eruptiva do sal-gema constituída de rochas sedimentares formadas por materiais provenientes de outras rochas/versos e restos de seres vivos. Seguindo a explosão inicial do canto primeiro (“Fundação da Ilha”), o canto segundo tematiza uma tensão entre descoberta e invenção no poeta órfico que descende ao Hades, percorrendo uma série de obstáculos e caminhos dispersos por entre oximoros e labirintos de significações.<sup>226</sup> É no canto II, “Subsolo e supersolo”, que o poeta arquetípico

<sup>226</sup> Presentes em profusão por toda a extensão de versos que compõem *Invenção de Orfeu*, os oximoros mais acentuados dos três cantos primeiros de *IO* podem ser exemplificados por tais metáforas imagéticas: “as ilhargas / como as asas dos pássaros convulsos, / patas ungueadas,

inicia sua jornada em zona oculta de rios subterrâneos por meio de uma noite decaída de nações verticais num subsolo habitado por vozes desgarradas e naus desabitadas. Sua trajetória obscura e espessa toma forma transitoriamente em meio a uma lua submersa clareando a incerteza de um vago dia cavado pelo túnel de Virgílio; Virgílio é o condutor de sua alma no Hades em descida à pátria obscura por onde sombras são Evas:

E eis os túneis por onde o instinto vê / os úteros peçados e as cucúrbitas / nas sebes dando seivas permutadas, / grandes lâmpadas, focos de falenas, / as falenas no chão sem suas asas, / insetos pelas luras se abrigando, / e o subsolo gemendo lavas brancas; / as raízes descendo pela terra, / roendo as pedras e roendo os sonos. (...) Orfeu e o estro mais forte / dentro da curta vida / a taça toda fruída, / frente que já não pensa / canção erma, suspensão, / Orfeu diante da morte. (...) Eurídice nas trevas, / Ó Eurídice obscura, / Eva entre as outras Evas”. // Repousai aves, Evas, / que a busca recomeça / cada vez mais obscura / da visão mais espessa / repousada nas trevas. / Ah! Difícil procura! // Incessante procura / entre noturnas Evas, / entre divinas trevas, / Eurídice começa (...) Eurídice, Eva espessa, / musa de doces trevas, / mais que todas as Evas – / musa obscura, Eva obscura; / sextina que procura / acabar, e começa. (...) E meus olhos ausentes me espiando / entre as coisas caducas e fugaces / a minha intercessão em outras faces. // Orfeu, para conhecer teu espetáculo, / em que queres senhor, que eu me transforme, / ou me forme de novo, em que outro oráculo? (Ibid., pp.127-71).

Ao longo dos dez cantos de *Invenção*, o Orfeu *jorgiano* passa a perseguir e seguir sua fugitiva musa por entre Beatrizes, Celidônias, Floreais, Inêses, Evas, Eumétis, Berenices, Penélopes e Lenoras, até se corporificar furtivamente na anunciação de Mira-Celi.<sup>227</sup> Suas musas metamorfoseiam-se em aparições espectrais, seus personagens encontram-se submersos em sonambulismos, submergidos numa ilha de sonho, tão impermanente quanto qualquer movimento que pretendesse ir para muito além de sua própria casca.<sup>228</sup> De tal modo, a musa órfica de *IO* é composta por colagens de faces e justaposições de

breves mas amargas, agarradas a si, de si expulsas”, “tumultuária lucidez”, “rios parados na face do tempo”, “casas de tranquilos terremotos”, “rochedos das certezas finais desencontradas”, “recantos de parques calcinados”, “a ave suja do pó que cobre o mundo, / e que para limpar-se desse pó, / morre lavada pela tempestade”, “ave de clarões assinalados / de voos dentro do tempo recuados”, “faces que não conhecem espelhos”, “correnteza das ações falhadas”, “muralhas das margens escondidas”, “álvida paz da insânia”, “abrigo instante”, “grito encerrado no ventre dos ouvidos”, “ódios gerando flores amorosas”, “infantes tenros socos”, “rochedos / das certezas finais desencontradas”. (LIMA, 2013, pp.22-155).

<sup>227</sup> “*De Stella Nova In Pede Serpentarii*”, Sangraluz, Belatrix, Lys, Mira-Celi, / Vivantares, Lenora, ó meu poema!” (Ibid., p.466).

<sup>228</sup> Nos primeiros cantos de *Invenção*, a inserção de um movimento elíptico e desconexo incide no espaço do poema por meio de forças humanas e naturais a agir sem uma comunhão harmônica de manutenção de diferenças empíricas bem delineadas em combinações de propriedades sensíveis.

nomes por onde também ressoam musas isomórficas em consonância com o mundo circular de Horália ou em convergência com o mundo sideral de Sidérea – “irmã de todos os insones” (Ibid., p.371) – a corporificar a sacralização de uma mulher-astro enquanto esboço de um *amor louco* transfigurado na figura feminina como criadora celestial e sideral da geração do universo:<sup>229</sup>

Que é uma ilha afinal senão um círculo? // Que faz Horália?  
Gira com a existência, / , revolve doze rosas entreabrindo-se /  
sobre o eixo do sol metalecente. (...) E agora Rosália que  
agitava / o canteiro de lumes circunsoantes / no limite em que a  
esfera se ocultava. // E Circeia que vinha com os cavalos / rodar  
no picadeiro os membros móveis / em seu circo de touros  
marialvos. (...) Ó Francesca continua agonizada, / companheira  
de infância, tatuada / como as sereias da cintura abaixo, / desses  
mares de flores hibernadas. // Uma febril dos seres solitários, /  
treva sem lei em que as papoulas nascem / e os santos do  
deserto suam mijos. // Mas indelével mãe que marca os filhos /  
com os beijos que jamais se apagam / com a santa baba com  
que salga o mundo. (...). Sidérea, antecedente, alumiada, / *agnus*  
nutrientemente, nos ossários, / o milagre encarnado, o salmo  
antigo, / e esses olhos olhando talvez outros, / talvez para esse  
quadro distendido, / tão longo nas pupilas redobradas. (Ibid.,  
pp.219-370).

A descida de Orfeu ao Hades em busca de Eurídice dialoga com o que há de mais obscuro e noturno no processo criativo artístico. Quando Orfeu desce ao Hades à procura de Eurídice, a arte representa o poder pelo qual se abre a noite. Por causa da força da arte é que a noite o saúda com a intimidade de uma primeira noite. Para Orfeu, Eurídice representa o extremo que a arte pode alcançar. Sob um nome que a esconde e sob um véu que a cobre, Eurídice é o ponto mais profundamente obscuro pelo qual a arte e o desejo parecem tender; ela é o instante em que a essência da noite se aproxima da *outra* noite. O esforço principal de Orfeu consiste em trazer Eurídice de volta à superfície e dar-lhe forma, contorno e realidade diurna. Durante sua viagem ao núcleo da noite, Orfeu é também o homem que ousa olhar o invisível e violar o proibido. O olhar errático órfico realiza o desígnio de seu movimento inspirado que oblitera as leis infernais.

<sup>229</sup> Tal colagem de musas operada dentro do poema *IO* pode ser observada nos seguintes trechos: “Inventar uma Inês e procurá-la nas faces das Ineses naturais (...) nessa musa há um fuso que a divide: / de um lado – amor, e a dança do outro lado / estranha adaga, adaga de dois gumes; / e entre os dois gumes: vozes repetindo-se, / estrofes acordadas renovando-se, / musas reaparecidas em céus novos. (...) Isadoras, Isas, Ineses, Lúcias (...) E aqui estão nossas musas dos sete anos / inda meninas, tranças, velocípedes; / e nas noites de lua, cabeleiras / de moças debruçadas, dos sobrados, / descendo como gatas borralheiras / por sobre os nossos lábios descuidados. (...) ela-a-mais-de-cem (...) com Penélopes fugazes” (Ibid., pp.341-471).

Em contraponto ao deus da técnica Prometeu, Orfeu pode ser lido como a divindade disruptiva das leis do Hades. Um demiurgo – pequeno deus artístico e profanador que, ao desrespeitar os regulamentos do inferno também sacrifica sua obra em nome de uma ruptura vital para com a existência das invenções artísticas. A atividade órfica consiste em dar forma à necessária ocultação do coração da noite, já que o mito grego, segundo leitura de Blanchot (1987), enuncia que uma obra artística deve ser produzida lidando com a experiência imensurável da profundidade a partir de uma visão particular e indireta que não siga a profundidade em si, em sua própria matéria, já que a profundidade não revela a si diretamente. O poder da arte está em buscar uma outra noite numa ocultação que revele, em um excesso transgressor dos limites geodésicos de formas e dimensões espaciais do mundo.

Na ocasião em que Orfeu descende rumo à Eurídice, encarna o poder da arte capaz de adentrar as trevas da noite. Através da potência de tal descida órfica, a noite se funde ao olhar de Orfeu e se transforma, por momentos, em uma outra noite: uma noite primordial e originária. Ainda que destrua seu propósito ao olhar para trás na direção de Eurídice, o olhar de Orfeu revela a essência da noite como inessencial. Assim, o olhar órfico se mostra mais fiel à força inconsciente e desmedida de seu movimento do que à advertência de não olhar para Eurídice nas trevas. Seu olhar mostra querer sua musa mais em sua face noturna, misteriosa e estranha do que em sua visibilidade objetiva e familiar. Quando Orfeu perde Eurídice após fazê-la ressuscitar, também sacrifica sua arte, mas introduz o movimento do desassossego de uma inspiração despreocupada com os padrões calculados da criação artística e do peso gravitacional que a cerca. Profana e restitui o uso ao rito sacrificial da prática artística pronta a colocar em risco sua existência em nome de sua liberdade criativa.

Transversalmente, ao rimar Orfeu com *breu*<sup>230</sup> e Eva com *trev*<sup>231</sup> Jorge de Lima só reforça o caráter noturno dos extensos versos de *Invenção*. A noite é

<sup>230</sup> “Só vejo referências e sigilos, / que o mais é necessário esclarecer / em meio aos sedimentos desse **breu**. // E é preciso dar fomes a esses trigos, / ensinar os casuais a acontecer, / cantar de cantos como um novo **Orfeu**” (Ibid., p.141, **grifo meu**).

<sup>231</sup> Eurídice, a musa arquetípica de Orfeu é esboçada como uma semideusa idiossincrática, uma divindade fugidia que se mostra pela ausência, por uma “intercessão de nadas e cabelos”; “mulher silenciosa entre semblantes”, “ágil musa”: “Era uma deusa pelos modos / com que mentia e se ausentava” (Ibid., pp.174-259).

o espaço por onde residem os habitantes irreais e os seres aéreos do poema. É na noite que se cultivam as formas metamorfos dos naufrágios e das ruínas.<sup>232</sup> A noite nega o caráter orgânico do dia e é o espaço onde prepondera uma criação que nasce da diluição dos contornos claros e das fronteiras bem definidas. É o espaço do devaneio pelo qual as representações realistas se decompõem e a vida se renova a partir dos escombros utópicos e distópicos do passado. Também o simbolismo noturno é dotado de um dom capaz de revelar um determinado estado de coisas através do sonho e seus sentidos múltiplos não dominados inteiramente por quem sonha.

Ao longo dos primeiros cantos de *Invenção de Orfeu*, a viagem mental órfica/jorgiana é concebida através de uma “noite vasta e simultânea” (Ibid., p.186) pela qual tudo é especulado e questionado: da noção compacta do volume dos objetos à distinção entre tempo e espaço. O poema é seu “zodiaco de espelhos” (Ibidem) por onde o poeta escreve suas reminiscências de sonhos e cujo lúcido delírio é capaz de reunir a lava primitiva de um mundo inconcluso sempre passível de ser esboçado e reinventado.<sup>233</sup> Sob a parábola de uma noite vertical, Orfeu se visualiza em olhos sem retina e corredores sem paredes.<sup>234</sup> A simbologia noturna se entrelaça à “loucura efêmera” (Ibid., p.187)<sup>235</sup> de uma poesia disposta em fragmentos de ruínas discursivas por onde “a fronte dorme e os membros é que sonham” (Ibid., p.196).

Ainda que a noite dissolva os contornos dos objetos, o material plástico de *Invenção* é composto pelas ruínas noturnas de um mundo que ecoa na vigília do poeta a percorrer uma noite prolongada. Tomado por possessões de surpresas e acasos, Orfeu persiste em sua navegação por entre “lidos zéfiros” (Ibid., p.26) e “anzóis pescando taras” (Ibid., p.69). Pensamentos velejam e entrechocam-se

<sup>232</sup> Principalmente nos cantos “Subsolo e supersolo”, “Poemas relativos”, “As aparições”, “Poema da vicissitude” e “Canto da desapareição”, é possível entrever um quadro equivalente a uma atmosfera noturna de enlevo de formas solúveis e reversíveis provocadas pelo agente onírico da dissolução provisória dos contornos dos objetos. (Cf: ANDRADE in: LIMA, 2013, pp.652-3).

<sup>233</sup> “Ó telescópios salve, sou noturno, / a memória do sonho é meu cristal, / **delírio lúcido**, eu me ressurgi, / ascendo-me, transluzo-me, consagro-me” (Ibid., p.187, **grifo meu**).

<sup>234</sup> “Há sacrifícios enormes / em culpas não tão culpadas; / a cabeça com que dormes / pende pra frente e pra os lados; / corredores sem paredes / existem como ventosas, / **os olhos que ora vedes/ têm a retina lutuosa**” (Ibid., p.245, **grifo meu**).

<sup>235</sup> “Loucura efêmera antes não viesses / reintegrar-me no senso verdadeiro. / Quero voltar a ti, à calma branca / sem apelos a mim, de mim, de quem? / Amo-vos virgens campos de poesia / com os tules de mensagens pressentida. Reacendo esta Lâmpada. E Esta. E Esta” (Ibidem).

duplas onipotências.<sup>236</sup> Percorre o poeta paisagens de aléns e aquéns por onde repousam os olhos de coisas imantadas de loucura; “coisas simples e unas / onde a loucura dorme inteira e sem lacunas” (Ibid., p.42). Se metamorfoseando entre seres e coisas, o Orfeu *jorgiano* também se funde e se confunde dentro de uma noite mineral e profunda.

Como anunciado no canto segundo, o poeta arquetípico órfico não domina a precisão formal de seu nascimento. Sua origem mitológica é tão ficcional e fabular quanto a ilha mítica de Zozilhar.<sup>237</sup> Ainda que instavelmente formada por geografias reversivas, habitantes nascidos sobre uma linguagem trememente de “línguas de concha” (Ibid., p.470) e palavras salitrosas ecoantes feito pedras submersas,<sup>238</sup> a extensão de Zozilhar pode ser lida como um possível mito de origem do poema. Ilha-labirinto, mais escrita do que descrita, alusiva ilha, “virada para todos os quadrantes” (Ibid., p.326), articulada e modulada por associações livres do pensamento, ilha de precária geografia a juntar inícios de ontens, infâncias idas e renovações de presentes em seu território de distâncias ressignificadas.<sup>239</sup>

As paisagens de Zozilhar possuem coerências próprias e cruzam as estruturas coesas e harmônicas contaminando-as de visões e palavras criadas pelo poeta através de fontes embriagadas pelas águas dilatadas do poema. Por mais insólita que seja a flora da ilha de *Invenção*, subsiste a possibilidade de aludi-la por flores sonâmbulas<sup>240</sup> compostas por fragmentos de diversos tipos de imagísticas florais: “flor descontínua” (Ibid., p.109), “flores amplas” (Ibid., p.288), “almas floridas” (Ibidem), “verdes rosas das hastes fictícias” (Ibid., p.157), “plantas leitosas, poentes floriformes” (Ibid., p.469), “flores

<sup>236</sup> “velejam pensamentos, deblateram / duplas onipotências, latem ventos, / remordem-se molossos invisíveis” (Ibid., p.42).

<sup>237</sup> “Em Zozilhar, ao sul, nascemos nós, / habitantes nativos da água pia, / olhos soprados pelas bocas frias / das luas do ocidente, e os pés velozes”. (Ibid., p.105).

<sup>238</sup> “palavras salitrosas como as pedras / emersas e habitadas pelos pássaros / marinhos, repousando sobre as vagas // insofridas ao norte, ao sul, a leste, / a oeste, e pelo ar subindo e pelo chão / descendo, sempre e sempre, e para sempre.” (Ibid., p.105).

<sup>239</sup> Povoam o subsolo de tal ilha “silêncios gritantes e sóis mudos”; vastos campos ainda sonhados em vigílias de “pulsos sem dono” e “memórias empilhadas”. (Ibid., pp.119-122). Durante o canto segundo de *Invenção*, a flora de Zozilhar é apontada como sendo parte de uma paisagem desatinada e repleta de incidências abismais por onde “as flores cogumelão” e “as mariposas rodam desfolhadas, / e as folhas cobrem sonhos corvejados”. Tal imagem de uma flora em desatino pode também ser observada na seguinte imagem: “lírios eram pilares de cristal / subindo para as aves”. (Ibid., p.198; LIMA, 1980, pp.119-152).

<sup>240</sup> “Sonâmbulas as flores / conservam pelo dia / as noites. / Os ouvidos das pétalas, / e seus lábios de odor / recordam-se / transidos e orvalhados, / indiferentes, frios, / tão frios” (LIMA, 2013, p.52).

despenteadas, flores largas / inconfidentes quase abominadas / por oculta paixão” (Ibid., p.152).

A imagem do mundo que se cria no poema é a de um universo entrópico em expansão, à revelia de um mundo familiar rotinizado em cotidianos e hábitos. Em *Invenção de Orfeu*, o poeta não parece buscar domesticar a natureza, mas sim alimentar-se de seu caráter insurrecto e dissonante. A natureza pulsa por entre grãos de aventura contaminados por cios provisionados. No bestiário particular de *Invenção* sobejam aves sonoras, cavalos, bois, vacas e borboletas; animais de um tempo primevo evidenciado por um “peixe anterior” (Ibid., p.17).

Coexistem nos cantos II (“Subsolo e supersolo”) e III (“Poemas relativos”) traços tão díspares quanto uma oração de liturgia cristã *Kyrie eleison* e imagens suscitadas sob um viés surrealista, tais como: “noites de chovidas lâmpadas” (Lima, 2013, p.120), “as órfãs cantavam com os cabelos, / e os cabelos nasciam sob as vestes” (Ibid., p.124), “nuvens entravadas / entre os dedos das mãos” (Ibid., p.130); “A barba tão preta que era azul, / amantes tão ruivas que eram nulas” (Ibid., p.173). Figuras de contos fantásticos de Grimm e relatos de velhas tias também convivem no poema com a mesma naturalidade com que coexistem as imagens díspares de vacas imortais com áridos bois a se exibirem para os turistas “com a famosa charrua amada aos bifes presa” (Ibid., p.47).

Embebido de mundos estranhos, o poeta arquetípico se despersonaliza em um estado meditativo<sup>241</sup> que o leva a se assemelhar com um ser andrógino<sup>242</sup> revestido de uma “carne surpresa” (Ibid., p.109).<sup>243</sup> Seu canto é ressoado por um som ecoante “rodeado de cem hálitos” (Ibid., p.348). Os olhos do poeta laboram como dois caleidoscópios internos; dois olhos habitam a multiplicidade de cem

<sup>241</sup> “coração aquecido além de mim / meditação queimando-me nas brasas” (Ibid., p.353).

<sup>242</sup> Nos primeiros cantos de *IO* o poeta órfico é referido como um andrógino ser primordial: “nostalgia do corpo em dois sexos partido / e refeito no fundo extremado das águas (...) A face andrógina / que é duplo gozo, – sexo e pensamento? / Decerto abriu-se a porta devagar / ou veio abri-la um neme sagitário? / Ou é a fala do incesto inacabado, / mãe e amante tão lava primitiva, / Eva e árvore em serpe e chamamento?” (Ibid., pp.52-187).

<sup>243</sup> “Ah! biografia! // Caminho e corpo de olhos vidrados / dentro das horas recuperadas / em tempo adentro; // a vida minha, tutela estranha, / carne surpresa, pão salivado, / trigo secreto” (Ibid., pp.108-9).

olhos.<sup>244</sup> A metáfora visual é recorrente ao longo dos dez descontínuos cantos do poema: “os olhos em fuzil” (Ibid., p.206), “pupilas relativas” (Ibid., p.324), “olhos insulanos” (Ibid., p.184), “lúcidos olhos pelas cercanias” (Ibid., p.472), “olhos jogados como dados” (Ibid., p.192), “vazando os olhos vidrados” (Ibid., p.277), “cerrados os olhos eles viam / e deliravam nomes liberados” (Ibid., p.319), “olhos erradios” (Ibid., 434).

No decorrer dos cantos segundo e terceiro, habitam *Invenção de Orfeu* insólitas fábulas pelas quais o poeta inúmero – “arrebato pelo próprio poema, possesso, surpreendido, fragmentado” (Ibid., p.101) – narra uma realidade formada por palavras, coisas e criaturas a sobrenadar a face nunca imóvel do poema. Guiado por uma imaginação meditativa, o poeta irrompe por entre imagens que se adensam por entre selvas de paradoxos,<sup>245</sup> “rios dos espaços com as águas do tempo velozes” (Ibid., p.29), e imagens refletidas nas faces de espelhos numerosos da linguagem poética.<sup>246</sup> Sob um céu sem dias permanece o poeta por sua febre benigna de ilha. Sua fala é ecoada tanto por peixes e aves, quanto por um mímico racional, um pantomimo que fala sem ser escutado. Sua nave percorre abismos de mares e céus baixos. O poeta carrega países em seus olhares e traz uma cabeça ventaniada de dons terrestres. Sua viagem/voragem mental perpassa potências unidas e consanguíneas de dedos, plantas e calcanhares, até abranger a figura de um corpo desconjuntado.<sup>247</sup>

Orfeu – demiurgo de inumerável fronte – caminha sobre a temporalidade ambígua de um tempo abolido entre espaços.<sup>248</sup> No canto segundo, mediante uma funda submersão, o poeta órfico é figurado como uma divindade subjugada

<sup>244</sup> “Há apelos nas pelejas procuradas / na multiplicidade de cem olhos / refletidos na espreita. Choram dois (...) face presumida / com dois caleidoscópios (...) cerrados os olhos eles viam / e deliravam nomes liberados”. (Ibid., pp.28-126).

<sup>245</sup> Tal selva de paradoxos pode ser esboçada, como por exemplo, através das seguintes alusões imagéticas: “fiéis enganos”, “ódios gerando flores amorosas”, “queridas confusões”. Ou, de modo diverso, também, através de imagens tão inesperadas e imprevistas quanto: “mãos raiadas de mil dedos”, um “cacho de faces nascendo”, e uma “marca dorsal já tatuada em porvires / desses castos porões de prazeres reptantes” (Ibid., pp.45-56).

<sup>246</sup> “ó doce espelho / terrível, demasiado, numeroso (...) Secretos numes, causas, entidades, / mãos vigilantes, vinde e dispersai-me, / pelas fronteiras da vida e da expressão; / que eu aspiro captar esses espelhos, / incoerentes espelhos oniformes, / indagados das trevas e das luzes”. (Ibid. pp.24-286).

<sup>247</sup> “esses pés, essas mãos antecedentes, / essa fusão de joelhos e de ventres, / esse corpo tão belo e tão confuso; / subvertimento antigo da matéria.” (Ibid., p.131).

<sup>248</sup> “O tempo ambíguo existe. Eis o crepúsculo / e as horas funerais que foram dias. / (Tu te diluís no tempo entre os espaços.) / Ó longínquo país, embarcações!” (Ibid., p.231).



por um “deão de cerimônias” (Ibid., p.114)<sup>249</sup> a lhe inventar os gestos e a lhe conduzir as mãos ao seio dos infernos. Com os sentidos latejando naquilo que é matéria rara e amanhecida, Orfeu percorre imagens sobrepostas em palimpsestos.<sup>250</sup> Pelos ventos soltos do pensamento órfico navegam veleiros de altos lumes por entre torvelinhos de memórias fugidias, rostos sucedidos e máscaras sobrepostas numa “eterna vaga em movimento” (Ibid., p.140). Como um barco sem âncoras ou cais por onde aportar, o poeta “paisajado” (Ibid., p.135) navega por entre mosaicos casuais de uma *antropodisséia* da qual ele é tanto o objeto protagonista quanto o sujeito agonista:

Não quero exatidões nem astrolábios. (...) Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar, / – seres antigos que o homem corrompeu; desejo ver de novo, andar de novo, // dormir nas pedras duras, renomar-me, / remendar-me dos erros mutilantes. / Reconheço essa mão fossilizada / entre lianas e as quedas estacadas; / quero descoagular-me e deixar-me ir. (...). Sei vosso sal, saliva inonimada / embebendo meu ser de sonho e cal. (...) Nasci de mortos, ontem ou hoje, / viva camisa sobre esse corpo / subserviente. / Dentro da barba dorme esse neto, / arco e momento, vida una e sempre; / com essas palavras // O só com o sangue mudo e inaudito, / fóssil veloz, roda e relógio, / mas outras coisas. // Desde o começo, nó sobre nó, / memória e sino, maré reclusa, / *Kyrie eleison*. (...). Ah! biografia, ah! nuvens e álbum! (...) Por que somado? Por que sou tantos / rastos sem corpo? Todos de novo / curiosoando(...). No caos me deito, na luz me esvoaço, / no mar me lanço, engulo em seco, / era preciso. // De mim me vou reunanimado, / choram no cais bocas fechadas, / bigodes lentos. (...) Tempo de após, dança do início, / sou tão perplexo entre as muralhas. (...). Jamais me vi, porém nos vemos, / mau grado em mim no espelho usual, / peixe em dilúvio. // Não sei dessa ilha; se a incestuei / *in illo tempore*. // Conclusão fria: um cego canta. / Eu todavia. (...) contrassensos soltos vos são dados, / filhos de ventanias, verdadeiros, / indas e vindas, filhos de outros filhos. // Só vejo referências e sigilos, / que o mais é necessário esclarecer / em meio aos sedimentos desse breu. // É preciso dar fomes a esses trigos, / ensinar os casuais a acontecer, / cantar de cantos como um novo Orfeu. (Ibid., pp.106-41).

Em *Invenção*, Orfeu é a figura mítica que aproxima o fluxo da linguagem ao curso da natureza, num perpétuo fluxo de uma criação relacional entre homem e natureza no tempo mítico da linguagem. Pelas horas casuais de desmandados ventos é que o poema se amplia, pelos “mares reversivos” (Ibid., p.194) de uma linguagem fluida por refluxos de versos, em jornada, como se sua

<sup>249</sup> “contando-lhe até cinco apenas dedos/ fiéis à deão que aponta / a aparência de Orfeu”. (Ibidem).

<sup>250</sup> (Cf: Ibid, p.130).

escrita fosse o próprio “voo recomeçado de seu tema” (Ibid., p.205). À deriva, tal qual uma ilha, o poeta órfico flutua em mares de versos por um descontínuo navegar. Seu canto amplia espaços e expande limites.<sup>251</sup> Seus sentidos são registrados, mas não aprisionados.<sup>252</sup> Em Orfeu, a lira e o canto são extensões de seu pensamento. Com sua lira de “ária fruída” (Ibid., p.171) o poeta sonha com um amor “sem cadáver” (Ibid., p.173) e navega pelas horas desmesuradas de um tempo sem tempo, “um dia sem dia” (Ibid., p.157), um presente sem datas.

De modo a percorrer um espaço tão árido e exaurido quanto Hades, o poeta busca estabelecer convergências entre fluidos “dos antes das coisas / das coisas sem nexos” (Ibid., p.149). Mapas oníricos preenchem os espaços da ilha do poema por onde tudo contém “pequenas doces máscaras” (Lima, 1980, p.152). Corpo e paisagem se misturam. O poeta se transfigura nas paisagens e se despersonaliza para depois refundir-se a uma natureza antropomorfa que o circunda.<sup>253</sup> Através de fluxos identitários, como os de “peixes vivendo em aves” (Ibid., p.106), as formas dos objetos perdem momentaneamente suas forças unas e indivisas e se associam à liberdade composicional de uma poesia conectada às dimensões de coisas relativas e paisagens humanizadas:

Ficou longe embaixo a ilha estupefata, / telégrafos, ferrugens, pedregulhos, / e ela mesma, mesmíssima, sem data, / tépida para os meus e os teus engulhos. // **Todavia subiu nas quatro patas** (duas que Deus lhe deu, duas o diabo): / as passagens terreaux eram tão chatas / que cabiam na sombra de seu rabo. (...). As pedras do caminho transpiravam / um suor tísico ao céu que as consumia. / Na vertente do oeste sóis lá estavam / parados espreitando a luz do dia. (...) A madre-d'água é aberta como o fundo / dos mares, sem fusão, à carne as unhas / dos rochedos, estritas à substância / que enche as terras e pare as ilhas e // as próprias águas répteis sob o sol, / sob as chuvas que caem em seu silêncio / pesado, entorpecente, abaixo das / nuvens gomosas e prenhes que nos luars // entre gelos polares suam trevas / desfeitas em morcegos de sombra, álgidos / e imensos, arrastados pelos ventos // e trazidos aos cais, / para esperar / que a madre d'água suba a seu encontro, / e lhes deixe sugar os afogados. (Ibid., pp.202-9).

É no transcurso do terceiro canto que o poeta marcadamente dialoga com

<sup>251</sup> “Quis o espaço a voz, / a voz veio e ampliou-o”. (Ibid., p.147).

<sup>252</sup> “os sentidos sem linhos condenados”. (Ibid., p.185).

<sup>253</sup> Por exemplo, na parte 9 do canto IV, surge no poema a imagem de uma ilha humanizada a subir nas quatro patas: “Ficou longe embaixo a ilha estupefata, / telégrafos, ferrugens, pedregulhos, / e ela mesma, mesmíssima, sem data, / tépida para os meus e os teus engulhos. // **Todavia subiu nas quatro patas / (duas que Deus lhe deu, duas o diabo):** / as passagens terreaux eram tão chatas / que cabiam na sombra de seu rabo”. (Ibid., p.202, **grifo meu**).

seu duplo a partir de convergências intercadentes de outros “eus” dentro de si:

Outro te andou / te indo e te vindo / pra te juntares, / te convergindo. // Quem te volou, / esse te deu / o sono no ar. // Esse te entoou / e te nasceu / sem te acordar. (...) o poema te leva / te dana, te agita, / de vinca de cruces, / te envolve de nuvens. / Quem sabe aonde vai / parar no outro dia? (...) Roteiros vencidos / compassam a festa; / a noiva está fria / no véu lamentado. // Três potros desfraldam-se / três faces transcorrem / no coche morrido, / em vão galopado. (...). Aqui e ali / me encontrareis, / entre um poema / ou em seu curso, / além e aquém, / oculto e claro, / vivo ou demente, / ou mesmo morto, / ou renascido / como meu sósia, / intermitente, / ferida tórpida, / pulso de febre, / nesse cavalo, / naquela tinta, / naquele poema / quase alicerce, / quase esse infante, / esse anjo surdo. (...). Agora eu surjo / naquela esquina, / naquele pórtico / falam de mim; / ouço transido / esses vocábulos / desconhecidos, / emergo em rios / que vão passar, / mergulho em rumos / acontecidos, / sucedo em mim, / depois vou / indo fundo / e arrastado / na correnteza / que é de repentes. (Ibid., pp.159-61).

Outro trecho exemplificador que delineia o diálogo do poeta com seu duplo

é:<sup>254</sup>

reconciliando-me / com os mutilados / e este glossário / que é de meu sósia; / abastecido / alego dores, / crescentes cargas; / me patenteio, / fico exaltado / sem parecer; / depois me espreito / na curva adiante, / simbolizado / metade em mim / inda nascendo, / a outra metade / superlotada (...) quero sofrer-me, / quero imitar-me, / fico empunhando / meu corpo no ar, / dependurado, / meio aderido / a alguns palhaços / insimulados, / portanto instáveis, / muito insossos, / muito até / beatificados; / ventos cortesões / bem parecidos / vêm agitar nosso espantalho, / enquanto as aves / canoramente / se desaninham / de nossos braços, / ossos atados / a chãos deitados, / chãos contestados / por figadais, / mas afinal / chãos estrelados / de algumas plantas / ambicionadas / por umas moças / que andando sós / se despetalam / e viram brisas, / fagueiras asas, / pelas janelas / passam nos vidros, / vão aos relógios, / param os cucos, / e a vila fica / inteiriçada, / dormindo dentro / desse poema / recomeçado / por novo sósia. (Ibid., pp.164-6).

O “canto III (Poemas relativos)” é marcado por dimensões de coisas ocasionais e corpos casuais: “faces que não conhecem espelhos” (Ibid., p.152), “casas de abandono” (Ibid., p.149), coisas opacas e palavras enlutadas, rosas de trapos e refúgios para dramas ocultos. Em tal cenário heteróclito, o poeta

<sup>254</sup> Também a musa órfica é apresentada no canto terceiro como um manancial de dualidades. Transportada à uma existência sublunar sem, contudo, perder seus poderes supralunares: “os seus dedos formosos preexistidos / em que prudentes rosas floresciam; / (A Musa me segreda o duplo enleio.) (...) (a fusão irreal reveladora) (...). Pronuncio esses dons. Pronunciando-os, / transporte-te à existência sublunar” (Ibid., p.115).

arquetípico age como um conciliador de elementos antagônicos, mediador de jogos associativos entre incandescências de imagens.<sup>255</sup> Como se os versos do poema fluíssem pelos fundos de mares recônditos do inconsciente do poeta, a linguagem poética aparece como um “oceano de símbolos latentes” (Ibid., p.217). Nesse sentido, a água é uma figura recorrente do canto quarto,<sup>256</sup> como é possível observar a seguir:

Nada mais simples, a água é hereditária, / as carnes só aderem às arestas, / surgem as cabeleiras superpostas, / os peitos antevistos se intumescem / em mor correlação com a voz amante, / solicitando a morte, a morte, a morte; / campo da sombra sobre as águas mansas, / a laguna se extingue. Nasce essa ilha. (...) **Pensamentos vagueai sem agonias, / sem os inclusos outros pensamentos, / de tal modo que o sopro das palavras / se espalhe livre pelas oceanias.** / Ó denso solilóquio, sombra ondeante, / como dizer teu ânimo bramido, / teus valorosos ventos, teus agostos / em tuas cabeleiras subvertidas? (...). Infuso por estranha divindade, / convoco os elementos por seus nomes. / O insosego das nuvens me entontece, / as montanhas acesas me circundam. / Ó riqueza enganosa a quem procura / nada ser que obstinado visionário; / ver os signos, mirar-se nas arenas / e dormir nos rochedos indivisos. // Disperso-me no caos. Serei eu mesmo / essa mão decepada em guarda-chuva, / aquele pincenê, aquele prato, / aquele outro retrato devolvido? / Não sei se esses sapatos me obedecem, / se é meu o guarda-pó dependurado, / nem sei de companheiros de internato / nem do sono embalado por goteiras. (Ibid., p.188-91, **grifo meu**).

Certo princípio de analogia poética se apresenta marcadamente presente no quarto canto de *IO* por extensões imagéticas surgidas de enlevos incandescentes a despontar de imagens metamórficas tão liquefeitas quanto as “águas répteis sob o sol” (Ibid., 209). Objetos são ressignificados por um oceano de símbolos latentes, conjecturados em acasos e indefinições de “sóis a procurar destinos” (Ibid., p.217).<sup>257</sup> O lado aparente dos objetos reais e tácteis é

<sup>255</sup> Ainda, no quarto canto, “As aparições”, diversas imagens incomuns são geradas por estranhas analogias de fluxos de equivalências: “formou-se um lírio / na suave treva, / gerou-se um grito / de tantas vozes, / criou-se um fogo / correspondente, / jorrou-se um pranto / desabitado” (Ibid., pp.168-9). Por meio de um incomum sistema interno de correspondências, um delírio germina um lírio ao ser plantado em um jarro: “E ela me diz que invento esse delírio; / e planta-se no jarro e nasce em lírio” (Ibid., p.207).

<sup>256</sup> “A madre-d’água é aberta como o fundo / dos mares, sem fusão, à carne as unhas / dos rochedos, estritas à substância / que enche as terras e pare as ilhas”. (Ibid., p.209).

<sup>257</sup> No canto quarto – “As aparições” – paira sobre as águas do poema uma positiva indefinição entre elementos que se correspondem ao serem dispostos em relações transsubstanciais: “Era como um candelabro / o ente que ali se entrevia / oscilando sobre o abismo, / velas nas mãos como um anjo. // Também tu anjo vacilas? Dir-se-ia que um navio / vai nesses ares jogando / sem destino, sem descanso. // Ou será alguma flor / que em sua haste ficou / aos ventos maus oscilando / perdida toda esperança? // Mais me intriga e os olhos abro: / És flor, anjo ou candelabro / ou sino astral badalando / o compasso dessa dança? (...) E tais coisas não há quem

repotencializado por fictícios arranjos de invenções mentais.<sup>258</sup> Imagens são desdobradas a partir de sombras liminares de águas moventes, por um duplo enleio de uma “fusão irreal reveladora” (Ibid., p.115). Entre o cântico e as asas do poema repousa um vale fugaz procurado por entre paisagens dissonantes.<sup>259</sup> No espaço de tal atmosfera devaneante, é na parte 19 do canto IV que aparece a figura de Dante em jornada, disposta em fusões e difusões de signos estelares:

Amo-te Dante, e as rosas que tu viste, / – naquela que, formosa  
rosa branca, / a divina milícia tinha à vista, / de corola coral que  
entoa a glória / da face das pessoas trinitárias; / a rosa imensa  
que aos teus olhos era / um enxame de abelhas luminosas, / que  
na flora de Deus se dessedenta; / e a flor cativa que se cobre de /  
sonoras pétalas de luz (...) Doce mar trino para nos amar, / pena  
amorosa para nos penar, / seta doendo para nos curar. (...).  
Esses roteiros e descobrimentos / são pobres sobressaltos,  
fungos mortos. (...) Alighieri, desejo repousar / sob a luz  
numeral das Três Beatrizes. (...). Não sei se era memória o que  
eu falava, / palavra muda o que eu ouvia (...). Turva canção de  
treva refugiada, / em noturno galope de silêncios, / por secreto  
roteiro dirigida. / Os insetos irão me velejar / na tumba cinza.  
Dante: E teus insetos? / O canto cotidiano, teu, meu. Dias.  
(Ibid., p.210).

A tenebrosa selva selvagem dantesca é referida como uma “floresta de braços e de cobras” (Ibid., p.215).<sup>260</sup> Sob os óleos últimos de um quadro de sombras dissolventes, Orfeu aparece com uma salamandra repousada nos braços a entoar um canto mais poético do que fabular.<sup>261</sup> Após a decisão de ver a ilha, o poeta-navegante cruza um planalto de cobras laminadas, colinas defloradas e parados relógios deitados.<sup>262</sup> Dias móveis e horas casuais são justapostos aos “termos parados sobre as ilhas” (Ibid., p.183). À porta do limbo Orfeu clama e

---

as defina; / enrosca-se pequena a humana língua / pois eram sóis a procurar destinos” (Ibid., pp.207-17).

<sup>258</sup> O canto quarto de *IO* é composto por imagens tão paradoxais quanto as seguintes: “círculo decrescente que distâncias menores compreendia”, “o bosque em cabeleira, o corpo em dons”, “os claunes maquinaram / a ossatura supérflua da cumeeira”, “as mãos sobre os navios / também uma equação”, “o grito sem garganta, / o túnel sem ruído”, “os gozos sem latidos / com saxofones baixos”, “seu corvo deilhado é uma toalha”, “claro doce agouro”, “treva sem lei em que as papoulas nascem e os santos do deserto suam mijos”. (Ibid., pp.189-221).

<sup>259</sup> “dissonância amarga e doce / entre o cântico e as asas deste poema / e o vale procurado mas fugace” (Ibid., p.199).

<sup>260</sup> Ao longo do canto quarto uma ressoada viagem pelo inferno é realizada por Orfeu numa espécie de reiterados batismos de fogo por onde são entrevistados “dançarinos loucos e obstinados”. Um interminável luto preenche o vale de um abismo doloroso à borda de uma pavorosa festa soterrada por “onde o pranto se engole como brasa”. (Ibid., pp.215-6).

<sup>261</sup> “A fábula que importa? / Cultivo esse desdém. / Formosa salamandra / repousa nos meus braços” (Ibid., p.193).

<sup>262</sup> “Primeiro, a decisão de ver a ilha, / depois ela e ela: o azougue, a rosa, a fronte; / os comparsas nos ombros e uma bilha, / e a escalada nos pés, joelhos, fronte. // Eis a pilha lá embaixo – os que ficaram / no planalto das cobras laminadas, / os relógios deitados que pararam / nas lívidas colinas defloradas” (Ibid., p.201).

conclama por constâncias e evidências da alma nas coisas. Um abismo claro reluz por onde raízes vêm à tona e solos são lidos.<sup>263</sup>

O canto IV, “As aparições”, termina com o poeta arquetípico a girar em torno da própria ilha em torvelinho; Orfeu a nascer com “mil arcos de lume” (Ibid., p.223). Vértices e vórtices de visões e aparições revestem o poema de uma atmosfera por onde se mantêm constante a vertigem e as presenças, fugazes.<sup>264</sup> O barco órfico (poema-navio) segue a navegar por entre abismos e oscilações de fragmentos verbais e estilhaços visuais. Por entre giros de presenças desmesuradas e rostos imprecisos, o poeta aparece a chorar o suor de camisas despojadas,<sup>265</sup> a clamar por sua musa inconsútil:

Ó grande ser profundo, musa intacta, / de fundidos cabelos, inconsútil, / teu pousado suspiro, sopro e lume, / tuas mãos enlaçadas, tua máscara, // sombra de antigas faces, minha essência, / cuidado! não despertes, não te mudes, / ó grande ser profundo, musa inclusa, / divina selva, tida como densa, // teu inerte abandono me acalenta / no escarvado do seio sempiterno, / nas roupagens tálares que te vestem, // na palavra insofrida ainda imersa / nesse oceano de símbolos latentes (...) Vi-me a girar em torno à própria ilha / (ó coreia medonha e derradeira!), / dentro da confusão prodigiosa, / no pólen estelar de estranha rosa, // a sofrer tanto em mim o mesmo giro, / a vertigem tremenda sempre acesa, / a agonia a rondar-me procelosa, / (eu culpado da vida vitoriosa), // qual a coreia girando pelejada / com mil arcos de lume, mensageiros, / com milícias bailando, com cavalos // de fogos circunsoantes, com essa roda / danada e deliciosa, era tão viva, / e tão extraordinária, que eu nasci. (Ibid., p.217-23).

#### 6.4)

As águas no poema *IO* possuem um simbolismo destruidor e dissolvente dos contornos dos objetos. A figura do mar em *Invenção de Orfeu* é mais do que

<sup>263</sup> “Vinde ó almas das coisas, evidências, / cinzas, certezas, ventos, noites, dias, / rosas eternas, pedras resignadas, / que eu vos recebo à porta de meu limbo. / Vinde esquecidos seres e presenças / e coisas que eu não sei de tão dormidas (...) As horas casuais estão aqui, e o pressentir e o ocaso e o abismo claro; / raízes vêm à tona, lemos solos” (Ibid., pp.183-5).

<sup>264</sup> Atravessam o céu do poema aves sem canto, astros elevados em altos meios-dias, mensagens extinguidas em marés de águas e pedras sublevadas. À deriva, o poeta órfico luta com esfacelos e navega por entre tormentas e tempestades. A frieza causticante do “quieto incêndio” de uma proa já sem rumo surge no fim do canto IV a conduzir tal ébria embarcação que passa a tocar a areia que se abre em fendas: “Frieza causticante; / a estrela no horizonte, / não longe quieto incêndio; / a proa já sem rumo, / o vento acena o polo, / a vaga lambe a areia, / a areia se abre em fendas” (Ibid., p.197).

<sup>265</sup> “A tarde cai. O vento passa. Eu vivo. / Eu corruptível. Eu estou chorando / o suor das camisas despojadas. / Beatriz! Beatriz! Beatriz! exclamo de repente.” (Ibid., p.212).

mero murmúrio de águas e a própria água parece ter vida própria, ao ponto de ser antropomorfa.<sup>266</sup> O mar é uma metáfora para o inconsciente do poeta e suas “águas incoerentes”.<sup>267</sup> No reino de sua linguagem onírica, os mares são reversivos e as travessias sem rota final: “Desconversemos, deschoremos. (...) porquanto, / como conhecer as coisas senão sendo-as? / Como conhecer o mar senão morando-o?” (Ibid., pp.304-9).

Assim como no mar as formas flutuam, mares de metáforas se expandem no poema pelo mar difuso da linguagem poética. A metáfora náutica transforma o poeta órfico em um incomum fundador de oceanos de linguagem a dormir pelo mar combusto de uma noite mineral. Nesse sentido, também o percurso do poeta arquetípico no poema remete ao curso do mar, tão infrequente quanto e de afluência multidirecionada. Por tal atmosfera, múltiplas imagens submarinas afluem no poema, como: “mãos de chuva lhe inteiricem / o corpo com algas remissas” (Ibid., p.151), “campos de moluscos” (Ibid., p.347), “os congelados túmulos do oceano” (Ibid., p.379), “olfatos de preamar em cardumes lunares, / órgãos de cada verso ao coração sequioso” (Ibid., p.51), “o mundo desacorde de águas fundas” (Ibid., p.241), “Água funda, água só inconsútil num só sal fora” (Ibid., p.263), “nas videiras do mar que o mar esconde / sob o vinho das águas proteiformes” (Ibid., p.471), ou, ainda:

Ó pilotos modernos, submarinos, / ásperos matos pelo tronco abaixo, / delfins de fundo oceano, galos-d ‘água / tão molhados de chuvas femininas, / tão sentidas deidades gloriosas / que seus cantos andróginos espumam.(...) Qual um fagote inúmero a ave aquática / com uma ostreira de teclas submarinas, / os sons encachoeirados estrugindo / pelos goles das águas empoladas / conclamando os delfins de rosto humano, / cabeleiras de polvos e de fúrias, / com um severo clangor, uma lamúria, / um apelo profundo, tão insano // desse mar que nos mapas não se vê (Ibid., pp.122-81).

Os cantos quinto e sexto são acompanhados por uma ameaça de negação da própria obra a dissolver-se no caos de cantos de naufrágio.<sup>268</sup> Ainda que corra

<sup>266</sup> “A água que pôde ser até dilúvio / recircunda-nos de ilha. A água tem sede” (Ibid., p.323).

<sup>267</sup> “Diante do que entrevi resolvi desdenhar-me / e apagar de meu corpo o que houvesse de mar: / o seu sal, o seu choro inconsciente (...) **águas incoerentes** / elas próprias são truques, ou são tardes / com seus mapas de vidro onde meninas / singram, se é que não nadam no azul, pois / tudo é um mar” (Ibid., pp.300-424, **grifo meu**).

<sup>268</sup> “Como no mito de Orfeu, a relação mantida pelo sujeito com o mundo através da linguagem (em que natureza e arte se encontram, no mítico, e história e arte, em sua versão decaída, o poema) é ambígua e reversível: dominação, mas também inclusão e empatia, proximidade perigosa que chega a ameaçar a individuação e identidade do cantor. Orfeu confunde-se com os salgueiros que balançam ao som de sua lira, bárbara e civilizadora, Jorge de Lima corre o risco de

o risco de despersonalizar-se em seu canto, Orfeu entoa sua ária encantatória por entre estepes limítrofes pelas quais os sons se mesclam a ruídos de dissonâncias. Entre o mar, o céu e o chão, o canto organizador de Orfeu é confrontado com intempéries da modernidade.<sup>269</sup> O universo semântico ligado às coisas marinhas igualmente ecoa em *Invenção* como translação náutica para naufrágio e queda do homem moderno em domínio aquático e submarino.

O canto quinto, “Poemas da vicissitude”, se inicia com a imagem latente e plástica de instantes cotidianos sendo dissolvidos dentro da fábula ímpar de um “país de símbolos recentes” (Ibid., p.233). O poeta arquetípico – “dorminte alado” (Ibid., p.230) – perscruta uma cosmogonia própria através de uma desgarrada nau erradia a percorrer ancoradouros e o desolamento de uma terra devastada de “coisas goradas e órfãs” (Ibid., p.239). Seus pés andam por entre o pensamento longe e a “curta ideia impotente de andar” (Ibid., p.233). Longínquos países são avistados por catacumbas líricas de sombras melancólicas e esperas de “silêncios dementados” (Ibid., p.229). Visões dispostas em devaneio são manifestadas através de abismos e versos trovados por entre horas e espaços fugidios.<sup>270</sup> Ecoam naufrágios de embarcações paradas nos torpores de portos devastados, portos construídos por ossadas e memórias deslembadas.<sup>271</sup> O tema da geofagia reaparece no canto quinto através da imagem de “fomes que não sossegam de comer” (Ibid., p.243) e pela misteriosa figura de cordilheiras sendo roídas por alguém:

Decerto alguém roía as cordilheiras / pela base de leste onde há  
as asianas / auroras, com uma broca subterrânea. // Porque a  
pele das sombras derradeiras / confundia-se com a pele das

---

apagar-se entre os cactos que canta, mas que o dizem. (...) o poema organiza-se como poema do naufrágio humano, da queda do homem em domínio aquático. O mar é o cenário da desolação” (ANDRADE, 1997, pp.140-153).

<sup>269</sup> Segundo leitura de Fábio de Souza Andrade (1997), o poema escrito por Jorge de Lima se constitui como uma “representação moderna da força e fraqueza da fala organizadora de Orfeu. (...) A figura do homem decaído ‘rei escravo’ (XII, 1) é apenas um dos muitos exemplos de alusões diretas a figuras bíblicas (como a sombra permanente de Lusbel, representação da angústia)” (Ibid., p.129).

<sup>270</sup> No decurso do canto quinto de *IO*, pelo jogo interior do poema, surgem imagens tão estranhas quanto: “corredores sem paredes / existem como ventosas”, “asas sanguessugando-se, em sangues irreais”, “polvos secos / espiando a chuva, atrás de vitrinas quebradas”, “girassóis entardecidos”, “os cílios baixam gotejando chuvas / sobre os vidros das horas enterradas”, “o chão da casa salgado, / as asas duas cangalhas” (LIMA, 2013, pp.245-53).

<sup>271</sup> “memórias já mortas e esquecidas pelas doze horas acordadas nos dormidos olhos nossos e do tempo (...) Também há as naus que não chegam / mesmo sem ter naufragado: / não porque nunca tivessem / quem as guiasse no mar / ou não tivessem velame / ou leme ou âncora ou vento / ou porque se embebedassem / ou rotas se despregassem, / mas simplesmente porque / já estavam podres no tronco / da árvore de que as tiraram.” (Ibid., pp.235-6).



humanas / existências, em cópula instantânea. (...). Tendo essa ilha calado em furor santo, / perguntei à canção: que é que conténs / em teu sopro, em teus olhos, em teu sonho, / que é meu doce e constante pensamento? (...). Quedo-me pois demarcado / amando desobediência, / queria ser replantado / em ermo de experiência. / tudo já estabelecido / resta guardar toda sanha / e ser o que tenho sido / clandestinidade estranha. (...). Há por dentro um redemoinho, / – vero jogo interior / alimentado cadinho, / velas, mar-morto, motor; / dentro das pernas – femúrios / como trombetas sem som, / oceanos sem murmúrios / e cinzas do mesmo tom / e ratos sem dentadura, / castelos sem seus fantasmas, / assassinos sem clausura / e algumas úmidas asmas. (...) O derradeiro concerto / demos hoje para Grande-Ursa / com muita verdade e acerto; / alguns vigários de murça, / virgens prudentes untuosas, / dois manequins circunspectos, / três cocotes rigorosas, / quatro uniformes completos. / Sorriu-se o Messias doce, / os centos se cavalgaram, / Luciferino estourou-se, / as tumbas se escancararam. (Ibid., pp.243-7).

De um caos a outro caos, do último ao primeiro oceano, Saturno é figurado como um planeta circundado por um raio desatinado e equidistante, um planeta a abrigar horas tétricas habitadas por corvos sob a palidez saturnal do astro sombrio anelado a girar seu bailado por entre luas, poetas e loucos. Prenunciador de apocalípticas ruínas, por uma atmosfera fúnebre, o anel profano de Saturno é apresentado no canto V a girar um bailado por entre enforcados a girar pelos seus fios:

Grassou Saturno. Não rejais, ó músicos, / mesmo se mordes vossos trigos lácteos; / o anel deste vedastro envolve tétrico / o mundo desacorde de águas fundas. / Os enforcados em seus fios giram, / giram acompanhando o anel impuro. (...). Há umas horas na terra que são tétricas, / as horas saturnais que tecem ninhos / de corvos no livor do astro sombrio / anelado girando esse bailado / em que enforcados em seus fios giram, / giram acompanhando o anel impuro. (...) de um caos para outro caos (...). Dá-se precisamente um fato, em qualquer zona, / e é o da exaustão que vem para inspecionar o ar, / com sua catadura egressa dos espaços, rasgada e rarefeita arrastando o que encontra / para o vazio do mundo; e aí é menos que / o espaço, pois engendra uma espécie de tempo / infinito e incoerente engolindo figuras (...) afogando-se em si e dilatando-se em si, / apenas para sorver, digamos, um suspiro, / um grito tresnoitado, uma sensaboria, / graus de febre, canções de hospício, gestos, miados, / o cansaço dos pés que ainda vão andar, / a luz pesada, a luz posterior, tateante / como voo de morcego, (...) que há tremuras em mim como em todas as vozes, / mesmo nas pedras, mesmo em coisas impassíveis, / além das pedras (...) algaravia plúmbea e inaudível dos peixes (...) **polvos secos / espiando a cuva, atrás de vitrinas quebradas;** / a fala desse mundo é um chumbo apodrecido / que a exaustão saboreia em seu golfo

esgotado (...) vulva enraivecida de fúria, / um espasmo parindo e outro que vem do caos, / e outro que vem de um trismo ao centro da exaustão, / agora quer desforçar, porque quer devolver / de seu bojo em silêncio, o formato das coisas / e dos seres, assim como uns três Leviatãs. (Ibid., pp.241-50, **grifo meu**).

Paralelo à Saturno, um negro chão habita o ar de *Invenção*. Lumes são desprendidos por um mundo dissonante de águas profundas por onde o poema se dilata nas “dormentes correntezas” (Ibid., p.251) de um tempo em perene dissonância: “mundo desacorde de águas fundas” (Ibidem). Uma luz tátil e tateante ilumina os versos *jorgianos* qual um cego voo de morcego; trevas são desfeitas em vultos de noite: “nos luars // entre gelos polares suam trevas / desfeitas em morcegos de sombra” (Ibid., p.209). Figuras são tragadas por um entremeio de algas e insossos gessos de homens ocos regidos num espaço vácuo submarino. Sons insustentáveis ecoam através de uma fábula paradoxal. Por tal atmosfera estranha e ambígua, o poema segue a se expandir por entre uma insólita atmosfera por onde reaparecem dois oníricos cavalos a combater tempestades:

Se essa fábula continua / matem antes seu cavalo, / não só o cavalo mas sua / presença, ausência e intervalo; (...) Não há olhos nesse mundo / mais tristes que os do cavalo. (...) Poema tão amargo que parece / ser apenas palavras despenhadas / sobre cactos e espinhos semeadas / onde uma liana turva se entretece. (...). Previram a borrasca os dois cavalos. / Combatem constelados na amplidão. / Das ventas subvertidas saem lavas, / contendem rebelados como irmãos. // Enlaçam-se os pescoços, e há trovões; / procuram-se em estrelas e há alvoradas. // Depois investem cascos contra cascos / soturnos como baques subterrâneos. // Mas os rinchos, oh! os rinchos são sangrentos, / desnudos como gládios estivais. / Renhidas potestades se desvendam, / repetem-se as arenas olvidadas. // Sibilam em seus odres sons de baques, / miram-se em fúrias árdegas essências, / inda com as crinas rubras salivadas / pelas constelações e onipotências. (Ibid., pp.253-65).

As primeiras páginas do canto sexto (“Da desapareção”) se iniciam com um panorama de fim de mundo exposto por ossadas de cavalos, vastos areais e “corvos fatais” (Ibid., p.257). Um cenário de devastação paira sobre o poema, agora sob a figura de um vale de imóveis criaturas em “luz escurecida, chameada” (Ibid., p.260). À uma alta noite ligam-se inúmeras pontes galopando nas sombras, “marchando em seus pés de metal” (Ibid., p.261). Um mundo é recomeçado por expansões de “uranosas línguas” (Ibid., p.266) e sóis de inferno. Uma fábula é reiniciada por um “afã transitório em céu duende” (Ibid., p.259).

Permanece ecoando pelo canto VI uma triste canção por debaixo dos céus. Por sobre bosques de “girassóis entardecidos” (Ibid., p.253), o poeta órfico transita por um território dimensional em que os formatos das coisas e dos seres encontram-se tragados pelo centro de uma cáustica exaustão.<sup>272</sup>

A zona obscura e espectral do “Canto da desapareição” ecoa por entre silêncios ulteriores de mortes anunciadas por trombetas e declives de um céu sem luz.<sup>273</sup> Por tal atmosfera lúgubre, ressoam infernos viventes de precipitações de vozes renascidas em ares de treva bruta.<sup>274</sup> Em tal dimensão opaca e fantasmagórica de *Invenção de Orfeu*, a treva adere no poema à uma silenciosa ponte que acompanha um soturno rio escasso de peixes mortos a se abrumar por de baixo; peixes que já não conseguem mais se alongar em cardumes.<sup>275</sup> No decurso dos últimos espectros do canto sexto, entranhas latejantes marítimas compõem um tenso quadro exposto pelas tormentórias águas de um mar difuso e agonizado durante a travessia de um “canal de malebogue e vulva extrema” (Ibid., p.267).<sup>276</sup> Um mar último é esboçado pelas águas fundas de um oceano dormindo em si – oceano tão desalentado quanto o homem moderno, “um ser contemporâneo, sem pureza xavante” (Ibid., p.264).<sup>277</sup> O canto VI termina com a imagem de Orfeu clamando por nautas a retirar os véus de Eurídice para que a

<sup>272</sup> “o contorno das coisas em consolo / as cores despregadas (...) um espasmo parindo e outro que vem do caos, / e outro que vem de um trismo ao centro da exaustão”. (Ibid., pp.242-50).

<sup>273</sup> No canto sexto [“Da desapareição”], a ilha de *Invenção* é circundada por um difuso mar refluído por eflúvios de vozes, vórtices e “ciclópeos rochedos” (Ibid., p.268). Pela insone fúria da noite é que o poeta singra por entre um mar nauseado a tremer como uma entranha e repleto de frotas incendiárias. Um dia desafortunado obscurece com eternos jogos de “invioláveis numes” (Ibid., p.269). Rugem pela ilha combusta do poema fúrias de “cruzas profanadas”, falanges de deuses cruéis e claras combustões de demônios com suas “vibradas línguas” e “sibilantes bocas” (Ibid., pp.269-270). Flamejantes lábios agitam-se envolvidos em sombras – trinos lábios estancados de Urano: “Em urânio se queima o velho abrigo / sem picos vai nascer a nova rosa” (Ibid., p.274).

<sup>274</sup> Sob um céu ermo, estancado e sem cor, o poeta órfico aparece no canto sexto como um filho vencido – cinza entre cinzas – tombado em chão de ilha, cercado por faces obstinadas a espreitá-lo. No Canto VI, Virgílio (Grão-Maró, Maró fiel) é glosado como um *anjo-poeta* a combater “símbolos milagrosos”. Também Virgílio é figurado como um Ícaro das asas ensolaradas, transformadas em cinzas de “pólen negro e incruento” e, ainda, como um anjo decaído, um “grão-rei-desnaturado”. (Ibid., pp.269-71).

<sup>275</sup> “Como caída ossada havida e fria, a ponte / eriçada, rangida ouve, e coça o seu dorso / com o solado dos pés que vão de um lado ao outro, / e as duras mós dos sais roendo as traves de ferro, / as máquinas que estão subentendidas nos ossos / de sua textura engulhada e soturna; / também soturno é o rio escasso que se abruma / embaixo carregando um colchão e podridos / peixes mortos” (Ibid., pp.260-1).

<sup>276</sup> Qual um difuso mar tormentório de referências e alusões, surgem no canto sexto torvelinhos de imagens tão surpreendentes quanto as seguintes figuras: “a inimiga torrente recomposta / muge seu pranto em temporal e espuma”, “as máquinas subentendidas nos ossos”, “só nos olhos ou peito a insone fúria / não colhe a noite: os espiões não dormem”, “os cabelos que brotaram / do chão que tudo grudou”. (Ibid., pp.260-79).

<sup>277</sup> “é como um cação sem ânus / que emana como um cano esse mar último, e expira / esse céu consumido em urânio e em abismo / semelhante a esse mar, só noite”. (Ibid., p.264).

musa possa ser alcançada por cantos de ressurreição.<sup>278</sup>

Ao longo do canto VII, “Audição de Orfeu”, através de uma busca que procura conferir importância à um possível canto ordenador do mundo, o poeta arquetípico de *Invenção* se transfigura momentaneamente em um Orfeu mais próxima das lendas mitológicas clássicas e menos multifacetado. Como uma espécie de profeta da noite a navegar por ermas planícies e assombros de viagens, Orfeu surge no canto sétimo como um demiurgo/nomeador de novos nomes.<sup>279</sup> Sua vidência provém de olhos de descidas pálpebras.<sup>280</sup> Ao percorrer as margens de uma jornada sem termo, o poeta se emerge em ilha e sua trajetória adquire feições de uma viagem iniciática, de encontro com a selva escura de uma linguagem em processo de ocultação.<sup>281</sup> Por tal via abjeta, o poeta do canto sétimo se assemelha à um Orfeu sonâmbulo – um deus de “alvíssaras nos olhos” (Ibid., p.286) – a cruzar por túneis de brilhos densos; “túneis tao compactos / que cruzam o silêncio das palavras” (Ibidem). Por entre os caminhos taciturnos de seu solilóquio o poeta percorre multilateralmente rios de neblinas e espelhos:

A linguagem / parece outra / mas é a mesma / tradução. //  
Mesma viagem / presa e fluente, / e a ansiedade / da canção. (...)  
Viagem e ilha / a mesma coisa / e um vento só / banhando livre  
/ o poema *ivre*. (...) meu batei é tão ébrio, tão sem mapa, / que  
meus mares não sei nem minhas bússolas. / Sou o velho pai dos  
verbos que me negam, / – rei Lear nesse planeta, desterrado, /  
de astrolábio canhoto e venda cega, / nos ocasos espelhos, e os

<sup>278</sup> Pela extensão do canto sétimo, o poeta órfico pervaga em torno de “sóis antropomorfos” por entre sudários e assombrações de caminhos nus de vida. (Ibid., p.294). O poeta – “vidente ser” – traz um “lábio de veemências” por onde sonda uma “natureza de perpétuos sustos” e ausculta “sombras pensativas” de uma “pátria de imprevistos”: “país novo de séculos nascentes, / última terra de viuvez secreta”. (Ibid., pp.289-97). Seu barco bêbado permanece a cruzar por entre planetas soterrados e imprevistas luminosidades de “conchas remissórias”, “avitos serpentários” e sombras relativas de arcanos sucessivos. (Ibid., pp.296). Sua nau errática percorre uma “estrada de mar”, atravessando os olhos vazados das paisagens a procurar por vicissitudes “nas fomes dos tempos” (Ibid., pp.277-80). Seu barco é guiado por um árduo homem só, “destinado aos deleites venenosos” de coisas vivas. (Ibid., p.287).

<sup>279</sup> Os oximoros mais destacados do canto sétimo podem ser delineados pelas seguintes figuras: “vento estático”, “véu oculto em sol recém-finado”, “rude placidez”, “cândidas voragens”, “musa de astro, calor frio”, “quieto brilho”, “exatas nebulosas”, “fossilizado grito”, “cristal perpétuo”, “forma emudecida em vestes cobrindo âmagos” (Ibid., pp.284-306).

<sup>280</sup> “olhos soprados pelas bocas frias / das luas do ocidente, e os pés velozes // sobre raízes duras mergulhadas” (Ibid., p.105).

<sup>281</sup> Ecoam no canto sétimo vastos sons de naufrágios finais de descobridores com suas caravelas mais bêbadas do que o mar. O esforço exploratório do descobridor é ironizado por imagens que subvertem seu sentido tradicional glorioso e civilizatório, nos seguintes versos: “Sigo em busca de um ouro em que tudo se oculta. (...) Dias e dias fico assim como um rochedo / criando lodo em meu queixo e caracóis nos lados; / sob as chuvas da América, eis-me de novo alado. / Seguramente voo pelos ramos, sem medo. // Amo reverdecer cores sobre o meu bico / sonoro como um deus dedilhando uma flauta; / debruço-me numa asa, abro a alma no espaço” (Ibid., p.302).

azougues / do sangue destronado flutuando. / Como julgar? Não há balança em paz. / O jogo é um dom dos anjos informados / que eu sou antes de mim. / Ó solilóquio. (...) Admoestador de alarme consentidos, / onde labora o ser (onde contínuas / as manhãs infantis e as borboletas / rodeiam cofres cheios de raízes / e sementes e bulbos maternos; / onde tudo é perpétuo como o vento). / E, consequentes, eis os outros testes: / a neblina no rio, os seios vistos, / a asma colegial, as noites vivas, / as falenas no teto... O poema nasce:/ Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta. (Ibid., pp.283-6).

Qual uma ópera dissonante a captar “os sêmens dos roteiros” (Ibid., p.293), o poema *IO* vai sendo compondo por marés-magmas de prismas imagéticos por onde ressoam seivas recentes e vestígios de nomes desusados sobre vésperas sumas: “vogais locomotivas” (Ibid., p.299) de “assonâncias sem leis” (Ibidem). Junto à feição do deus órfico surgem espelhamentos de incoerentes espelhos a cobrir as formas do mundo. Sóis antropomorfos circundam as medidas verossimilhantes dos mapas.<sup>282</sup> Novos nomes são gerados por sobressaltos:

Meus sobressaltos, rude placidez, / entre descidas pálpebras e alentos, / sobre vésperas sumas, novos nomes. / Apraz-me designar estritamente / esse caleidoscópio batismal, / ovo armilar tombado nas laringes, / mar opressor caído dos céus rubros. / Essas faces de urtiga têm aromas, / os braços medusares das sibilas / desenham seus desígnios. Claridade. / É um mapa-múndi: vale registrá-lo. (...) Palavras ancestrais, previmos que eram chaves, / e fomos nada mais, que puros arrastados. / O vento é sempre um ser que nos entreabre as asas. / Ó vai-te em vento ser um doce verso alado. (...) Sonâmbulo salvei algumas andorinhas. / Depois as reiterei. Que enquanto quero: andar / olhando os girassóis que rondam meu olhar, / queimar-me em outros sóis, plantar-me em outras vinhas. (Ibid., pp.298-9).

## 6.5)

Vai o poeta de capa impermeável / mas permeável o poeta dentro dela, / sobre neves ardentes e reis frios, / como um pássaro aliado às suas penas, / de penas impermeáveis como capa, / e ele permeável para ser poesia. (Ibid., p.362)

<sup>282</sup> “Secretos numes, causas, entidades, / mãos vigilantes, vinde e dispersai-me, / pelas fontes da vida e da expressão; / que eu aspiro captar esses espelhos, / incoerentes espelhos oniformes, / indagado das trevas e das luzes. (...) Convoco essas paisagens esvaídas: sou névoa, elas são névoa, somos um / só estrangeiro nesse vácuo imenso. / Ó reais medidas, ó rigoroso atlas, / circundado de pólos e de mares, / os teus marcos cintilam nos meus olhos / enquanto os séculos pesam sobre as léguas” (Ibid., pp.285-94).

Ulterior ao canto sétimo “Audição de Orfeu”, o oitavo canto “Biografia”<sup>283</sup> se inicia com expressões visuais de reinos sendo gerados por acasos à maneira de paisagens de lírios entreabertos fechando-se junto às asas de insetos e “palcos das criaturas menos finais que as que reflete o espelho” (Ibid., p.318). Pelos “fogos virgens” (Ibid., p.320) de palavras ainda não nomeadas e “perpétuas folhas inda não caídas” (Ibid., p.335), o poeta órfico devaneia com uma idade de ouro da linguagem onde fosse possível acompanhar o sopro de um mundo inominado de “palavras descansadas” (Ibid., p.396) e de um “branco verbo” (Ibid., p.430) por onde fosse possível fundar um novo mundo visionário e febril.

Ao ser comparado à “reminiscência, fábula, loucura” (Ibid., p.330), o poema anti-linear se associa à um movimento cíclico aos moldes de um “voo de círculos concêntricos / em movimento de ilha circular” (Ibidem). Suas paisagens cambiantes são frutos de acasos pelos quais o simples ar é capaz de mudar as criaturas.<sup>284</sup> Pelas chuvas ondulantes da ilha do poema ecoa uma atmosfera composta por vagas de suscitadas ressonâncias articuladas por “lutas grandes sobre as montanhas móveis” (Ibid., p.322) e por murmúrios de “pontes de palavras sob vazantes de continentes inundados” (Ibid., p.229). Em um constante vagar de descobertas e terras imprevistas é que vão se formando os mapas por onde o pulmão da ilha pulsa. Pelos lemes fundos do “poema informe e sem balizas” (Ibid., p.326) é que a ilha é recriada em seu “rochedo de sono” (Ibidem) – em sua face de pedra adormecida.

As pupilas relativas do poeta assistem aos desdobramentos de inquietas realidades e fusões de elementos, tais quais os “cavalos encantados / disfarçados

<sup>283</sup> Tal suposta “biografia” referida pelo canto oitavo do poema é, contudo, plural, já que narrada em primeira pessoa do singular e igualmente na primeira pessoa do plural: “nós, gagos de Babel, babamos versos”. (Ibid., p.328). Trata-se, também, da biografia de um homem decaído do paraíso e condenado a vagar por labirintos após sua queda original. Associado ao motivo da queda está o tema do homem decaído pós-adâmico transportado para modernidade a vagar por labirintos urbanos e suas selvas de espelhos deformantes. Em meio à tal atmosfera espectral, a paisagem de desterro do canto oitavo oscila entre a memória térrea e o sonho por entre letras marítimas e vogais sem consoantes ou esqueletos: “Teu nome sobre a pedra, nome frio, / na ardósia dos começos consentidos. / Um rei sem lança que perdeu seu trono, / dançou nesses confins, vede os moluscos / incrustados nas pedras milenares, / vede as **letras do mar, salitre fundo. // Vogais sem o arrimo das consoantes, / vogais sem esqueleto**, lábios moles / encharcados de prantos sobre risos, / tautológicos pobres lábios nossos, / tementos do futuro que os ameaça, / imperfeito futuro e subjuntivo. (...) E há a coluna vindo de outras eras / de sombras densas e face refrangida / contra todas as musas anexadas / debruçadas na ogiva ainda estreita, / alimentando leões dos réus perenes / e dos leões igualmente necessária” (Ibid., pp.340-1, **grifo meu**).

<sup>284</sup> “O simples ar mudava as criaturas” (Ibid., p.317).

em aves existidas” (Ibid., p.329). A imagem *sui generis* de tais oníricos cavalos é composta por combinações de diferentes fragmentos do real que adquirem contornos por convergências de sentidos junto às propriedades elementares do cavalo desmembradas dentro do poema. Tal referência imagética de cavalos momentaneamente consubstanciados em aves não é simplesmente simbólica no sentido tradicional de um recurso preexistente ao poema, mas antes uma espécie de *metáfora absoluta*, que amplia as comparações possíveis entre símiles que não resguardam as individualidades dos termos comparados. Vejamos como tal conceituação de *metáfora absoluta* em *Invenção de Orfeu* é referida por Fábio de Souza Andrade:

Ao contrário da comparação que resguarda a individualidade dos termos comparados (o símile, por natureza mais mediatizante e explicativo, é evitado no poema), a metáfora absoluta justapõe elementos não-coextensivos, não conaturais, levando o movimento analógico (estabelecimento de relações de semelhança estrutural entre coisas heterogêneas e distantes) à sua realização linguística extremada, conferindo impacto de novidade às imagens. (...). Constituídos nas figuras do poema (todo que não possui referente exterior próprio), os fragmentos do real conservam certas propriedades sensíveis dos objetos ou seres de que foram desmembrados, transferindo o campo semântico e de imagens a eles referidos para o todo que passam a integrar. (ANDRADE, 1997, p.92).

Com o olhar vertido para o imprevisto, o poeta arquetípico segue num constante preâmbulo de terras incidentais orientadas por “febres tensas / de prazeres, de tantos sentimentos” (Lima, 2013, p.318). Por meio de um estendido vagar de descobertas e assimilações, o poeta órfico prossegue sua travessia por entre ínsulas surgidas d’água e mares unidos aos “metros consoantes” (Ibidem) de antevisões formadas por fruições intemporais de formas sonhadas por onde reinos são gerados pelos acasos de novas visões.<sup>285</sup>

Por entre assombros de túneis, Orfeu cruza por céus descampados e ressoados em ceras ogivais de parados cogumelos atômicos.<sup>286</sup> Com a “fronte surpreendida desfolhando-se” (Ibid., p.319), o poeta arquetípico atravessa longínquas manhãs de imprevistos por onde ressurgue sua rediviva musa acordada de um sono gigantesco; musa que é assinalada como “o calmo sopro

<sup>285</sup> “Vamos comunicar nossas visões! / dizíamos, e logo os olhos míopes / ficavam marejados, mas com os ruídos, / mas com as serpes de fogo devorando-os” (Ibid., p.322).

<sup>286</sup> Como exemplos de imagens de suspensão análogas ao sonho presentes no canto oitavo de *IO*, podemos citar os seguintes versos: “Não participávamos nem íamos!”, “Nem tristeza distante nem ventura!”, “O abismo nem confuso nem profundo”. (Ibid., pp.242-331).

ao líquido elemento” (Ibid., p.305). Distâncias são remodeladas pelos labirintos de imagens do poema.<sup>287</sup> Em um “mar de pessoas alternadas” (Ibid., p.329), o poema não parece se guiar por nenhuma escala temporal fixa e nem, tampouco, por nenhum “caduco calendário mais que nulo” (Ibid., p.328). Por entre um céu primitivo de “solidões pantomimadas” (Ibid., p.335) é que se arquitetam suas paisagens antropomorfas de “montanhas enraivadas” (Ibid., p.331) e “casas acordas ou dormindo / ou noutras casas contemplando as ruas” (Ibid., p.338). Ainda que a estreiteza de um continente encubra o movimento do universo,<sup>288</sup> reminiscências de uma absurda fábula são dilatadas pela face móvel da linguagem poética *jorgiana*:

Ao lado dessas pedras milenares, / ventanias vestidas de mulheres / metálicas cortando o firmamento, / cabelos desgrenhados nos cometas, / levando montes em seus pés divinos, / pelas estradas, invisivelmente. (...) Encantos diurnos, sombras projetadas / dos ossos sobre as carnes flageladas, / dos olhos entre os cílios ensombrados, / da luz inexistente, onde a cegueira / enxerga a flor com os dedos, ou com as ventas, / e o mar é apenas o murmúrio da água. // E não sejamos cegos, nós videntes, / noturnos enxergados, antevistos / por olhares tão rentes que parecem / a treva nos fitando, fria treva / que nos fixa com os olhos e com o sono, / que nos faz móveis, nós os seres hirtos.// E não sejamos fúnebres e espessos, / sejamos gaios, todavia leves, as mãos unidas sobre ramalhetes, / sem tanger moscas, ceras ogivais, / parados cogumelos em que houve óleos / de perpétuas unções e extremas preces. // Nesse poema informe e sem balizas / recria-se uma ilha repetida / com seu tomo de pedra adormecido. / Seu rochedo de sono é tão fechado / que ele vale como um fado, / sete cordas caladas em seu gole. (...). Os heróis desse poema vivem soltos, / com a liberdade de escolher seus tetos, / e neles se abrigar ou se enforcar / ou ressoá-los com música de loucos / ou furar com a cabeça o céu sem traves, / mas pesado de estrelas e distâncias. (Ibid., pp.321-7).

Noites abismais persistem nas paisagens do canto oitavo. A experiência do abismo é produzida ao leitor por imagens como a de Orfeu sendo velado por dois anjos: “a pomba e o corvo do Dilúvio” (Ibid., p.336). Há uma transumância de montanhas enraivadas a circundar e acompanhar o drama do homem decaído – um ser revestido de espelhos distópicos.<sup>289</sup> Florestas e rios são cobertos por semelhantes espelhos fatigados. Plêiades são ressoadas por cintilações de sóis

<sup>287</sup> “Resolvemos destruir distâncias entre” (Ibid., p.324).

<sup>288</sup> “Que frio! que estreiteza continente / sonega o movimento do universo, / conjura-nos as mãos adormecidas, /, desseca as rosas e desseca as almas?” (Ibid., p.329).

<sup>289</sup> “ser revestindo-se de espelhos / para viver a vida colorida, / amalgamada, chata, paralela, / deglutida sem fé pelo areal”. (Ibid., p.336).



duplos – “entre dois gêmeos sóis amanhecidos” (Ibid., p.210). Às voltas com uma sombria estrada de sombras descidas do céu, dia e noite dialogam sem trégua junto à uma taça fruída entre morte e vida.<sup>290</sup> Uma noite não cindida ao dia ganha forma a partir da figura de um “girassol noturno entre as neblinas” (Ibid., p.427). Ressoa sobre o poema ecos de lusos “sebastianismos vendo irreais reinos” (Ibid., p.333). Abismos de mar são transladados por brilhos particularíssimos: “quando as noites paradas de alma alheia / acordam claridades reversivas” (Ibid., p.330).

Ao longo do canto “Biografia”, Orfeu habita as fronteiras, as margens e os extremos de mares unidos por fruições intemporais. À revelia da “mudez de formas consagradas” (Ibid., p.321), o poeta arquetípico atravessa distâncias e perturba a fixidez de medidas uníssonas. Ainda que seus passos possam ser minimamente metrificadas por uma viagem ao Hades que termina com a perdição final de sua musa Eurídice, seu andar atravessa linhas imateriais de antípodas por onde o poeta vive e desvive. Em meio à tal incidência de linhas abismais, na metade do canto oitavo o corpo do poeta órfico aparece desconjuntado entre pés ruminantes de sombras e mãos menos erráticas do que os pés.<sup>291</sup> Através de *metáforas absolutas jorgianas*, os pés erráticos do poeta arquetípico se transfiguram em cavalos, muralhas e caminhos– “os pés olhando a paisagem (Ibid., p.135)”; “os pés não têm memória” (Ibid., p.291).<sup>292</sup>

Ao descer rumo ao âmago das coisas, o Orfeu *jorgiano* é movido por tempos “anteriores ao espaço de infâncias” (Ibid., p.334). Sombras são dotadas de

<sup>290</sup> “Pois o metro em que vivo e me desvivo, / vosso andar já mediu pelos meus passos; / mas nada conta para a sua insciência, / para a sua perplexa criatura, / que o conforme torpor não se arrepi. / Ó calmaria em linha imaterial! (...) Ó antípodas, ó polos, somos o homem / servo e liberto com dois anjos nele, / dia e noite, sem trégua dialogando, / em clamores ardendo sob as asas; / essa não é, mas fora em céu de início / a solidão original da queda (...). Amo-te ‘idioma-vasco’, sempre ouvido / no clima dessas quiloas afogadas, / esses mares antigos navegados, / escorbuto comendo a língua viva, / sebastianismos vendo irreais reinos, / essa linguagem toda, minha fala. // Língua remota, língua de presenças, / de suscitadas ressonâncias, amo-a, / que me deu a experiência dos abismos / e também das realidades inefáveis / e também da saudade amarga e doce, / e também das verdades mais ardentes”. (Ibid., pp.331-3).

<sup>291</sup> “as mãos tão narrativas e tão crédulas / e tão hipnotizadas, tão escravas, / mais do que os pés que as levam para que / o crime façam, mas também não façam / ou façam bênçãos, plantem beija-flores (...) os pés nos traem, / as mãos travam os pés desajustados”. (Ibid., pp.336-57).

<sup>292</sup> “nossos pés cravados foram muitos / em cavalos, muralhas e caminhos (...) pés humanos / com as sombras dos sapatos como sombras / os falíveis sapatos sombras das / reses decapitadas, quando vivas / ruminantes de sombras quietas vendo / os homens apressados, reais, sem sombra” (Ibid., pp.338-9).

elementos mágicos com as quais o poeta dialoga.<sup>293</sup> Em tal conjuntura sígnica, uma moeda é encontrada intacta sob um banco “quieto em brisas” (Ibid., p.337). Sob tal banco subsiste um reino perdido de associações de imagens entre banco, moeda, sombra e pintor. Um universo particular é desdobrado pela perspectiva de um pintor que desenha uma moeda sob um banco. Por de trás de tal banco, um reino perdido é delineado nos versos *jorgianos* por associações livres de imagens:

Em suas ressonâncias ouvi esses / países que ficaram no subsolo / enoitados, sonhados, pressupostos, / dentro em mim, incrustados, refrangidos, / contrapostos (...). Em redor a cidade inda desfeita / como um leito noturno. E a permanência / dos ouvidos sugando a vã paisagem / velada entre lençóis. A infância alerta / procura descobrir o segredo árduo. / Nas nonas luas, ventres desabroçam.// Queríamos um banco inda coerente, / um banco quieto em brisas, de sentar, / sentar num banco bom, longe de esquinas, / e conversar com as sombras assentadas / ou caídas na terra, levantar / nossas sombras passadas e sentá-las. // Ó tristes sombras! rir com as nossas sombras / em frente da cidade adormecida, / falar com as sombras, apontar lugares, / colher as nascituras, e essas velhas, / velhas sombras trementes, desbotadas, / pousar os pés na sombra desse banco. // Ver a sombra dos cravos projetar-se / sobre a sede dos maus centuriões, / pois nossos pés cravados foram muitos / em cavalos, muralhas e caminhos, / não sabemos se cravos ou se espinhos / ou mesmo simples calos irrisórios. (...) E tão quieta a moeda e tão perdida / olhando as nossas botas, sem ninguém / ao menos contemplando as nossas botas, / ou mesmo não olhando-as sem querer; / mas a moeda perdida quem a vê? / Entanto deve haver essa moeda. // Deve haver esse rei e essa coroa / e esse reino perdido sob o banco, / e o banco recoberto pela sombra, / contrária à perspectiva do pintor, / porém sombra já sentada / sorrindo para nós, alegre sombra. // E contígua às sombras, pés humanos / com as sombras dos sapatos como sombras / os falíveis sapatos sombras das / reses decapitadas, quando vivas / ruminantes de sombras quietas vendo / os homens apressados, reais, sem sombra. (Ibid., pp.334-8).

Além de conversar com as sombras e com objetos, a figura órfica alude no poema *IO*, através de uma “volta pelos signos” (Ibid., p.335), recuperar a

<sup>293</sup> Por antigos mares navegados, a nau do poeta órfico – rei destronado – segue sendo movida por um barco mais bêbado que o mar. Um rei sem reino percorre escorbuto, vagas fugidias, índias impossíveis e chinas inventadas. Imagens são antevistas por entre versos dilatados em meio à “rostos transidos sobre as páginas” (Ibid., p.336). Em um plano de descobertas em estado bruto, as imagens do poema vão sendo reveladas por tensas conciliações entre relâmpagos de visões e âncoras momentâneas – “pelos encontros raros com os momentos fixos” (Ibid., p.335). Na metade do canto oitavo surge no poema uma atmosfera tormentória de “horror dos precipícios vendo coisas” (Ibid., p.343). Por entre memórias fugidias e sonhos atemporais, os planos sublunar e supralunar dialogam pelos “delirados lábios” do poeta em percurso cíclico que atravessa um “oceano desfolhado” de um tempo surdo e dissonante (Ibid., pp.341-4).

capacidade da poesia em ouvir inutensílios cotidianos como, por exemplo, os chapéus perdidos e tragados pelo tempo. Diante de um vórtice de formas e de sombras de uma cidade adormecida o poeta órfico busca “colher as nascituras” (Ibid., p.337) e olhar à procura de possíveis traços benignos em meio à homens modernos apressados que caminham sem observar as sombras e as cascas dos objetos. Enquanto tais homens velozes avançam, paisagens abstratas e ocultas preenchem o poema *Invenção* de outros tipos de urgências não menos reais. Persistem ecoando em *Invenção de Orfeu* memórias edênicas de uma infância perdida da humanidade.<sup>294</sup> Paira sobre o canto oitavo um “instante claro-e-brisa” (Ibid., p.335) em que árvores aparecem brevemente reconciliadas com suas sombras e as aves harmonizadas com seus ninhos.

Por um ruminar de sombras lentas e “mugidos de ocaso” (Ibid., p.340) – “os bois e os versos indo fluentemente” (Ibidem) –, o Orfeu *jorgiano* percorre bosques estrumados do Hades.<sup>295</sup> Acompanha o poeta um cão e uma antiga vaca mugindo dentro de tal cão.<sup>296</sup> Por entre longas noites de “nuvens grávidas de raios” (Ibid., p.343) e “ocazos cavalgados” (Ibid., p.344), o poeta órfico é aproximado dos álcoois de uma “libertada poesia dita e clara” (Ibid., 346).<sup>297</sup> Leis são revogadas por mãos infantis. Crianças brincam nos ocazos de terras azuis, infâncias latejam pela fala de um menino fincado sempre em oito anos:

Os ciclos vão com aranhas levitadas, / e contra a gravidade

<sup>294</sup> “Antes da queda a infância que ficou / soterrada nos chumbos anteriores; / só esta chaga flui de sopro a sopro, / e dói em todos, neutra queimadura, / crescediça presença, cal de ardências / sobre a muralha que circunda o mundo. (...). Em verdade uma volta pelos signos / com recuperação de ouvir objetos, / conversar, por exemplo, com os chapéus / que perdemos tragados pelo tempo, / o nosso gorro de marujo, o nosso / chapéu de palha e o de palhaço de hoje. (...) Amamos, neste instante claro-e-brisa, / as ternuras das árvores agora / reconciliadas, sombras, aves, ninhos, / as nossas faces virgens no silêncio, / descobertas de coisas: inda filhas, / perpétuas folhas inda não caídas” (Ibid., pp.332-5).

<sup>295</sup> Na parte sexta do canto quarto, o poeta órfico conversa com um estranho visitante noturno que pode ser lido como Lúcifer: “Ouço o meu nome. Volto-me. Chamaram-me, / ou me chamei ou o tempo me chamou? / Ou abriram a porta devagar? / Visitante noturno onde te ocultas, / em que obscura vertente te assinalas? / Ó dorme antigo ser permanecido, / lúcido ser, agudo ser terrível / ó sempre antecedente sagitário!” (Ibid., p.185).

<sup>296</sup> “Não fuja, meu cão, dessa queimada, / forçado a contemplar-te para ouvir-te, / supor que está em ti, meu doce anelo. / Olhar teus olhos, cão: e a antiga vaca / que está mugindo dentro deste cão. / Não a acordes ó cão, com teus latidos. // As coisas nos enganam porque latem” (Ibid., p.393).

<sup>297</sup> “E sobretudo a fala desses ventos / **libertada poesia dita e clara**, / segurando com as pálpebras as rosas, / sonhando sem as fronte tenebrosas, / esvoaçando com os braços repousados, / galopando nos lípidos obstáculos. (...). Mas, tão diluído e salmourado e grande / e **tão aberto e tão sem cúpulas e aspas, / tão continuado, banhativo e abismos, / tão dez mil metros fundos e lamurientos, / tão dançarino mar** (...) digo-te coisas / para perder o medo e amedrontar-te. // Para cansar-me de falar de ti, / para falar das sedes que não matas, / e dos homens que matas em teu seio, / e da ausência de ninhos nos teus montes, / e teus peixes obesos como os homens / e tão vorazes como os homens mesmos” (Ibid., pp.346-7, **grifos meus**).

esses poetas, / cruzando teias que eles inventaram, / olhando os astros através de véus, / guardando a eternidade de seus fios, / fios tão frágeis, jubas tão grisalhas. (...) Ó caprichos de poema que nos levam / à frente da cidade impermeável / e da vida impassível à magia (...). Vago piloto move tuas hastes, / descem gaivotas loucas de teus tetos; / e quando há peixes, sobem reais peixes, / transidos como folhas despregadas, / rodopiam com o vento; / não sabemos / se esses peixes consentem; eis o mar. (...). Revimo-nos ali, era o início, / nesse além-mar, perene para nós, / enfeitados meninos coraleiros, / com as estrelas de mar em corrúpio / e um mapa-múndi sempre recortado / em nosso peito cheio de navios. // Meninos com capuzes, vindos d'água, / acometem as chuvas, dossel d'água, / patinham ardentias, há nos becos / adeuses conversados, eis o mar / fechado, que o mar alto cabe todo / no côvado que medem as crianças (...). As crianças no ocaso, já faz tempo, / era uma terra azul ou rósea terra / de coroas de folhas amanhecendo, / raios simples após, sem através (...) **o menino fincado sempre oito anos** (Ibid., pp.342-50, **grifo meu**).

O tema da loucura ou do desregramento dos sentidos é esboçado em *IO* como uma suma consciência, uma lucidez capaz de suscitar representações plásticas e múltiplas figurações.<sup>298</sup> Por tal atmosfera densa em analogias imagéticas, a fala dos ventos se liga ao poema sem cúpula e sem aspas. Em torno de um arriscado mar aberto, figuras de alto-mar se combinam com a “sã-loucura”<sup>299</sup> de nuvens gordurosas e cios dos espaços. Marés enchentes e águas-vivas contrastam com espaços imperfurados das rochas.<sup>300</sup> Símbolos audíveis são contrapostos às “orfandades de boca” (Ibid., p.348). Pedras são censuradas por uma recôndita consciência a sangrar sobre vulcões desenterrados.<sup>301</sup> Uma

<sup>298</sup> A loucura enquanto desregramento positivo pode ser lida como um dos traços mais marcantes em *Invenção*. Se associando ao plano analógico do sonho através de uma particular associação entre divindade e delírio, em *Invenção de Orfeu*, os versos *jorgianos* acabam por gerar uma leitura da loucura como o espaço por onde as paisagens do poema se renovam e adquirem novos contornos por desdobramentos de significados: “A proa é que é ave, / peixe de velas, / velas e penas, / tudo o que é nave. // A proa é em si, / em si andada. / Ave poesia, / ela e mais nada. // Soa que soa / fendendo a vaga, / peixe que voa, / ave, voo, som. // Proa sem quilha, / ave em si e proa, / peixe sonoro / que em si reboa. // Peixe veleiro, / que tudo o deixe / ser só o que é: / anterior peixe.” (Ibid., p.23).

<sup>299</sup> “Ó sim nosso alto-mar com a sã loucura! (...). Nas horas reacendidas procuramo-nos, / fomos dispersos pelos campos secos, / os círios apagados pelas nuvens, / as nuvens gordurosas como banhas, / glândulas devastadas, gordas nuvens / como cachos de vísceras sem sangue (...) sinceramente **cios dos espaços** / essas nuvens suadas enlaçando-se”. (Ibid., p.356, **grifo meu**).

<sup>300</sup> Rochedos são agrupados pelos nomes e pedras são esboçadas como: “pedras preambulares”; “desesperada pedra contida / ou ponto de ouro velho entre falenas” (Ibid., pp. 343-451).

<sup>301</sup> “Pois vêm desejos sempre indesejáveis / pela consciência censurando as pedras: / desesperada pérola contida / ou ponto de ouro velho entre falenas. / Recôndita consciência, como sangras / sobre as pedras ardentes das crateras! // E dobrando uma esquina vezes há / esse mesmo vulcão desenterrado, / ficamos ao contrário, quase perto, / e fazemos sinais com as nossas lavas / mas os vulcões detêm-se cuidadosos, / receosos dos álcoois e loucuras. // Então ficamos ternos com os pedaços / marítimos que em nós são de coral / inocente e feliz; e do outro lado: / florestas de destino sobre o espaço / compreendido entre as mãos quase entornadas / de aventuras reais que não nasceram (...) E as vãs alegorias pelos cais, / pois que fagotes há porém

“procissão de aladas barbatanas” (Ibid., p.345) é acompanhada pelo som de fagotes. Motivos espectrais seguem a gerar estranhamentos dentro do poema por diversas imagens compostas por oximoros, tais como a de “Sades respeitosos” (Ibid., p.337) ou a de um cão a esperar por um sangrento cometa.<sup>302</sup> Por entre tal festim de associações imagéticas é que prossegue o poeta arquetípico por sua navegação perceptiva de percursos coagulados por entre a ilha de tormentas e tempestades.

Nas paisagens desterradas da última metade do canto oitavo de *IO* cada substância contém um canto morto e uma asa fria.<sup>303</sup> Os pés caminham por aléns num baile de outra vida.<sup>304</sup> Pés sutis andam sobre uma areia nova de máscaras recentes. Prantos “que não dos olhos” (Ibid., p.355) escorrem sobre o corpo do poeta órfico. Seres latentes e refratados se agitam ao redor de rochedos impossíveis: “Seres lívidos vemo-nos assim / refratados nas fábulas que somos (...) os crustáceos das unhas nos carregam / através de rochedos impossíveis” (Ibid., p.358). Seres precários e cinzentos ocupam as zonas tormentórias do poema. Tocadores desmandibulados e sóis eclipsados acrescentam à fantasmagoria de *Invenção* uma feição encantatória de mensagens infusas:

Minha alma estava aberta à encantação. / Agora nós. Podemos, nós espelhos / captar o som de cores, transmiti-lo / em espécies sensíveis e inefáveis / os dons inteligíveis e as mensagens, / as asas inda tenras e os desígnios. // Nossos contatos formam nossas ilhas, / formamos seres líricos, choramos / apupados em cena, / nós relâmpagos / varando jovens nuvens descansadas, / dançando sob as arcas. Os acólitos. / O grito pelas portas através. // Os muros transparentes. Eis as chaves. / Metal humano em chama purgatório, / fumando claridades de um minuto, / mas sofrendo na carne, mas sofrendo, / na árvore transmissível, mas sofrendo / o instrumento da voz que vem rachado. (...). Não éramos absortos fundamente / nem sonâmbulos quase para sermos / impassíveis nos olhos de borrascas; / nem cavalos bastante se fugíamos / para os campos de fugas incolores, / nós éramos uns seres, muitos seres. (...) por mais que tentássemos não íamos / fugir dos nossos próprios

---

tocados / com a procissão de aladas barbatanas, / marés enchentes, águas-vivas” (Ibid., pp.342-5).

<sup>302</sup> Das diversas imagens formadas por oximoros que compõem o canto oitavo, vale destacar as seguintes: “Sades respeitosos (...) lanternas sopradas pelos hálitos acesos (...) um cão espera seu cometa sangrento, requentado (...) vinham longos prantos / nas barbas debulhadas comer lãs (...) as auroras de sol tremulam vivas, / os cabelos de nuvens” (Ibid., pp.337-415).

<sup>303</sup> “mais substância / contendo um canto morto, uma asa fria” (Ibid., p.360).

<sup>304</sup> “Quando parar a dança notaremos / os pés além, no baile da outra vida, / e o sono após o baile e as novas máscaras, / novos atores para novas cenas, / e nas terras os netos esquecendo (...) é debalde quereremos descansar / com tanta tempestade sobre os olhos, baixemos as pálpebras de vidro” (Ibid., p.354).

arredores / de nossos muros e de nossos membros // A manhã nos vigiou; nos deu a noite / a geada; e algumas vezes há por causas / naturais: cerração, dias perenes, / tardos céus, nostalgias, sombras n'água. / E por graças divinas: poesia, / e por causas infusas – transmitimo-la. (Ibid., pp.364-6).

Ao se mover por intervalos e fronteiras, o poeta multifacetado caminha por entre dois tempos reais e dois sóis duplos. Interessa ao Orfeu *jorgiano* as horas nulas de vigília e as coisas minerais, os espaços abertos entre ventos balbuciantes e os versos refratados por “navios cruzados nos espaços” (Ibid., p.379). Seu corpo/barco ébrio navega entre símbolos e imagens no decurso do poema. Seu canto ecoa à revelia de “avessas escalas subterrâneas” (Ibid., p.346), de “latentes filhos milenares” (Ibidem) e de “ladrões memorialistas” (Ibid., p.353). Tomado por uma atmosfera fortuita e precipitada de associações visuais, o poeta órfico se metamorfoseia em elementos outros (tão diversos quanto um peixe ou uma luz) e brilha com uma luminosidade alheia:

Saudamos essas coisas com faróis / metidos nas cabeças para os longes, / uivando nos nevoeiros contra os lobos, / os cardumes aéreos, os cações, / suportamos as chuvas dominantes, / guanos de peixes, de aves e de deuses. // A crosta melodiosa faz-nos grandes, / tornamo-nos colossos de estrumeira; / nascem ervas de Deus sobre as ilhargas, / canas nas faces, flechas nos ouvidos, / fecundamos as flores das montanhas; / vereis que somos luz e somos peixes. // Um colosso o que somos, Sansão bobo, / os cabelos grudados com essas gosmas, / dialogando com os ventos balbuciantes, / esbofeteados pelas tempestades, / enganados por todas as dalilas / dalilas e sereias maliciosas. // E **brilhamos com a luz que não é nossa**, / clausurados em cima dos rochedos, / bonapartes montados em Vendômes, / ó brados imortais, ó waterloos, / ó guanos sobre nós, agigantando-nos, / e do alto descobrimos alguns mares. (Ibid., p. 360, **grifo meu**).

Entre a ária e a lira de Orfeu pendem distâncias vibradas por intervalos entre palavras e pensamentos reunidos no canto.<sup>305</sup> Seu “cântico errante adormecido” (Ibid., p.375) se desdobra por sombras prolongadas, paisagens fragmentadas e ondas descontínuas de pensamentos pluriescritos. Seu canto é, ao mesmo tempo, monológico e dialógico, solilóquio de travessia e, por isso, navegante de discursos extremos, fronteiras, limites e margens: “Solilóquio contínuo, biografia / e diálogo” (Ibid., p.378). Por combinar a vertente coletiva

<sup>305</sup> “Cantar para lembrar, para existir, / sondar o coração, ouvir-lhe a voz, / sentir raízes, ser, ser-se de novo, / voltar como os compassos, não voltar, / falar somente, ouvindo os intervalos / entre as palavras, entre os pensamentos. (...). Teus poemas podem ser como essa festa, / de cantos singulares como os pássaros. / Se quiseres cantá-los, canta-os; se / não: cala-os, dizem mais teus pensamentos”. (Ibid., pp.391-7).

do mito com a experiência pessoal do poeta-narrador sua biografia é mais lírica do que épica, antes baseada numa amplitude de enumeração caótica aliada a um furor expressivo de uma totalidade não assimilável a nenhum modelo simétrico.<sup>306</sup>

Enlouquecido o pêndulo da vida,<sup>307</sup> ressoam tormentos de “ventos sem corola” (Ibid., p.379), imagens revoltas de águas tempestuosas e calendários desmemoriados: “o calendário necessita de grandes abluções” (Ibid., p.93). Por meio de um horizonte de trevas acordadas,<sup>308</sup> a onírica travessia de Orfeu se amplia no percurso de insólitas paisagens formadas por seivas de pensamentos, expansões de murmúrios e devaneios, e convergências de núcleos ardentes e úteros alheios. Em tal cenário extra lógico, o solilóquio órfico *jorgiano* se mistura a ventos vozeadores, inacabados maquinários, raízes da árvore da ciência e proscênios abertos de grãos-teatros. Dentro da particular loucura dos extensos versos de *Invenção de Orfeu*, as coisas guardam seus abismos encerrados:

As coisas nos enganam porque latem (...). As coisas nos enganam com seus pelos / seus movimentos pétreos e sabidos; / nós caímos nas coisas afundados. / **As coisas e os abismos encerrados / nas falsas quantidades, confundidas, / as caudas multicores, aos pedaços.** // As suficientes coisas destravadas, / agressoras com os olhos enviesados, / visando as nossas mãos desprotegidas, / com os metais desgastando-nos os troncos / invejosos das nossas mortandades, / eles inacabáveis maquinários. // Traspassamo-nos com facas aguçadas / que dormitavam antes de nascermos / sob as raízes da árvore da ciência. / Rói-nos a cal os ossos, mesmo os ossos, / nossos ratos finais morando em nós: há coisas disfarçadas de roedores (...) Ó descampados pórticos vencidos: / caminhar pelas coisas murmurando, / jamais dormindo sobre nossos sons / acordados nos sonhos, caminhando, / contra sóis encerrados nas madeiras / dos leitos e dos úteros alheios. (Ibid., pp.393-5, **grifo meu**).

No canto oitavo de *Invenção*, a insônia órfica se assemelha a um

<sup>306</sup> Como aponta Fábio de Souza Andrade, justamente “por sintetizar traços tão heterogêneos, o tipo de totalidade pretendida pelo poeta na *Invenção de Orfeu* não se assimila a nenhum destes modelos” (ANDRADE, 1997, p.125).

<sup>307</sup> O tempo é composto no canto oitavo por um vaivém de “formas indevassadas, parricidas / inclusas em estátuas, pianos-fortes” (LIMA, 2013, p.372). Quais dias girados em polos pelas horas e dias circulados em extremidades de marés, ressoam no poema países sem fronteiras de um mundo tão vertiginoso quanto sua escrita. Diante da ambiguidade das essências, o poema como que se auto engendra por novas veias – “o seu contato fluía de si mesmo” (Ibid., p.442) – e se alimenta de palavras revoltas com “os pés ligeiros dentro da loucura” (Ibid., p.388).

<sup>308</sup> Tal atmosfera de trevas despertadas pode ser exemplificada por tais imagens: “calendários caducos”, “palavras exauridas, sumos tardos”, “brisas saturadas de pólenes venenosos”, “os dedos pobres que não somam dias”, “Opalas gangrenadas nas Euríides / perdidas para sempre” (Ibid., pp.379-81).

subdelírio paciente materializado na insólita figura de uma pedra sagrada e consagrada de mastigar: “Subdelírio paciente. Certo. Lívido. / Pentágono na boca. Trevo intérprete. / Pedregulho divino de mascar” (Ibid., p.393). Por mais que o sono do Orfeu *jorgiano* possa se confundir com distâncias estanques e vozes calcinadas, o poeta reversivo tatua em quadro vivo seu roteiro anímico e os abismos de sua navegação: “o poeta reversivo, / preso à raiz profunda, sem fugir, / confessado nas cinza simultânea, / obrigado a tatuar-se, lousa viva / a implacável resposta: escreve nauta / teu roteiro lembrado, nauta, louco” (Ibid., p.386). Sua viagem mental prossegue sem se apoiar numa razão cerceadora. A árdua jornada órfica persiste a descer pelos rios do poema em sua louca nau:

A coisa estanque, a voz já calcinada, / o olhar seco do céu, calado tempo, / e o sono confundido com esses nada, / nem mais cinzas, destroços, cemitérios; / cavalgam na memória suspendida / três cavalos irreais rinchando rinchos. // Concomitante, o poeta reversivo, / preso à raiz profunda, sem fugir, / confessado na cinza simultânea, / obrigado a tatuar-se, lousa viva / a implacável resposta: escreve nauta / teu roteiro lembrado, nauta, louco, // mesmo em ilhas vazias, mesmo só, / mesmo num grande amor, tua mensagem, / mesmo sem ter sentido a fala dádiva, / mesmo submerso em ti deves subir / os degraus liquefeitos, os abismos / de teu mar morto, não, de teu mar vivo. // (...). Que os conceitos se risquem no presente / sem ter satisfação para vos dar / ou vos dar, meus bigodes rarefeitos, / mas tentando tapar os lábios breves. / Entretanto lá fora o céu se abria, / e a inspiração aos outros inspirava. // Revolta imensidade da poesia, / é um borbotão de imensas trajetórias; / andam nas coisas límpidas legiões, / porém mais densas que os rochedos sob / os mares que tu vês, abaixo deles / e acima deles mares suspeitados. (...) Porque visões e visionários eram / simultâneos, se divisava o fim / como o princípio dentro das trombetas / que era um mesmo troar (...) E vadeando Amazonas, Mississipes, / os índios iniciais do *Bateau Ivre* / com Artur singrando os rios impassíveis, / já não, mas revoltados esgotando-se. // E o mar com Artur dez noites, dez segundos / sem se importar com os olhos dos faróis, / agora cego entre os astros frios, / e a água asmática, bêbeda se escoando, / sobre as tábuas insanas, com o poeta, / sempre insubmersa nau, veleiro eterno. (Ibid., pp.386-405).

Num fluir de “anteprantos enxugados” (Ibid., p.383) o Orfeu *jorgiano* caminha por entre “descampados pórticos vencidos” (Ibid., p.394) e “lágrimas sorvidas nos bordéis” (Ibid., p.387). Por correntes desmedidas de “versos sem balizas” (Ibid., p.385) e através de uma poesia antevista e nunca em sossego, o poeta se transubstancia aos “ventos vozeadores” (Ibid., p.393). De forma intercorrente – à revelia do tempo verossímil de ponteiros, alarmes e sinos – o



poeta permanece como um cultivador de imagens propagadas por trechos tão oníricos quanto a fábula de uma pedra de sono fabricada junto a ventos sem nomes ou compêndios:

E brotava nos pares: anteprantos / enxugados, sem lágrimas, soturnos, / as fronte doloridas e inda suaves / mas sem saída como quase becos. / E veio um centurião com sua esponja, / e houve dados e um álcool reversivo. // Transportaram sem susto o morto seco, / plantaram-lhe begônias transparentes, / veio a irmã Germinal, a irmã sem nome, / um monte solitário, uma candeia, / um jogo luminoso, e a estreita música / de inverno entre coelheiros e madrinhas. // Tentaram desvendá-lo. Em vão. Que nem / lírios de mel nem manto das infâncias / nem coriscos de junho, só distâncias, / nenhum cetro, nem bússola nem rei. / Pregaram-lhe depois as mãos em curso, / e houve constâncias e constâncias e / ganhar luz esquiva e elaborada / sob o braço que estende a noite clara, / E dito isto Esaú foi fabricar / uma pedra de sono. Sono magro. (...). Pois dorme para o sonho / que o sonho te merece, ó visitante. / Estende as mãos e colhe o que não vê. / Gratuitas para o sonho, suaves rosas, / e tu também gratuito, conservando-as. (Ibid., pp.383-95).

É através do oitavo canto que o caráter épico presente em *Invenção de Orfeu* ganha contornos de uma *antropodisseia* – aventura geral narrada em solilóquio –solidificada através da figura enigmática de Orfeu, que personifica o caráter agônico da criação verbal no mundo moderno e o drama do fogo perdido. Em meio à tal quadro, aparece no poema uma música mundana compassiva a consolar o embate órfico com a morte: “Música deste mundo, compassiva / mesmo quando alegria, erma com lágrimas” (Ibid., p.366). Vigiados pela manhã seres caminham por entre a tenebrosa de um mundo exaurido em tardos céus e dias perenes. Navios acompanham almas penadas nos confins dos oceanos.<sup>309</sup> Por tal paisagem desolada, a musa Mira-Celi ressurge no poema a provocar um espanto semelhante a um eclipse. A *surrealidade* da musa *jorgiana* é marcada por traços heterogêneos de uma face cujo caráter cambiante parece condizer mais com certas ciências iniciatórias como as doutrinas dualísticas dos gnósticos do que com qualquer expressão religiosa que tenda a ser prioritariamente fundamentalista e dogmática:

<sup>309</sup> Paira sobre o oitavo canto um céu pesado – de “fixas nuvens, formas indevassadas” –revestido de suores de sangue profano e “gaitas de foles dentro dos estômagos” (Ibid., pp.365-72). Dias liquefeitos por chuvas contrastam com a estática treva que paira sobre o Hades. Sombras são associadas às “densas andorinhas encantadas”; sombras que mansamente irmanam os lábios em silêncio de “insetos das quietudes” (Ibid., p.398). Em meio à tal panorama, o poeta órfico confronta a triste condição do tempo humano de um século consumido com o céu a descer “mais baixo que a onda mesmo e o próprio mar” (Ibid., p.375).

Sendo um anagrama do próprio poeta (o sobrenome ‘Lima’ está embutido no nome desta enigmática personagem), a expressão ‘Mira-Celi’ é uma espécie de forma criptográfica que arrasta consigo outras evocações tanto biográficas do escritor, tais como ‘Maceió’ e ‘Celidônia’, quanto naturais como ‘mar’ e ‘céu’ e mesmo metalinguísticas como ‘lira’ e ‘rima’, fazendo com que o nome desta musa seja uma metáfora para a própria poesia. (...) Mira-Celi encontra um correspondente na mitologia gnóstica na figura de Sofia, uma espécie de entidade intermediária entre o segredo e a matéria, corresponsável pela criação cósmica. Emanada de si própria, esta deusa haveria cometido o pecado da ‘hubris’, quebrando a harmonia andrógina e excluindo o princípio masculino do processo criador. Nesse sentido, ela é a própria linguagem poética, que em Jorge de Lima se faz a si própria, sem a intervenção do consciente. (...) O aviltamento do demiurgo – o vingativo Deus do Antigo Testamento – no pensamento gnóstico, resulta numa valorização do feminino que em alguns de seus textos aparece como o princípio formador do universo, através da figura mitológica de Sofia, geradora do véu cósmico. (Farias, 2003, pp.73-5).

Mira-Celi é a musa mística e alegórica de Jorge de Lima. Musa de presença tão difusa quanto a própria consciência do poeta.<sup>310</sup> Musa intransitiva e portadora de uma atração de duração distinta do tempo cronológico: “um desusado Cronos desfazia-se” (Ibid., p.442). Qual uma anunciação entre neblinas, a última musa que aparece em *Invenção de Orfeu* é Mira-Celi—surgida num palpar de metais desconhecidos com a sombra dos lábios derramada e uma “informe face de parábola” (Ibid., p.426). Nesse sentido, por ser a extrema e decisiva musa a ser referida ao longo do vasto poema *jorgiano* em meio à Berenices, Penélopes fugazes e a Beatriz de Dante, Mira-Celi pode ser lida como experimento figurativo que sintetiza todas as musas evocadas em *Invenção*. O amor em Mira-Celi é capaz de furar limites, fixar durações, reflorir criações e decantar geometrias para além das cores mais visíveis.<sup>311</sup> A presença de Mira-Celi vem suscitar e ressuscitar em sonho Eurídice, fazendo remanescer as durações:

Nós vimo-la chegar intransitiva, / era a musa (seus gestos denunciavam-na), / pois estava tardada sem segredos, / a face

<sup>310</sup> “A consciência do poeta é o palco de uma misteriosa rebelião dos elementos que se condensa na imagem central e múltipla de Mira-Celi, cujo poder não é o de decifrar e tornar claro seus significados complexos, mas de condensar esta complexidade numa super-imagem ‘laitmotívica’, como a chama Jorge de Lima, Mira-Celi é a própria poesia sob aspecto de imagem” (ANDRADE, 1997, p.74).

<sup>311</sup> “Foi-se viver com amor, furar limites, / reflorir as criações, nova unidade, / depois montanhas róseas, decantar, / decantar a mais pura geometria; / não as cores visíveis e as razões. / Clavicórdio inventado, e nitidez!” (LIMA, 2013, p.370).

fixa, a fronte pura de água, / e o lírio circundante tão brilhado / que ela aparecia antes e no fim. // Inconsútil rosácea aquela musa, / nesse arco-íris de tarde sublunar, / cisne augural ou águia albina, ou *agnus*. / Ela com o lírio albino e o cisne em si, / e canto suave entre nereida e anêmona, / e o som do verso em Mira-Celi vindo. // E veio para Inês justalinear / a defunta princesa soterrada / que ilumina as comunas recalçadas. / Mira-Celi é sentida em ubiqua / presença nos jardins intemporais / do vasto mar dormido, circundada. // Ela me fez captar esses instantes / de eternidade contra o mal que é o tempo, / ela me torna imenso ou pequenino, / eu enguia de Deus, eu ossos e ossos. / E vendo um campo de esqueletos nus, / ela a magia fê-los encarnar-se. // E canso-me à procura das fugazes / presenças, e momentos das terríveis / ou divinas arquiasas permanentes, / para remanescer as durações, / e para subsistir, gravar um símbolo / na casca antiga da árvore perdida. (LIMA, 2013, pp.368-9).

Nas penúltimas páginas do canto VIII – “Biografia” – o poema é preenchido por um babélico vozear dramatizado numa sucessão de portas giratórias e trombetas finais a abrir tumbas de cemitérios móveis. Sons minerais de despenhadeiros e vésperas de timbres ressoantes reverberam por entre visões de impérios latentes em tempos ancestrais e últimos peixes de abismo. Seguindo tal esfera presciente e premonitória, na última estrofe do canto oitavo aparece a referência bíblica da ilha grega de Patmos onde João aparece exilado no livro do Apocalipse.<sup>312</sup>

## 6.6)

À atmosfera apocalíptica final do canto VIII se sucede o nono canto no qual predominam imagens de transfigurações de visões terrenas transformadas em visões sacrossantas da musa órfica. “Permanência de Inês” é o canto mais breve de *Invenção* e o mais hermético e homogêneo, já que composto em decassílabos camonianos a reinterpretar o melancólico descanso de Inês de Castro.<sup>313</sup> A musa

<sup>312</sup> “Há também uma besta e um Anho santo/ acelerados sobre babilônias. / E o sétimo anjo a taça derramando:/ ‘Está feito’. Fugira a ilha. E os montes, / não achados, fugiram de repente, / correndo tudo para a perdição. // Nada foi junto às profecias, nada: / mas através do Livro se avistavam / as terrenas visões através das / sacrossantas visões vistas na Ilha / de Patmos por aquele que pendeu / a fronte humana sobre Deus. Amém” (Ibid., pp.409-10).

<sup>313</sup> Diferentemente de em *Os Lusíadas* em que Inês de Castro é colocada em sossego, em *IO* o episódio de Inês representa uma simbologia para o plano da criação poética *jorgiana* que, através da figura de uma musa que se transforma a todo o momento, conserva uma mínima integridade através da permanência da poesia. Tal qual uma musa mutável, “tão lua dormida e coincída entre luas”, “Inês refaz-se simultaneamente / obumbra os horizontes, cobre o poente”. Ainda que

camoniana – rainha morta – é reinventada por Jorge de Lima de forma heterodoxa e heteróclita, como uma musa do desassossego composta de muitos nomes e em etérea dança: “engano cego, / ó múltipara Inês, sutil e extrema, / ilha e mareta funda, raso pego, / Inês desconstruída, mas eureka / chamada Inês de muitos nomes (...) a própria conceição parindo baixa a real prole” (Ibid., p.413). Musa com “cabelos de nuvens” (Ibid., p.415), de longínquas órbitas, continuamente estranha, vidente, espontânea e inquieta; “musa aparecida de cem faces” (Ibid., p.414). O canto melancólico de Orfeu carrega o dom da aventura desafortunada e a “vontade de pranto mais que lusa” (Ibid., p.123).<sup>314</sup>

Após os escombros de vales insulares e geometrias anoitecidas, pelo sumo movimento de um prisma alado, a “rota para os olhos” (Ibid., p.422) do poema se reinicia por palavras acendidas como “casulos acordados” (Ibidem). Imagens livres parecem brotadas junto aos olhos do poeta através de “reais clarividências” (Ibid., p.429) que emanam de vigílias persuasivas a embaralhar consciência lógica e absurdo, raciocínio e descabro,<sup>315</sup> com a “liberdade do obscuro e do divino” (Ibid., p.392). Rumo ao fundo dos infernos de bosques brotados de infortúnios e visões de dores renovadas, avança o Orfeu *jorgiano*. Seus cantos últimos são compostos por falas palimpsésticas pelas quais fábulas reais se confundem com fábulas do sonho:

Escrevo para me encontrar no tempo, / no quarto que entra pela treva adentro, / na alga que lembra a nuvem esgarçada, / nas pernas que caminham sem sinal, / nas mãos em fileira longa e horizontal. / Somente o olhar ondula antes de mim, / corpo como matéria de prenúncios / com seus antepassados descendentes, / tocando-se da proa quais xipófagos. / Mas provisoriamente sou terreal, / limitado por poços de óleo escuro, / cobiçado por corvos imperiais, / socorrido em mim mesmo, racional; / hoje nascido em muitos mortos de ontem (...). Convivemos o mundo, sonambúlicos, / sem conseguir convencionar os passos. / Complementemos vidas já dormidas / ou que virão de noite ou noutras noites; / passamos refratados em dilúvios, / sépia nos olhos, sépia em derredor; / semáforos vestidos entendemo-nos / sem profundos sinais clarividentes.

---

augurada, ao longo do canto nono de *IO*, Inês/Eurídice/Mira-Celi é recomeçada e repercutida na plaga de sonho do poema, refluída pelas vagas constantes de seu tema, “porta recriada para os sem-sossego” (Ibid., pp.415-8).

<sup>314</sup> A saudade lusitana sebastianista ecoa no poema por maléficos saturnos pressagiados pelo cosmógrafo Pedro Nunes de *Os Lusíadas*. (Ibid., p.58). Em tal insólito contexto, o poeta órfico aparece quedado em assombros a munir desertos e clamar por mouros e mouramas: “Lusíada desnudo vou coçar-me. / Às vezes pela areia bebo deuses, / contemplo o mar nascendo” (Ibid., p.123).

<sup>315</sup> “holocaustos incruentos, mas divinos” (Ibid., p.378).

(...). Foi ontem me nasceram; vivo em tele-/fonadas a cifrarem-se em meus fios! / Viseiras e mordças, tento olhar-me: / Não sei para onde foi a minha forma, / nem meu rude carinho sempre plástico. / O ouvido encouraçado chupa a música, / alegram-se-me vísceras sem data. (...). Cresço em braços. Alongo-me. (...). Somos todos ainda: apenas os / passos do vento são cada vez / vagarosos. (...) Ó forças várias, / que sonâmbulas asas nos carregam / ao termo das distâncias fugidias? // Ó longínquo país tão paralelo / com seus rostos de sombras anelantes, / porém a serpe, sempre a serpe antiga. (Ibid., pp. 450-5).

A figura de Maldoror aparece no canto décimo (“Missão e promessa”) como signo de um gracioso horror pelo qual fluem mistérios nos quais Lautréamont é brindado como a culminante figura de treva de *Invenção de Orfeu*: “Mas entre as coisas flui o meu segredo / como soa sem eco Maldoror, / ó palavra tão mal e tão horror!” (Ibid., p.449).

Paralelamente, incitada pelo livro errático de Lautréamont – *Les chantes de Maldoror* (1869) – e sua tradição insurrecional, a escrita surrealista toma o pensamento como um narcótico eminente capaz de transfigurar palavras em uma busca efetivada por experiências alquímicas com a linguagem. Se Lautréamont saúda um oceano magnetizador e bravio, o faz na medida em que o oceano é, para o poeta, a própria metáfora do livro *Os Cantos de Maldoror*. Pelo seu dom de reunir elementos díspares e fertilizar imagens, Lautréamont é referido por um *murilograma* como “o gênio do oximoro” (MENDES, 1994, p.1280). De forma análoga, no poema “Homenagem a Jorge de Lima”, do livro *muriliano Parábola* (1946-1952), Murilo alude a: “Lautréamont jovem sol negro/ Que inaugura nosso tempo” (Ibid., p.555), preludiando a analogia entre Jorge e Isidore Ducasse ocorrida em certos trechos de *Invenção de Orfeu* (1952) – livro *jorgiano* nomeado por Murilo Mendes.

Nos últimos cantos de *Invenção*, o cântico órfico parece se comunicar por símbolos ungidos e “palavras possuídas” (Lima, 2013, p.350). Ainda que o homem pós-queda esteja sujeito a vagar por túneis e que os heróis modernos sejam heróis côncavos sem brilho, Jorge de Lima parece engendrar, nos cantos derradeiros de *Invenção de Orfeu*, a figura do artista como um “santo distribuidor” (Ibid., p.323) capaz de reconciliar as asas perdidas do homem na modernidade pela poesia. Tal qual um *fiat lux* fortuito e instável, os primeiros oito cantos de *IO* lidam certa atmosfera de uma criação natural imperfeita e

interrompida por um movimento perturbado pela queda do homem edênico. O tempo mítico de união entre homem e natureza aspirada pela poesia órfica só será parcialmente restaurado nos dois últimos cantos de *Invenção*.

Por entre delírios e vertigens, o poeta arquetípico segue a vagar em “barco doido” (Ibid., p.453) por instantes falsamente triviais, como os de uma analogia formada entre as asas e os de xales de avós: “As janelas bateram: e avozinhas com seus xales como asas” (Ibidem). Munido de ornamentos modernos – como uns óculos escuros e um guarda-chuva – o poeta plural caminha circundado por uma névoa dolorosa: “Ó névoa dolorosa pelas ruas: / esses óculos escuros, esse queixo, / esse meu guarda-chuva, esse caderno, / essa algália, esse mijo tão minguado. / (A criança que eu fui também é cúmplice / do recuo e do vácuo entorpecentes)” (Ibid., p.448).

Regressado de diversas infâncias renascidas, o poeta conjura elementos e se reconhece em um *dúplice cotejo* – “Crescemos os pomares invisíveis, / somos gerais e próprios” (Ibid., p.429) – numa bivalve magia de audição e fala simultaneamente relacionadas.<sup>316</sup> Assim como no terceiro canto, o tema do duplo é recorrente também no canto décimo como uma efeméride da própria unidade perdida do poeta órfico que, por reminiscências de visões, se recorda de sua frágil origem ao navegar por entre águas originárias:

Hoje já fomos como antigos órfãos / nascidos e morridos ignorando, / ignorando as origens e os destinos. // Fala o ser duplo: elemental pastor, / figura e desnudez, raiva sagrada, / mas seu genial tamanho era uma aurora. // Fala o ser duplo: a obscura magnitude / além das soledades e vigílias, / e noite tão solar mais que insondável. (...). Nos velhos dias, esse herói bifronte, / acaso nunca teve qualquer nome? / Chorava e ria em mim, dizia em mim, // chorava-me, brandia-me, sonhava-me. / O ser intransitivo me acenava / e ouvíamos-nos. Verbos vivos. Verbos. (...) Desmadrilizado profetizo. / Derrocado solista quero vossos / novos pianos plurais, falsos bordões, / solos de coros, olhos de falena, / cachos poliorquestrais, polissentidos, / multiplicar-me sem amor sexual. (...). Secionamos em mil e duas / nossas pessoas unas e indivisas, / queremos recompor-nos em teus braços / despovoar-nos de tantas legiões, / reconquistar-nos, nós fora de nós, / sem reencontrar os nossos próprios olhos. (...) Emersão mágica da face sobre / as coisas;

<sup>316</sup> No decurso de um nascer contínuo, o Orfeu *jorgiano* abriga em si seres da ficção (“clandestinos fecundantes”) que se deslocam por fronteiras de um oceano em “salmoura divina” (Ibid., pp.448-453). Ante seus pulsos crescem novas veias e o poeta renasce de si próprio e retoma seus sentidos: “do meu peito solar, de minha argila, / das coisas que eu imanto de loucura (...) com esses versos retomo os meus sentidos” (Ibid., pp.447-8).

insistido, fracionado / pão invasor dos corpos interiores, / como seiva, substância, pensamento, / refratados em luz nos percorrendo / os meandros persistentes, ignorados. // Dentro em nós esses gestos aclarados / pela luz das memórias pluriescritas, / salivadas das noites concebidas (...). Falamos e escutamos a um só tempo, / somos a luz das sombras evidentes, / ondas de abismo juntas às maretas / das aparências quase cavilosas, / contradição da luz reflexionada / emplumando os arcanjos depenados. // Duplo ouvido ressoando, sucessivo, / simultâneo, liberto, prisioneiro, / nessa nave secreta murmurante, / comentando, contrário, consentindo / contendo a bem-amada a ser fendida / em bivalve magia, recompondo. (Ibid., pp.377-454).

Por caminhar por um mundo alado de tempos gerados sem ponteiros, o poeta arquetípico do último canto pode ser esboçado como um Orfeu entredormido em um duplo contraste: “Agora e sempre está. Ausência e sol / em seu peito lunado” (Ibid., p.455) – a sondar um caos mineral por um tempo perpétuo de mutações e translações. O poeta – “herói bifronte” (Ibid., p.p.455) – e a noite se fundem em um só instinto. A fornalha do Hades e zonas medulares de túneis vão sendo momentaneamente dissolvidas por cânticos de dias de passagem. Em meio à procuras e anseios tormentosos, o Orfeu *jorgiano* atravessa a selva escura do poema por transbordamentos de sentidos capazes de conduzir seu percurso por entre searas de “palavras libertas e potáveis” (Ibid., p.444) e “verbos de matizes reinvidados” (Ibid., p.476). Fábulas reais são ressignificadas por línguas carregadas de visões, delírios e travessias:

Mal concluímos a fábula real, / brisas dos sons bons sopraram seivas, / e perpassando fiéis por suas asas / retomaram as órbitas bissextas. // As suas mãos estavam inclinadas / e tão estrelas múltiplas sem névoa, / que o ardor dos estios repudiados **produziu pelo mundo santos ébrios**. (...) Ó suma biografia desses livros / traspassados de traças e de lepras, / cujas línguas gretadas de delírios / descrevem as visões de suas febres (...) Missão de poeta, símbolos e voos, / **razão das asas**, fé capaz de vidas, / límpido humo celeste, semental. // Homens de terras úmidas, sangradas, / sêmen dos que procriam gredas unas, / engendrado dos germes essenciais. // **Tempo das mutações**, tempo à deriva / flui a torrente na serena mão, / com seu laivo de avença e redenção. // Eu vos designo aqui, provado Sol / e som de coração. O mais não urge. / O mais: **afortunada translação**. (Ibid., pp.434-60, **grifos meus**).

Seguindo a delirante travessia órfica de *Invenção*, no trecho 17 do último canto, uma pedra é delineada como um milenar coração, alma das quietudes e

memórias ancestrais.<sup>317</sup> Em tal contexto de formas antropomorfas, encontramos uma atmosfera onde até as pedras sonham: “as pedras querem soar” (Ibid., p.443). Por se tratar de um universo onde tudo tem memória, ainda que memórias vagas e fugidias,<sup>318</sup> ecoa no poema uma paisagem antropomórfica polissensorial onde as pedras escutam e enxergam – “só a pedra escutava com seu olho” (Ibid., p.455) – e por onde memórias são assinaladas sem as aspas por versos compostos de alices e quedas.

Expandida por imagens tão insólitas e irresolutas quanto às “raízes do vento” (Ibid., p.461), uma larga tarde aparece no canto décimo a se embrenhar por entre colunas ósseas de pátios de lutos e comemorações.<sup>319</sup> Bocas embriagadas e naufragadas despontam sob as águas multiformes do último canto a sorver o “vinho das adegas máreas” (Ibid., p.471). Novas estações são murmuradas junto aos doces afãs de pétalas permanentes, palavras de feixes e anti-decrepitudes. Zonas de descobrimentos e formas flutuantes despontam no canto “Missão e promessa” a singrar por meio de águas antropomorfas.

Ó ausências de trevas e de augúrios, / rosas agrárias, néctares antigos, / antidecrepitude, doces gomos, / ó palavras de júbilo, de feixes, / de leites ordenhados, campos verdes, / elaboradas flores atingidas, / e a sombra fiel das vacas orvalhadas, (...) falo de pazes e de luas / e de búzios e praias (outros júbilos!), / de uma espécie de peixes emplumados, / de sereias achadas, de consolos / d’água, de refugiados sons de mares, / línguas de concha, silvos de espongiários / anhos marinhos, nuvens mergulhadas; / falo-vos disso, falo-vos de vozes, / certos timbres de sombra dadivosa / perpassando nas algas fecundadas / pelos zoófitos da água antropomorfa (...) as formas das águas são ofélias / apenas mortas, mas flutuantes formas, / mas abraços de certas alegrias, / tristonhas alegrias escondidas / salgada de renúncias, soçobradas / nas videiras do mar que o mar esconde / sob o vinho das águas proteiformes, / pescadores vencidos, bocas frias, / mas inda abertas bocas embriagadas / sorvendo o vinho das adegas máreas. // Que canto firme pode haver num homem / embriagado pelas maresias, / tombado mas alegre, mas falando / para irmãos, para peixes, para pássaros, / apagado de lâmpadas e fochos, / nas crescidas montanhas, sete mil / metros acima das cidades, indo / com os lobos farejando-o,

<sup>317</sup> “Coração das quietudes – eis a pedra: / falava-nos sereno e compreensivo. / Coração das memórias, eis a pedra. // Esse ouro na fornalha era um bramido, esse chumbo, em nevoeiro se tornava, / só a pedra escutava com seu olho”. (Ibid., p.455).

<sup>318</sup> “Mesmo a memória já criou seu tempo / em que faces sem rictos acontecem / e as cores deflagraram recém-vozes, / há portos de vertentes esposadas / sob as mãos enlaçadas pela vida” (Ibid., p.430).

<sup>319</sup> Em um tatear de nomes e “lumes desabridos”, o poeta navegante viaja por horas amargas fugidias, atravessa a letargia de coisas esgotadas por loucas divindades e cruza por mortes filiais de um “povo noturno sem as vozes altas, pássaros noturnos, asas coordenadas” (Ibid., pp.465-8).



e os alcatrazes / cobrindo-lhe de guano a trajetória / onde arde um cisne e brilha a cabeleira / de sete Berenices, sete quedas // d'água etérea dos céus para as lareiras / da terra, salas frias, com salitres / nas vigas, com Penélopes fugazes, / Ícaro cômico autocastigado? (Ibid., pp.470-1).

Sem roteiros ou símbolos previstos, o poeta navega em “latitudes que não constam das horas” (Ibid., p.467), por desdobramentos de símbolos e “lumes desabridos” (Ibid., p.465) pelos quais se delineia pela última vez a ilha de compasso giratório do poema:

Há dias essa ilha me envolvia, / e agora me circunda esse compasso / giratório, apontando as calmarias, / as chuvas sem ruído, mas noturnas, / e a lamúria das mímicas paradas. / Aceito essa cicuta sem veneno / e esse galo de penas imortais. (...). Os loucos habitantes são imóveis / com seus cestos de vértebras insossas, / e há galopes atrás de irreais éguas / e relinchos sem ímpetos de nada. // Como quiseste ó grávida ternura / abortar nessas pedras teu menino? / E nem digas ó vale, que hospedaste / esses bois de chavelhos musicais. (...) A dignidade do antro adormeceu-me, / penetrei no outro mundo do meu sono. / Que tempo foi mais vida? Aquela vida / ou os tempos gerados sem ponteiros? / Os espaços sem chave, a fronte aberta? / Que sombra menos sombra que essas pálpebras? / Que terra mais natal que esta? Nenhuma. / Que poesia mais fome a dessa lâmpada / que parece apagada à luz do dia? (...). Chamo as coisas com os versos que eu quizer, / os mistérios, os medos, os três reinos, / e esse reino que eu vim reiniciar. // Separei o que era sono, do irreal. / Olha-me grande musa. Eu te convoco / com teu nome real que os lábios nunca / poderão encontrar em sua névoa. // Entre os íons sou eu que passo implume, / que me adianto e me atraso entredormido, / dependendo de ti, palavra curta, / circundado por ti, muro de pó. / Esse caos mineral não me conhece, / esse hábil de lunetas não me vê. / Contemplo o meu retrato. Serei eu / com essa capa de orelhas e de faces, tão água em matéria? Que matéria / que os olhos imortais não podem ver? / Com esse metro de cantos remedi-me. / Palpo-me com o meu poema. (Ibid., pp.445-8).

Por meio de sua travessia multidirecional, o poeta perscruta as ruínas da ilha abismal em um “lento regressar às horas livres, / às vertentes exatas, aos bons prantos” (Ibid., p.472). Pelos olhos recém-nascidos do poeta irrompem presenças de medidas pujantes e “corpos organados” (Ibid., p.469). O poeta arquetípico busca adentrar no fluxo sanguíneo da ilha e aprender oceanias com as gaivotas – aves de abismo. Permanecem os olhos órficos a percorrer cercanias de “coisas imantadas” (Ibid., p.472). Em século atômico de brutalista cogumelo

inumano,<sup>320</sup> multidões desafortunadas se prostram em estado de vigília tais quais “seres ilhados, redivivos seres, legiões diurnas” (Ibid., p.473).

Com um tom manifestamente litúrgico,<sup>321</sup> a última parte do último canto de *Invenção de Orfeu* contém uma afluência revelatória que deságua no poema por entre um pesado céu baixo e cavalos de fogo envoltos à figura de um “pássaro fatídico nas coisas” (Ibid., p.453).<sup>322</sup> Tal precipitação ao sagrado pode ser delineada pelo desejo do poeta órfico de *IO* em nadar por começos de eras precursoras, restaurar torres demolidas,<sup>323</sup> rejuntar as eras divididas pelos homens e abarcar vida e morte numa “teia interior recomeçada” (Ibid., p.429). São estes versos que sublinham a ideia de um catolicismo primevo com traços pagãos de “verbos sem leis” (Ibid., p.474), e outras formas fecundadas com a nudez dos primeiros descobrimentos – e *achamentos* edênicos – pelos quais “rios de verbos nascem, nascem nexos” (Ibid., p.475).

Assim, a religiosidade em Jorge de Lima não tende a cair no dogmatismo, antes lida com a mitologia bíblica como mais uma fonte intertextual profícua para a exploração da linguagem poética.<sup>324</sup> Ao colocar em justaposição religião católica e surrealismo, Jorge se utiliza positivamente de tal contraste extremo, retirando do discurso católico seu caráter mais doutrinário e propondo novas possibilidades para uma enigmática experiência cósmica. Ao

<sup>320</sup> Junto às imagens de mortes filiais e pedras suando é que irrompe o gigantesco cogumelo atômico no poema: “Alegrias, olhei-as, foram muitas / na vigência das coisas, na alma quieta, / nestes olhos nascidos, nesta paz, / nesta idade de infâncias e gravuras; / jamais nestes espelhos, nestas ilhas, / nestas naus e seus ventos, nestes sábios, / nestes homens de sabre, nestas asas, / neste arcanjo escondido mas tão forte. / No armistício os cordeiros se suicidaram, / o mundo ia acabar, nasceu no mar / um cogumelo imenso, um cogumelo. // Houve pedras suando, lianas vivas / enforcando lilases, houve estupros / nas corolas dos lírios inocentes. / Ó loucas potestades, fúrias, trasgos, / só sabemos agora obedecer-vos / e na morte filial nos abrigarmos / cadenciados nas filas e nos pães, / povo noturno sem as vozes altas, / pássaros tristes, asas coordenadas, / convocados metais para presságios. / (Drama nos muros, cal ensanguentada)” (Ibid., pp.468-9).

<sup>321</sup> “Voz litúrgica do poema, / sempre em nós, mesmo quando falo em mim / que não sou eu por essas ilhas vossas / nem ilha singular, porém plural (...) Ó meu Senhor! / Livre e grande. Capazes são seus ângulos, / seus punhos são um pulso luminoso” (Ibid., p.400-31).

<sup>322</sup> Tal atmosfera apocalíptica do canto “Missão e promessa” pode ser apontada através de imagens de distâncias fugidias, como: “breves claridades entre abismos”, “estrelas aniquiladas no voo”, “sustos planetários”, “molares ruminando amargores sumidos”, “saís de medos”, “dores desterradas”, “chuvas noturnas sem ruído”, “lamúria das mímicas paradas”, “assombros consolados”, “vinhos tristes”, “terra tatuada de celestes faces”. (Ibid., pp. 444-66).

<sup>323</sup> “Restauramos as torres demolidas, / replantamos os trigos e os jardins, / aspiramos boninas, meditamos. / Os braços mutilados renasceram, / as crateras fecharam-se. Construímos” (Ibid., p.429).

<sup>324</sup> No canto décimo “Missão e promessa”, da mitologia bíblica são incorporadas nos versos *jorgianos* alusões à ilha de Patmos (uma das ilhas onde São João Evangelista escreveu *O Apocalipse*), Leviatã (monstro mitológico referido no *Livro de Jó*), *Manes*, *Thecel*, *Phares* (inscrição referida no *Livro de Daniel* durante o festim de Baltasar e decifrada pelo profeta Daniel como o fim de seu reinado), Adão, o primeiro homem feito por Deus, que aparece simbolizado como um ser feito de terra, dentre outras.

expressar o universo enquanto um amplo circo místico, o poeta se apropria do material religioso como fonte de metáforas e analogias para experiências do extremo.<sup>325</sup>

Como observa José Niraldo de Farias (2003, p.123), por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista, para Jorge de Lima o catolicismo pode ser lido como uma espécie de trampolim para a conquista do plano da *surrealidade*. Trata-se de uma inusitada associação entre surrealismo e restauração da poesia em Cristo. Tal ligação entre dois elementos tão antagônicos compartilha de uma perspectiva pela qual Jorge associa uma visão múltipla do cristianismo primitivo e primevo ao desvario de uma linguagem poética desacorrentada e interligada à experiência anímica deífica. Desse modo, o caráter cristão presente no canto final de *Invenção* não parece se tratar de um catolicismo atávico e imanente, mas antes um cristianismo humanista que não exclui o pecado de suas considerações e nem, tampouco, o erotismo.

Por conseguinte, no canto último de *Invenção de Orfeu*, o poeta órfico é prefigurado como um segundo homem adâmico a perscrutar mutações, visões e atravessamentos de pomares invisíveis; Adão flagelado de quedas. Por sua vez, Jesus é aludido como um menino acordado dentro de uma Cosmorama.<sup>326</sup> Na última parte do canto “Missão e promessa”, o Orfeu *jorgiano* se transmuta na figura de Cristo por versos que reforçam a ideia de um catolicismo primevo e restituído por uma leitura crítica:

A sua biografia que eu relato / é mera condição do pensamento /  
que as palavras também com Adão caíram. (...). Os instantes  
deslizam-lhe na face, / ele mesmo é uma quieta ressonância /  
também inumerável geometria. // Ó os montes em seus olhos, as  
lagunas, / as águas que eram vinhos, os pescadores / andarilhos  
do mar, violento mar! (...). Golpearam-no, sem vê-lo, ó grão-  
teatro, / ó máscaras nos montes espectrais / e bufões  
convocados a apupá-lo! // Rasgou-se o véu do tempo e ele  
surgiu / Com essa face de claune e de deus triste / consumou-se.  
Infernos aplaudiram. (...). Já os escuto. São quantos? Nossos  
rostos. / Nossas mãos com alguns mortos, nossas costas /

<sup>325</sup> (Cf: MENDES In: LIMA, 2013, p..516).

<sup>326</sup> “Dentro dessa geometria / há um menino imbricado. / Esse menino me espia. / Vivo nele desenhado (...) Dentro desse cosmorama / há um menino acordado. / O resto projeta sombras: Geometria. Geometria (...) Os pomares repousam nesses úteros / de rubis, ó maçã redescoberta; / repouso no teu seio como um púero / pois nesses fins de tempo sou um certo // cavaleiro chamado Adão segundo / flagelado de quedas, e barão / de azouragues de fogo assinalado; // que deseja na beira desses mundos / dormir nas frondes que amanhã virão, / dormir já morto nos futuros pomos” (Ibid., pp.440-1).

derribadas arenas. Polegares. // Ali os nossos hábitos. Os circos,  
/ e os olhos em redor, os potros nos hemisférios dos sexos  
coiceando. (...). Inevitáveis luzes, inocências. / Sobre o escudo  
mordido a poeira dança / inda doída das íntimas comédias. (...).  
Fulminadas no voo, infíéis estrelas, / na envoltura dos sustos  
planetários / a nós visíveis peregrinações. // E respirando coisas  
tão diversas, / percebo que Deus quer o meu temor, / esse temor  
herdado de outras quedas. (Ibid., pp.457-63).

Em tal cenário litúrgico do canto décimo, cabe ao poeta órfico reconquistar uma relação de transubstanciação com a natureza em seus elementos mais fundamentais de palavras viventes e, igualmente, nutrir-se dos “cantos virgens, / fogos dourados de palavras vivas, / sangue das luzes inundando o tempo” (Ibid., p.426). Em meio a abismos de não significações e embates da criação contra forças da morte, o poeta permanece no limiar entre um demiurgo gerador de novos nexos no mundo e um artista profanador que restitui o uso à palavra *invenção*. Pelo ato de profanação, uma linguagem criadora que fabrica significados também deixa frestas e brechas propensas a vazar por meio de *atos de pensamento*, no sentido em que, para Giorgio Agamben (2007, p.252), todo ato de invenção seria também um *ato de pensamento*, “e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela capacidade de descrever o real”.

De forma paralela, por meio de uma acepção particular, todo ato radical pode ser lido como uma profanação em potencial, na medida em que *profanar* signifique restituir ao uso comum o que havia sido separado pela esfera do sagrado.<sup>327</sup> Por conseguinte, como uma profanação do sagrado e do consagrado, as últimas páginas do derradeiro canto de *Invenção de Orfeu* apresentam um cenário de desassombro entre trevas desfeitas por presenças de medidas pujantes acompanhadas às mãos soltas de “corpos organados” (Lima, 2013, p.469); apesar das fronteiras entre os homens e das cordilheiras entre as nações.

A perambulação final do Orfeu *jorgiano* é marcada por um trânsito para

<sup>327</sup> Como ressalta Giorgio Agamben (2007), a partir da etimologia do termo em latim – *profanare* –, tal como utilizado pela jurisdição romana, profanar seria restituir as coisas ao livre uso, as retirando da esfera do sagrado. Profanar seria subverter o limiar que separa o plano divino do humano, mas também introduzir um resquício incongruente de profanidade no âmbito do sagrado. Seria constitutivo da ação profanatória lidar com uma ambiguidade fundamental entre um resíduo de profanidade presente em toda coisa sagrada e um resíduo irreduzível de sacralidade existente em todo objeto profanado: “Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (...). Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, pp.66-8).

a inconsciência de movimentos simultâneos por onde coisas aparecem se desfazendo no poeta e uma consciência externa sorvendo o poeta arquetípico pela própria linguagem do poema a verter sua personalidade em um *Ego dormivi* numa espécie de *oximoro incondicional*.<sup>328</sup> Assim, para além de seu ego, o que permanece do poeta órfico em *Invenção* é sua ázima canção que não fermenta e seu canto de voz múltipla a carregar “sempre extremos” (Ibid., p.437) por onde símbolos se dilatam e oceanos de linguagem são paridos.<sup>329</sup> Por tal atmosfera imagética amplificada, o poeta arquetípico de *IO* percorre espaços selváticos tal como se fosse guiado pelo fluxo ininterrupto da linguagem do poema.<sup>330</sup>

O extenso poema *Invenção* chega ao seu fim e simultaneamente recomeça por correntes desatadas de “verbos de matizes reinvidados” (Ibid. p.476), como se os nomes aderissem por si próprios os “rumos movediços” (Ibid., p.426) de suas travessias repletas de hipertextos. O poema termina inconcluso e continuado – “e os simples episódios blaus se movem / num compasso de pernas infinitas / entre as horas mortais e os nascimentos” (Ibid., p.399) –, paradoxalmente reiniciado em uma obra aberta de “perdidas selvas sempre começadas” (Ibid., p.472); como se o macrocosmo do poema fosse

<sup>328</sup> Assim como todos os cantos de *Invenção de Orfeu*, também o canto décimo possui diversas imagens compostas por oximoros, tais como: “céu de terra”, “o anzol das plantas fígando o grão já grávido de sumos”, “grande boca velada de bigodes / e de raios; e vós olhos pingados / de pouco orvalho sujo dos telhados”. Palavras aladas pós-babélicas aparecem a tocar o coração manancial da linguagem poética. No décimo canto é possível entrever um céu líquido pelo qual eclodem limos potenciais, primaveras de “buzinas se saudando”, algas voando e casulos se desatando. Paisagens de inumeráveis geometrias são alavancadas por relações que vão sendo constituídas pela dinâmica própria das imagens que a escrita suscita. As paisagens carregam suas próprias transgressões, já que as palavras também com Adão caíram: “E era paisagem com essas culpas próprias, / emboscadas nas zonas medulares, / e a quietude dos ares sem tensão”. (LIMA, 2013, pp.424-58).

<sup>329</sup> Através de uma espécie de observação vigilante de seus devaneios o Orfeu *jorgiano* sugestiona manusear a multiplicidade das coisas no mundo de modo potencializado por um olhar produtor de novos mitos. Busca por correspondentes líricos em objetos capazes de ampliar o real empírico pelas arestas do sonho. É pelo acúmulo de símbolos que o poeta atravessa o mar de pensamentos que permeia as ressonâncias de sua imaginação criadora: “Não a vaga palavra, corruptela / vã, corrompida folha degradada, / de raiz deformada, abaixo dela, / e de vermes, além, sobre a ramada; // mas, a que é a própria flor arrebatada / pela fúria dos ventos: mas aquela / cujo pólen procura a chama iriada, / – flor de fogo a queimar-se como vela: // mas aquela dos sopros afligida, / mas ardente, mas lava, mas inferno, / mas céu, mas **sempre extremos**. Esta sim, // esta é que é a flor das flores mais ardida, / esta veio do início para o eterno, / para a árvore da vida que há em mim” (Ibid., p.437, **grifo meu**).

<sup>330</sup> O rio de imagens que atravessa *Invenção de Orfeu* é composto por um tempo vivo, moldado pelas mãos incandescentes do sonho. Seus versos permanecem a fluir por “rios de verbos” a fecundar novas realidades e a polinizar novos nexos de acordo com que vão se movimentando suas afluências. Junto com as palavras nascem rumos, movimentos de novos ares e tempos grávidos de nomes: “Os soluços da noite procuraram / a garganta das coisas / e falaram. // Eram nomes de musas e de seres / que surgiam dos hálitos / encarnados. // Com as palavras nasciam rumos, sombras, / movimentos, impulsos, / novos ares. (...) Era uns tempos grávidos de nomes, / era um rumor de apelos / e dádivas. // Era um poema nascendo, era um mistério, / era um novo pecado / se movendo. // Era uma noite; e as cobras se enlaçavam / destronadas; e um mundo / se paria” (Ibid., p.239).

composto pelo voo recomeçado de seu tema.<sup>331</sup>

## 6.7)

Não procureis qualquer nexó naquilo / que os poetas  
pronunciam acordados / pois eles vivem no âmbito intranquilo /  
em que se agitam seres ignorados. (LIMA, 1958, p.575).

A relação de poetas como Jorge de Lima com a linguagem é, também, quimérica, no sentido de redimensionar o real através da fundação de outras realidades tal como um expedicionário da consciência imaginativa – navegador de estados limítrofes de fronteiras do inconsciente. Sua inclinação é imergir na realidade, atravessar sua camada mais superficial e reaver existências ideativas soterradas e irrefletidas. A poética *jorgiana* tem por propensão se apropriar do dinamismo de uma mentalidade primitiva pela qual pensar e sentir são atos simultâneos e integrados. Como aludido pelo próprio Jorge de Lima: “E ainda somos, como no Início, verdadeiramente selvagens”. (Lima 1980, p.298).

Seguindo tal linha de argumentação, a poética *jorgiana* lida com um processo de estranhamento do real que visa revigorar as dimensões mais cotidianas e familiares, dotando-as de sentidos novos e de novas estranhezas. Nesse sentido, referir-se à Jorge de Lima, em *IO*, como poeta de uma transversalidade surrealista significa considerá-lo como um difusor de ideias-força que apontam para a agonia / amargura da razão cartesiana e para o paroxismo da razão instrumental. O que Roberto Piva (2009) chama de “surrealismo bêbado” (Piva, 2009, p.158) de *Invenção de Orfeu* pode ser aludido pela imagética veloz e ágil dos surrealistas, com a velocidade próxima ao vertiginoso de uma escrita tão rápida quanto uma corrente de pensamentos. O surrealismo é mais do que uma coluna vertebral estilística de *Invenção*. Trata-se, antes, de um processo de composição que opera dentro do campo imagético do

<sup>331</sup> As imagens *jorgianas* defluem pelos desmandados ventos do poema que se reinicia por duplos enleios de símbolos, símbolos de símbolos, intercadências de duplas chamadas por invenções e imagens refluídas em outras imagens em corrente. Pensamentos seguem a latejar em permanentes partos qual um desmandado vento de “verbos vivos” afluídos em sementes, mananciais e “sulcos de versos”: “como se o poema por inteiro fosse / a angústia transportada para a face / com o voo recomeçado de seu tema” (Ibid., p.205).

poema por onde imagens se multiplicam e lirismos visuais se expandem através de oximoros amplificados e vazados por versos de palavras dispostas em liberdade associativa.

Por ser destituída de referências cartográficas, a viagem/invenção órfica *jorgiana* é marcada por uma crítica velada às realidades acessíveis ou mapeáveis por coordenadas geográficas de bússolas, astrolábios e radares. Em *Invenção*, a poesia não é somente uma plataforma geradora de significações lexicais. Trata-se, também, de um plano de extensão por onde o poeta percebe o mundo à medida que o cria. Por tal característica de gosto pela irresolução, Jorge de Lima é apresentado por Mário Faustino (2003) como um arquiteto que não procura por produtos acabados, antes procura se apropriar de novos materiais para suas construções em um “labirinto de relações” (Faustino in: Lima, 2013, p. 555). Para Mário Faustino, apesar de Jorge de Lima ser o único poeta no Brasil a ter possuído o tom e a medida do *epos*, intitular *Invenção de Orfeu* de poema épico seria mal-usar o termo e o melhor termo a ser utilizado seria algo como um *extenso poema órfico/barroco* com recorrências de alcance épico. Seguindo o raciocínio de Faustino, o poema *jorgiano* parece se utilizar da objetividade episódica do gênero épico principalmente para ampliar sua narrativa subjetiva/mentalista com vestígios de uma aventura lírica. Ainda, segundo Faustino (Ibid., p.622), o momento épico crucial de *Invenção* ocorre na oitava parte do canto sexto, em que aparece a fábula de dois cavalos lutando em um embate telúrico a simbolizar a luta do anjo-poeta – cuja figura seria formada pela tríade Virgílio/Orfeu/Jorge – com forças do mal numa batalha naval e terrestre.

Ainda que haja um fio narrativo mínimo que envolve o tempo próprio da criação da unidade instável do longo poema *jorgiano*, as dez composições que formam *Invenção de Orfeu* são compostas por *cantos singulares como pássaros* – cantos heteróclitos, mais pensáveis do que cantáveis. O que parece interligar suas partes em algo maior do que o mero acúmulo de fragmentos é o solilóquio órfico que entremeia o poema como um amplificador norteante de suas ressonâncias temáticas. Ainda assim, a própria figura mítica de Orfeu é composta por uma colagem de vozes dissonantes, em equilíbrio precário entre o épico e o lírico. Assim como a musa Eurídice é paradoxalmente formada pela

colagem de outras musas diversas, também o Orfeu *jorgiano* não é uno, mas antes composto por pedaços arquetípicos de outros poetas vários: “Teus poemas podem ser como essa festa, / de cantos singulares como os pássaros, / Se quiseres cantá-los, canta-os; se / não: cala-os, dizem mais teus pensamentos” (Lima, 2013, p.397).

Assim, paralelamente, também podemos associar as composições de *IO* à escrita do “Barco bêbado” de Rimbaud que se estabelece a partir de uma espécie de “incêndio estilístico” (Barroso in: Rimbaud, 1994, p.9) pelo qual o poeta vai queimando as pontes por onde passou e mudando de rumo à cada conjunto de versos escritos. De modo análogo, *Invenção de Orfeu* pode ser aludido como um poema labiríntico que implode com a narrativa de uma epopeia clássica por uma escrita que, constituída sobre vestígios de textos referenciais, procede por acúmulos e tensionamentos de sentidos múltiplos. Tal liberdade associativa das imagens verbais *jorgianas* permite que cada verso emita significações heteróclitas e motivos de sentidos plurais que não precisam se ater a um único fio lógico originário:

Na *Invenção* existe apenas a ordem na desordem; a unidade interior; o entrelaçamento de temas que se aproximam por semelhança ou dessemelhança. (...) Em Jorge há o primado quase absoluto da criação sobre a organização. Pouco lhe interessa a estrutura de seu poema, no todo ou em suas partes. O que faz *Invenção* – o nome foi muito bem escolhido por Murilo Mendes – é a urgência de criar um mundo, uma ‘ilha’. A necessidade órfica por definição. Dédalo. A *Invenção* é uma *natura naturans*. Um mundo verbal. Um mundo de antes mesmo da criação da palavra. Jorge, por seus processos de encantação, de nomeação original, de repetição mágica das palavras, de designação (notar os seus frequentes ‘estes’, ‘aqueles’), cria a palavra; percebe o mundo pelas palavras que cria e, assim, cria um outro mundo, uma outra natureza, de palavras-objetos, de frases-objetos, de estrofes-objetos, de poemas-objetos: a *Invenção de Orfeu*-objeto, o objeto *Invenção de Orfeu*. (...) Através de todas as suas inter-relações possíveis e imagináveis, as palavras-coisas de Jorge, em toda a sua caótica, urwéltica desordem, vão-se combinando para formar seu próprio universo. (...) A palavra, no Jorge da *Invenção* (pelo menos), não é simples signo, rótulo, utensílio de comunicação. É um ser vivo, molécula orgânica que, associada a outras, compõe um cosmos. Por isso mesmo é a *Invenção de Orfeu* intraduzível, num sentido muito mais absoluto que a prosa, ou o mero verso, ou qualquer outra poesia menos originária. (FAUSTINO in: LIMA, 2013, pp.584-5).



Erigido em bases intertextuais, *Invenção de Orfeu* pode ser referido como um longo poema mitológico de traços surrealistas que mistura uma mínima organização formal com construções vinculadas a estados suprracionais de uma escrita que parece se produzir para além do sujeito que a escreve. Como ressalta Mário de Andrade (in: Lima, 1958, p.421), em Jorge de Lima, “é a própria criação que se dirige a si mesma, por associações, por antítese, por enumerações que nada têm de lógicas como as de Whitman, numa grande e admirável liberdade”.

Simultaneamente, há em *Invenção* uma atmosfera crivada pelo curso de um discurso descontínuo a fluir em consonância com o fluxo de pensamento do poeta. O universo subterrâneo do sono opera no livro como metáfora da inspiração para o poeta sonâmbulo que, assim como Saint-Pol-Roux, parece trabalhar enquanto dorme. Através de uma imersão poética sobre as palavras e as coisas, o poeta órfico de *Invenção* potencializa as ações plásticas das geometrias oníricas e antecedentes à apreensão racional da lógica. Por entre sopros de palavras e versos imagéticos é que reverberam no poema fluxos e afluentes alinhavados por uma lógica interna pela qual ecoam paisagens moventes de uma viagem visual/imagética estabelecida por entre ruínas de tradições, uma construção por imagens livres e libertas da obrigação de significar apenas um sentido exato para cada signo, como um nascer contínuo, sucessivo e continuado por onde tudo parece ser potência de expansão.<sup>332</sup> Em insurreição à uma unidade exigida pela lógica, cada verso de cada canto de *Invenção* é como um novo universo reiniciado e um novo voo recomeçado.

Em sentido análogo, Murilo Mendes (in: Lima, 2013, p.516) narra *Invenção de Orfeu* como um poema-rio, poema cíclico que opera por junções de estranhezas e elementos extensivos elaborados de acordo com o transcorrer de seus versos fluviais. Segundo Murilo, o aforismo que melhor descreveria o poema transversal de Jorge de Lima seria a *simultaneidade*. Por se construir através de metáforas compósitas, *Invenção de Orfeu* se corporifica através de

<sup>332</sup> “os montes andam / entre as águas do mar e as do horizonte (...) Apagaram-se as coisas tintas com / o sopro das geografias, / paciências, velhos trigos, decisões. / Aqui era um sinal, ali um número, / em cima esse fagote, e o anzol das plantas / fisingando o grão já grávido de sumos. (...)esse nascer contínuo não me para. / Se me vires nos signos mais futuros, / compreenderéis: sou eu que vou nascendo. / Encerrei este mundo, construo outro / sem precisar de ti, átomo grande. (...) Ó sempre anunciação, ó parto sempre!”. (LIMA, 2013, pp.424-50).

sucessivas inserções do estranho no familiar, por cantos tão líquidos quanto um oceano a jorrar por influxos correntes associados a movimentos de permanente ampliação:

Dir-se-á que os temas nascem dos versos e que os versos nascem dos temas, numa permanente ebulição, inventando-se Orfeu a si próprio, como se Orfeu, o único herói latente do poema, fosse, simultaneamente, o seu próprio criador – o demiurgo. (...) Memória e invenção, sonho e realidade, história e futuro, infância e ancestralidade confundem-se, como se, na verdade, o poeta formasse com o seu poema uma espécie de caos preparatório de onde surgirá um dia uma ordem ideal: a ordem, escada de Jacó, por onde Orfeu subirá aos céus. (MENDES in: LIMA, 2013, p.549).

Dentro da pluralidade métrica e rítmica de *Invenção de Orfeu*, o campo semântico e imagético que constitui o poema é marcado por signos que apontam para uma dissolução de fronteiras fixas entre nomes e objetos, palavras e coisas. Sua eficácia lírica consiste em considerar real e sonho como lados igualmente importantes de uma similar experiência libertadora capaz de desassombrar os acontecimentos de uma continuidade subsumida a uma apreensão pragmática de uma realidade unívoca. Apesar de narrado em forma versificada, o poema *jorgiano* parece escrito sobre uma vertiginosa tensão entre o anseio órfico de gerar uma poesia primitiva mágico-mítica (capaz de integrar homem e paisagem) e uma realidade que só se deixa apreender por pedaços. Imagens marinhas e terrestres dão forma à natureza enquanto uma figura múltipla gerada por permanentes transfusões de rápidas fluências e velozes fluxos imaginantes em um processo alegórico de significações ativadas por certo princípio de reversibilidade entre as coisas: “A incidência no ponto, móvel ponto, / reversibilidade e seguimento” (Ibid., p.390).

Seguindo tal perspectiva, as fotomontagens *jorgianas* de *A pintura em pânico* (1943) podem ser lidas como um procedimento antecipador do processo de colagem/montagem operado em *Invenção de Orfeu* (1952) através da tensa conciliação entre elementos suprracionais com componentes metalinguísticos que versam sobre a própria criação poética redimensionada em tempos modernos. Enquanto fotomontagista e manipulador de fotogramas, Jorge de Lima opera com um constante embate de signos que se iluminam no poema como uma conquista de imagens que envolvem elementos contrários sem aniquilá-los. Enquanto mediador textual de metáforas relacionais e montagens simultâneas de

imagens, o poeta se repotencializa por equivalências e correlações de figuras de linguagem que fazem da própria relação de incompatibilidade entre dois termos sua força de ambivalência geradora de novos sentidos. Pelo murmúrio incessante de uma *escrita do pensamento*, as palavras e as coisas passam a se fundir e a se confundir por equivalências tensas e se deixam aproximar através de um processo de fluxo imagético realizado pela veloz fluência de imagens e associações de ideias do poeta perante um mundo potencialmente reorganizável por uma poesia metamorfa.

Inúmeras imagens verbais de *Invenção de Orfeu* se nutrem de uma espécie de poesia foto-plástica cuja composição evoca o processo de criação da colagem surrealista. Nesse sentido, também é possível ler *Invenção* a partir de uma perspectiva extraliterária, através de sua profusão de imagens desconexas providas da aproximação de realidades heterogêneas. Vejamos como Murilo Mendes discorre sobre tal procedimento de fotomontagem poemática em *Invenção*:

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. (...). 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. Leonardo da Vinci escreveu: *La pittura è cosa mentale*. (...). Há uma combinação do imprevisto com a lógica. (...) O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A marcha de todos os movimentos de revolta deste século acelerou a compreensão dialética que dormia nas poltronas das academias. (...) A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo das metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. (MENDES in: LIMA, 2010, pp.36-7).

Por meio de uma linguagem que aproxima realidades distantes sem organizá-las numa síntese tranquilizadora, Jorge de Lima opera em *Invenção* por metáforas surgidas de deslocamentos lógicos capazes de gerar novas metáforas extremas. Sendo o substrato relacional a própria razão basilar da metáfora, em uma instância distinta do pensamento conceitual, as próprias metáforas lidam com significados duplos negociados entre uma significação menos literal e outra menos simbólica. Como sublinha Fábio de Souza Andrade (1997), o essencial para a compreensão do processo de composição de *Invenção de Orfeu* está no

uso concretizante da linguagem metafórica num plano distante do pensamento conceitual:

É uma poesia que se faz a partir de múltiplos fragmentos do real, idas e vindas de sentido que não servem a uma disposição ilustrativa, nem às digressões abstratas. (...) Gênero híbrido, épico-lírico, mais lírico do que épico, este poema constrói-se a partir da difícil convivência entre a concentração da lírica e os desdobramentos narrativos requeridos pela épica. Esta contradição, fundamental, aparece duplicada na relação entre a proliferação de imagens – elemento estilístico dos mais marcantes do livro, que sugeriu a muitos um quase automatismo na escrita poética, registro compulsório e imediato da fantasia – e o esforço construtivo. (ANDRADE, 1997, p.111).

Para Jorge, a poesia deveria ter um “arrojo ciclópico” (Lima, 1958, p.77) capaz de colocar em rotação certa alternância potencial entre desarticulação e articulação de elementos heteróclitos. Ainda que a poesia encantatória corra o risco de ser reduzida pela modernidade a mera referência informativa, seu poder principal se situa na capacidade de fundar a si própria e nomear novas realidades; seu tempo é a medida de novas medidas. Por tal via, *Invenção de Orfeu* se liga aos preceitos de novidade apontados por Guillaume Apollinaire para a poesia moderna em *O espírito novo e os poetas* (1918). Em tal discurso proferido em 1918, Apollinaire definiu o que viria a ser um espírito novo presente nos poetas modernos e capaz de, a partir de uma liberdade associativa absoluta, levar a poesia a incorporar todos os temas e extrair novidades tanto das coisas mais triviais e cotidianas, quanto das coisas mais estranhas e míticas, as transformando em matéria útil de poesia. Não se restringido ao campo do belo, o poeta moderno deveria buscar pelas sínteses mais vastas e incompreensíveis provindas do mundo noturno dos sonhos. De tal modo, os poetas modernos deveriam se associar a criadores, inventores e profetas capazes de buscar verdades sempre novas em um tempo fértil em descobertas:

É que poesia e criação não são mais que uma mesma coisa; só devemos chamar de poeta àquele que inventa, àquele que cria, na medida em que o homem pode criar. O poeta é aquele que descobre novas alegrias, sejam elas difíceis de tolerar. Podemos ser poetas em todos os campos: basta que sejamos aventureiros e que nos lancemos à descoberta. Sendo o domínio da imaginação o mais rico, o menos conhecido, aquele cuja extensão é infinita, não é de se surpreender que tenhamos reservado mais particularmente o nome de poeta àqueles que procuram as alegrias novas que cercam os enormes espaços imaginativos. O menor fato é para o poeta o postulado, o ponto

de partida de uma imensidade desconhecida, onde flamejam os fogos de uma alegria de múltiplas significações. (...) O espírito novo é antes de tudo inimigo do esteticismo das fórmulas e de todo o esnobismo. Não luta contra qualquer escola que seja, pois não pretende ser uma escola, mas uma das grandes correntes da literatura, englobando todas as escolas, desde o simbolismo e o naturalismo. Luta pelo restabelecimento do espírito da iniciativa, pela clara compreensão de seu tempo, e para abrir nova visão sobre o universo exterior e interior, que não sejam absolutamente inferiores àsquelas que os sábios de todas as categorias descobrem cada dia e de onde tiram maravilhas. (APPOLINAIRE in: TELLES, 1977, pp.149-60).

Guillaume Apollinaire reivindicou para a modernidade um lugar mítico de abrigo do *maravilhoso* e foi o inventor do termo *surrealismo*, utilizado em *Les mammeles de Tirésias* (1917), no subtítulo da peça. No mesmo período, no manifesto “O espírito novo e os poetas” (1918), escreveu que os poetas modernos deveriam herdar dos românticos uma curiosidade que os levasse a explorar todos campos possíveis de modo a permitir que a matéria literária exaltasse a vida sob qualquer forma que ela se apresentasse. Também, em *O espírito novo e os poetas*, Apollinaire apontou o primitivismo e a imaginação como duas agências fundamentais em termos de surpresa e de novidade na modernidade:

Buscar a verdade, encontrá-la, tanto no domínio étnico como, por exemplo, no da imaginação, eis os principais caracteres deste espírito novo. (...) O espírito novo admite experiências mesmo perigosas e as experiências são algumas vezes pouco líricas. É porque o lirismo não é muito mais do que o domínio do espírito novo na poesia de hoje, que se contenta muitas vezes com pesquisas, investigações, sem se preocupar em dar-lhes significação lírica. (...). Mais tarde, os que estudarem a história literária de nosso tempo, ficarão admirados de que, semelhantes aos alquimistas, sonhadores, poetas, tenham podido, mesmo sem o pretexto de uma pedra filosofal, dedicar-se às pesquisas, às anotações que os transformavam em alvo de zombaria dos seus contemporâneos, jornalistas e esnobes. (Ibid., pp.149-54).

Apesar de *Invenção de Orfeu* ser um poema longo sobre a viagem e, assim, aparentemente, manter uma linha de aproximação com os motivos míticos da poesia épica, sua viagem é interior e mental, marcada por um fluxo de pensamento que se situa no tempo mítico da criação poético-imagística. Sua travessia é tão ébria quanto o mar, mas não ausente de todo rigor. Antes, estabelece sua força a partir da combinação entre um estado de alerta e outro de percepção desterritorializada. É a jornada interior que norteia o universo

*jorgiano* de descobertas pelos oceanos de uma linguagem realizada por travessias de símbolos circunavegados pelo poema-barco através de livres associações de imagens. Por não depender de um enredo ou de uma trama formal é que sua unidade antes se constitui como desdobramento e distensão de universos de imagens simultâneas expandidas no corpo do poema. Da incorporação deslocada de fragmentos alheios, o poeta se move pelas águas primitivas dos sonhos e por entre novas ordens de relações. Sua viagem interior se norteia por sondagens e motivos líricos num espaço fora da geografia tradicional e situado no tempo próprio da criação poética. As referências temporais em *Invenção de Orfeu* são mínimas e se restringem a citações abstratas de meses: “janeiros flagelados”, “começos de abril” “maios sem lírios”, “junho das chuvas incessantes”, “asmas outonais”, “marços redivivos”, “meses fluviais”. (Lima, 2013, pp.212-444).

Como ressalta Luiz Busatto (1978, p.4), a epopeia latina não ordena o sentido de *Invenção de Orfeu*, antes gera uma perspectiva ampliada pela qual o livro escrito por Jorge de Lima se inscreve numa tradição de natureza relacional. Trata-se também de uma epopeia sobre a própria dissolução da epopeia, cuja forma longa é desmembrada e retrabalhada de acordo com um panorama repleto de fragmentações e estilhaços de sentidos. Uma epopeia que explode com a própria concepção clássica de epopeia e das grandes narrativas históricas. A partir de uma narrativa fragmentada de sonho, *Invenção* atualiza a epopeia clássica para a linguagem descontínua da modernidade. A paradoxal epopeia *jorgiana* é também uma na ti-epopeia, epopeia anti-heroica e voltada para glória inominada de homens anônimos.

A analogia *rimbaudiana* entre corpo e barco é relida por Jorge de Lima como figuração do poeta moderno enquanto um ser em permanente translação. Por não lidar com categorias fixas, a *viagem escritural* promovida por Jorge de Lima em *Invenção* é também uma viagem interior que segue os vestígios *rimbaudianos* de *O barco bêbado* pelos quais a metáfora básica da epopeia tradicional heroica é transformada em desrumo e imprevisibilidade. Em *O barco bêbado*, a metáfora adquire um caráter alquímico, ultrapassando a função de mero adorno estetizante do poema. Assim como na escrita de Rimbaud, poema, poeta e barco formam um mesmo acontecimento, em *Invenção de Orfeu*, através

de sucessivas iluminações, o poeta se transforma em um multiplicador de analogias. Transversalmente, Arthur Rimbaud antecipa o surrealismo em *Le bateau ivre* – poema de escrita elíptica cuja narrativa procede por condensações de visões da escrita do poeta no curso de sua viagem. A acepção *rimbaudiana* do poeta como vidente é transformada em bandeira pelos surrealistas.

*O poeta se faz vidente em virtude de longa, imensa e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura. procura a si mesmo, exaure em si todos os venenos, conservando-lhes apenas as quintessências. Inefável tortura onde tem necessidade de toda a fé, toda a forma sobre-humana, onde se torna o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio. (RIMBAUD apud CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.196).*

A *escrita do pensamento* praticada pelos surrealistas é lida por Octavio Paz (1982, p.337) como um *tour de force*, um *leitmotiv* capaz de redimensionar o problema da inspiração artística no mundo moderno. A partir de uma soberania da linguagem sobre o engenho pessoal do autor, através de algo como um querer dizer da própria linguagem poética em permanente formação, os poetas surrealistas apostam na potência criadora da *escrita do pensamento* como forma de deslocar o centro da criação artística do sujeito autor para a própria escrita. Segundo André Breton, (2001, p.207), as pesquisas surrealistas possuem uma singular analogia de finalidade com as pesquisas alquímicas: “a pedra filosofal nada mais é que aquilo que devia permitir a imaginação do homem sobre todas as coisas uma desforra fulgurante”. Após séculos de domesticação do espírito, os surrealistas buscam liberar definitivamente tal imaginação alquímica através do preceito *rimbaudiano* de um longo desregramento de todos os sentidos. Nesse sentido, o poema *jorgiano Invenção* pode ser lido como uma fabricação mito-poética que encontra paralelos na visão do poeta como um alquimista da linguagem a manusear suas pedras de toque: “Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte, / somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal, / porque nos transformamos a nós próprios / em périplos verdadeiros e imperecíveis” (Lima, 1980, p.324).

Para além das dimensões informativas e referenciais, na lírica *jorgiana* a linguagem poética atua por expressões metafóricas hábeis em reunir sujeito e objeto numa mesma expressão verbal, operando, assim, por analogias verbais de imagens mentais do poeta que escreve e é escrito pela própria linguagem.

Segundo Roger Bastide (1997), o principal marco da poesia de Jorge de Lima é a experiência da pluralidade sensível do mundo. Ainda, segundo leitura de Bastide, apesar do misticismo em Jorge de Lima não ser de caráter laico ou de uma espécie de misticismo sem Deus, sua poesia apresenta certas tonalidades gnósticas que beiram o tom herético, mesmo com todas as profissões de fé que ela comporta. Enquanto figura retórica da criação artística, em consonância com a gênese de novos mundos, a poética *jorgiana* opera com fluxos metamórficos de transposições de sentidos que reúnem em si tanto um tempo originário de um éden recuperado quanto a dimensão caótica e disruptiva de um tempo intemporal e fragmentário, pelo plano conflitante entre uma dimensão fundacional do universo por meio da linguagem poética e um questionamento da própria linguagem enquanto instância instauradora e ordenadora de sentidos universais.

Linhas de fuga das representações realistas tomam corpo, em *Invenção de Orfeu*, pelo obscurecimento do aspecto premeditado da criação poética em prol de uma concepção mais plástica de poesia. Correspondências, similaridades e analogias estabelecidas pelos versos *jorgianos* conseguem, potencialmente, enxergar relações recônditas e verdades parciais entre as coisas do mundo para além das representações miméticas baseadas em correspondências referenciais unívocas entre os objetos e suas designações sígnicas.

Por não lidar a priori com categorias inatas do pensamento lógico racional, o fazer poético surrealista maneja permeáveis criações de instâncias pelas quais a identidade da consciência se despertaliza ao fluir do poema e o poeta se transforma em poema – lugar de encontro entre duas palavras ou duas realidades. Na medida em que os poetas românticos negavam a realidade – invólucro fantasmagórico de um mundo cheio de vida – em proveito do sujeito, pela poética surrealista o poeta não mais seria o dono unívoco de seu poema. Vejamos como argumenta Octavio Paz (1982):

O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz. (...) A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e se converter em cabo de alta-tensão que permita a descarga de imagens. Sujeito e objeto se dissolvem em benefício da inspiração. (...) Desde o Romantismo, o eu do poeta cresceu na proporção direta do



estreitamento do mundo poético. O poeta se sentia dono de seu poema com a mesma naturalidade – e com a mesma ausência de legalidade – que o proprietário dos produtos do seu solo ou de sua fábrica. Em resposta ao individualismo e ao racionalismo que os precedem, os surrealistas acentuam o caráter inconsciente, involuntário e coletivo de toda criação. (...). Para romper o dualismo de sujeito e objeto, Breton recorre a Freud: o poético é revelação do inconsciente e, por conseguinte, jamais é deliberado. Contudo, o problema que Breton levanta é um falso problema, conforme Novalis já tinha visto: abandonar-se ao murmúrio do inconsciente exige um ato voluntário; a passividade contém uma atividade sobre a qual a primeira se apoia. Não me parece abuso decompor a palavra pré-meditação a fim de mostrar que se trata de ato anterior a toda meditação na qual intervém algo que também poderíamos chamar de pré-reflexão. (PAZ, 1982, pp.202-12).

Ao acentuar traços inconscientes e involuntários presentes em toda criação artística, a *escrita do pensamento* surrealista acabaria por romper com o individualismo solipsista romântico e também com o racionalismo artístico que acredita ser possível controlar a irracionalidade de sua composição pelo domínio da forma poética. Os surrealistas transformam a inspiração em uma visão de mundo:

A necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética para arrancar-lhe o segredo só pode ser explicada como uma consequência da Idade Moderna. Ou melhor, nessa atitude consiste a modernidade. (...) O Surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós aquilo que chamamos de realidade. Para os antigos o mundo existia com a mesma plenitude que a consciência, e suas relações eram claras e naturais. Para nós sua existência toma a forma de disputa encarniçada: de um lado, o mundo se evapora e se transforma em imagem da consciência; de outro, a consciência é um reflexo do mundo. A empresa surrealista é um ataque contra o mundo moderno porque pretende suprimir a luta entre sujeito e objeto. (...) O Surrealismo investe também contra o objeto. O mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não existe eu, não existe criador, mas uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis. (...). Ao contrário dos poetas anteriores, que se limitam a sofrê-la, o Surrealismo maneja a inspiração como uma arma. Assim, transforma-a em ideia e teoria. O Surrealismo não é uma poesia, mas uma poética, mais ainda, e sobretudo, uma visão do mundo. Revelação exterior, a inspiração, a inspiração rompe o dédalo subjetivista: é algo que nos ataca, mal a consciência vacila, algo que irrompe por uma porta que se abre somente quando são fechadas as portas da vigília. Revelação interior, faz titubear nossa crença na unidade e identidade dessa mesma consciência: não há eu e dentro de cada um de nós lutam várias vozes. (...) a verdadeira originalidade do Surrealismo consiste

não somente em ter feito da inspiração uma ideia, mas sobretudo uma *ideia do mundo*. Graças a essa transmutação, a inspiração deixa de ser um mistério indecifrável, uma superstição vã ou uma anomalia, e se torna uma ideia que não está em contradição com nossas concepções fundamentais. (PAZ, 1982, pp.207-9).

Para os surrealistas, as distrações e os acasos possuem agência importante nas grandes descobertas. Em suas criações verbais insurrectas às especulações racionalistas, os poetas surrealistas lidam com a escrita através de uma analogia direta com certas locuções mentais formadas por palavras ditas e ouvidas, de forma simultânea, com os olhos e com a mente. Pela poesia surrealista, aquilo que é propriamente poético residiria em elementos inconscientes que, para além da vontade do poeta, se revelariam no poema através de pensamentos não dirigidos.

De modo análogo, também a poesia de *Invenção de Orfeu* mostra uma inclinação para um experimentalismo que, justamente por operar com uma narrativa anti-linear, se constrói a partir de uma desconexão lógica entre imagens díspares, extraindo-lhes força de acordo com permanentes experimentações sobre os processos de criação que se expressam em sua escrita. Ao desarticular e rearticular elementos, dando-lhes nova unidade, o poeta alarga a experiência da visão. Dessemelhante de um autor que acredita possuir certa ubiquidade sobre sua obra, Jorge de Lima – mais artista do que artífice – coincide mais com um escritor orquestrador de dissonâncias, um artista que não parece deter o monopólio técnico de seu texto. Ao invés de apresentar ao leitor um produto último e conclusivo, em uma chave mais ampla, como se as palavras por si próprias fossem dotadas de agência, o poeta escreve pelo perpétuo deslocamento limiar da própria linguagem poética.

Mais do que literatura de viagem, *Invenção* fabula sobre uma viagem expressionista que cria novos significados para as viagens de deslocamento geográfico. A viagem clássica se diferenciaria da moderna pelo fato desta última ser inacabada e inconclusa. A partir do romantismo, se ampliam os limites do real e a viagem passa a se destacar por seu caráter onírico somado ao desejo de fuga e evasão do sujeito. Dessa forma, certos relatos modernistas irão se fixar principalmente na distinção do observador que fornece, em sentido último, sua visão (ainda que deformada por um olhar expressionista), ao invés da descrição.

Enquanto as epopeias clássicas são guiadas por uma história heroica pela qual o poeta cumpre um destino e navega guiado por um fim redentor capaz de conceder desfecho ao seu texto, em *Invenção de Orfeu* não há a narrativa de uma viagem de constituição de identidade, como a de Odisseu, ou do caráter posto à prova, como o da fundação da nova *Ílion* por Enéias. Trata-se de uma viagem escritural realizada pela e através da linguagem.<sup>333</sup>

Em *Invenção de Orfeu*, a viagem não significa a conquista cumulativa de novos espaços e territórios, mas antes a criação de uma dimensão pela qual fosse possível englobar a multiplicidade individual da poesia aos parâmetros mínimos unificadores do poema. Um poema que é, antes de tudo, arte mental e criação onírica, não se propondo a veicular nenhum conhecimento mais objetivo do que as próprias imagens de sua escrita. Nesse sentido, apesar de possível, uma leitura sequencial e causal de *Invenção de Orfeu* não parece ser suficiente para captar as realizações do longo poema. Há que se buscar outro fio lógico de abordagem mais atento ao esboço laboratorial de ideação inventiva que acaba por preterir qualquer realização acabada e estabilizada em sólida engenharia solar. Sua estruturação não parece se esgotar em um só esquema narrativo e nem, tampouco, se consumir e se consumir em nenhum texto autoexplicativo. Por exemplo, no décimo e último canto, “Missão e promessa”, o que seria o término de uma viagem se transforma em um fim à maneira de uma rapsódia composta de estilhaços e densas passagens explosivas de uma “tensão metafórica potencializada e represada”. (Andrade, 1997, p.73).

Segundo algumas leituras recorrentes, em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima teria involuntariamente concretizado o animal de dez mil estádios proposto por Aristóteles como uma animália cuja grandeza descomedida impediria ao leitor enxergar sua totalidade e encontrar uma mínima ordem em sua unidade descontínua. Tal é a leitura de Augusto de Campos (1978), para quem *Invenção de Orfeu* é “muito mais órfico do que inventivo” (Campos, 1978, p.42).<sup>334</sup> Por sua vez, Wilson Martins (1979) o interpretou como uma

<sup>333</sup> (Cf: ANDRADE, 1997, p.127).

<sup>334</sup> “Jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico do que inventivo, e que me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização e falta de rigor. Parece-me, ainda hoje, um equívoco, um falso poema longo: uma sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova. Depois, apesar de suas várias tentativas de renovação, Jorge de

“epopeia falhada” (Martins, 1979, p.309).<sup>335</sup> Também Raduan Nassar o considerou incompreensível no nível lógico, embora compreensível em outros níveis de apreensão: “Lia (*Invenção de Orfeu*) sem entender, porque ninguém, penso, pode entender aquele poemão no nível lógico; não entendia, mas ao mesmo tempo entendia demais aquele texto” (Nassar in: Lima, 2013, contracapa).

Em seu translúcido devaneio, *Invenção de Orfeu* parece convocar o leitor a acompanhar um poema composto em febre de linguagem; um poema que não tem mais sentido do que suas imagens; um *poema-rio* a transportar águas vocabulares por ondas infrequentes de um raro mar. Poema composto por vasos comunicantes entre real e sonho, sem cindi-los em nichos estancados de uma poesia gerada unilateralmente (somente a partir de uma razão calculada ou de uma inspiração instintiva). Em vista disso, optamos por abordá-lo através de uma *onirocrítica*.

Mais do que ilusão de repouso, o sonho representa para os surrealistas um procedimento criativo fundador e inventor de sentidos que traria vestígios basilares de organização e poderia ser aplicado às questões fundamentais da vida. Através do surrealismo, como pretendia André Breton, o leitor conheceria a imaginação em estado nascente, porque a viveria em seus excessos, por imagens improváveis e raras. Por sua vez, como observa Gaston Bachelard (1989, p.13), a imaginação não seria, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade, mas antes a faculdade de formar imagens que ultrapassam o real. A imaginação seria mais do que mero poder de distanciamento. Por tal acepção, a imaginação material *supra-realista* seria formada por uma energia psíquica inconstante, mas carregada de uma matéria onírica que dinamizaria a criação poética por atos criadores cujas densidades se

---

Lima é o poeta dos ‘retornos’, retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo” (CAMPOS, 1978, pp.42-3).

<sup>335</sup> “O poema dever-se-ia chamar, com mais propriedade, ‘O Testamento’ de Orfeu, porque é, como se sabe, a biografia (leia-se autobiografia) épica de um poeta destinado a morrer no ano seguinte. Era, de toda evidência, um gênero impossível, contraditório nos seus próprios termos; isso explica que jamais tenham aparecido as gerações sucessivas de críticos que, segundo Murilo Mendes, haviam, de comentá-lo e esclarecê-lo através dos anos, se não através dos séculos, com ‘amor, ciência e intuição’; passado o primeiro momento de respeitosa perplexidade, cabe confessar que o poema é mais uma daquelas ‘memoráveis catástrofes’ que transformam a história literária em história trágico-marítima.” (MARTINS, 1979, p.309).

formariam por correspondências marcadas por uma imaginação ativa de metáforas que ultrapassariam o campo de explicações das metáforas realistas:

Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho. (...) A unidade de uma paisagem se oferece como a realização de um sonho muitas vezes sonhado (...). A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. (...) A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visões. (BACHELARD, 1993, pp.5-18).

Para Bachelard (2009, p.51), nenhuma crítica intelectualista da poesia seria capaz de conduzir ao lugar onde se formam as imagens poéticas.<sup>336</sup> Paralelamente à leitura surrealista da imaginação, os devaneios não se explicariam somente pelas experiências vividas pelo poeta. Um devaneio não seria pessoal ou familiar, antes percorreria zonas de intensidade fluidas e significações fluentes. A *poética do devaneio* acredita multiplicar os objetos, multiplicando seus pontos de vista. Por tal perspectiva, o livro *bachelardiano A poética do devaneio* (1961) se inicia com epígrafe de Jules Laforgue (apud Bachelard, p.1): “Método, Método, que queres de mim? Bem sabes que comi do fruto do inconsciente”. Em tal livro, a imaginação poética é tomada como pura potência capaz de criar novas raízes inominadas a sobrepor seus próprios princípios lógicos sobre o mundo, uma vez que o devaneio reanimaria um mundo mítico das primeiras palavras – palavras que ligariam o ser do homem ao ser das coisas: “Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. Os mitos saíram da Terra”. (Bachelard, 2009, p.180).

Distante de um conhecimento sistemático, tal poética se desdobraria numa extensão que excederia a natureza dialética do pensamento por meio de outros níveis de radicalidade, como, por exemplo, a invenção de teorias da arte produzidas pelos próprios artistas. O devaneio, filho bastardo da lógica cartesiana, esboçaria outro tipo lógico de apreensão do real. Análoga à *poética*

<sup>336</sup> As questões propostas pela imaginação poética escapariam do universo da casualidade: “A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*” (BACHELARD, 1993, p.3). Por tal perspectiva, Gaston Bachelard (1993) critica certos críticos que consideram a linguagem como um instrumento metodológico pelo qual se deveria forçar a exprimir com precisão todas as sutilezas dos pensamentos. Inversamente, segundo perspectiva *bachelardiana*, a ciência deveria ser, fundamentalmente, ruptura e investigação.

do devaneio bachelardiana, o procedimento poético *jorgiano* de invenção de imagens vertiginosas e elementos desordenadores de uma constância do real possui uma expressão correlata ao eixo surrealista de navegação pela linguagem. Mediante uma abordagem mítica liberta do tempo cronológico, o Orfeu *jorgiano* se move pelo poema como em um palco móvel por onde ecoa o devaneio de uma viagem anímica permanente. Em sua deambulação noturna repleta de visões, a descida órfica ao Hades também pode ser lida como um uma viagem a mundos paralelos e um descenso ao inconsciente do poeta arquetípico.

É através de proliferações vertiginosas de imagens que o poema se arquiteta a partir de uma tensa e densa convivência entre o épico e o lírico. O que encadeia um canto a outro no livro parece ser a potência geradora da linguagem poética em sua plena capacidade de colocar os signos escriturais em rotação como a permanente fluência e confluência de correntes elétricas e cartografias mentais de um processo de escrita pelo qual o inconsciente do poeta se inscreve no inconsciente do texto. Em *Invenção de Orfeu*, a linguagem poética parece dramatizada como um campo por onde se defrontam forças antagônicas sem que sejam sintetizadas em nenhuma harmonia de composição. Sonetos e fragmentos líricos convivem com a mesma naturalidade com que Lautréamont e Luís de Camões podem figurar na mesma estrofe poemática. Ainda que o soneto seja a forma métrica mais retomada por Jorge de Lima em *Invenção*, sua estranha organização semântica e sintática obriga a repensar a natureza da referencialidade das imagens que constituem a forma clássica no poema *jorgiano*. Como evidenciam certos poemas de Louis Aragon em alexandrinos ou certos sonetos de Paul Éluard, o uso de procedimentos clássicos da poesia, como as formas fixas, não leva necessariamente a um impedimento das realizações surrealistas.

A vertiginosa sobreposição de imagens e de planos presente em *Invenção de Orfeu* pode ser lida como metáfora para um mundo pós-edênico onde o ato de significação é sempre provisório, já que a linguagem não mais possui uma relação intrínseca entre os conteúdos que veicula e as palavras não mais são veículos condutores do absoluto. Por isso, muitas de suas imagens se assemelham às figuras hieroglíficas permeadas de tensões e enigmas tantas vezes indecifráveis de uma existência só apreensível por fragmentos e

estilhaços. Ao explorar o caráter associativo de imagens verbais inúmeras, Jorge de Lima acaba por construir, em *Invenção*, uma atmosfera simbólica que aponta para o caráter involuntário de uma linguagem erigida por superfícies textuais circundadas por uma solicitação desejante de escrever com velocidade parecida ao pensamento em fluxo. Ante sua escrita reverberativa se reúnem escritas surgidas de associações tão imprevistas quanto seus elementos desarticulados e rearticulados por palavras desguarnecidas de significados uníssonos:

*Imagens* são sempre pontas entre limites por vezes indevassáveis; como o inquieto deus Hermes, vão contra o princípio da não-contradição e nunca excluem nenhum terceiro, unindo até extremos, o inconciliável. (...) Viagem de vasto fôlego épico, mas direcionada para o interior da própria criação, para a gênese em que o caos se faz forma, trata-se de um poema metalinguístico ao mesmo tempo bêbado e lúcido, numa aventura *rimbaudiana* no mar da linguagem rumo à intimidade obscura das fontes da poesia e da criação em geral, sustentada sobre o tripé arte, natureza e morte. Nessa revisão do processo de criação, que traz de volta o mito de Orfeu e um verdadeiro laboratório de imagens, as emaranhadas reminiscências bíblicas, da tradição das grandes epopeias – Camões, Virgílio, Dante – e de tradição literária brasileira, são matéria maleável nas mãos do engenheiro noturno, experimentador das formas poéticas mais dissimiles no mar revolto e onírico de uma linguagem em crise, com seu contraposto de caos, vazio e silêncio. (ARRIGUCCI in: ANDRADE, 2007, pp.15-9).

Assim, em vista disso, neste poema-fluvial que é *Invenção de Orfeu*, as palavras e seus signos parecem se engendrar por combinações destituídas da obrigação de significar sentidos verticais. Ao redor de um vórtice de imagéticas mentais o poeta atravessa um labirinto pelo qual imagens se multiplicam e se estendem por entre sonoridades muitas vezes prescindidas da necessidade de remissão ao mundo objetivo das representações discursivas lógicas, em um dinamismo próprio que encontra sua coerência interna no próprio ato de desordenar e reordenar elementos de acordo com sua razão imaginativa expandida pela bidimensionalidade do papel.

A ausência de limites do território oceânico também parece contribuir para o descentramento da navegação *jorgiana* em *Invenção* – poema composto por uma escrita que se delineia em seu próprio fluxo, por significações que se expandem para além das representações objetivas de um mundo evidenciável por bases lógicas de uma realidade minimamente estável. Após sondar, em *Invenção de Orfeu*, imagens que criam o choque e a surpresa análogos às

reivindicadas pelos surrealistas, é possível chegar à constatação de que uma linha racionalista ativa não seria suficiente em todo seu saber acumulado para abordar e abranger a multiplicidade de seus versos e de seus dinamismos imagéticos. Por tal acepção, *Invenção* é um poema potencialmente surrealista em seu desimpedimento em romper com os espelhamentos representacionais de uma escrita de pretensões realistas.



## 7. Conclusão

É mais importante ter ideias do que conhecer verdades; é por isso que as grandes obras filosóficas, mesmo quando não confirmadas, permanecem clássicas. Ora, ter ideias significa também dispor de uma tópica, tomar consciência do que existe, explicitá-lo, conceituá-lo, arrancá-lo à mesmice (...). É deixar de ser inocente, e perceber que o que é poderia não ser. O real está envolto numa zona indefinida de co-possíveis não realizados; a verdade não é o mais elevado dos valores do conhecimento. (VEYNE, 1983, p.55).

### 7.1)

Mais do que o traduzir em receitas de um pensamento estético, consideramos, ao longo deste trabalho, o surrealismo como uma poética de expansão do real – um pensamento de abrangência etnográfica – sem, contudo, buscar lhe dissipar a estranheza. Nesse sentido, seguimos interpretação análoga à de Peter Bürger (in: Antunes, 2001) que, ao abordar obras surrealistas, as delineou como *inorgânicas*. Ao sondar o labor crítico de obras surrealistas, Bürger se deparou com um novo conceito de obra artística a que denominou de *não orgânica*, devido ao seu caráter inapreensível pelo uso de categorias idealistas.

Toda obra surrealista se volta contra o status de texto literário que lhe é atribuído dentro de um sistema corrente de classificação. Por isso, o teórico alemão precisou criar novas categorias para abordar tais obras que lidavam de forma intrínseca com a recusa de conformismos ancorados numa estética de autonomia da arte. Neste ponto, concordamos com a leitura de Peter Bürger (1993, p.144) sobre o fato de os surrealistas produzirem uma forma artística nova que requer, para quem a teorize, que não a submeta à nenhuma compreensão tradicional de arte. Contudo, consideramos impreciso o termo *surrealismo francês* utilizado por Bürger (in: Antunes, 2001), uma vez que, apesar de o surrealismo ter surgido em Paris, participaram de sua manifestação artistas de várias nacionalidades como, por exemplo, o alemão Max Ernst, o belga René Magritte e o catalão Salvador Dalí. O que existiu foi, antes, um surrealismo *em* Paris e não *de* Paris. Ainda, como observa James Clifford (1998, p.160), qualquer análise crítica sobre o surrealismo deveria considerar que tal expressão artística foi um fenômeno internacional, com manifestações em cada continente.

Em vista disso, procuramos não analisar o surrealismo como uma etiqueta, um rótulo ou um gênero literário, mas sim pesquisar experimentações textuais que compartilhassem com este uma poética questionadora e problematizadora dos excessos de racionalismo e de realismo da arte moderna:

O trabalho científico vive da – e na – distância para com o seu objeto. É por isso que as referências à atualidade de um determinado trabalho facilmente aportam consigo a acusação de não-cientificidade. Por trás de tal suspeita, esconde-se afinal um equívoco objetivista da pesquisa em ciências humanas (*Geisteswissenschaften*). Aquilo que Gardner tornou válido em sua crítica do historicismo, de que este esqueceu sua própria historicidade, vale também para a posição científica em questão, que se caracteriza pela contraposição não-dialética de atualidade e distância científica. (...) A justa constatação de que as ciências históricas necessariamente possuem uma referência de atualidade não deve perder de visto o fato: o presente em questão não representa uma unidade. (...) Erra o seu alvo toda teoria que procura determinar, também do ponto de vista ontológico, a ‘essência’ da literatura, por preterir a transformabilidade histórica daquilo que é a literatura. A ciência da literatura requer um conceito que inclua a transformação do conceito de literatura. (BÜRGER in: ANTUNES, 2001, pp.73-80).

Por tal acepção, seria improdutivo ler escritas surrealistas com o mesmo diapasão crítico com que comumente se interpreta obras de traços realistas ou que, ao menos, dialoguem com solicitações em produzir retratos similares de uma realidade particular. De forma diversa, o dinamismo das imagens surrealistas rompe com as casualidades orgânicas, requerendo um outro tipo de ferramenta intelectual e aproximativa. Por tal perspectiva, paralelamente aos desafios epistêmicos que nos foram apresentados durante o processo de pesquisa pelos nossos *objetos-sujeitos*, buscamos ao longo deste trabalho um campo de pesquisa distinto de uma relação causal pela qual o surgimento de uma obra artística fosse apreendido verticalmente como produto condicionado de uma época. Para além da esfera escolástica surrealista, procuramos esquadrihar mais do que rastros verticais de influências e de ascendências. Antes, intentamos pesquisar nos três escritores estudados por traços convergentes à uma *poética surrealista*, em uma via de mão dupla de interlocução entre invenções e contra invenções, produções e justaposições; atribuindo ao surrealismo a amplidão que lhe foi conferida por Octavio Paz.

Como reafirmou ao longo de sua obra Octavio Paz, o surrealismo representou para o mundo moderno um movimento de liberação total, não uma escola poética; antes uma via de reconquista da linguagem poética em sua dimensão originária e fundacional pela qual a poesia representaria um plano escritural de fundação do homem, das palavras e dos sentidos. Para Paz, toda poesia teria um fundo surrealista na medida em que transcendesse a representação realista da realidade. Por sua vez, para o filósofo Ferdinand Alquié (1972, p.105), através da prática surrealista, poderia ser revelado ao homem moderno sua consciência mais fundamental e primeva de uma representação inaugural da realidade.

Paralelamente, uma leitura antropológica do surrealismo mostra que nesta poética não falta rigor; o que há é outro tipo de rigor, distinto da rigidez lógica dos cartesianos. Ainda que possivelmente doutrinário enquanto escola (que dura até a morte de André Breton em 1966), o surrealismo não se restringe a tal visão, sendo sua poética mais do que uma questão de linhagem literária. Por métodos inovadores de experimentação com a linguagem, através de uma *escrita do pensamento* e a partir de uma nova consciência do real, a *poética*

*surrealista* pode ser pensada como uma visão de mundo capaz de lidar com verdades simultâneas que já não precisem recorrer a esquemas prévios de percepção e de representação da realidade para desenvolver suas práticas de sentido.

Por conseguinte, nossa orientação teórica não procurou unicamente demonstrar as propriedades de uma hipótese, como uma teoria que se comprovasse exclusivamente no *outro*. Antes, buscamos pensar que é esse *outro* que reverbera no pesquisador de forma dinâmica, de modo a reconfigurar a própria escrita teórica. Por tal ponto de vista, ao longo desta pesquisa, consideramos que não somente um escritor escreve sua obra, como também a obra possui agência sobre o autor. Toda teoria produz sua prática, uma vez que, em um sentido mais amplo, a teoria pode ser lida como a visão que compõe a tessitura imagética e o manancial de imagens das representações humanas, sendo que, em grego, teoria significa *visão*.

Por tal ponto de vista, fundamentalmente, nos interessou observar os escritores pesquisados escrevendo suas próprias teorias – escritores capazes de traçar um tipo de escrita em que se fundem características de discursos críticos com discursos poéticos, expandindo o conceito de ciência e o transferindo para outras bases de fabricação de sentido. Em vista disso, ao longo deste trabalho, estivemos especialmente atentos em observar teorias desdobradas por *intertextos* que ultrapassassem a base cartesiana do conhecimento sistemático em combinação com outros níveis narrativos, como o etnográfico. Dessa forma, pressupomos, ao longo deste trabalho, a possibilidade de pensar em teorias efetivamente relacionais que não supusessem identidades existindo a priori ou em si.<sup>337</sup>

Ao lermos o artista surrealista como um *etnógrafo da mente* em potencial, nos propusemos a pensar numa prática textual etnográfica capaz de tomar cada pensamento como um ato de prática de sentido. Por serem – tanto o surrealismo, quanto a etnografia – gêneros diferentes que partilham de questões comuns, como o redimensionamento do humano, a escrita etnográfica pode ser

---

<sup>337</sup> Como destaca Eduardo Viveiros de Castro (2008, p.218): “Se identidade existe, ela é secundária em relação à alteridade. Mas é também preciso cuidado para não transformar a alteridade em outra identidade”.

incitada por narrativas experimentais de certos escritores, como os surrealistas. O desconhecido está sempre em jogo na escrita antropológica, uma vez que seu sistema de signos lida invariavelmente com um plano relacional, sendo que uma relação significa potencialmente “atar alteridades, não resolução de contradições” (Paz, 1993, p.104).

A este respeito, a leitura de Amir Geiger (1999) sobre certos escritores modernistas como *antropólogos sem métier* nos estimulou a pensar numa *antropologia da literatura* em moldes novos, que não estivessem submetidas à uma interpretação disciplinar instrumental unidirecional. Em sua interpretação antropológica do modernismo brasileiro, ao invés de desenvolver um estudo da produção literária como um fato cultural definido e cristalizado, Geiger, além de abordar uma compreensão literária lida por antropólogos – apontando para certo entendimento, não pragmático e não referencial, próximo ao da literatura por parte de uma imaginação antropológica –, também investiga os escritores Mário e Oswald como dois “antropólogos selvagens”, precursores míticos de ideias particulares do moderno: “Esse modernismo não está previamente definido, pois seu lugar é uma possibilidade lógica” (Geiger, 1999, p.6).

Seguindo tal perspectiva, como ressalta James Clifford (1998, p.39), uma *antropologia relacional* pode potencialmente contribuir para uma crescente visibilidade dos processos criativos – e, num sentido mais amplo, poéticos – pelos quais objetos culturais são inventados e interpretados como significativos. Para uma *antropologia relacional*, o objeto não deve ser antagônico ao sujeito, nem metodologicamente, nem teoricamente, uma vez que, sob uma perspectiva relacional, o *outro* não é mero objeto, antes articula tensões e contrastes por sentidos compartilhados e performados no plano da cultura.

Por tal via perceptiva, colocar escritas em relação significa pressupor que toda matéria de conhecimento parte de uma interpretação circunstanciada, além de atentar para o fato de que todos os objetos se alteram no momento em que são observados e que é impossível fotografar e congelar um objeto em um âmbar interpretativo hermeticamente fechado. Assim como os fatos não existem em estado isolado, exceto por abstração – “concretamente, existem apenas sob os conceitos que os informa” (Veyne, 1983, p.6) –, podemos pressupor que a antropologia só existe em relação às questões que nós lhe formulamos. Como

aponta Gaston Bachelard (2009), a finalidade de toda metodologia científica deveria ser “colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência” e gerar o entendimento de que “não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação” (Bachelard, 2009, p.4), uma vez que “a ciência jamais deixou de delirar, de fazer passar fluxos de conhecimentos e de objetos totalmente descodificados segundo linhas de fuga que iam cada vez mais longe” (Deleuze, 1998, p.80).

Da interlocução entre surrealismo e etnografia – compreendendo as duas como *ciências do risco cultural* – é possível pensar em um entendimento do humano que passe pelo reconhecimento de que qualquer definição de cultura deva ser crítica e plástica. Tanto o surrealismo quanto a etnografia lidam com o passado como se esse fosse contemporâneo de seu presente. Ao buscar pensar o pensamento moderno sem se apoiar exclusivamente em tal herança cultural, o método etnográfico pretende ampliar o raciocínio humano justamente por mostrar que a tradição cultural europeia não detém o monopólio do pensamento sobre o humano. Seguindo tal linha de argumentação, pensar na escrita etnográfica e na poética surrealista como *ciências do risco cultural* significa entender o *risco* numa esfera que abranja um constante questionamento do privilégio ontológico de um sujeito hipostasiado em sua consciência e sua ancoragem prioritária na esfera da representação factual como valor último do real.

De forma diversa, uma *ciência do risco cultural* seria uma ciência pela qual tanto o antropólogo quanto o artista devem se esforçar para desenferrujar os costumes e os valores vigentes em cada sociedade. Se toda relação estabelece uma transformação e todo ato de entendimento entre culturas pressupõe um experimento com a sua própria, é só a partir da desfamiliarização de sua própria cultura que o etnógrafo constrói sua busca etnográfica em uma cultura *outra*. Por tal acepção, o pensamento etnográfico pode ser lido como evocação de uma viagem criadora que não cesse de problematizar para o que define o longe e o perto, geográfica e culturalmente.

Nesse sentido, pensar no artista surrealista como um *etnógrafo da mente* em potencial significa imaginar um plano ficcional da escrita etnográfica análogo ao concebido e praticado pelo antropólogo Michel Leiris que, ao

misturar literatura de viagens mentais com escritas de viagens de deslocamento geográfico, preteria a segunda forma à primeira. Escritas como as de Leiris produzem a impressão de não mais ser possível se referir a dados etnográficos como algo a ser encontrado ou descoberto unicamente no mundo exterior. Para escritores como Flávio de Carvalho e Michel Leiris, no inconsciente humano encontrar-se-iam condições de acessar as vidas mentais de todos os homens de todos os tempos. Também, para Claude Lévi-Strauss (1975, p.132), o inconsciente mental carregaria formas que interligariam espíritos antigos e modernos, primitivos e civilizados, sendo o inconsciente um campo limítrofe entre o subjetivo e o objetivo, o termo mediador entre o *eu* e um *outro* ancestral.

Transversalmente, no horizonte da busca surrealista há o pressuposto de que os modelos poéticos não poderiam ser inferiores aos modelos científicos de apreensão do real. Ao reunir os objetos aparentes mais afastados e incluí-los em seu sistema próprio de comparação – com amplitude de contradição aparente entre os termos –, o dinamismo que incitaria a poética surrealista seria simultaneamente poético e científico.<sup>338</sup> A dúplici lição do texto surrealista – concomitantemente poesia e ciência – é que uma pode se tornar momentaneamente a outra, como num vaso comunicante em potencial através de uma *poética do risco* e do *estranhamento*. A maior contribuição de Michel Leiris foi mostrar que teoria e ficção se mesclam e se misturam tanto no surrealismo quanto na escrita etnográfica. Na escrita *leirisniana*, a verdade e a percepção consciente não se alinham com o conhecedor – o antropólogo – e, tampouco a dissimulação e a submissão aos poderes do inconsciente se encontram somente do lado do *outro* enquanto objeto de análise.

Como abordado no primeiro capítulo, a partir da escrita de Leiris, a univocidade do discurso científico na antropologia passou a ser contrastada com as verdades parciais de uma escrita etnográfica em que o pesquisador passa a fazer parte da própria ficção de sua escrita. Paralelamente, como afirmou Louis Aragon, em *La Peinture au défi* (1930):

A arte cessou verdadeiramente de ser individual, mesmo quando o artista é um individualista irredutível, pelo fato de que podemos seguir, negligenciando os indivíduos, através dos diversos momentos do seu pensamento, um vasto raciocínio que

<sup>338</sup> (Cf: CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.32).

só da maneira muito passageira toma por empréstimo a intervenção explicadora dos homens. (ARAGON apud PERLOFF, 1993, p.148).

Desde que o dialogismo e a polifonia são reconhecidas como modos antropológicos de produção textual, a autoridade monofônica do cientista é questionada e sinalizada como traço característico de uma ciência que reivindicou representar culturas de forma etnocêntrica. Nesse sentido, sob perspectiva análoga à *leirisniana*, o sujeito de um discurso não poderia ser definido por uma substância ontológica, pois só se articularia a partir de um processo de disseminação cuja subjetividade seria sempre heterogênea, sendo que a experiência de subjetividade não coincidiria com um sentido unívoco de atribuição, visto que um sujeito só se apreenderia em processo de produção e de transmissão dialógica:

Um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o posto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos: o contrário de uma verdade. (DELEUZE, 1992, p.15).

Ao lidarmos com verdades parciais e pensarmos a antropologia enquanto uma experiência intelectual *arriscada* presumimos que o antropólogo não é um colecionador de soluções, antes um mediador de textos, um investigador para quem o que mais interessa não é atingir consensos, mas chegar à conceitos por pensamentos que operem por diferenças de perspectivas, uma vez que não só a antropologia estuda relações, como o conhecimento produzido por ela é ele próprio uma relação, visto que “o relativismo não é a relatividade da verdade, mas a verdade da relação” (Deleuze apud Latour, 2012, p.140).

Dessa forma, de modo a traçar uma abordagem antropológica do campo literário através do surrealismo, buscamos produzir uma argumentação densa que ampliasse o campo de relações do tema e levasse adiante a reflexão. Por conseguinte, para tal fim, tendo em vista o ineditismo de nosso campo de estudo, propusemos refletir sobre um gênero ainda pouco explorado que é a



*antropologia da literatura*. Pensar numa *antropologia da literatura* implica considerar uma outra forma científica de interpretar textos e narrativas múltiplas que lidem com a instância ficcional da metodologia antropológica. Como mostra James Clifford (1986, p.4), a dimensão literária da etnografia não deve ser invariavelmente compartimentalizada como uma instância menor do discurso etnográfico, sendo tal dimensão ativa em todos os níveis da escrita científica. Procedimentos literários – metáforas, analogias, alusões, alegorias e figurações narrativas – permeiam qualquer escrita científica que abranja a dimensão representacional antropológica, além de incidirem no modo como fenômenos culturais são configurados e reverberados no campo etnográfico.

Procuramos, assim, dar estatuto de sujeitos aos nossos objetos e abordá-los como instâncias providas de agência em uma relação entre *nativos relativos*,<sup>339</sup> visto que, se é o ponto de vista que cria o objeto, também o objeto é capaz de interferir sobre sua metodologia; uma vez que não só a ciência fabrica seus próprios objetos, como também cada objeto produz seu tipo singular de saber que acaba por também atualizar a noção de ciência. De modo a construir seus interlocutores e suas categorias de pensamento a partir da reflexão de seus objetos abordados, uma etnografia intertextual deve considerar que os objetos são, acima de tudo, também sujeitos do texto etnográfico.

Como aponta Néstor Canclini (2010), presumivelmente seja preciso mais do que um esforço metodológico para que análises antropológicas consigam apreender práticas artísticas em seus próprios termos. Segundo Canclini (Ibid., p.63), a eficácia da arte no mundo contemporâneo decorreria de uma desconexão entre a significação artística e os fins sociais a que seu sentido último havia sido destinado. Em uma dimensão dinâmica e crítica, propõe atentar para a importância de obras artísticas que não imponham nenhuma reação pedagógica ou militante de percepção ao pesquisador. Segundo a análise

<sup>339</sup> Desenvolver diálogos entre *nativos relativos* significa atentar para uma dinâmica não dicotômica entre sujeito e objeto, em um possível redimensionamento das particularidades presentes em cada discurso analisado. Na etnografia relacional proposta por Eduardo Viveiros de Castro (2002), a partir do perspectivismo ameríndio, o *outro* não é mero objeto de sua escrita, mas antes articula pontos de vista por contrastes que não se deixam capturar de todo pelo *lógos* clássico do pensamento moderno, uma vez que, no perspectivismo ameríndio, o *outro* é portador de um *conceito* e não somente de uma percepção: “Talvez eu deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia”. (CASTRO, 2008, pp.8-15).

*cancliniana*, tendo a modernidade desfatalizado os segredos, viveríamos em um mundo sem *marcos zeros* de traços ontológicos. Em tal cenário, obras literárias e artísticas não seriam mais explicáveis apenas e tão somente por sua contextualização histórico/social, uma vez que, no mundo pós-moderno ou pós-utópico, a tarefa artística não seria a de dar um relato à sociedade de modo a organizar sua diversidade, mas antes valorizar certa iminência crítica presente em suas produções de sentido: “As obras artísticas nos aparecem como ilustrações de pensamentos, senão para observar seus dispositivos conceptuais e formais que alteram os modos de fazer visíveis as perguntas” (Canclini, 2010, p.252).

Ao abordar artistas nem como heróis, nem como profetas, o antropólogo argentino questiona a resultante lógica do binarismo moderno e os papéis estanques entre uma ciência que cria e uma arte que inventa. Ante a dificuldade de conceber respostas universais para temas e objetos particulares, mais do que análises antropológicas das artes e dos artistas, seria necessário descobrir novas possibilidades epistêmicas a partir das construções artísticas observadas, tomando seus métodos como teorias em estado latente, de modo a especificar mais tensões irresolutas do que representações estáveis, no sentido em que também que as ciências sociais aprendam a pensar junto com as produções artísticas:

Ao mesmo tempo, as artes participam na redefinição das ciências sociais que também duvidam de sua identidade e encontram na arte não a solução, a saída, mas como dizia Maurice Merleau-Ponty sobre o marxismo, um lugar aonde alguém vai “aprender a pensar”. (...) A eficácia da arte procede de uma desconexão entre o sentido artístico e os fins sociais a que haviam sido destinados os objetos. (...). Buscamos uma relação aberta, imprevisível, entre a lógica de re-descrição do sensível pelos artistas, a lógica da comunicação de obras e as várias lógicas de apropriação dos espectadores: se trata de evitar uma correlação fixa entre as micropolíticas dos criadores e a formação de coletivos políticos. Os artistas contribuem para modificar o mapa do perceptível e do pensável, podem suscitar novas experiências, mas não há razão para que modos heterogêneos de sensorialidade desemboquem em uma compreensão do sentido capaz de mobilizar decisões transformadoras. Não há nenhuma passagem mecânica da visão do espetáculo à compreensão da sociedade e de lá às políticas de mudanças. Nesta área de incerteza, a arte é apta, mais que para ações diretas, para sugerir a potência do que está em suspenso. Ou suspenso. (CANCLINI, 2010, pp.41-235).

Por meio de tal sentido crítico sugerido por Canclini, abordamos o surrealismo como prática produtora de sentidos potencialmente inversos às correntes de pensamento dominantes no mundo moderno, de forma paralela à conceituação de *etnografia surrealista* efetuada por James Clifford (1986) que, ao trazer em si uma crítica velada às formas narrativas etnográficas monológicas, também propõe que, para além de construir teorias gerais sobre a humanidade, uma concepção contemporânea da prática antropológica deveria pressupor uma visão problematizadora de qualquer escrita etnográfica de traços realistas.

Tendo como exemplo a escrita de Lautréamont – um dos principais prenunciadores do surrealismo –, Julia Kristeva (1974) procura evidenciar que os textos poéticos da modernidade são produzidos por um movimento complexo de simultâneas afirmações e negações de outros textos. Ao abordar a escrita ficcional como uma correlação ampliada de textos, através de um delineamento da dinamização da palavra poética, Kristeva distingue a palavra literária não como um *ponto* (de sentido fixo), mas como um cruzamento de superfícies textuais atravessadas pelo diálogo entre textos diversos e diferentes modos de intelecção. Por tal via de compreensão, a *intertextualidade* pode ser apontada como um espaço textual plurideterminado que tem o significado poético como ponto de cruzamento entre vários códigos.

Segundo a filósofa e crítica búlgara, os livros *lautréamontianos* *Les Chants de Maldoror* e *Poésies* são *textos-diálogos* que oferecem uma polivalência única na literatura moderna, uma vez que ambos os livros preconizariam a dinâmica intertextual por lerem e reinventarem códigos românticos e psicológicos de forma peculiar. No intertexto, toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que todo seguimento está duplamente orientado: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escrita). Plurivalente e só realizável plenamente à margem da cultura oficial, a intertextualidade segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, uma vez que a corrente de sua escrita atua pelo entrecruzamento “da *linguagem* (prática real do pensamento) e do *espaço* (volume, onde a significação se articula por um encontro de diferenças)” (Kristeva, 1974, p.99).

Por ser sintagmática e correlacional, a instância intertextual da linguagem caminharia paralela à uma lógica não-aristotélica, na medida em que sua produção de significância não seria limitável por uma só origem. Como um texto poético potencializado em máxima potência, o *intertexto* se recusaria a ser uma descrição e uma apresentação somente de uma única produção de sentido, uma vez que a linguagem poética se constitui como interlocução e correlação de textos *outros*. Se o binarismo fundamentou o pensamento moderno, o *dialogismo* seria a base intelectual de uma época pós-utópica ou pós-moderna:

O termo ambivalência se adapta perfeitamente ao estágio transitório da literatura europeia que é uma coexistência (uma ambivalência), ao mesmo tempo duplo do vivido (realismo, épica) e vivido mesmo (exploração linguística, menipéia), antes de atingir, talvez, uma forma de pensamento semelhante à da pintura: transmissão da essência na forma, configuração do espaço (literário) como revelador do pensamento (literário), sem pretensão realista. (...) A prática literária se revela como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem; como atividade que liberta o sujeito de certas redes linguísticas (psíquicas, sociais); como dinamismo que rompe a inércia dos hábitos da linguagem e oferece ao linguista a única possibilidade de estudar o *devenir* das significações dos signos. (KRISTEVA, 1974, pp.90-96).

Assim, por meio de uma perspectiva atenta à plurivocidade de sentidos presentes numa *mediação* intertextual, o objetivo principal percorrido ao longo deste trabalho foi o de interpretar como o surrealismo foi relido e reinventado em contexto cultural brasileiro através da dimensão intertextual presente em três escritores e, sobretudo, em três obras escritas no Brasil: *A origem animal de deus*, *O púcaro búlgaro* e *Invenção de Orfeu*. No sentido de adotarem certos procedimentos de centelha surrealista e questionamentos radicais tanto da lógica cartesiana de apreensão do real quanto da autonomia do plano estético e da estetização da técnica, tais obras geram novas leituras de um surrealismo reinterpretado e reinventado no Brasil por meio de uma prática intertextual.

Ao problematizarmos metodologicamente o surrealismo por meio de uma análise etnográfica e antropológica de textos literários, buscamos gerar uma leitura crítica capaz de abarcar o dinamismo presente nas visões de mundo díspares de nossos *objetos-sujeitos* – Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima. Embora não tenha havido, no caso brasileiro, uma declaração formal surrealista ou uma filiação programática e dogmática houve uma

assimilação intertextual surrealista em obras escritas no Brasil de amplitude manifesta por obras como *A origem animal de deus*, *O púcaro búlgaro* e *Invenção de Orfeu*. Por não se guiarem por estruturas espaciais e temporais de escritas realistas, memorialistas ou de busca do nacional é que tais obras puderam ser lidas por um viés de orientação análogo à *poética surrealista*. Ainda que não haja aplicação direta de um método surrealista na escrita dos três livros analisados, uma dimensão intertextual e dialógica se encontra marcadamente presente e articulada em suas respectivas escritas de modo ressoante ao surrealismo como crítica cultural do pensamento moderno.

Como abordado nos dois primeiros capítulos, uma dimensão etnográfica do surrealismo como prática experimental de escrita pode ser lida como uma estratégia destoante do modernismo literário brasileiro. No Brasil, a partir dos anos 20, o surrealismo teria se estabelecido por interstícios dissonantes de nosso modernismo devido à busca de elementos nacionais presente no meio artístico moderno brasileiro. Tal modernismo de traços nacionalistas estruturou a forma como a arte foi pensada no país durante o século XX. Em contexto literário brasileiro da primeira metade do século XX, até mesmo a discussão entre tradição e modernidade era marcada e positivada pela inscrição nacional, sendo tal procura de uma unidade nacional na arte contemporânea paralela às escritas de Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima.

Mais do que variantes tropicais ou periféricas do surrealismo, as poéticas presentes nas escritas de *A origem animal de deus*, *O púcaro búlgaro* e *Invenção de Orfeu* possuem traços próprios que desestabilizam qualquer definição literária monológica. Dialogam, assim, com o surrealismo enquanto *poética de estranhamento* – *estranhamento* entendido como capacidade de questionar o mundo aparente e enquanto aptidão de criar estranhezas nos olhares mais familiares, naturalizados e “civilizados” e em suas respectivas visões de mundo. Como abordado ao longo deste trabalho, Campos de Carvalho, Jorge de Lima e Flávio de Carvalho são, os três, escritores críticos dos excessos de racionalismo do mundo moderno. Suas escritas problematizam a prepotência da lógica cartesiana e as previsibilidades esquemáticas da retórica realista. Há, tanto em *Invenção de Orfeu*, quanto em *O púcaro búlgaro* e em *A origem animal de deus*, um marcado descarte do projeto heroico civilizatório ocidental e suas

implicações mais diretas na constituição de uma identidade universal hegemônica formulada pelo progresso.

Desarticulador de narrativas lineares e antagonista de lugares-comuns, Campos de Carvalho (apud Batella, 2004, p.14) se retratou certa vez como “o último satanista da literatura brasileira”. Por sua vez, possivelmente um dos principais motivos da estranheza causada por Flávio de Carvalho na conjuntura modernista, além de suas aparições públicas provocativas e performativas, foi o fato de Flávio escrever manifestos voltados mais para questões culturais universais, ao contrário da tendência marcadamente ideológica do modernismo brasileiro de abordagem preponderante de temas nacionais.<sup>340</sup>

Tal como discutido no capítulo dois deste presente trabalho, o *Brasil* foi quase uma monomania de nossos intelectuais como discussão fundante moderna, tendo havido um período histórico da modernidade no qual a crítica literária e a social se interconectavam, no caso brasileiro, em busca de uma identidade nacional que viesse a personificar a realidade física e psicológica do país de modo a inseri-lo no concerto das nações “civilizadas”. Desde o início de sua formação, a partir do primeiro texto escrito em terras brasileiras – a carta de Pero Vaz de Caminhas –, o estilo real-naturalista predominou na ficção brasileira através de uma escrita determinada por traços descritivos do país e pela busca do nacional. De modo análogo, no Brasil dos anos 20 até ao menos os anos 60 do século XX, as obras ficcionais mais reconhecidas pela crítica literária foram circunscritas por narrativas de traços realistas e memorialistas.

Como argumenta Roberto Schwarz (1977, p.212), no Brasil haveria uma extrema rapidez com que são priorizadas e descartadas modas intelectuais estrangeiras. Uma gravitação de ideias – ideias fora do lugar que não chegariam a formar sistema – singularizaria o caso brasileiro. Muito próxima também parece ser a avaliação de Jorge Amado ao comentar, em texto de 1992, sobre o motivo pelo qual Flávio de Carvalho teria sido relegado à um segundo plano de análise crítica em solo nacional:

País sem memória, se diz do Brasil, com razão, país novidadeiro, o que conta e vale é o agora, o imediato, o que está acontecendo. Tudo o mais desaparece na voragem do último

---

<sup>340</sup> (Cf: OSORIO, 2009, p.38).

sucesso, da moda passageira, se apaga a lembrança de livros, de autores, fatos, imagens, acontecimentos, figuras de importância primordial. Personalidades cuja presença assinalou um tempo, determinou um espaço, cuja ação foi decisiva e, em consequência, tornou-se permanente na crônica da História, de súbito, sem quê nem por quê, deixam de merecer qualquer referência, já não se lhes recorda o nome, já não se menciona a obra, como se a pessoa não houvesse existido. (...). Pode-se dizer que silêncio semelhante cerca o nome, de importância fundamental, de Flávio de Carvalho. Leio sobre arte brasileira, parece que a arte brasileira começou a existir com o rapazinho da esquina que vem de fazer a primeira exposição, onde está o nome de Flávio de Carvalho? Já em vida Flávio fora vítima da falsificação do conteúdo, do valor de certas palavras: (revolução, por exemplo), que são objeto de deturpação e limitação. Revolução passou a ser qualquer motim de militares, o golpe de Estado de 1964, dos mais típicos na triste história da América Latina; foi classificado, referido, louvado como Revolução, os calhordas diziam-no a Revolução Redentora. Qualquer virabosta dirigente de partido dito proletário ou comunista era o revolucionário '*sans peur et sans reproche*', em geral um cagaregras de terceira ordem, enquanto o caráter revolucionário de homens e de acontecimentos era silenciado, quando não acontecia serem rotulados de reacionários. Flávio de Carvalho é o melhor exemplo dessa deturpação. Sua obra de artista e sociólogo, sua ação de criador, divulgador e provocador da Cultura não foi tomada a sério, não foi entendida como uma revolução e era uma revolução. (AMADO in: TOLEDO, 1994, pp.6-7).

Por sua vez, como argumenta Antonio Candido (1985, pp.121-145), no Brasil as culturas primitivas se misturariam à vida cotidiana ou então seriam reminiscências ainda vivas de um passado recente. Por isso, os experimentalismos mais ousados de Picasso, Brancusi, Max Jacob ou Tristan Tzara, seriam, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a herança europeia, não causando tanta estranheza em contexto brasileiro.<sup>341</sup> Como reflete Cândido, haveria uma predisposição primitivo-mítica presente em nosso caldo cultural que nos inclinaria a assimilar sem maiores estranhamentos processos artísticos que na Europa representavam rupturas

<sup>341</sup> "Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore e a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, o hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo de arte ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro" (CANDIDO, 1985, p.121).

profundas com o meio social e as tradições espirituais nas quais estavam inscritos.

Contudo, no caso moderno brasileiro, as proposições das vanguardas artísticas teriam sido lidas preponderantemente no plano literário, sem que suas propostas de expansão dos limites da realidade fossem consideradas para muito além de sua dimensão estética mais imediata. No caso do modernismo literário brasileiro, o momento de renovação linguístico e de instauração de uma nova linguagem e o subsecutivo momento de preocupação com o estabelecimento de uma cultura nacional, ambos integraram um mesmo processo. Como especificado no segundo capítulo, a realização de um projeto realista na literatura brasileira teria permeado majoritariamente sua produção até, ao menos, um pouco mais da primeira metade do século XX, sendo acompanhada por um ideal de busca de uma identidade nacional minimamente estável, avalizada por realidades substanciais, no sentido em que uma obra fosse valorada quanto mais equivalente e comparável estivesse de uma realidade nacional subscrita. O surrealismo é incompatível com tal ideal modernista brasileiro. Mais do que gerador de técnicas estilísticas, o surrealismo se propunha como um procedimento com a linguagem capaz de transformar os modos de apreensão da realidade através de um tipo de escrita que não lida com nenhum projeto de nação.

Sobre seu caráter potencialmente anárquico, é importante mencionar que André Breton (2001, p.158) frequentemente satirizava os nacionalistas e propunha chacoteá-los diante da bandeira francesa. Também, a sátira ao nacionalismo foi o estopim da controvérsia do grupo surrealista com Anatole France, tendo sido em ocasião da morte de Anatole que o primeiro manifesto coletivo do grupo surrealista foi escrito, em 1924. Tal texto panfletário – “Un cadavre” – foi distribuído provocativamente num banquete em homenagem ao poeta simbolista Saint-Pol-Roux, em 1925.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> Neste referido banquete, os surrealistas realizaram um protesto performativo na presença de literatos patriotas conservadores: “Acusações são lançadas, eclode um ‘Vive l’Allemagne!’; Philippe Soupault se balança, segurando um lustre, chutando garrafas e copos. Michel Leiris logo está diante de uma janela aberta, denunciando a França para uma multidão crescente. Segue-se um tumulto; Leiris, quase linchado, é preso e algemado pela polícia” (CLIFFORD, 1998, p.138).



Assim, se para Antônio Candido (2004, p.22), no Brasil, a maior importância do surrealismo teria se dado como forma de abstração intelectual, pela maneira como as técnicas surrealistas foram assimiladas nos discursos de alguns de seus artistas, mas não como uma problemática vital ou uma concepção geral incorporada pelo pensamento literário brasileiro canônico, já para Floriano Martins (2001), a assimilação do surrealismo no caso brasileiro teve muito mais impacto do que somente certa influência em plano intelectual.<sup>343</sup> Trabalhamos ao longo deste trabalho com as duas conjecturas. Pensando nos termos de Candido, certas obras brasileiras, ou melhor, escritas no Brasil, possuem traços contingentes de uma *poética de estranhamento* incitada pelo surrealismo. Por sua vez, considerando o ponto de vista de Martins, a partir de um *entre lugar* ocupado na literatura brasileira, o surrealismo produziu, no mínimo indiretamente, uma maior valorização do mundo onírico e de imaginação expandida que, embora não integrada à corrente principal de nosso modernismo, não foi de todo abafado no caso brasileiro, tendo, de certa forma, o surrealismo suscitado na cultura brasileira uma maior preocupação com os veios extra racionais da criação artística, por exemplo, em obras como *A origem animal de deus*, *O púcaro búlgaro* e *Invenção de Orfeu*.

## 7.2)

Procuramos, ainda, ao longo deste trabalho, desenvolver uma escrita ensaística intertextual amplamente construída a partir de citações. Por tal perspectiva, acreditamos que uma escrita ensaística possa ampliar a discussão

<sup>343</sup> Floriano Martins (2001, p.50) sugere que a amplitude poética promovida pelo surrealismo teria contribuído para a formação de uma possível rede de diálogos entre as culturas brasileira e hispano-americana, sendo que apenas a leitura da obra de Roberto Piva já seria capaz de dimensionar a passagem – sempre em movimento – do surrealismo por nosso país: “Toda a modernidade, mesmo nos desdobramentos esteticistas ou cientificistas, sofreu o impacto de uma erupção onírica ou quando menos obteve a informação de um fervor animista, seja no ventre oculto da própria matriz cultural ou despertado por identificação com outras culturas”. Por sua vez, Piva (2009, pp.158-176) lia o surrealismo como uma expressão artística que possuía uma imagética tão veloz quanto qualquer montanha-russa, e que, por isso mesmo, poderia ser comparada com uma “explosão de liberdade”. Gerada por princípios de insubmissão e tendo como método intuitivo de criação o “surrealismo bêbado de Murilo Mendes” e o poema *Invenção de Orfeu*, para Roberto Piva (Ibid.), a poesia deveria ser considerada como um ditado do inconsciente, uma extensão de sua vida e uma expansão de seu próprio mistério.

em torno de uma *antropologia da literatura* e de manifestações intertextuais do surrealismo no Brasil, sendo a escrita ensaística a forma mais profícua de abordagem metodológica sobre nosso tema. Por questionar a neutralidade axiológica de categorias inatas, o surrealismo opera num campo de tensões próximo do etnográfico. Para além de conhecimentos acumulados em arquivos hipostasiados, a escrita etnográfica surrealista é permeada por uma noção da cultura enquanto mudança e perpétua estranheza.

Partindo do princípio de que um dos mais importantes desígnios do pensamento antropológico não é discursar no lugar do *outro* (com a autoridade etnográfica de um discurso científico que cinde sujeito e objeto), mas conciliar uma fala *com o outro*, por ser o *outro* portador de um conceito e não só de uma percepção de mundo, qualquer ponto de vista potencialmente etnográfico é potencialmente subversivo em relação às realidades instituídas e naturalizadas, de modo a, por exemplo, como propunha Marcel Mauss (apud CLIFFORD, 1998), descobrir as várias luas mortas presentes no firmamento da razão. Sendo a etnografia parte do que Roy Wagner (2012) chama de *invenção da cultura*, sua escrita deve ser plural o suficiente de modo a exceder e transcender o controle de qualquer instância autoral unívoca.

Sendo mais do que uma heteroglossia domesticada, uma escrita ensaística busca abranger um conjunto de procedimentos narrativos que circunscrevam sua atividade inventiva enquanto prática laboratorial etnográfica, em um sentido ampliado do termo. De modo a dotar os nossos *objetos-sujeitos* de agência e de atuação, pressupor uma escrita que não seja monológica significa também sondar as negociações construtivas que permeiam realidades textualizadas em diálogo criativo com a cultura e com a tradição. Não pressupor uma escrita autoral unívoca ou monológica é, também, apostar na formação, no movimento e no processo questionador de uma escrita que problematize suas próprias formas narrativas de apreensão do real. Ao divergirem da regência de percursos subsumidos por sínteses prévias entre método e aplicação, etnografias dialógicas podem ser lidas como poéticas de justaposições de saberes, se distinguindo do distanciamento e da almejada neutralidade científica das etnografias monológicas. Para tal objetivo, consideramos as narrativas examinadas nesta pesquisa como potenciais metacríticas surrealistas, uma vez

que os textos surrealistas produzem realidades e suas escritas ficcionais podem ser lidas como instâncias de produção do real e não apenas como espelhos representacionais realistas ou reprodutores de um real pré-codificado. Por tal via perceptiva, nosso intuito foi, também, aprofundar uma investigação sobre diferentes concepções teórico-discursivas do surrealismo enquanto poética crítica do pensamento moderno.

Nesse sentido, ao valorizarmos o aspecto relacional de cada obra analisada em prol de uma dimensão intertextual entre o campo antropológico e o campo literário, pretendemos desenvolver um quadro teórico em que os próprios debates presentes em cada escrita de nossos *objetos-sujeitos* pudessem estabelecer suas respectivas assimilações teóricas. Sendo uma verdade não uma convenção, mas um produto de uma posição focal e de uma perspectiva, os textos de traços etnográficos podem ser lidos como *mediadores* e não meros *intermediários* da prática antropológica. Ao seguirmos o léxico *latouriano* de distinção entre *intermediários* e *mediadores*, tencionamos escapar das relações retrospectivas entre causas e efeitos presentes em teorias de bases causais. De modo a questionar a indiscutibilidade unitária da realidade, uma *antropologia relacional* busca construir definições performativas do ser humano em relação, por conceitos redimensionados mais como concepções expressionistas do que como ilustrações e representações explicativas do real. Por tal ponto de vista, considerar certos escritores e teóricos como *mediadores* de uma *poética surrealista* significou, além de não objetificá-los como meros *intermediários* transportadores de significados invariáveis ligados por vínculos de causa e efeito, não utilizar nenhuma fundamentação teórica apenas como uma vidraça transparente a transportar informações sem transformá-las.

Ao ressignificar o social enquanto uma superfluidade que pressupõe movimento e deslocamento, Bruno Latour (2012, p.68) rumina sobre elementos concatenadores de novas dinâmicas textuais – os *mediadores*. De modo a redefinir as ciências sociais a partir da raiz latina da palavra *socius*, a busca associativa *latouriana* passa pela translação de novos princípios connexionistas, no sentido em que estabelecer conexões entre mediadores textuais também significa atentar para escritas que construam entre si relações capazes de reescrever dinâmicas escriturais inventivas por novos pensamentos e

perspectivas capazes de abarcar diferentes pontos de vista em suas manifestações. O uso do termo *social* deveria ser, para Latour, reinventado a partir da etimologia antiga do termo *socius*, a designar um associado/seguuidor que não fosse “nem um ator entre muitos nem uma força por trás de todos os atores transportados por meio de um deles, mas uma conexão que transporta, por assim dizer, transformações” (Ibid., pp.150-160). Dessa forma, o trabalho dos cientistas sociais deveria consistir em “gerar fatos recalcitrantes duros e objetos passionais que resistam às explicações sociais” (Ibid., p.122).<sup>344</sup>

Ampliando o tema para além da discussão literária, de modo a pensar o surrealismo enquanto paradigma da relação entre literatura e etnografia no mundo moderno, propusemos abordar manifestações do surrealismo no Brasil através de narrativas poéticas, filosóficas e ensaísticas que evidenciassem instâncias intertextuais presentes em nosso campo de análise. Para além do ajustamento da expressão artística à sensibilidade de uma época, pretendemos, ao longo deste trabalho, buscar instâncias produtoras de conhecimentos intersubjetivos formulados por escritas experimentais produtoras de suas próprias teorias. A teoria da arte produzida pelo próprio artista possibilita trazer a dimensão artística para um primeiro plano de investigação, uma vez que a própria escrita que compõe sua teoria pode produzir um exercício de auto estipulação construtiva incitado pela tensão de uma produção que seja, ao mesmo tempo, teoria ficcional e ficção teórica. A iminência desse tipo de texto é do registro de uma escrita que não seja um instrumento da linguagem, mas já, em si, seu próprio efeito. Em todos os escritores modernos, com maior ou menor ênfase, o escritor se alia ao teórico, ao ponto que a poesia moderna pode ser narrada também com a teoria da poesia, como descreve Octavio Paz (1982, p.285): “Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico”. Por sua vez, como acrescenta Murilo Mendes (1994, p.867) por outro ponto de vista: “Sempre, em todos os tempos, a poesia corrigiu a crítica”.

<sup>344</sup> Ao levar em conta a heterogeneidade das associações sociais, a partir da percepção de Gabriel Tarde de que *existir é diferir*, Bruno Latour (2012, p.122) imagina o social como um fluido circulante: “quando tudo o mais falhar, o recurso da ficção poderá inserir – pelo emprego da história contra factual, experimentos mentais e ‘cientificação’ – objetos sólidos de hoje nos estados fluidos em que suas conexões com humanos talvez façam sentido. Também aqui os sociólogos têm muito a aprender com os artistas”.

Em vista disso, a partir desta pesquisa intertextual de manifestações do surrealismo no Brasil, nos foi possível pensar que, em diálogo com a conceituação *deleuziana* de *síntese disjuntiva* e em contato com uma concepção mítica da realidade, o procedimento poético surrealista busca por um tenso equilíbrio sem a exclusão racionalista do isto *ou* do aquilo, uma vez que no plano analógico do mito é possível ser, ao mesmo tempo, isso *e* aquilo. Pela linguagem analógica, cada coisa pode ser a metáfora de outra coisa e nenhuma frase é autônoma. Ao valorizar o situacional e lidar com pontos de fugas para os fechamentos em ciclo, a *poética surrealista* lida com as ervas daninhas do pensamento lógico e atua no plano mítico de pensamentos baseados na interlocução de perspectivas díspares sem que, por isso, busque superar suas contradições. A partir da amplitude do mito é possível pensar em potências duplas de opostos pelo qual um elemento se relaciona continuamente ao outro e tudo se reveste com a orla de seu contrário, sendo a possibilidade de um termo estar contido no outro, de um poder ser também um *outro*, que constitui o processo mítico pelo qual são sempre necessários dois polos opostos para que se entre em relação, uma vez que “o real só pode se atualizar diferenciando-se” (Bourriaud, 2009, p.194). Na medida em que a narrativa mítica não tem a obrigação de manter as duas ordens de eventos, reais e imaginários, distintos um do outro, o discurso lógico se baseia na distinção entre eventos reais e não reais. Por tal via perceptiva, o surrealismo (seus escritores e seus livros) pode ser redimensionado como uma argumentação composta por uma dialética sem síntese e, por isso, disjuntiva.

À maneira de Deleuze (1974), a disjunção pressupõe a distância entre pontos de vista múltiplos. Ao privilegiar objetos parciais, verbos no infinitivo e artigos indefinidos, a *síntese disjuntiva* rompe com o princípio de *disjunção exclusiva*. Enquanto a *disjunção exclusiva* costuma gerar apenas a sucessão de dois estados de coisas, situados entre antes e depois, a *síntese disjuntiva* motiva um sentido gerado a partir da diferença de perspectivas sem aplainá-las em um consenso. Como ressalta Deleuze: “Já Leibniz nos ensinara que não há pontos

de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram pontos de vista” (Ibid., p.179).<sup>345</sup>

Assim como nenhuma tradição é estável, numa teoria prática relacional, qualquer construção simbólica deve requerer um exercício de auto estipulação construtiva que seja estabelecido em conjuntura transformacional. Por tal acepção, Bruno Latour (1994) propõe considerar todas as essências como trajetórias e a existência como uma atividade e não um estado, uma vez que permanecer o mesmo não seria um estado natural. Ao ponto em que a razão moderna não se declina no plural, mas no plano singular de um conhecimento retificado em ciência, para Latour, o *ser* pressupõe a relação, uma vez que a descontinuidade do *ser* só se ontologiza se alterando e passando pelo *outro*.<sup>346</sup>

Por propor que a imaginação pertence ao domínio do *parecer* e não do *ser*, o surrealismo se posiciona em desacordo com a teoria dos estoicos sobre a imaginação. Para Platão, seria preciso escolher entre *mythos* e *lógos*: entre os mitos de Hesíodo ou de Homero, entre “a palavra que serve para criar a ilusão, benfazeja ou malfazeja, e o discurso regrado para conquistar a Verdade” (Chénieux-Gendron, 1992, pp.119-20). O surrealismo teria escolhido a primeira opção. Para os surrealistas, a realidade humana admitiria os mais diversos tipos de contradições, não porque tais contradições seriam superadas dialeticamente, mas sim porque as incoerências e os paradoxos existiriam acima de todas as teses e antíteses que a razão humana poderia opor:

<sup>345</sup> Seguindo uma ordem de implicação assimétrica que não se resolveria nem como equivalência, nem como identidade de ordem superior, a *síntese disjuntiva deleuziana* procuraria se igualar ao mundo para vivê-lo na realidade de suas intensidades. Seu processo de produção conceitual consistiria no desenvolvimento de intensidades que, longe de se equivalerem, ocasionem uma permanente reavaliação epistêmica, suscitando um novo sentido metodológico por pensamentos extremos que não reconduzam diretamente à uma razão linear. Como propõe Deleuze (1974, pp.180-2), a disjunção não se reduziria à conjunção, uma vez que ela continuaria sendo disjunção e instância paradoxal: “ponto aleatório com duas faces ímpares”. De modo a romper com o sistema identitário de opostos complementares, a *síntese disjuntiva* operaria por ressonâncias de pontos de vista sobre pontos de vista, num deslocamento de perspectivas que pressuporia uma diferenciação da diferença, no sentido em que a disjunção tornada síntese introduza uma nova razão frente a qual cada elemento se comunique com um outro pelo caráter afirmativo de sua distância; pelo caráter disjuntivo de uma *distância infinitiva*, em lugar de uma *identidade infinita*.

<sup>346</sup> Segundo ponto de vista *latouriano*, a transformação não teria antônimo e toda informação envolveria uma transformação pelo seu deslocamento, sendo a metamorfose um hábito de persistência. Seria pela tensão com um *outro* que um indivíduo se reconheceria enquanto sujeito de uma relação, sendo que a descoberta do *outro* pressuporia o estranhamento de si enquanto ser uno e indivisível e uma transformação identitária, uma vez que a *outridade* presumiria o ato de ser o que se é sendo *outro*. Paralelamente, para Heráclito, tudo se modifica e não existem objetos eternos. Os estoicos e pré-socráticos deslocam o modelo platônico de ideias permanentes para um sentido gerado em embate com a forma antiquária e monumental de se lidar com a História, sendo que Heráclito opera com um tempo que é muito mais um devir do que uma cronologia estabelecida; um tempo produzido em relação com os corpos que se relacionam e se modificam.

Do que não foi nem sistema, nem escola, nem movimento de arte ou de literatura, mas pura prática de existência (prática de conjunto trazendo o seu próprio saber, uma teoria prática), não se poderia falar utilizando um modo determinado do tempo. No passado, isso daria uma história: uma bela história (a história do surrealismo tem apenas interesse de erudição) (...). Quanto ao presente ou ao futuro, o surrealismo, assim como não se poderia pretender que se tivesse realizado, (...) também não se pode considerá-lo meio-real, em via de realização, em transformação. O que o constitui como intimação absoluta, e tão premente que, através dele, embora de maneira mais fortuita, a expectativa se abre ao inesperado, proíbe de se confiar no futuro para que ele se realize ou tome forma. (...). O surrealismo desapareceu? É que ele não está aqui ou ali: ele está em toda parte. É um fantasma, uma brilhante obsessão. (BLANCHOT, 1997, pp.88-99).

Quase nunca o surrealismo fornece respostas definitivas e inexauríveis aos seus problemas elencados. Por especificar a realidade humana como dúvida, irresolução e perpétuo questionamento, o escritor surrealista deve aceitar toda aventura, acolher toda busca, por mais ilógica que possa parecer aos olhos racionalistas. Realizando alusões alegóricas em prol de um *racionalismo aberto*, o imaginário surrealista atua com o “reabastecimento de toda atividade poética (entendida no sentido mais amplo, sem preocupação com modo de expressão nem gênero)” (Breton apud Chénieux-Gendron, 1992, p.212).

Fundamentalmente, a *poética surrealista* busca reagrupar conceitos que a noção ocidental de progresso iluminista teria separado, como: vida e arte, real e sonho, profano e sagrado, primitivo e moderno, natureza e cultura, razão e emoção. Se, num contexto cultural moderno costumava prevalecer a lógica de dois valores – entre verdadeiro e falso, entre um dado e seu contraditório – como instrumento predominante de conhecimento, pela perspectiva surrealista é possível pensar na possibilidade lógica de mais valores, que deem lugar, por exemplo, ao indeterminado como resultado válido de uma operação cognitiva. Todas as proposições surrealistas estão marcadas por uma tentativa geral de reconciliar opostos numa reconciliação que nunca se complete e jamais coloque fim ao seu movimento, mantendo no máximo ponto de tensão duas atitudes simultâneas. Em antítese às metafísicas que conhecem o mundo por suas oposições, a *poética surrealista* busca por imagens vivas capazes de conceber a palavra poética como uma realidade efetiva independente do plano descritivo de objetos presos aos seus conceitos. Em razão de o surrealismo não se propor a ser

somente uma estética ou uma escola literária, é que conseguiu reunir artistas tão heterodoxos em seu núcleo. Ainda que possivelmente etnocêntrico em alguma das posições mais iconoclastas de Breton, por exemplo na exclusão de outros membros, os surrealistas realizaram práticas que não são etnocêntricas. Ainda que controverso e centralizador, Breton foi mais do que o chefe do movimento surrealista, antes foi sua consciência expressada, uma vez que, como ressalta Ferdinand Alquié (1972), antes de André Breton, sonho e poema, salvo raríssimas exceções, não se confundiam na história da arte ocidental.

O escritor surrealista é, simultaneamente, sujeito e objeto de sua obra. Nele, as palavras são mais meios de descoberta do que meios de expressão. A linguagem, através do poeta, e não pelo poeta, se realiza em liberdade inventiva por justaposições de elementos e fusões de formas e matérias díspares.<sup>347</sup> A maior contribuição da escrita automática surrealista teria sido como observa Maurice Blanchot (1987), a de ter feito aparecer no mundo moderno a instância autônoma de uma escrita baseada numa exigência extrema de desprendimento autoral por parte de um escritor capaz de fazer a escrita escrever por si própria, despregada das preocupações individuais de ordem utilitária circunscritas por pensamentos premeditados. De forma análoga à tal interpretação, Roland Barthes (1988) reconhece que o surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do *autor* onisciente de seu texto:

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (...) O Surrealismo, finalmente, para não sair dessa pré-história da modernidade, na poesia, não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a

<sup>347</sup> Ainda que a escrita automática seja uma situação-limite raramente atingida enquanto texto automático puro, sua prática teria por função descondicionar a escrita das contingências excessivamente calculistas da razão. Por tal acepção, seria possível imaginar que os surrealistas fazem mais de suas obras um caminho para a inspiração do que da inspiração um caminho para suas obras: “o surrealismo, confiando-se ao sonho, não foi no sono que confiou: se existe uma relação entre a ‘inspiração’ e o sonho, é que este constitui uma alusão à recusa de dormir no seio do sono, à impossibilidade de dormir que desvia o sono para o sonho” (BLANCHOT, 1987, p.180). Pela *escrita do pensamento* surrealista, “não é que o poeta pense incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele” (Ibid., p.185).



linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos – aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas “jogar” com ele –; mas recomendando sempre frustrar “bruscamente os sentidos esperados (era a famosa “sacudida” surrealista), confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor. (BARTHES, 1988, pp.66-67).

Em uma perspectiva engendradora contra o pacto referencial da linguagem realista, os surrealistas já estavam apontando a crise da representação nos anos 20, buscando abolir as fronteiras rígidas entre real e ficção, sujeito e objeto, em prol de uma escrita *escrevível* aberta ao infinito polissêmico da linguagem.<sup>348</sup> Por tal ponto de vista supra individual, a partir de trabalhos de Max Ernst e como consequência lógica da conceituação da colagem surrealista, Louis Aragon (1980) afirmou que: “A arte cessou de ser verdadeiramente individual” (ARAGON, 1980, p.22).

Para Aragon, o surrealismo representaria uma posição filosófica do sujeito, uma noção-limite frente ao pensamento moderno de concepção apriorística do real – um procedimento em favor de uma impessoalidade da escrita ficcional e um método de aproximação de imagens verbais. Por sua vez, para André Breton (apud Paz, 1982, p.337), a potência criadora de linguagem seria superior a qualquer gênio pessoal e estaria acessível a qualquer homem que se dispusesse a deslocar o foco perceptivo do escritor para a linguagem, para a soberania da linguagem sobre seu autor.<sup>349</sup> De modo a combater tal conjuntura analítica e certo fetichismo de culto do autor, Breton mais de uma vez denunciou certa sede por escritos inéditos por parte da crítica literária moderna cativa de uma busca por manuscritos perdidos, cartas e produções narrativas

<sup>348</sup> (Cf: BARTHES apud TORO, 2004, p.7).

<sup>349</sup> No caso do surrealista não se trata propriamente de uma leitura apocalíptica da morte do autor, mas de um questionamento e corrosão dos estatutos teológicos de um autor iluminista insulado em um sujeito autoral demiúrgico, assim como a profanação de qualquer critério literário realista. Os escritores surrealistas acreditavam manipular as palavras ao mesmo tempo em que eram movidos por elas. Defendendo a prática surrealista como uma poética de alta voltagem, André Breton (2001) costumava afirmar que não teria “nada em comum nem com os pequenos nem com os grandes economizadores do espírito” (BRETON, 2001, p.158). Não obstante, o surrealismo teria enfraquecido definitivamente a ideia do poeta como um ser de exceção, ao negar a inspiração como um dom afortunado de um ser de poderes demiúrgicos. O século XX seria uma época de retorno, por vias insuspeitas, de uma potência menosprezada desde o Renascimento – a da inspiração como moto perpétuo pelo qual o poeta é seu servidor e não mais seu dono: “A linguagem cria ao poeta e somente na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior, é que o poeta é por sua vez seu criador” (PAZ, 1982, p.211).

ainda não publicadas a gerar uma excessiva comercialização que acabaria por fazer com que não existisse mais um quadro ou um livro precioso que estivesse nas mãos de quem o amasse por si próprio e não pela boa reputação que se lhe fabricava, quando não pela quantia que representava.<sup>350</sup>

De forma análoga à tal potência da linguagem sobre seu escritor, *Nadja* (1928) é um texto que recusa as exigências do princípio de identidade, formulando sua escrita de acordo com a transitoriedade de sua narrativa. Invertendo os mecanismos romanescos, em *Nadja* os acontecimentos são tão reais quanto mais ficcionais pelos relatos de um sujeito de linguagem que rompe com qualquer pacto biográfico através do espaço ficcional de diferentes instâncias narrativas que permeiam sua escrita. Em uma espécie de fluidez polifônica, em *Nadja*, as muitas vozes que perpassam o objeto narrativo surrealista apresentam a tensão entre os recursos utilizados por um texto que ao ser escrito problematiza sua própria autoridade autoral, ao ponto em que, voluntariamente perdido pela cidade, o narrador Breton questiona o ato referenciado de sua identidade falsamente biográfica circunscrita na obra:

Quem sou eu? (...). Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certos seres relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. Diz muito mais do que quer dizer, me faz desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser para *quem* sou. Tomando-a de forma um tanto abusiva nesta acepção, dá-me a entender que tudo o que considero manifestações objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cujo verdadeiro campo permanece inteiramente desconhecido para mim. (...). Essa visão de mim mesmo só me parece falsa na medida em que me pressupõe em relação a mim mesmo, situando de modo arbitrário, num plano de anterioridade, uma figura definida do meu pensamento, que não tem nenhum motivo para se coadunar com o tempo, e implicando concomitantemente uma ideia de perda irreparável, de penitência ou queda (...). Quem éramos nós diante da realidade, esta realidade que agora vejo deitada aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude nós poderíamos estar bem, assim entregues ao furor dos símbolos, presas do demônio da analogia, nós que nos víamos como objetos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? (BRETON, 2007, pp.21-102).

<sup>350</sup> (Cf: DUROZOL, 1976, pp.314-5).

Inversa à lógica hegemônica moderna, transversalmente à uma supra individualidade surrealista, por meio de uma perspectiva inversa aos pensamentos lógicos hegemônicos modernos, podemos pensar que a busca antropológica do desconhecido possui traços em comum com a prática surrealista em sua escrita ficcional de procura por elementos potencialmente subversivos da lógica da não contradição. Como problematiza Octavio Paz (1982, p.123), desde Parmênides que o pensamento filosófico hegemônico ocidental teria se baseado na distinção da lógica da não contradição a determinar que uma coisa não pode ser outra ao mesmo tempo. Subvertendo tal lógica, além de criar por analogia, o poeta surrealista considera o sonho como uma forma própria de produção de conhecimento. Em sua leitura do surrealismo, Paz ressalta que sua poética particular não deveria ser interpretada dentro de um viés histórico de uma escola artística, mas sim através de um enfoque que problematizasse seu caráter revolucionário; “revolucionário porque é uma volta ao princípio do princípio” (Paz, (1996, p.224). Por conseguinte, mais do que uma sobrevivência artística do primeiro pós-guerra ou um objeto arqueológico, o surrealismo seria a “única tendência que conseguiu chegar viva à metade do século, depois de atravessar uma guerra e uma crise espiritual sem paralelo” (Paz, 1982, p.304).

Assim, os surrealistas seriam *interventores da realidade* capazes de, além de expandir a conceituação corrente sobre imagens poéticas e metáforas imagísticas, renovar a linguagem poética e levar mais adiante a subversão do pensamento lógico ocidental, sendo a dinâmica da criação surrealista composta por uma prática que se reafirmaria por estar sempre em processo, assim como os influxos mentais e as ações de vida.

Por isso, como declarou certa vez Octavio Paz (apud PIVA, 2009, p.156), em discurso na ONU (logo antes de ganhar o Prêmio Nobel em 1990), o século XX seria conhecido não como o século do marxismo, mas como o século do surrealismo. Paralelamente, também Susan Sontag (1987) lê o surrealismo de forma ampliada, como “a arte da justaposição radical” (Sontag, 1987, p.348), uma difusa sensibilidade moderna que escaparia de qualquer definição normativa. Enquanto *arte de justaposição radical*, o surrealismo operaria no mundo moderno como uma espécie de terapia de choque que confundiria e, ao

mesmo tempo, liberaria positivamente os sentidos humanos das imposições espaciais e temporais por meio de composições desenvolvidas através da justaposição de duas ou mais realidades aparentemente não conciliáveis pela razão dialética. Por tal perspectiva, Sontag associa a ação dos *happenings* (surgida em contexto nova-iorquino de meados dos anos de 1960) com um “espírito surrealista” que realizaria uma disjunção recíproca entre sujeito e objeto, operando com um sentido profundo de *humour* e problematizando o *ethos* artístico através de uma produção capaz de libertar os objetos de seus constrangimentos sociais – à revelia de uma lógica do “bom gosto” – num processo em que todos os elementos composicionais artísticos estivessem interligados por uma perspectiva de ampliação da imaginação e expansão da percepção humana:

Por surrealismo entendo uma forma de sensibilidade que influencia todas as artes do século XX. Existe uma tradição surrealista no teatro, na pintura, na poesia, no cinema, na música e no romance; mesmo na arquitetura existe, se não uma tradição, pelo menos um candidato, o arquiteto espanhol Gaudí. A tradição surrealista em todas as artes é unificada pela ideia de destruição dos significados convencionais, e da criação de um novo significado ou contra-significado pela justaposição radical (o “princípio da colagem”). (...) A sensibilidade surrealista visa chocar por meio de suas técnicas de justaposição radical. Mesmo um dos métodos clássicos da psicanálise, a livre associação, pode ser interpretado como outra elaboração do princípio surrealista da justaposição radical. (...) Grande parte do conteúdo do surrealismo serviu aos propósitos da ironia – a piada deliciosa sobre o que é tolo, infantil, extravagante, obsessivo ou a sátira social. Este é particularmente o propósito do Dada e do surrealismo representados na *Mostra Surrealista Internacional de Paris*, em janeiro de 1938, e nas mostras de Nova Iorque, de 1942 e de 1960. (...). Mas o princípio surrealista pode se prestar a outros propósitos além do espírito, seja o espírito desinteressado da sofisticação ou o espírito polêmico da sátira. (...). Se o significado da arte moderna é sua descoberta do alógico dos sonhos, sob a lógica da vida cotidiana, poderemos esperar que a arte que tem a liberdade de sonhar também tenha seu âmbito emocional. (SONTAG, 1987, pp.312-5).

## 8. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. – São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. – São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUIAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade / Gonzalo Aguiar*. – 1 Ed. – Buenos Aires: Grumo, 2010. (Colección Materiales).

\_\_\_\_\_. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo [traduzido por Adelaide Penha e Costa]*. São Paulo, Verbo/Edusp, 1976.

\_\_\_\_\_. *André Breton par lui-même*. – Paris: Éditions du Seuil, 1971.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofia del surrealismo*. – Barcelona, Barral Editores, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: correspondências de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. (Org. Silvano Santiago). – Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão: entrevistas / Oswald de Andrade*. – São Paulo: Globo, 2009. (2ª ed.).

\_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. – São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

\_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica / Oswald de Andrade*. – São Paulo: Globo: 2001. (3ª ed.)

\_\_\_\_\_. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e as utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. – Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vida literária*. – São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. – Rio de Janeiro: Simões Editora, 1958.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_. *Paulicéia desvairada: poesias completas*. – São Paulo: Martins Fontes, 1979.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. (Org. Marcos Antonio de Moraes). – São Paulo: Edusp, 2000.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. – São Paulo: Edusp, 1997.

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANTUNES, José Pedro. *Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger*. –Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNICAMP, 2001.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

\_\_\_\_\_. *Traité du style*. – Paris: Gallimard, 1980 [1928].

ARANTES, Geraldo Noel. *Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados*. / Geraldo Noel Arantes; orientadora: Vilma Sant'Anna Areas. – Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica d'Arte*. – Lisboa: Editorial Estampa. 1995.

AUSTER, Paul. *A arte da fome: ensaios, prefácios, entrevistas Paul Auster*. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. [1934] – Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1968.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. – São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. – São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Lautréamont*. – México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. – São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. – Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua/ Roland Barthes*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*, São Paulo, EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* – Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – 7ed. –.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo. / Maurice Blanchot*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formes de vie. L'art moderne et le invention de soi*. Paris: Éditions Denoël, 2009.

BRETON, André. *Entrevistas (tradução Ernesto Sampaio)*. Lisboa, Edições Salamandra: 1994. (Título original: *Entrétiens André Breton*. Paris, Editions Gallimard: 1952).

\_\_\_\_\_. *La clé des champs*. – Paris, Pauvert, 1979.

\_\_\_\_\_. *La Clé des champs* [1953]. – Paris: Livre de poche (Biblio essais), 1991.

\_\_\_\_\_. *Les vases communicants* [1955]. – Paris: Gallimard (Folio essais), 1996.

\_\_\_\_\_. *Le surréalisme et la peinture*. – Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Introduction au discours sur le peu de réalité*. Paris: Gallimard, 1927.



- \_\_\_\_\_. *Point du jour* [1934]. – Paris: Gallimard (Folio essais), 1970.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.
- \_\_\_\_\_. *Antología del humor negro*. – Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Manifestos do Surrealismo / André Breton*. – Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. – São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André; TRÓTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária*. – São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. – Lisboa: Vega, 1993.
- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. – Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CAIAFA, Janice. *Aventuras das cidades – ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta*. – São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedade sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores, Buenos Aires, 2010.

CANDIDO, Antonio. "Surrealismo no Brasil" In: *Brigada ligeira*. – Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul 2004).

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. – São Paulo, Cia Editora Nacional, 1985 [1965].

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. – São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Flávio de. *Flávio de Carvalho*. – São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

CARVALHO, Flavio de Rezende. *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*. – São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. – Rio de Janeiro: Nau, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os ossos do mundo*. – São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

\_\_\_\_\_. *Flávio de Carvalho*. – São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. *Flávio de Carvalho. (Encontros)*. – Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

CARVALHO, Walter Campos de. *Tribo*. – Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editôres, 1954.

\_\_\_\_\_. *O púcaro búlgaro*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (1ª ed.).

CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (2ª ed.).

\_\_\_\_\_. *Cartas de viagem e outras crônicas*. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. CARVALHO, Campos de. *Obra reunida / Campos de Carvalho; prefácio Jorge Amado; introdução Carlos Felipe Moisés*. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

CARVALHO, Silvia Maria S. (org.) *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. – São Paulo: Editora UNESP, 1990.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O nativo relativo”. Rio de Janeiro: Revista Mana, vol.8, n.1, abril de 2002.

\_\_\_\_\_. *Coleção Encontros: Eduardo Viveiros de Castro (organização: Renato Sztutman)*. – Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo / Jacqueline Chénieux-Gendron; [tradução Mario Laranjeira]*. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX/ James Clifford; organizado por José Reginaldo Gonçalves*. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. *The predicament of culture; twentieth-century ethnography, literature and art*. – Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. (Org.) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. – Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

COHN, Sergio. *Azougue: edição especial 2006-2008/ [organização Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende]*. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CORBUSIER, Le. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. [1930]. – São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica, volume 1*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. – São Paulo: Projeto, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Conversações, 1972-1980 / Gilles Deleuze; tradução de Peter Pál Pelleart*. – Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Diálogos \ Gilles Deleuze, Claire Parnet*. – São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. – Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

DUERR, Hans Peter. *Dreamtime: concerning the boundary between wilderness and civilization*. – Oxford: Basil Blackwell, 1978.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. (Tradução de: Eugénia Maria Madeira Aguiar e Silva). Livraria Almedina, Coimbra, 1976.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

ÉLUARD, Paul. *La Vie immédiate précède de L'Évidence poétique et suivi de La Rose publique et de Les Yeux fertile*. – Paris: Galimard, 1967.

ENEIDA. *Romancistas também personagens*. – São Paulo: Cultrix, 1961.

ERNST, Max, *Écritures*. – Paris: Gallimard, 1970.

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência*. – São Paulo: EDUSP, 2001. (2.ed.).

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. – Petrópolis, Vozes, 2013.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. – São Paulo: Perspectiva, 1994.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. – Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. “*Nadador entre duas palavras*”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas/ Michel Foucault*. – São Paulo: Editora Brasiliense 1987.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. – São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GASPAR, Mauro Nunes Filho. *A condição insular: castigo originário, isolamento e a aceleração no vazio de Campos de Carvalho*. / Mauro Gaspar Filho; orientador Karl Erik Schollhammer. – Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1988.

\_\_\_\_\_. *Obras e vidas. O antropólogo como autor.* – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005 [1988].

\_\_\_\_\_. *A interpretação das culturas.* – Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier: primitivismo e crítica no modernismo brasileiro.* –Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.* Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2007.

GONZAGA, João Felipe. *Um resgate da obra de Campos de Carvalho: O Surrealismo e a produção do cômico. / João Felipe Gonzaga; orientador Ram A. Mandil.* – Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 2007.

GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila. (Org.) *O Surrealismo / J. Guinsburg e Sheila Leirner, organização.* – São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism. (Volume 1).* – Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

HAMSUN, Knut. *Fome.* –São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

HELL, Victor. *A ideia de cultura.* – São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito.* – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade.* – São Paulo: Perspectiva, 1978.

JARDIM, Eduardo de Moraes. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. – Rio de Janeiro: Graal, 1978.

JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien*. – Roman *néo-scientifique – suivi de spéculations*. (Éditeur: Eugène Fasquelle). – Paris: Bibliothèque Charpentier, 1911.

JULLIEN, François. *Um sábio não tem ideias*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JUVA, José. *Deixe a visão chegar: a poética xamânica de Roberto Piva*. – Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

KRAL, Petr. *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Gallimard, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. – São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Estrangeiros para nós mesmos*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. – Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

\_\_\_\_\_. *Reagregando o social*. – Salvador, EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. *A cautious Prometheus? A few steps toward a philosophy of Design (with special attention to Peter Sloterdijk)*. (Site Bruno Latour: <<[www.bruno-latour.fr](http://www.bruno-latour.fr)>>).

\_\_\_\_\_. *Enquête sur les modes de existence. Une anthropologie des Modernes*. – Paris: La Découverte, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. “O acontecimento e a política”. In: *As revoluções do capitalismo / Maurizio Lazzarato*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma: Michel Leiris*. (Título original: *L'Afrique fantôme*). (Apresentação: Fernanda Arêas Peixoto). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Miroir de la tauromachie*. [1938] Reed. Fata Morgana, 1981.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LEONEL, Maria Célia de Moraes (org.). *Estética e modernismo*. – São Paulo: Hucitec, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas / Wolf Lepenies*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem / Claude Lévi-Strauss; (tradução de Tânia Pellegrini)* – Campinas, SP: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. *Raça e História / Claude Lévi-Strauss*. – Lisboa: Editorial Presença, 1975.

\_\_\_\_\_. *De perto e de longe / Claude Lévi-Strauss*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso, “O Suprarrealismo” in: *Estudos Literários*. (v.1). – Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, pp.903-914.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. – Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Invenção de Orfeu*. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *A pintura em pânico*. – Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal, 2010.



\_\_\_\_\_. *Invenção de Orfeu*. – São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto & Expedição noturna à roda do meu quarto*. – São Paulo: Clube do Livro, 1946.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. – São Paulo: Global, 2004.

MARCUS, George. “Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do Séc. XX ao nível mundial”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. V.34, 1991. (pp.197-221).

MARTINS, Floriano. *O começo da busca: O surrealismo na poesia da América Latina / Floriano Martins*. – São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira IV – O Modernismo*. – São Paulo: Cultrix, 1965.

\_\_\_\_\_. *História da inteligência brasileira*. –São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1979.

MASSAUD, Moisés. *História da Literatura brasileira, modernismo, (1922 – atualidade)*. (Vol.3) São Paulo: Cultrix, 1996.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único/ Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio*. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. “À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. – Brasília: Fontana/INL 1976.

\_\_\_\_\_. “À beira do antiuniverso debruçado” In: *Crítica 1964-1989 / José Guilherme Merquior*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MOISÉS, MASSAUD. *História da literatura brasileira*. (Vol. V) – São Paulo: Cultrix, 1989. (1ª ed.)

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade/ Murilo Marcondes de Moura*. – São Paulo: Edusp, 1995.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. – São Paulo: Perspectiva, 1985.

NERY, Ismael. *Ismael Nery 50 anos depois*. – São Paulo: MAC/USP, 1984.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. – São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLINTO, Antônio. *A verdade da ficção*. – Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. – São Paulo, Editora Unesp, 1993.

OLIVEIRA, Nelson de. *Campos de Carvalho: o último satanista*. In: *Agulha – Revista de Cultura, Fortaleza / São Paulo*, Fevereiro de 2001.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. – São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. – São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. “André Breton ou a busca do início”. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Libertad bajo palabra: obra poetica (1935-1958)*. – Ciudad de Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1960.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da solidão e Post-scriptum*. – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo*. – São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *La Busqueda del Comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*. *Introduccion: Diego Martinez Torron*. – Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira; Octavio Paz*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo*. In: *Mana*, vol.4, n.1. Rio de Janeiro, 1998: 79-107.

PÉRET, Benjamin. *Anthologie des mythes, legendes et contes populaires d'Amériques*. – Paris, Albin Michel, 1960.

\_\_\_\_\_. *O quilombo dos Palmares / Benjamin Péret*. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. – São Paulo: EDUSP, 1993.

PIVA, Roberto. *Roberto Piva / organização Sergio Cohn*. – Rio de Janeiro: Beco do azogue, 2009.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. – Paris: Gallimard, 1992 [1942].

PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo / organizado por Robert Ponge*. – Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1999.

PUCHEU, Alberto. “A arte do desvio” In: *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. – Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RUBIM, Gustavo. "Observadores observados e a pesquisa avançada em literatura e antropologia". In: *Revista Etnográfica*, volume 15 (2). Lisboa, 2011: Miscelânea.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org.) *Knut Hamsun no Brasil*. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. – São Paulo: Duas cidades, 1977.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVESTRE, Edney C. "Este homem é um maldito". In: *O Cruzeiro*, 30 de outubro, 1969.

SINDER, Valter. *Intratextos*, Rio de Janeiro, 3(1): pp.183-191, 2011.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação / Susan Sontag*. – Porto Alegre: L&PM, 1987.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. – Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. – Petrópolis, Vozes, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro / Tzvetan Todorov*. – São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. – São Paulo: Brasiliense; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

TORO, Alfonso de. “La ‘nouvelle autobiographie’ postmoderne ou l’impossibilité d’une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et De Dubrovsky, Le livre brisé”. In: *Autobiographie revisited*. New York: George Olms, 2004.

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: história e sociologia*. – São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

WAGNER, Roy. *A invenção das culturas*. – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEBSTER, Stephen. “The historical materialist critique of Surrealism and Post-Modernist Ethnography”. In: Manganaro, Marc. *Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. (pp.266-299).

WILLER, Claudio. *VOLTA / Claudio Willer*. 2ª edição, Editora Iluminuras, São Paulo, 2002.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. – São Paulo: Martin Claret, 2005.