

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

ELVIO FERNANDES GONÇALVES JUNIOR

**Da montanha transparente à sintaxe do abismo: escrita automática,
collage e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima**

Versão corrigida

São Paulo

2023

ELVIO FERNANDES GONÇALVES JUNIOR

**Da montanha transparente à sintaxe do abismo: escrita automática,
collage e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira).

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Elvio Fernandes Gonçalves Júnior****Data da defesa: 26/04/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23/06/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G635m Gonçalves Junior, Elvio Fernandes
Da montanha transparente à sintaxe do abismo:
escrita automática, collage e imagem poética na obra
inicial de Sergio Lima / Elvio Fernandes Gonçalves
Junior; orientador Murilo Marcondes de Moura - São
Paulo, 2023.
170 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Sergio Lima. 2. Surrealismo. 3. Imagem poética.
4. Escrita automática. 5. Collage. I. Moura, Murilo
Marcondes de, orient. II. Título.

GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. **Da montanha transparente à sintaxe do abismo:** escrita automática, *collage* e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima. 2023. 170f. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliane Robert Moraes

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Profa. Dra. Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Julgamento: _____

Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento: _____

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

A LEMBRANÇA, PÉTALA POR PÉTALA

Um trabalho como este, que se faz muitas vezes em silêncio e solidão, demanda, daquele que o escreve, uma busca. Deve-se buscar o outro para que se estabeleça, minimamente, um diálogo frutífero capaz de iluminar, de pouco em pouco, um caminho a ser percorrido. Esse diálogo abre novos *espaços*. Há aqueles com os quais conversei por meio de livros antigos, empoeirados, por vezes caindo aos pedaços. Aqueles que viveram desbravando a vida e sucumbiram. A eles agradeço. Mas quero agora falar dos vivos.

*

*Há aqui um espaço.
O sangue do sono queima,
a ravina ondula
e rompe a pele do grito.
Estranhas lápides se contorcem e choram.
Eu sonhei essa estrela de face escurecida que me adoce de liberdade,
que me dissolve ao primeiro toque.*

*

Foi estabelecendo diálogos, portanto, que eu me propus a fazer este trabalho.

Agradeço primeiramente à minha família, meu alicerce, o lugar para onde sempre me voltarei nos momentos em que a incerteza é áspera como o centro da primeira penumbra. Minha mãe, Maria Cristina Lisboa Gonçalves. Meu pai, Elvio Fernandes Gonçalves. Minha irmã, Carolina Lisboa Gonçalves. Sem vocês, absolutamente nada seria possível.

Ao Murilo Marcondes de Moura. Mesmo enquanto buscava os segredos que lhe apontavam a palavra *lisol*, aquelas de seu xará, o Mendes, prontificou-se a dobrar o tecido do tempo para me auxiliar nesta pesquisa.

Ao Diogo Cardoso, que sabe colocar a voz no lugar certo pois fala a língua dos atravessadores de desertos, irmão de uma vida toda com quem eu posso conversar sobre tudo e converso, que me apoia e recebe o meu apoio na mesma medida, sempre, haja o que houver entre paisagens e pântanos os mais longínquos e acidentados – é sob as luzes estremecidas de janeiro que eu escrevo estas linhas;

À Ayelén Medail, o espírito luminoso de outras terras irmãs da minha, que me ouviu ternamente nas madrugadas da Pompeia quando tudo parecia ser sombra e lágrimas, tristeza e fúria, que compreende tão bem a minha arte de errar sempre e acredita que, daqui pra frente, eu errarei cada vez melhor;

*

Roseiras entre o fogo e o suplício de cabelos afogados que avistei pela primeira vez.

As letras que esmorecem na sombra.

Porque não demarquei os campos é que em tudo vejo o meu reverso.

A palavra da qual provêm os lábios.

O sangue do qual emana o corpo.

*

Ao Alex Januário, irmão e poeta que despertou as serpentes da *collage* em uma noite absoluta, detentor dos segredos alquímicos do Surrealismo MESMO, os quais dividiu comigo entre 100/cabeças de ocultismo convulsivo: suas palavras estão aqui, também, e continuarão para sempre;

À Ameli Jannarelli, a ternura imensa, a sabedoria arcana de um novo tarô que se faz com os resíduos luminosos da vivência, a generosidade ilimitada que me abriu um novo universo de livros e me acolheu em uma vida nova entre 100/cabeças de Amor, Poesia e Liberdade;

Ao Lion Santiago, pelas conversas, pelas risadas e pela cumplicidade – tudo isso tornou o trajeto mais leve;

Ao Fabiano Garcez, amigo, professor e poeta de punho sempre cerrado e combativo nas avenidas contra os vermes gangrenosos do fascismo, que sempre me recebeu de braços abertos durante as festas poéticas que orchestra;

À Aline Araujo, a amiga de ânimo contagiante que dançou Ramones & Eurythmics comigo, Diogo e Aye em madrugadas mineiras para me salvar de algumas situações estranhas e pouco desejáveis;

Ao Paulo Ortiz e à Allyne Fiorentino, para os quais eu li poemas encerrado no meu quarto, misto de magia propiciatória e desejo pleno de que tudo se realizasse;

Ao Jonas Santos, que de faísca em faísca compreende o incêndio todo e entenderá o que está escrito aqui;

Às amigas Débora, Driély, Renata e Samara, que estavam ao meu lado nos momentos mais absurdos e obtusos que a docência pode proporcionar a um professor, mas também nos mais maravilhosos – amizades que levarei para toda a minha vida.

À Rebecca Tamachiro, a irmã de quem me sinto tão próximo mesmo com toda essa distância. Faltam-me todas as palavras para agradecê-la por tudo – desde o marasmo dos pactários você caminha ao meu lado enquanto estamos em busca de algo que não sabemos o que é, mas que deve estar lá, nas veredas do onde. E os sapos gargalham.

À Bruna Bistratini, que acabou sabendo de tudo também.

Ao Sergio Lima e sua poesia, razão de ser deste trabalho.

Aos meus amores, os que foram, os que são, os que serão – tudo isso diz respeito a chegar mais e mais perto do sangue.

*

*O desejo se mistura ao mundo,
a água me bebe,
o rio se redescobre.
A um sinal o nome se dá ao ser.
Há aqui um espaço.
Aqui caminho.*

*

Vocês caminham comigo.

*é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres O único fim que eu persigo
os grandes transparentes*

– Mário Cesariny

Resumo

GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. **Da montanha transparente à sintaxe do abismo:** escrita automática, *collage* e imagem poética na obra inicial de Sergio Lima. 2023. 170f. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo da obra poética inicial de Sergio Lima a partir de três publicações: *Cantos à Mulher Nocturna* (2009), reunião de oito cadernos de escrita automática redigidos em 1957, “A Planície Verde” (1960), conto classificado como “science-fiction” pelo autor, publicado no primeiro número da revista de cinema *Delírio*, e *Amore* (1963), livro de estreia do poeta, editado e publicado por Massao Ohno. Assim, tal recorte compreende um período (1957-1963) em que vivência e produção poética estão intimamente ligados e possibilita o vislumbre de uma obra pautada pela presença da escrita automática e da *collage* conforme idealizadas pelo Surrealismo. De modo a elucidar esse percurso poético, recorre-se a dados biográficos, à relação do poeta com seus contemporâneos, exemplos de sua obra plástica e à leitura minuciosa de seus escritos. Ao final, verifica-se como a prática da escrita automática e da *collage*, a primeira baseada em um método de captação e registro, a segunda em um procedimento de seleção e montagem, indica um processo de depuração do olhar e dispara uma caudalosa corrente de imagens poéticas que, por sua vez, se converte na plena exaltação do amor e da vida.

Palavras-chave: Sergio Lima; Surrealismo; Imagem poética; Escrita automática; *Collage*.

Abstract

GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. **From the transparent mountain to the abyssal syntax: automatic writing, collage and poetic image in the early works of Sergio Lima.** 2023. 170f. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation aims to conduct a study of Sergio Lima's early poetic works based on three publications: *Cantos à Mulher Nocturna* (2009), a gathering of eight automatic writing notebooks written in 1957, "A Planície Verde" (1960), a short story classified as "science-fiction" by the author, published in the first issue of the film magazine *Delírio*, and *Amore* (1963), the poet's debut book, edited and published by Massao Ohno. This period (1957-1963) in which Lima's life and poetic production are closely linked allows us to glimpse a work marked by the presence of automatic writing and *collage* as idealized by Surrealism. In order to elucidate this poetic path, we resort to the poet's biographical data, information about his relationship with his fellow artists, examples of his plastic work, and a detailed reading of his writings. In conclusion, it is verified how the practice of automatic writing and *collage*, the first based on a method of capturing and recording, and the second on a procedure of selection and assembly, indicates a process of depuration in the poet's vision and triggers a torrent of poetic images that, in turn, becomes the full exaltation of love and life.

Keywords: Sergio Lima; Surrealism; Poetic image; Automatic Writing; Collage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – “NÃO SERÁ O MEDO DA LOUCURA...”	14
CAPÍTULO 1 – UM OLHAR SELVAGEM QUE SE ABRE	20
1.1 – Em matéria de revolta – Incursões pelo Surrealismo e o cinema	23
1.2 – Os que ouviram a Sombra – A atuação junto ao movimento surrealista	27
1.3 – Estranhas emanções – Ações surrealistas no Brasil	36
1.3.1 – Considerações acerca da presença do Surrealismo no Brasil – de convergências e divergências	36
1.3.2 – Dos anos 1960 em diante – da formação do grupo de São Paulo à XIIIª Exposição internacional do Surrealismo	49
1.4 – Intervalo Português	51
1.5 – O que foi, o que é, o que será	54
CAPÍTULO 2 – PARA LACERAR FRONTEIRAS	57
2.1 – A Imagem poética – breves considerações	57
2.2 – Imagem poética e escrita automática	59
2.3 – Obra plástica – Desenhos, <i>collages</i> , pinturas	62
2.4 – A obra escrita	74
2.4.1 – Notas sobre a produção poética inicial de Sergio Lima	75
2.4.2 – <i>Cantos à Mulher Nocturna</i>	77
2.4.3 – A imagem poética nos cadernos	81
2.4.4 – As palavras sob suspeita	83
2.4.5 – “Os oito coitos sem dor”	86
2.5 – Sergio e alguns de seus contemporâneos	89
CAPÍTULO 3 – A BOCA DA SOMBRA, A LINGUAGEM DO DESEJO	101
3.1 – Dos <i>Cantos à Mulher Nocturna</i> a <i>Amore</i>	101
3.2 – <i>Amore</i> – morfologia e histórico	102
3.3 – A dimensão epigráfica do livro	109

3.4 – MA, o primeiro tomo	118
3.5 – AMADOR, o segundo tomo	124
3.6 – “A Planície Verde”	141
3.7 – O primado da collage	146
CONCLUSÃO – A OBRA POR VIVER, A POESIA CONTRA A MORTE	153
BIBLIOGRAFIA	162

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A Deusa Pássaro de Vinča utilizando uma máscara com bico (metade do quinto milênio a.C.)	31
Figura 2: Ilustrações de Sergio Lima para o tract <i>Sauve Qui Doit</i>	35
Figura 3: Aldo Pellegrini, Sergio Lima e Leila Ferraz – Exposição Internacional do Surrealismo. São Paulo, 1967.	51
Figura 4: <i>A Cachoeira</i> (1956 – 1957).....	63
Figura 5: <i>O leito da leitura</i> (1956 – 1957)	64
Figura 6: <i>Minhas caçadas com estilingue de sangue</i> (1956-1957)	65
Figura 7: A criação do rosto (1956) – Tinta da china sobre papel.	67
Figura 8: <i>Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)</i> (1956) – Tinta da china sobre papel	68
Figura 9: Comparação entre <i>Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)</i> (1956) e <i>Minhas caçadas com estilingue de sangue</i> (1956 – 1957)	69
Figura 10: Sobreposição criada a partir de desenho e collage de Sergio Lima.....	70
Figura 11: <i>E suas mãos moveram-se qual maré para celebrar a dádiva sacrificial</i> – Guache sobre papel (1959)	72
Figura 12: <i>A redondeza da terra</i> – Grafite e guache sobre papel (1959)	73
Figura 13: Capa e primeira página de “Os Oito Coitos sem Dor”, oitavo caderno de <i>Cantos à Mulher Nocturna</i>	81
Figura 14: página 9 de <i>Amore</i>	105
Figura 15: sobrecapa de <i>Amore</i>	112
Figura 16: Man Ray (Emmanuel Radnitzky) <i>Minotaur</i>	122
Figura 17: Ilustrações de Sergio Lima para <i>Amore</i>	152
Figura 18: <i>O Impossível</i> (1940). Escultura em bronze de Maria Martins.	159

INTRODUÇÃO – “NÃO SERÁ O MEDO DA LOUCURA...”

Ama como a estrada começa
– Mário Cesariny

La poésie se fait dans un lit comme l'amour
– André Breton

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

Não se tratava de opor um universo fantástico à realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos, para formar uma “sobre-realidade”. O Surrealismo não é verdadeiramente o fantástico, é uma realidade superior onde todas as contradições que atormentam o homem são resolvidas “como num sonho”.¹

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

O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores: as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana por algum tempo.²

¹ ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP; Lisboa: Editora Verbo, 1976. p. 52.

² BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: “Manifestos do Surrealismo”. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001, p. 30.

O maravilhoso está em todas as partes e deixa-se vislumbrar através de fendas e brechas que se instauram na realidade quando o Sonho invectiva contra ela. Nessa união explosiva, o olhar toma o lugar de instrumento por excelência e o Surrealismo é a lente pela qual se pode ver o caminho em que se transita livremente de uma esfera a outra. Assim, sem o temor da loucura, sem deixar a bandeira da imaginação a meio mastro³, os poetas surrealistas tomaram para si o papel de aventureiros e estão, até hoje, habilmente desbravando o interstício. Dentre eles, devemos reconhecer Sergio Claudio de Franceschi Lima como figura central.⁴

Em atividade desde meados da década 1950, quando começam suas investigações, o poeta e artista plástico natural de Pirassununga possui extensa obra éditada e inédita. Tendo trabalhado na Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), conseguiu um estágio na *Cinémathèque Française* (Paris). Em suas deambulações parisienses pôde conhecer o movimento surrealista de perto, participando das reuniões do grupo quando ainda liderado por André Breton. Presença ímpar e, no entanto, ainda oculta no panorama da poesia brasileira contemporânea, Sergio Lima destoa completamente do contexto poético da década de 1960 em diante.

Em vista disso, no primeiro capítulo deste trabalho pretendemos fazer a apresentação de Sergio Lima por meio de seu percurso histórico. Recorremos então a documentos como seu memorial, publicado no número duplo 75-76 da revista *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Apresentamos também as cartas que enviou a André Breton, publicadas na mesma revista, com o intuito de dar a dimensão de seu vínculo com o Surrealismo. Dessa forma, conjugamos a produção de Sergio à sua atuação junto ao movimento surrealista e também à sua vivência com colegas de geração.

Cientes de que é necessário cuidado redobrado quando tratamos de informações retiradas do próprio autor que é nosso objeto de estudo, limitamo-nos a apresentar suas considerações a respeito de sua vivência em São Paulo, a descoberta da arte e da poesia e seus encontros decisivos. Evitamos assim fazer a interpretação desses escritos que são fruto da memória do poeta, o que geraria problemas e distorções. Interessa-nos, portanto, verificar como Sergio Lima olha para sua trajetória artística e seu passado em busca das raízes de sua poesia.

³ “Não é o temor da loucura que nos obrigará a deixar a bandeira da imaginação a meio pau”. Cf. BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: “Manifestos do Surrealismo”. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001, p. 18.

⁴ Este parágrafo, assim como alguns outros presentes neste trabalho, amplia considerações que tivemos a oportunidade de publicar no ano de 2019 em Portugal, em uma resenha sobre a obra de Sergio Lima. As passagens em que tais atualizações ocorrem serão devidamente referenciadas. Cf. GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. “A Concreção do Desejo: Reflexões sobre a Poesia de Sergio Lima”. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número triplo 87/88/89. Évora: Europress, 2019, p. 275-277.

Pode-se julgar pouco produtivo recorrer a dados biográficos para embasar uma leitura dos textos de um autor, e nem é esta nossa intenção. Porém, ao tratarmos de um poeta cuja história se entrelaça definitivamente a um movimento que sempre uniu a arte à vida, a recolha de eventos significativos da infância, da adolescência e da vida adulta de Sergio Lima não deixa de fornecer informações importantes. Nesse sentido, os dados concernentes à sua formação poética e artística tornam-se relevantes para nosso trabalho. Este primeiro capítulo resulta, portanto, mais documental em relação aos outros dois, principalmente por trazer também um breve histórico acerca das discussões sobre o Surrealismo no Brasil empreendidas por Valentim Facioli, Antonio Cândido, Claudio Willer, Floriano Martins e Sergio Lima.

A apresentação daquilo que chamamos “obra inicial” de Sergio Lima será verificada em detalhe a partir do segundo capítulo, onde examinamos os *Cantos à Mulher Nocturna* (2009). Trata-se de oito cadernos de escrita automática redigidos antes de 1963 (data da publicação de *Amore*) e publicados apenas em 2009, dos quais analisamos o histórico de composição e seus elementos estruturais. Neste capítulo, nossa discussão sobre a escrita automática e a imagem não se limita somente a este ponto do texto: a partir de fontes primárias, julgamos mais produtivo espriar os conceitos e desdobrá-los ao longo da leitura da obra de Sergio, passando por noções como as de analogia, correspondências e verificando como se inicia, nos *Cantos à Mulher Nocturna*, o processo de captação e registro das imagens provenientes do fluxo automático da escrita. Tudo isso é possível porque, antes, apresentamos alguns dados referentes à obra plástica do poeta, com desenhos, pinturas e *collages*, exposta em catálogos de exposição e publicações como *Retorno ao Selvagem - Desenhos de Sergio Lima* (2007) e *Sergio Lima - Fogo Tênuo Incendeia o Corpo* (2016), publicações da Fundação Cupertino de Miranda. A partir da comparação e da análise cerrada de texto e imagem, pudemos observar como o poeta mantém uma continuidade de temas e imagens numa obra que, embora totalizante, é, evidentemente, descontínua. Isso é ressaltado pelo fato de que muitas dessas produções foram feitas na mesma época e no mesmo “espírito” de *Amore*. Não se trata, obviamente, de fazer a “arqueologia” da obra de Sergio Lima (que ainda não estava consolidada enquanto tal). Todavia, a leitura dos *Cantos à Mulher Nocturna* é essencial, para que observemos o estágio inicial da prática da escrita automática por parte do poeta e reconheçamos seu pleno desenvolvimento em seu primeiro livro, publicado em 1963.

O terceiro capítulo aborda o livro *Amore*, editado por Massao Ohno. Começamos o capítulo estabelecendo a ponte que vai dos *Cantos à Mulher Nocturna* a esta obra, demonstrando como a combinação excessiva de imagens transforma-se em narrativa. Como se trata de um livro desconhecido do público, fez-se necessária a descrição de sua estrutura e

também de seu histórico de publicação. A descrição de cada tomo que compõe o livro recorre, em alguns momentos, à paráfrase sem que se perca de vista a análise dos processos de geração da imagem seja pela escrita automática seja pela *collage*⁵, procedimento chave para a compreensão da estrutura de *Amore*. Ainda que nosso foco seja tratar da *collage*, da escrita automática e da imagem poética nesta obra, fizemos questão de elencar ao longo do texto outras possíveis chaves de leitura que, esperamos, sejam desenvolvidas no futuro, ampliando a dimensão poética do livro que ora estudamos. Em *Amore*, a escrita automática e a *collage* não são meros artifícios ou experimentações – são elementos fundadores de uma obra pautada em uma vivência assumidamente surrealista em todas as suas consequências.

Um primeiro obstáculo à leitura do livro é sua composição gráfica, já que Sergio Lima optou por publicá-lo em forma manuscrita, não com tipos ou fontes preestabelecidas. Há, portanto, uma intencionalidade na realização desse livro que pretende se apresentar assim como surgiu no processo da escrita, sem qualquer revisão ou preparação prévia: o que temos é, na verdade, o fac-símile dos manuscritos do poeta que compõem *Amore*. Desse fato advém, então, um segundo estranhamento porque a linguagem empregada pelo poeta mescla o texto manuscrito com suas inadequações a um léxico rebuscado provindo de suas leituras de juventude, de autores do Parnasianismo e do Simbolismo mais ocultos, mas também das histórias em quadrinhos, narrativas góticas e romances de aventura. Causa, dessa forma, um choque, lembrando-nos de Arthur Rimbaud quando, em “Alquimia do Verbo”, afirma:

Desde muito me ufanava em possuir todas as paisagens possíveis, e tinha por irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna.

Admirava as pinturas medíocres, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares; a literatura antiquada, latim de igreja,

⁵ A *collage*, para Sergio Lima, possui uma conceituação diversa daquela dos *papiers collés*. De acordo com os surrealistas e desde as explorações iniciais de Max Ernst, a *collage* é criada a por meio da união de recortes provenientes de fotografias, gravuras e outras ilustrações presentes em revistas, enciclopédias ou romances populares, em um novo suporte. Sergio dedica um livro inteiro ao assunto, intitulado *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico* (1984) e um extenso capítulo acerca da *collage* em *A Aventura Surrealista – Tomo 1*. Neles, o poeta aborda a *collage* a partir de diversos planos (filosófico, plástico, estético e histórico), sempre em conjunção com o pensamento surrealista. Explica também como a *collage* (enquanto prática do surrealismo) se opõe à “colagem” (enquanto prática usual de criação por meio de quaisquer materiais colados em um suporte). Como não é nosso intuito traçar detalhadamente as diferenças essenciais entre uma prática e outra, optamos por adotar a grafia francesa ao longo de nosso trabalho e limitamos a expor o ponto de vista daqueles que praticam a *collage* de modo a avançar na leitura da obra de Sergio Lima. Assim, quando utilizamos o termo em francês, deve-se entender que falamos de uma prática surrealista que, a partir da união de resíduos gráficos, promove, fundamentalmente, “uma transformação no significado das figuras e seres em oposição à expressão ‘colagem’, utilizada para designar todo e qualquer trabalho que resulta da aplicação do material colado num plano”. Cf. FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011, p 10. Note-se ainda que, no caso do Brasil, Sergio já tinha um precursor na figura de Jorge de Lima, criador de imagens luminosas inspiradas no surrealismo, embora na época desse o nome de “fotomontagem” para o processo. Cf. LIMA, Jorge de. *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. Organização de Ana Maria Paulino. São Paulo: IEB-USP, 1987.

livros eróticos sem ortografia, romances dos tempos da avó, contos de fadas, almanaques infantis, óperas antigas, refrãos simplórios, ritmos singelos.⁶

Podemos considerar então que, no uso que faz da linguagem, Sergio demonstra o conceito surrealista de imagem poética como a aproximação de realidades distantes. Um terceiro obstáculo se interpõe quando tentamos apreender a estrutura do livro: trata-se de um livro composto por dois tomos, sendo que o terceiro estava em preparação quando foi publicado. Entre um tomo e outro, a numeração de páginas é reiniciada e, dentro deles, pode haver a presença de outros livros. Logo, adotamos a seguinte convenção para fornecer as citações corretas concernentes a cada parte de *Amore*:

Título do livro em itálico: *Amore*

Título do tomo em caixa alta: MA, AMADOR, AAMADA;

Título das partes, capítulos ou livros entre aspas: “A Vitória Negra”, “Da hierarchia” etc.

O que resulta em uma citação semelhante a esta:

LIMA, Sergio. MA – “A Vitória Negra”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 15.

Enfim, uma última advertência ao leitor: pode surpreender o fato de que, ao estudar a obra poética de Sergio Lima recorramos à análise por vezes formal do texto. O problema como ele se coloca não é recente e pode ser sintetizado pela seguinte pergunta: como comentar o texto surrealista? Em primeiro lugar, não podemos traduzi-lo para o banal do qual ele foge deliberadamente; em segundo lugar, não se pode fazer um comentário que o elucide. Uma possível saída é então comentá-lo dentro de seu próprio ambiente de perplexidade que, sem dúvidas, choca, surpreende e inspira. Logo, o que poderia, neste caso, ser considerado heresia é, na verdade, lícito e mesmo necessário. Afinal, são inúmeros os exemplos, ao longo da historiografia literária, de detração das obras do Surrealismo como “arte degenerada”, “mal escrita” e “sem sentido”. Ora, muito pelo contrário, o que se vê nessas obras fulgurantes, muitas delas criadas no furor do automatismo, é que a Poesia emana delas como se de uma fonte inesgotável trazendo em suas águas aquilo que lhe é essencial: ritmo e imagem. Não se busca no que é vão, portanto, sua substância. As aparências formais ruem diante de uma mais-

⁶ RIMBAUD, Arthur. “Delírios - Alquimia do Verbo”. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa Poética*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 161.

realidade formidável que sempre se quis perscrutar e cujos arcanos (Amor, Poesia, Liberdade), vez ou outra, permitem uma breve, mas explosiva⁷, visão.

Nos três capítulos que se seguem, pretendemos apresentar este estágio da obra de Sergio Lima que se inicia em 1957, com a composição dos *Cantos*, e culmina na publicação de *Amore*, em 1963.

A Poesia se faz amando como uma estrada que começa.

⁷ Conforme a tradução de Luiza Neto Jorge para o termo “explosante-fixe” utilizado por Breton para descrever a “beleza convulsiva”. Cf. BRETON, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 25.

CAPÍTULO 1 – UM OLHAR SELVAGEM QUE SE ABRE

Nascido em dezembro de 1939, em Pirassununga, São Paulo, filho do pintor Heros Lima (1916 - 1987) e de Myrthis de Franceschi Lima (1922 - 1999), Sergio Lima teve desde sua infância uma sólida formação cultural. Seu avô paterno, Eduardo Lima, residiu em Paris até 1929, onde recebia intelectuais e viu surgirem e atuarem as vanguardas.

Esses antecedentes, e também sua infância em Pirassununga e outras cidades, como Dom Pedrito na região sul do Brasil, são importantes para pensarmos a trajetória desse poeta e artista plástico. É o que o próprio diz em seu memorial⁸, apresentado na época em que participou de concurso para ocupar uma cadeira no programa de Literatura Brasileira, FFLCH-USP, no ano de 2001:

D. Pedrito, embora uma pequena cidade, tinha teatro, cinema, escola normal e ginásio, e até um conservatório musical. A maioria da população era de imigrantes italianos e alemães, mais seus descendentes diretos. Lá assisti pela primeira vez um espetáculo de mágico internacional, de cartola, fraque e tudo mais, no teatro local – com direito a atirador de facas, caixa de espelhos com mulher-cortada-ao-meio, revoada de pombas com entrega de uma aliança previamente escolhida na plateia, além dos previstos desdobramentos da cartola! Essa experiência do maravilhoso permanece até hoje, ecoando fundo no meu imaginário, na minha poesia e nos meus escritos.⁹

Destaquemos, neste trecho, o “espetáculo mágico” com “mulher-cortada-ao-meio”. Se rastrearmos os “ecos” que essas imagens deixaram, sob a luz do maravilhoso, na obra de Sergio, identificaremos que, em primeiro lugar, o termo “mágico” perderá suas nuances de significado relacionadas ao ilusionismo, ou seja, estarão menos ligados a uma prática voltada ao espetáculo e ganharão mais em potência mágica, a partir de estudos sobre a poesia e ocultismo que fará futuramente; em segundo lugar, veremos que a imagem da “mulher cortada” será atualizada e desmembrada em toda a sua obra, tanto plástica (destacamos aqui sua produção de *collages*) quanto poética, evocando ainda os manequins e bonecas de Hans Bellmer e a *Femme 100 Têtes* de Max Ernst.

Ainda em D. Pedrito, Sergio tem o primeiro contato com aquilo que despertaria seu interesse pelo cinema: as filmagens “em super-oito” exibidas “pelo comandante da guarnição local (documentando excursões pela África, pelo planalto andino, Bolívia, lago Titicaca, o Chile

⁸ O memorial aqui apresentado encontra-se no número duplo (75-76) de *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. No entanto, Sergio atualizou boa parte desse material para compor suas *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*, para o livro *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*, de Michael Löwy. Dessa forma, indicaremos em nota quando se tratar de citação da referida revista ou do livro.

⁹ LIMA, Sergio. *Memorial*. In: FRANCO, Antônio Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 112.

e suas cordilheiras, alguns registros de tribos do Araguaia etc)”¹⁰. O interesse nessas filmagens documentais é também partilhado pelos Surrealistas. Dentre vários exemplos, podemos nos lembrar da já mencionada viagem de Antonin Artaud ao México, as pesquisas de Vincent Bounoure sobre a arte da Oceania e as de Pierre Mabilille sobre o vodou haitiano. Mais próxima de nós, porém, é a viagem que Benjamin Péret fez durante sua segunda estadia no Brasil a Xavantina (MT) e ao alto Xingu (GO) em 1956, resultando em um belo livro com fotografias do próprio poeta¹¹. Esse interesse, ressaltamos, não é em nada gratuito e nem se trata de mera curiosidade antropológica. O ímpeto do Surrealismo em mudar a vida levava poetas e artistas a uma busca de lugares ainda não dominados pela lógica do capitalismo, onde há sociedades que poderiam fornecer a visão mais próxima de uma “vida verdadeira”. Damos agora destaque ao seu primeiro contato com os livros e as artes plásticas:

Também da Argentina e Uruguai (menos) é que chegavam alguns livros de arte e álbuns que meu pai começava a adquirir: Van Gogh, gravadores argentinos etc., além de exemplares do “Clube do Livro” (Editora Saraiva) e algumas biografias de artistas. Ao que se somava toda uma biblioteca de obras francesas que meu pai conseguira resgatar após o desmantelamento de sua família. Almanques ilustrados (*Almanach de Saint Nicolas*), livros de Jules Verne e Alexandre Dumas, *Aventures du Baron de Münchhausen*, (álbum ilustrado por Gustave Doré), além das revistas ilustradas, tanto as brasileiras (*Eu Sei Tudo*), quanto a *Para Todos* argentina, entre outras.¹²

Essa convivência com as reproduções de obras plásticas e com as narrativas de aventura ilustradas será de grande importância para a formação poética e plástica de Sergio. O amálgama cinema-pintura-escrita está presente em sua vida desde a infância e é a partir deste arcabouço que Sergio comporá sua obra inicial e posterior. Ressaltando a importância de suas leituras de infância e adolescência, quando já morava com sua família no Rio de Janeiro, entre 1947 e 1951, Sergio comenta:

[...] vale mencionar as leituras que então começava a fazer. Quer de autores brasileiros (Monteiro Lobato, *O Mundo Primitivo* de Hildebrando Lima, por exemplo), quer de algumas traduções que me interessaram, como *Deuses Túmulos e Sábios*, *Kon-Tiki*, ou coleção “Terra, Mar e Ar” com livros de Emilio Salgari, ou ainda as aventuras de *Tarzan*. Da mesma forma, devorava as histórias em quadrinhos (tanto “gibis” como *O Tico-Tico*). Por certo foram as “Edições Maravilhosas” com suas versões desenhadas dos clássicos da literatura que mais me encantaram e através das quais tomei um primeiro conhecimento, em textos condensados, de *Iracema*, *Moby Dick*,

¹⁰ LIMA, Sergio. *Memorial*. In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 112.

¹¹ Cf. PÉRET, Benjamin. *Na zona tórrida do Brasil – Visita aos Índigenas*. Organização e tradução de Leonor Lourenço de Abreu. São Paulo: Edições 100/cabeças, 2021.

¹² LIMA, Sergio. *Op. cit.*, p. 112.

*Morro dos Ventos Uivantes, Conde de Monte Cristo, Alice no País das Maravilhas, Os Trabalhadores do Mar e O Corcunda de Notre Dame, e muitas outras mais.*¹³

A partir dos dados acima, observamos o que se tornariam tendências fortes na obra inicial de Sergio Lima. O fascínio pelo maravilhoso e pelo *roman-noir* levariam-no, por conseguinte, aos estudos da vertente mais radical do Romantismo, ao Simbolismo e, por fim, ao Surrealismo. Deve-se colocar em evidência, também, a importância que o poeta dá às histórias em quadrinhos. Como veremos nos capítulos subsequentes, trata-se de uma referência capital na construção de uma obra que, embora escrita, solicita para ser lida como “quadros simultâneos e sucessivos”. Enquanto essas leituras iniciais de textos mais condensados e adaptados ao paladar infantil passavam para leituras de maior fôlego, também aquela primeira experiência com as imagens projetadas dá lugar ao cinema propriamente dito:

No mesmo período surgem as idas sistemáticas às sessões matinês nos dois cinemas do bairro, com direito aos incríveis seriados: *Flash Gordon, O Fantasma, O Cavaleiro prateado* e companhia; assim como aos trailers dos filmes proibidos para menores (que só passariam à noite): *The Big Sleep, White Heat, Dark Passage, Spellbound, Jane Eyre, Rebecca, Duel in the sun, Brute Force, Manon, Tourbillon, The Killers*, etc. Também vi, com meus pais, *Red shoes, Thief of Bagdad, The Letter, Samson and Delilah, The Third Man*, e outros, inclusive alguns italianos.¹⁴

É notável aqui a presença do *film noir*. Os filmes policiais das décadas de 40-50, como os mencionados *White Heat* (Fúria Sanguinária), de Raoul Walsh, e *The Big Sleep* (À Beira do Abismo), de Howard Hawks, somados aos seriados, como *O Fantasma* (este nome nos remete diretamente ao *Fantômas*¹⁵, reivindicado pelo Surrealismo) são essenciais para pensarmos a forma romanesca de *Amore*. O essencial nessas obras e na leitura que Sergio faz delas é sua potência transgressora, capaz de fazer o espectador vislumbrar outras possibilidades de vida/existência.

Tendo em vista as considerações feitas até o momento, é de relevância observar que nesses relatos de Sergio sempre há uma forte conjunção entre texto e imagem, o que persistirá para sempre em sua obra. É o que o poeta aponta de forma explícita:

¹³ LIMA, Sergio. *Memorial*. In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 113.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Série de novelas escrita a quatro mãos por Marcel Allain e Pierre Souvestre. Retrata as aventuras noturnas de Fantômas, um mestre do crime. Iniciada em 1911, chegou a 32 volumes.

Talvez seja oportuno sublinhar um fato logo notável para mim: estas minhas primeiras experiências simplesmente interligavam de maneira direta, imediata, a parte literária com a visual, com a plástica e o cinema, em vez de as separar em formas e linguagens distintas. Não por acaso, ao passar umas férias em Santos, na casa de tios onde (1950, meu pai já nos arranjos para irmos morar em São Paulo) copiei e compilei a partir da enciclopédia espanhola que possuíam, todos os itens e verbetes relativos aos deuses egípcios, à cultura egípcia e aos hieróglifos – uma escrita cifrada e que conserva toda uma parte visual e/ou imagem, do mesmo modo que outras inscrições e escrituras arcaicas, mas próximas da origem da escrita original, em tabletes ornados de pictogramas. Este esboço sobre o Egito, sinal de uma primária pesquisa, já lidava indistinta e sucessivamente com o texto e a imagem.¹⁶

Os romances de aventura e os romances góticos, as ilustrações de Doré e as pinturas de Van Gogh, o *film noir* e os seriados, o contato com o maravilhoso, com o mágico e, com o amor e o desejo, já formavam em seu espírito o magma a partir do qual moldaria sua obra. O que se deixa entrever nessas referências que o poeta traz de sua memória é a lógica da *collage* surrealista, que se perfaz mediante a fusão de matéria plástica residual (recortes de revistas, livros, jornais) em um suporte novo, fornecendo uma imagem completamente nova: no caso dessas lembranças, vê-se como são equivalentes, num mesmo plano, as histórias em quadrinhos, os filmes, os livros etc. Não há uma hierarquia tendo em vista que o importante em todas essas formas é a poesia que delas emana.

1.1 – Em matéria de revolta – Incursões pelo Surrealismo e o cinema

No fim de 1951, Sergio se muda com sua família para São Paulo. A respeito da cidade, seus eventos e lugares, ele destaca:

No imediato pós-guerra e inícios dos anos 1950, a cidade de São Paulo vivia uma grande transformação. Acabavam de ser fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1949, ambos no prédio dos Diários Associados da rua 7 de Abril. Também houve o começo polêmico e controverso da I Bienal de São Paulo (1951), organizada pelo MAM, com Ciccillo Matarazzo à frente. Era o passaporte direto para a contemporaneidade, ao mesmo tempo que a cidade se assumia como metrópole cosmopolita. Pode-se dizer que a 7 de Abril, com seus dois museus, mais a Praça Dom José Gaspar com a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, o Paribar e o Boulevard São Luís, que terminava no novo prédio do jornal *O Estado de São Paulo*, esquina com a rua da Consolação, formavam uma espécie de território onde aconteciam os principais eventos culturais da cidade. Incluía-se aí a rua Barão de Itapetininga e o Teatro Municipal, bem como os cinemas próximos, um espaço que emergia como o verdadeiro centro intelectual da cidade que se modernizava velozmente. Aí também se localizavam as principais livrarias da cidade, e as duas galerias de arte então atuantes, além da tradicional Galeria Itá.

¹⁶ LIMA, Sergio. *Memorial*. In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 113.

No acervo da Biblioteca Municipal, encontravam-se edições raras e um significativo repertório de livros e revistas de arte, entre as quais um número representativo de edições surrealistas, em decorrência talvez da exemplar gestão de Sérgio Milliet na sua direção – afinal testemunho *sur place* da explosão do *Manifeste du Surréalisme*, em fins de 1924. Apenas a Bienal, por seu enorme espaço físico, situava-se fora desse quadrilátero, no Parque Ibirapuera, que foi construído e preparado, aliás, para a II Bienal, inaugurada em dezembro de 1953, como que abrindo ou se interligando aos festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo.¹⁷

Vê-se que Sergio desembarca na cidade em pleno período de efervescência cultural. As exposições e eventos, as deambulações e novas amizades adicionariam novos contornos ao arcabouço que já trazia consigo. A exploração do ambiente diversificado da metrópole emergente, com seus bares, bibliotecas e galerias, ampliaria seu horizonte poético. Sergio aponta então outro acontecimento decisivo:

Já em 1954, dentro dos festejos do IV Centenário da cidade, com o ressurgimento do cinema brasileiro, promovido pela Vera Cruz e seus êxitos no Exterior, houve a vultosa movimentação do I Festival Internacional de Cinema. Com patrocínio do jornal *O Estado de São Paulo* e do MAM, com sua filмотeca (depois transformada em Cinemateca Brasileira), e, vale dizer, com o apoio de empresários como Cicillo Matarazzo, que promoveu a volta de Paulo Emílio Salles Gomes ao Brasil (...).¹⁸

O retorno de Paulo Emílio de Paris e o subsequente *I Festival de Cinema* são pontos cruciais para que compreendamos a trajetória de Sergio Lima no que diz respeito à sua vida e obra, pois é no festival que, pela primeira vez, assiste aos filmes do movimento surrealista:

Assim, Paulo Emílio Salles Gomes, que havia estabelecido vínculos com o movimento surrealista e, particularmente, com Benjamin Péret, a quem estava ligado por laços de parentesco, organiza em 1954 o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo e um ciclo de “História do Cinema”, com apresentação entre outros, dos primeiros filmes do Movimento Surrealista: os dois primeiros de Buñuel e Salvador Dalí: *Un chien andalou* e *L'Âge d'Or*, os curtas de Man Ray: *Emak Bakia*, *L'Étoile de Mer*, a primeira adaptação de Antonin Artaud: *La coquille et le clergyman*, dirigido por Madame Dulac; e ainda o escandaloso *Entr'acte* de Picabia e René Clair. Do lado brasileiro deu-se especial atenção ao filme *Limite*, de Mário Peixoto; bem como *En*

¹⁷ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 124-125. No que se refere a essa visão cosmopolita que se mostra nos trechos mencionados há, pelo menos, dois livros e um documentário que tratam, dentre outras coisas, desse período de efervescência. São eles, respectivamente: WILLER, Claudio. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 2004; D'ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. *Os Dentes da Memória – Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011; UMA OUTRA CIDADE. Direção: Ugo Giorgetti. Produção de SP Filmes de São Paulo e TV Cultura. Brasil: 2000. Mídia digital, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cghnL5id3Fs&t=1861s> (acesso em 21/12/2022). Curiosamente, no caso da segunda obra, embora haja menções a Sergio no corpo do texto, omite-se o fato de que a fotografia da capa foi idealizada por ele e Regastein Rocha justamente pela ocasião do lançamento de *Amore* em 1963.

¹⁸ *Ibidem*, p. 125.

Rade, Rien que les Heures, Simão, o caolho e O Canto do Mar de Alberto Cavalcanti.¹⁹

Adiciona-se então uma terceira “camada cinematográfica” às duas outras identificadas até aqui. Dos filmes meramente documentais, os registros de viagem e expedições de que havia sido espectador em D. Pedrito, aos seriados e *film noirs* e, por fim, ao cinema surrealista, temos um percurso bastante plural. As marcas que “ficaram”, foram tão contundentes que, tendo concluído ginásio e alguns meses do colegial, em 1957, Sergio abandonaria seus estudos no Colégio Mackenzie para trabalhar na Cinemateca:

Minha ida para a Cinemateca Brasileira, possibilitava uma aproximação maior com Paulo Emílio, importante para mim não só pelo seu envolvimento com o cinema mas também por sua já citada ligação com os surrealistas. Paulo Emílio, que fora um dos colaboradores nos inícios dos anos 1950, ainda em Paris, da revista *L'Âge du Cinéma* – animada pelo grupo surrealista parisiense onde publicara uma entrevista com Plínio Sussekind sobre *Limite*, a “obra-prima desconhecida” de Mário Peixoto –, acabara de receber premiação editorial na capital francesa pelo seu ensaio sobre o cineasta Jean Vigo e sua formação *anarchiste* (livro cuja revisão final teve auxílio de Péret).²⁰

Nessa época, então, o Surrealismo já era vivo interesse de Sergio. Ainda mais se pensarmos que todas essas experiências coincidem com a segunda estadia de Benjamin Péret no Brasil²¹ (a primeira havia sido nos anos 20, quando estabelece relações com os poetas e artistas da antropofagia). É justamente nesse contexto que Sergio dá início às primeiras experiências com a escrita automática (que resultará nos *Cantos à Mulher Nocturna*, editado apenas em 2009, em Portugal), e com as artes plásticas, por meio de desenhos e *collages* (cujo exemplo mais expressivo é *As Aventuras do Máscara Negra*, inédito de 1957).

Tais experiências fariam parte de uma obra volumosa e oculta que aos poucos virá à tona. A primeira parte a emergir será publicada na revista *Delírio*, que Sergio dirigiu junto aos colegas da Cinemateca, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles e Lívio Xavier. Trata-se de *A Planície Verde*, misto de poema em prosa e conto que o autor classifica como “Science-Fiction”. Já a segunda, e mais complexa, será *Amore*.

¹⁹ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 125 - 126. Note-se que, devido à tentativa de tornar o texto do *Memorial* mais expositivo para a composição de seu texto em livro, Sergio omite uma passagem que concluiria este trecho com um dado biográfico: “Foi a primeira vez que tive contato com estas formas expressivas, abrindo-se um mundo totalmente novo e inédito para mim. Ficaram marcas”.

²⁰ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 126.

²¹ Na primeira vez em que esteve no Brasil, Péret foi preso e deportado. Em sua segunda passagem pelo Brasil, o decreto que o expulsava estava ainda vigente e foi revogado após comoção do meio intelectual. Logo depois, o poeta voltaria para a França.

É preciso ainda ressaltar que há uma moldura em volta dessas composições “às sombras” e de sua atuação. Paralelamente ao seu trabalho na Cinemateca, onde organiza mostras e publica ensaios e estudos sobre Georges Méliès, Émile Cohl e os seriados, Sergio lê e estuda a poesia simbolista:

Na passagem dos anos 1950 – quase uma ponte do pós-guerra para os anos 1960 – ocorrem algumas edições de real importância, dentre as quais quero destacar o *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Imprensa Nacional, 1952, edição ilustrada). Aguardando publicação desde 1946, esse livro inclui-se entre as homenagens à memória do poeta Cruz e Souza e ao simbolismo, revelando pela primeira vez todo um período dito “pré-modernista”, ainda quase desconhecido e pouco trilhado por mim em minhas andanças de escritor iniciante. Por meio do impecável panorama desenhado por Muricy e, mais particularmente, por seu brilhante ensaio sobre a volta de Cruz e Souza pela edição de suas obras completas (Rio de Janeiro, Aguilar, 1960), acerquei-me de outros nomes a reter, embora muito negligenciados no limbo da crítica acadêmica, que são Gonzaga Duque e Nestor Victor.

Da mesma forma, buscando pistas, começo a me interessar mais de perto por outros autores próximos à questão da expressão que tende ao surrealismo, seja a do inconsciente e do automatismo, seja a da transgressão e do erotismo em nossas letras, tais como os simbolistas Raul Pompéia, Rocha Pombo, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry, César de Castro, Emiliano Pernetta e Gilka Machado, logo assimilados e como que subjacentes à minha escrita. Entre as minhas surpresas, aliás, estão a figura e as atuações de “cooperativa de iniciados”, levadas adiante por Dario Velloso nos arredores de uma Curitiba finissecular. Totalmente desconhecido e ausente de manuais literários e antologias oficiais, mas poeta nosso diretamente vinculado ao ocultismo, diplomado no Colégio de Ciências Esotéricas de Papus, em Paris.

Essa aproximação e esse contato mais direto com o simbolismo teve fortes ressonâncias em minha obra, com incidências que se expressam enquanto fluxo subterrâneo, subjacente ao texto, quando não na própria configuração do imaginário e de determinadas imagens, o que se apresenta nitidamente nas entrelinhas da narrativa e/ou nos poemas em prosa de *Amore* (1959-1961).²²

O excerto acima é importante pois demonstra um retorno no processo de leitura e estudo de Sergio. Até então, eram frequentes suas leituras de, por exemplo, Murilo Mendes, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, os modernistas etc. Voltar-se para as fontes simbolistas mais ocultas fez com que encontrasse, mais uma vez, uma corrente subterrânea que era premente seguir. Nesse sentido, percebe-se que, a partir da leitura de obras mais próximas de seu tempo, e do retorno à poesia mais obscura do século XIX, Sergio Lima faz uma retomada do passado que o projeta ainda mais à frente²³ em direção ao Surrealismo, o qual já intuía ser um ponto de

²² LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 128 -129.

²³ Michael Löwy, em seu ensaio “A Chama Falante – Romantismo e Surrealismo”, afirma: Nostálgico de um paraíso perdido – real ou imaginário – o Romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, à mente quantificadora do universo burguês, à reificação comercial, à platitude do utilitarismo e, acima de tudo, ao *desencantamento do mundo*. Enquanto alguns românticos têm o olhar voltado para trás, regressivo e/ou reacionário (como Coleridge e Friedrich Schlegel, quando já em idade avançada), outros – de William Blake a Ernst Bloch – são emancipatórios, utópicos e/ou revolucionários: seu alvo não é um retorno ao passado, **mas um desvio pelo**

chegada. Tomando para si os aspectos mais relevantes dos autores do Simbolismo, como o erotismo, o hermetismo, e inspirando-se na potência sugestiva das imagens dos simbolistas, Sergio avançava em suas pesquisas.

1.2 – Os que ouviram a Sombra – A atuação junto ao movimento surrealista

Da metade dos anos 1950 ao início dos 1960, Sergio Lima já havia decidido qual caminho seguir tanto no que se refere à criação poética e artística quanto no que concerne à sua atuação no plano da vida. Suas primeiras experiências com a escrita automática, desenhos, pinturas, *collages*, estudos e publicações, toda sua produção, portanto, assume expressivamente o Surrealismo, assim como sua atuação crítica e de pesquisador. Em virtude de uma bolsa de estudos que obteve do Governo Francês e da Cinemateca Brasileira para fins de pesquisa histórica e iconográfica, pôde estagiar na *Cinmathèque Française*, no *Musée de l'Homme* e na *Bibliothèque Nationale*. Durante a sua estadia em Paris, entrou em contato com o grupo surrealista parisiense, para o qual apresentou grande parte da produção que havia levado consigo:

A maior parte dessa produção me acompanhará na viagem a Paris, e será à vista delas que André Breton me convidará para participar do grupo parisiense do movimento surrealista. Também levei os originais de *Amore*, apesar do problema da língua, pois nenhum dos membros atuantes naquele momento conhecia o português, afora a chilena Elisa Breton e o cineasta algeriano Robert Benayoun, que tinham alguma noção do idioma (Benayoun teve um certo trânsito por Portugal). Houve discussões sobre o livro, que, para mim, explicitaram a pertinência de sua escritura no contexto do movimento surrealista; ele suscitou até mesmo certo interesse, depois confirmado, quando de sua edição, por meio de cartas de novos amigos e interlocutores, como Pierre Molinier, que lia português, Arsène Bonafous-Murat, Bellmer e Magloire Saint-Aude, que também conhecia bem o português.²⁴

No entanto, esse contato com os surrealistas já havia sido preparado anteriormente por meio de uma carta que o poeta enviara, alguns anos antes de sua viagem, a André Breton. Nela, Sergio se apresenta com entusiasmo, declarando seu interesse no Surrealismo e expressando a dificuldade de acesso com a qual se deparava ao pesquisar as obras do movimento:

passado em direção ao futuro. E é a esta variante revolucionária que pertence o movimento surrealista”. Cf. LÖWY, Michael. *O Cometa Incandescente – Romantismo, Surrealismo, Subversão*. Tradução de Diogo Cardoso e Elvio Fernandes. São Paulo: edições 100/cabeças, 2020. p. 33. (grifo nosso)

²⁴ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 129-130.

São Paulo, 1/4/1957

Monsieur,

Ayant adopté les lois surréalistes et désirant les développer ce serai un grand plaisir pour moi maintenir correspondance avec Monsieur.

Cette correspondance aurait comme but ma grande envie de maintenir un contact direct avec le surréalisme et ainsi pouvoir le connaître plus en profondeur, connaître ses décisions plus récentes ainsi que pouvoir débattre quelques opinions à propos.

En considérant l'automatisme j'ai remarqué l'admirable point déjà réussi par les œuvres automatiques, dans un minimum, que j'ai pût obtenir ici, car les difficultés pour consulter ou bien acheter les œuvres surréalistes, en mon pays, son énormes. L'automatisme, surtout écrit, m'intéresse beaucoup; j'ai bien envie d'en connaître les dernières conquêtes théoriques et quelques références à propos des recherches expérimentelles sur le champ de l'automatisme, si possible. J'aimerais, aussi, d'obtenir des indications certaines pour son développement. Croyez-vous que ce soit possible vous envoyer quelques textes, mais en portugais ?

Voudriez-vous bien me faire savoir sur toutes ces questions? J'attendrai, ainsi, avec beaucoup de plaisir un réponse de votre part.

Excusez-moi les quelques fautes comises puis que je ne connais pas encore assez bien le français pour l'écrire.

Veillez accepter monsieur mes remerciements anticipés et mes compliments

Sergio Lima.

P.S.

Je vous prierais de m'envoyer votre adresse pour une future correspondance si vous me le permettez.²⁵

²⁵ Cf. LIMA, Sergio. "Cartas (inéditas) de Sergio Lima a André Breton". In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 127. Grafia conforme o original para esta carta e as subsequentes. As cartas, provenientes da Biblioteca Jacques Doucet, estão reproduzidas na página 127 deste número, que contém um dossiê dedicado à vida e obra de Sergio. Ao transcrevê-las, seguimos a grafia original e tomamos a liberdade de traduzi-las:

São Paulo, 1/4/1957

Senhor,

Tendo adotado as leis surrealistas e desejando desenvolvê-las, será um grande prazer para mim manter correspondência com o senhor.

Esta correspondência visaria o meu grande desejo de manter contato direto com o surrealismo e assim poder conhecê-lo mais profundamente, conhecer suas decisões mais recentes, bem como poder debater algumas opiniões sobre ele.

Considerando o automatismo, notei o ponto admirável já alcançado pelas obras automáticas, no mínimo que pude obter aqui, pois as dificuldades para consultar ou comprar as obras surrealistas, no meu país, são enormes. O automatismo, principalmente o escrito, me interessa muito, quero muito conhecer as últimas conquistas teóricas e algumas referências sobre pesquisas experimentais no campo do automatismo, se possível. Gostaria também de obter algumas indicações para o seu desenvolvimento. Você acha que é possível enviar alguns textos, mas em português?

Você poderia gentilmente me informar sobre todos esses assuntos? Estarei, portanto, aguardando com grande prazer sua resposta.

Desculpe-me pelos poucos erros cometidos, pois ainda não sei francês o suficiente para escrevê-lo.

Por favor, aceite meus agradecimentos e cumprimentos antecipados.

Sérgio Lima.

P.S. Por favor, envie-me seu endereço para correspondência futura, se possível.

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

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

Paris, le 20 Octobre 1961

Monsieur Breton

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

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

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

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

Sergio Claudio De F. Lima.²⁶

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

A última carta de que temos notícia é de 1962, quando Sergio já se encontra novamente em São Paulo. Nela, é patente a nova mudança de tom em comparação às cartas anteriores,

²⁶ Paris, 20 de outubro de 1961

Sr. Breton

Escrevo-lhe para pedir um encontro, porque, tendo as atividades do grupo surrealista ocupado um lugar fundamental na minha formação e sendo a sua posição também a minha, estou certo de que é da maior importância para mim estabelecer um contato direto e participativo.

Depois de uma série de circunstâncias favoráveis e, estando em Paris, acredito que chegou a hora de me colocar absolutamente à disposição de quem caminha na mesma direção que eu.

Espero ter a honra de ser apresentado a você e de conhecer meus amigos.

Por favor, aceite, caro senhor, minhas saudações mais respeitadas,

Sergio Cláudio F. Lima.

tendo em vista o período de convivência e de trocas, que renderam jogos surrealistas em reuniões do grupo:

S. Paulo 29/um/62

Cher André,

Je viens de trouver le catalogue concernant à l'exposition des figurines de la "déesse oiseaux" à propos desquelles j'avais déjà attiré votre attention plus d'une fois aux cours de nos conversations A La Promenade de Venus. En profitant de cette occasion, je vous envoie ci-jointe une copie.

Comme ça, vous aurez une idée précise* de ces statuettes-là. En outre, il faut souligner qu'en-dehors le texte du catalogue, je n'ai pas réussi encore à trouver aucune documentation ou détail permettant approfondir la question.

J'espère prochainement avoir contacts avec les personnes que possèdent d'exemplaires à S. Paulo, a fin d'obtenir, si possible, au moins un dossier photographique et, bien sûre, essayer de trouver les coordonnées nécessaires pour un étude préliminaire de la question. Donc, si par hasard, vous tombez dessus quelque indication, ou même une simples annotation à ce sujet, je vous prie de bien vouloir me renseigner à propos de telle source, étant donné la place tout à fait exceptionnelle que je réserve à ce sujet.

Je désire bientôt vous envoyé de reproductions des quelques-uns de mes travaux encore inédits, parmi lesquels, peut-être, on pourra utiliser quelque chose pour LA BRÈCHE.

J'aimerais beaucoup avoir des nouvelles de nos amis bien comme recevoir le dernier numéro de la revue, et je serais très joyeux de recevoir aussi les ecchos des prochains projets du Mouvement Surréaliste.

"Mil sonrisas" pour Elisa et mes hommages à vous.

Au revoir

Sergio Lima

* J'ai vérifiez que mon attachement aux dites figurines ont troublé quelque peu les renseignements que je vous avais pu fournie.²⁷

²⁷ São Paulo 29/um/62

Caro André,

Acabo de encontrar o catálogo relativo à exposição de figuras da "deusa pássaro" sobre o qual já chamei sua atenção mais de uma vez durante nossas conversas em La Promenade de Vénus. Aproveitando esta oportunidade, envio uma cópia para você.

Dessa forma, você terá uma ideia precisa* dessas estatuetas. Além disso, é necessário sublinhar que, para além do texto do catálogo, ainda não consegui encontrar nenhuma documentação ou dado que permitisse aprofundar a questão.

Espero em breve contatar as pessoas que têm exemplares em S. Paulo, para obter, se possível, pelo menos um dossier fotográfico e, claro, tentar encontrar as coordenadas necessárias para um estudo preliminar. Assim, se por acaso se deparar com alguma indicação, ou mesmo uma simples anotação sobre este assunto, por favor, informe-me sobre tal fonte, tendo em vista a grande importância que dou a este assunto.

Em breve gostaria de lhe enviar reproduções de alguns de meus trabalhos ainda inéditos, entre os quais, talvez, se possa usar algo para LA BRÈCHE.

Eu gostaria muito de ouvir de nossos amigos, assim como receber a última edição da revista, e ficaria muito feliz em receber também ecos dos próximos projetos do Movimento Surrealista.

"Mil sonrisas" para Elisa e minhas saudações a você.

Até logo,

Sérgio Lima

*Verifiquei que meu apego às referidas figuras perturbou um pouco as informações que pude fornecer a você.

Para nós, esta é a carta mais interessante, pois nela Sergio busca dar continuidade a um assunto concernente às conversas que tinham no café. As figuras da “deusa pássaro” mencionadas pelo poeta, constantes no catálogo enviado a Breton, seriam provavelmente aquelas apresentadas pela arqueóloga e antropóloga lituana Marija Gimbutas, responsável também por cunhar o termo original (*bird goddess*) utilizado para descrever as “bonecas” com corpo de mulher e cabeça de pássaro:

Figura 1: A Deusa Pássaro de Vinča utilizando uma máscara com bico (metade do quinto milênio a.C.)



Fonte: GIMBUTAS, Marija. 1994.

O exemplo acima é de uma boneca da cultura neolítica Vinča, datada do período referente aos milênios de 5700 a 4500 antes de Cristo, que ocupou a região dos Balcãs. Corresponderia, atualmente, à região da Sérvia e do Kosovo. Ao observar uma figura como esta, que evoca o interesse de Sergio e Breton, devemos recordar da grande importância que os surrealistas davam às artes ditas “primitivas”. Além disso, não parece exagero o fato de essa figura nos remeter a Loplop, o deus-pássaro de Max Ernst, presente nas *collages* de *Une Semaine de Bonté* e também em outras de suas pinturas. Estamos plenamente nos domínios do Surrealismo.

Sobre o tempo em que conviveu com Breton e os surrealistas, Sergio comenta:

[...] Convidado a participar do Movimento durante o período de 1961-1962, minha estreia, digamos assim, ocorre com uma exposição *sui generis* no café La Promenade de Vénus (em frente ao Les Halles), onde o grupo se reunia regularmente. Nessa noite todos meus desenhos e pinturas (quase toda minha produção de 1956 a 1961) circularam de mão em mão até bem tarde, com comentários, dúvidas e perguntas que foram, de certo modo, relacionando-me e articulando-me ao grupo. Estando regularmente presente nas reuniões do café La Promenade de Vénus, houve várias trocas e experiências com autores representativos do grupo parisiense, com os quais mantive contato a cada dois dias durante quase um ano, ora em função do comitê

de redação da revista *La Brèche* (a última dirigida por Breton e para a qual colaborei diretamente em dois números), ora com Robert Benayoun, Toyen, Jean e Claire Markale, Arsène Bonafous-Murat, Alain Joubert, Nicole Espagnole, Mimi Parent e Jean Benoît, José Pierre, Jean Schuster, Joyce Mansour, Gérard Legrand, Radovan Ivsic, Annie Le Brun, Jorge Camacho etc., além do próprio André Breton e de Elisa, e de meus amigos Vincent Bounoure e Micheline.

Minha múltipla atuação junto aos surrealistas nesse período, e nos anos subsequentes, constam das revistas e publicações coletivas do grupo daí em diante, como, por exemplo, o manifesto de apoio a Luis Buñuel e contra a interdição do filme *Viridiana*, publicado na revista *Positif* por Robert Benayoun.

A estada em Paris propiciou-me relações diretas também com personalidades atuantes em diversas áreas, como filosofia, sociologia, cinema, psicanálise, história, belas artes e literatura. Por exemplo, Éric Losfeld, Nelly Kaplan, [André Pieyre de] Mandiargues, Julien Gracq, Georges Bataille, [Gaston] Bachelard, Clovis Trouille, Édouard Jaguer e Anne Ethuin. Também tive encontros com Buster Keaton, Alain Resnais, [Fernando] Arrabal, Octavio Paz, [Alberto] Gironella, J.-J. Brunius, Georges Franju e Eugène Canseliet, discípulo e biógrafo do mestre ocultista Fulcanelli, além de encontros com figuras ativas e participantes do movimento, mas que não frequentavam assiduamente o grupo, como Méret Oppenheim, Pierre Molinier, Unica Zürn e [Hans] Bellmer. Muitos mantiveram até mesmo uma participação formal ou militância grupal em períodos anteriores, e outros, ligados precisamente ao surrealismo, nunca participaram do grupo por opção, como bem quis declarar o próprio Julien Gracq.

As múltiplas atividades, interesses e vinculações dessas figuras todas evidenciam a permeabilidade do grupo e do movimento surrealista em geral. Essa característica é uma das componentes do surrealismo mesmo, apesar de colidir frontalmente com a falsa e propalada “ortodoxia do grupo” – o que seria mais próprio de uma escola formal –, mas não é o caso em se tratando do surrealismo, do movimento surrealista e do vetor rebelde, se não anárquico, que mais o caracteriza.²⁸

O relato em questão nos interessa por exemplificar a pluralidade de encontros vividos por Sergio e sua ativa participação no grupo surrealista naquele período. O último parágrafo, por sua vez, é emblemático por ressaltar o caráter de “permeabilidade” do surrealismo, contrariando uma imagem bastante recorrente de “seita” ou “grupo fechado” que permeia o movimento, formado na verdade por aproximações e afinidades eletivas. Evidentemente, trata-se de uma experiência que embasará toda a atuação futura de Sergio. O contato com o grupo enquanto tal, mais os artistas e poetas presentes em seus arredores possibilitará o planejamento e realização da décima terceira Exposição Internacional do Surrealismo, a primeira realizada no Brasil e cujo catálogo, a revista *A Phala* assevera a dimensão real desse evento. Por enquanto, voltemos às aventuras em Paris.

É desse mesmo período a sessão de “Enriqueça seu Vocabulário”, jogo surrealista, em que Sergio propõe a palavra “mamou”, para a qual os membros do grupo devem criar definições.

²⁸ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 130-131.

Vejamos a seguir a descrição do jogo, publicado na edição de 1962 de *La Brèche – Action Surréaliste*²⁹:

Enrichissez votre vocabulaire

L'activité de jeu, dans le surréalisme, pour épisodique qu'elle soit, n'en est pas moins à regarder comme fondamentale : tout autant que l'exaltation incondionnelle de la poésie, elle donne au principe de plaisir forme et puissance, ce qu'il lui faut pour affronter dialectiquement le principe de réalité.

Que le jeu, dont nous livrons ci-dessous un résultat, soit bien plutôt une récréation collective, puisqu'il échappe aux catégories définies rigoureusement par Roger Caillois (hasard, compétition, simulacre, vertige), nous n'en disconvierons pas. Il garde cependant des caractéristiques ludiques suffisantes, si l'on admet qu'il correspond à ce que J. Huizinga décrit comme « une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie, mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'être autrement que dans la vie courante. »

A partir d'un mot créé de toutes pièces par l'un de nous, il s'est agi d'inventer une définition lapidaire, suivie d'un exemple pratique, à la manière du dictionnaire. Inutile de préciser que c'est à l'automatisme, tout au moins au pouvoir d'évocation immédiate du mot, qu'il était fait appel.

Sans préjudice d'une réflexion qui situerait ces exercices dans la perspective d'un renouvellement sémantique, perspective éclairée par ces lumières d'intensité et de couleurs toutes différentes mais toutes convergentes et qui ont noms : Lewis Carroll, Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Michel Leiris, nous soumettons aujourd'hui à la sagacité de nos lecteurs un « mamou » à quoi pourrait bien convenir l'une des 22 définitions proposées.³⁰

Frisamos aqui a importância que se dá ao lúdico e ao caráter coletivo do jogo, aspectos importantes para o Surrealismo desde o seu início. Exemplo capital disso é *Les Champs magnétiques* (1919), primeiro livro de escrita automática, redigido a quatro mãos por Breton e Soupault, e a prática do *Cadavre Exquis*. São casos em que a individualidade autoral é deixada de lado em detrimento da criação coletiva que possibilita a formação de uma poética pautada

²⁹ BRETON, André (dir.). *La Brèche – Action Surréaliste* n° 3, setembro de 1962. Paris: Le terrain vague, p. 52.

³⁰ Tradução nossa: Enriqueça seu vocabulário// A atividade lúdica, no surrealismo, por mais episódica que seja, não deixa de ser considerada fundamental: tanto quanto a exaltação incondicional da poesia, ela dá forma e potência ao princípio do prazer, isso de que necessita para confrontar dialeticamente o princípio da realidade.// Que o jogo, cujo resultado apresentamos a seguir, seja antes uma recriação coletiva, pois foge das categorias estritamente definidas por Roger Caillois (acaso, competição, simulacro, vertigem), não negaremos. No entanto, mantém características lúdicas suficientes, se admitirmos que corresponde ao que J. Huizinga descreve como “uma ação ou atividade voluntária, realizada dentro de certos limites fixos de tempo e lugar, de acordo com uma regra livremente acordada, mas completamente convincente, dotada de um fim em si mesma, acompanhada por um sentimento de tensão e alegria, e uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.”// A partir de uma palavra criada do zero por um de nós, tratava-se de inventar uma definição concisa, seguida de um exemplo prático, à maneira do dicionário. Desnecessário será dizer que foi o automatismo, pelo menos o poder de evocação imediata da palavra, que foi invocado.// Sem prejuízo de uma reflexão que situasse esses exercícios na perspectiva de uma renovação semântica, perspectiva iluminada por essas luzes de intensidade e cores todas diferentes, mas todas convergentes e que têm nomes: Lewis Carroll, Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Michel Leiris, hoje submetemos à sagacidade de nossos leitores um “mamou” ao qual uma das 22 definições propostas poderia muito bem se adequar.

no acaso. Vejamos agora algumas das definições que selecionamos, criadas para a palavra proposta:

3° En parler “incoyable” : mon amour. Ex.: (Barras à Joséphine) « Venez, Mamou, il se fait tard. » (André Breton)

4° Forme obscure de l’empreinte d’une louve sur la paume de la main. Le mamou reste visible à travers le gant. (Elisa)

7° Fiacre noir tiré par six chevaux dont se servent les grandes courtisanes. (Radovan Ivsic)

12° Jeune vampire pas encore sevré. Ex. : Elle était aussi fascinante et vulnérable qu’un mamou. Faire le mamou : se mettre lourdement dans une attitude lascive. Mamourisme : Agression narcissique restée au stade de l’intention. (Joyce Mansour)

20° Diminutif de l’expression MON AMOUR, employé par les amoureux. Ex. : Comment va Mamou aujourd’hui ? (Aube)³¹

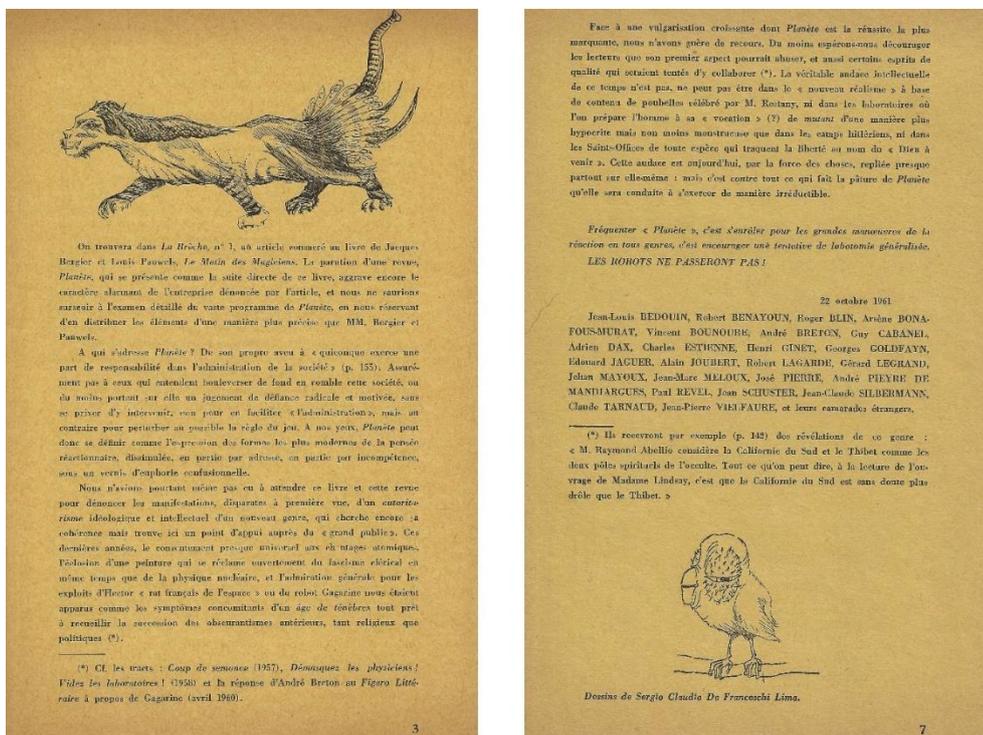
Entre as cinco definições selecionadas, de André Breton, Elisa Breton, Radovan Ivsic, Joyce Mansour e Aube Breton, pode-se perceber a verve erótico-amorosa. O acaso provoca coincidências interessantes, tendo em vista a grande semelhança entre as respostas de Breton e Aube, que encaram “mamou” como sendo uma espécie de contração de “mon amour”. Radovan indica que se trata de uma cabine na qual se levam as grandes cortesãs e, enquanto Elisa traz a definição que julgamos a mais poética, tendo em vista o grau das associações imagéticas que faz a partir da palavra, Joyce Mansour traz aquela mais desenvolvida conceitualmente, ampliando o significado da palavra em diferentes contextos. Esta é a liberdade propiciada pelos jogos surrealistas.

A vivência do Surrealismo no seio do movimento proporcionou a Sergio um conhecimento maior de suas atividades e posicionamentos. Seja colaborando em revistas ou participando em discussões e jogos coletivos, o poeta marcou sua presença. Inclusive, desenhos

³¹ Tradução nossa: 3° Em dizer *incoyable*: meu amor. Ex.: (Barras para Joséphine) “Vamos, Mamou, está ficando tarde. ” (André Breton)// 4. Forma obscura da impressão de uma loba na palma da mão. O mamou permanece visível através da luva. (Elisa)// 7° Fiacre preto puxado por seis cavalos usado pelas grandes cortesãs. (Radovan Ivsic)// 12° Jovem vampira ainda não desmamada. Ex: Ela era tão fascinante e vulnerável quanto um mamou. Fazer o mamou: colocar-se fortemente em uma atitude lasciva. Mamourismo: Agressão narcisista que permaneceu no estágio de intenção. (Joyce Mansour)// 20° Diminutivo da expressão MEU AMOR, usada pelos apaixonados. Ex: Como está Mamou hoje? (Aube). Cf. BRETON, André (dir.). *La Brèche – Action Surréaliste* n° 3, setembro de 1962. Paris: Le terrain vague, p. 52-53

seus foram apresentados junto ao virulento documento *Sauve Qui Doit*³², em que o grupo de Paris critica de forma virulenta a revista *Planète*, de Louis Pauwels e Jacques Bergier³³.

Figura 2: Ilustrações de Sergio Lima para o tract *Sauve Qui Doit*



Fonte: BRETON, André *et al.* *Sauve qui doit*. Paris: sem editor, 22 de outubro de 1961.

A contundente afirmação “os robôs não passarão”, presente ao final do documento, denunciava o processo de lavagem cerebral que a revista operava em seus leitores, tornando-os seres mecanizados e idiotizados. A essa degradação do humano deveria se contrapor uma revitalização da natureza, representada pela “fauna insular” imaginada por Sergio.

Outra questão a ser pontuada acerca da estadia de Sergio Lima em Paris é a pluralidade que encontra no círculo de artistas que conhece no movimento surrealista, endossada e explícita desde seus inícios nos anos 1920. Nesse sentido, a multiplicidade de suas atividades, de seus artistas e de suas criações vai de encontro à definição de Surrealismo como vanguarda e a supera, ainda mais se pensarmos que os fatos narrados até aqui se deram na década de 1960 – não

³² Os desenhos de Sergio para o *tract* fazem parte de uma série de dezesseis nanquins, datados de 1957 e denominados *Aspectos da Fauna Insular*. Cf. CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). *Retorno ao Selvagem – Desenhos de Sergio Lima*. Catálogo de Exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo. Setembro de 2007.

³³ Ambos foram responsáveis, nos anos 60, por um *boom* nos estudos relacionados ao ocultismo, ufologia e teorias da conspiração. A obra mais famosa de ambos, *O Despertar dos Mágicos*, foi campeã de vendas, tendo sido publicada também em 1983 pela editora Bertrand-Difel. A revista *Planète* seguia a mesma linha do livro, embora contasse também com antologias literárias, apresentando contos de Jorge Luis Borges, por exemplo.

parece razoável classificar como “de vanguarda” um movimento que já durava mais de quarenta anos, com atividades e manifestações ativas durante todo esse tempo e que se estende até os dias de hoje.

O descobrimento do Surrealismo enquanto corrente de pensamento e modo de ver o mundo acaba por estabelecer bases nas quais o artista pode criar livremente. Assim ocorre com Sergio Lima e sua produção plástica e poética. Em seu livro *Amore* e, por extensão, sua produção poética subsequente, mais do que em influência propriamente dita, devemos falar em termos de uma apreensão das linhas de força do Surrealismo. O erotismo, por exemplo, para Sergio é inerente à experiência do outro e elemento fundamental e motivador da própria poesia.

O ponto central, aquilo que a vivência com os surrealistas lhe proporcionou em Paris, é a descoberta de uma alteridade com a qual possuía extrema afinidade e que o transformou, ampliando seus horizontes. Por meio do exercício pleno da poesia e de sua vivência, a possibilidade de expressão ilimitada que define seu percurso é descoberta.

1.3 – Estranhas emanções – Ações surrealistas no Brasil

Antes de nos determos nas atividades de Sergio quando retorna de Paris, formando um primeiro núcleo de surrealistas em São Paulo, julgamos ser pertinente traçar um panorama que, embora não se pretenda exaustivo, fornece informações concernentes à presença do Surrealismo no Brasil a partir da década de 1920, levando em conta algumas polêmicas e outras afinidades, focando nas leituras críticas de Valentim Facioli, Antonio Cândido, Cláudio Willer, Floriano Martins e do próprio Sergio Lima.

1.3.1 – Considerações acerca da presença do Surrealismo no Brasil – de convergências e divergências

Falar do Surrealismo e sua presença no Brasil é tarefa árdua, dado que pontos de vista dissonantes acabam por dificultar nossa compreensão acerca dos eventos relacionados ao movimento ou mesmo a possibilidade de reconhecermos indicativos de sua presença no país. É extenso o capítulo das recusas e mal entendidos no que se refere à sua recepção por aqui. Desde as críticas de Mário de Andrade ao “já tínhamos a língua surrealista” de Oswald, várias leituras de diferentes matizes se fizeram ao longo do tempo. A seguir, elencaremos e compararemos algumas delas de modo a esclarecer, mesmo que de maneira breve, o contexto em que Sergio se encontra e no qual estabelece o primeiro núcleo surrealista em São Paulo. O furor surrealista

não passou despercebido aos poetas e artistas da antropofagia e a presença de Benjamin Péret no Brasil por duas vezes contribuiu para que o interesse no movimento se acentuasse, não sem polêmicas.

Fato é que o Surrealismo interessava a poetas, artistas e intelectuais como Prudente de Moraes Neto e Sergio Buarque de Holanda, em torno da revista *Estética*, Aníbal Machado, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Ismael Nery, que conheceu o movimento em Paris, e Pagu que, além de ter traduzido alguns nomes do surrealismo na imprensa, conviveu com os surrealistas Benjamin Péret e René Crevel. Para este último, ela escreveu uma homenagem em forma de artigo, “O Surrealista René Crevel”, no jornal *Diário de São Paulo* em 1947.

Assim, a partir da leitura de autores que se debruçaram sobre o problema da presença ou ausência do Surrealismo no Brasil, podemos identificar algumas vertentes de interpretação: a primeira delas reconhece que o Surrealismo no país exerceu certa influência sobre as artes e as letras de então, mas esta não foi suficiente para caracterizar uma atividade de maior fôlego ou mesmo de atestar uma presença concreta do movimento no meio artístico da época. Um exemplo desse tipo de análise é a do crítico José Paulo Paes que, em seu ensaio “O Surrealismo na Literatura Brasileira”, afirma: “Do Surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista (...)”³⁴. Deixando de lado a questão levantada e não explicada até hoje, de que “sempre fomos um país surrealista”, é necessário atentar para o “quase” modalizador dessa frase e também para o termo “Surrealismo literário” empregado por Paes. O termo “quase”, aqui, é utilizado com o objetivo de atestar que, embora tenha havido expressão surrealista no Brasil, esta não foi tão consistente; já a expressão “Surrealismo literário”, para designar a presença de aspectos ou elementos surrealistas em obras em poesia ou em prosa, carrega problemas concernentes ao posicionamento do Surrealismo enquanto movimento, que sempre se quis afastado de qualquer classificação que o levasse a ser encarado como parte ou produtor de uma “literatura”.

Logo, partindo dos pressupostos dessa interpretação, acabamos por nos deparar com um problema maior, dado que, e mesmo que este não seja o objetivo de Paes, o recorte escolhido desconsidera quaisquer outras formas de manifestação artística, ou seja, não leva em consideração que o Surrealismo não se pauta por uma expressão artística em detrimento de outras. Mais ainda, a leitura da qual Paes é representante pode nos levar a entender que o aspecto

³⁴ PAES, José Paulo. “O Surrealismo na Literatura Brasileira”. In: PAES, José Paulo. *Armazém Literário – Ensaios*. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 304.

“surreal” na produção de boa parte dos autores da época (Adelino Magalhães, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Aníbal Machado, para ficarmos com os exemplos dados pelo crítico), é apenas episódico quando, na verdade, está entranhado nessas mesmas obras, sendo desenvolvido de maneira muito particular em cada um dos autores que conheceram e exploraram o Surrealismo.

Outro ponto de relevância a ser mencionado a respeito do ensaio de José Paulo Paes é a menção que faz de Roberto Piva e Claudio Willer para exemplificar poetas e obras “dessa corrente ou tendência que não chegou a configurar-se em movimento”³⁵:

Contentemo-nos em citar, por amor do exemplo, os nomes de Claudio Willer, cujas traduções de Lautréamont e de Guinsberg são expressivas de tendências da sua própria poesia, e de Roberto Piva, cujo *Paranóia* mereceu uma resenha no número de novembro de 1965 de *La Brèche*, revista consagrada à “action surrealiste” e dirigida por André Breton. Ali se diz que “*Paranóia* é o primeiro livro de poesia delirante publicado em brasileiro (sic)” e se acentua que Freud e Lautréamont “têm a maior importância” para o seu autor, a quem “a mais moderna literatura beat norte-americana [...] transmitiu a fascinação dos neons e a alucinação pela metrópole metálica que evocam as fotografias de São Paulo inseridas no seu livro”.³⁶

O excerto acima nos interessa, em primeiro lugar, por fazer referência a dois autores brasileiros contemporâneos que foram resenhados em *La Brèche*. Em segundo lugar, interessa por deixar de fazer menção ao próprio Sergio Lima e seu livro *Amore*, que também faz parte da mesma resenha. É curioso que, mesmo tendo conhecimento da resenha a ponto de citá-la diretamente, Paes não mencione um poeta e artista plástico brasileiro que, diferentemente de Piva e Willer, foi integrante do movimento em Paris. Ainda mais em um ensaio em que pretende rastrear a presença do Surrealismo no Brasil. São questões que permanecem.

Uma segunda vertente reconhece que o Surrealismo exerceu influência significativa no meio artístico de nosso país e que, mesmo na ausência de uma atividade grupal como ocorria na França (o que por si só nada explica acerca do Surrealismo no Brasil), ela é evidenciada pelas obras dos que se deixaram tocar ou que adotaram práticas desse movimento, como a escrita automática e o uso das imagens enquanto aproximação de realidades distantes. Representantes dessa vertente interpretativa seriam, guardadas as devidas proporções e nuances das leituras de cada um, Valentim Facioli, Antonio Cândido, Sergio Lima, Claudio Willer e Floriano Martins.

³⁵ PAES, José Paulo. “O Surrealismo na Literatura Brasileira”. In: PAES, José Paulo. *Armazém Literário – Ensaios*. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 321.

³⁶ *Ibidem*.

Em seu ensaio “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”, Valentim Faccioli comenta a declaração de Murilo Mendes a respeito de André Breton, no retrato-relâmpago dedicado ao poeta francês, que reproduzimos parcialmente abaixo:

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 em regime de *full time*? Nem o próprio Breton.

Abracéi o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo devia contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa.³⁷

O excerto de Murilo Mendes demonstra o impacto da descoberta do Surrealismo para os autores da época. No entanto, não se fala de uma adesão ao Surrealismo enquanto movimento, mas sim de uma apropriação de técnicas e práticas. É o que Faccioli explica mais detalhadamente:

Notemos, desde logo, que o testemunho simpático de Murilo Mendes, além do mais, destaca o que me parece básico: que ele aderiu a um surrealismo sem ortodoxia, a “uma técnica de vanguarda”, nunca a “um sistema”, ou seja, adotou ou abraçou, como diz, “um surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava”. Nas condições brasileiras da época, a liberdade de escolha possível e plausível limitava-se, pois, à escolha de técnicas artísticas e seus efeitos, como opção particularizante e parcial de estilo artístico, o que era melhor que nada e interferia no modo de produção de sentido, mas bem pouco diante das possibilidades abertas pelo surrealismo como intervenção nas condições sociais de produção, circulação e recepção da obra artística erudita.³⁸

³⁷ MENDES, Murilo. “André Breton”. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1238.

³⁸ FACIOLI, Valentim. “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. In: PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Rio Grande do Sul, Editora da Universidade UFRGS, 1999, p. 300. Note-se que Sergio Lima corrobora com a leitura de Faccioli: “Como pessoa muito atenta às disputas de poder entre as lides intelectuais e os modismos, e seus respectivos chefes-de-fila, Mendes será bastante cuidadoso em não se expor preferindo uma certa reserva (tanto em relação aos seus textos quanto àqueles de Ismael Nery – que divulgará parcialmente só dez anos depois). Mesmo assim, seus cuidados não lhe impediram de, bons anos mais tarde, aclarar que havia sim ‘surrealismo à moda brasileira’ – marota colocação que permite indicar a moda mas não se aventurar na palavra: ou seja, por exemplo, café à moda brasileira não fala obviamente da essência (café) mas de um certo modo, e Murilo Mendes sabia muito bem que o surrealismo se pautava por ser essencialmente uma aventura do espírito humano e não uma escola literária – aliás a mesma distinção que fazia Ismael Nery afirmar que era poeta e não pintor, segundo seu testemunho”. Cf. LIMA, Sergio. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... ‘a cada um o seu desejo’”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994, p. 199.

Similares às ideias de Facioli são as de Antonio Candido. Suas considerações a respeito do Surrealismo no Brasil se fazem a partir da primeira publicação de Rosário Fusco, o romance *O Agressor*, ainda pouco estudado, assim como a obra de seu autor. No ensaio “Surrealismo no Brasil”, o crítico brasileiro avalia que o romance de Fusco, ao apresentar a apropriação de modelos provenientes do surrealismo, resulta artificial por ser apenas uma adoção de valores literários³⁹. Seria, no caso, fruto da adesão de um “clima” europeu que destoa da literatura brasileira feita na época (1943). Claudio Willer se opõe a essa leitura ao avaliar que ela é feita, em *Brigada Ligeira*, logo após o que Candido escreve sobre Clarice Lispector:

Clarice é, para Candido, “ruptura com um certo conformismo estilístico” que afetaria a narrativa realista: fez, portanto, revisão crítica da corrente então dominante. Já *O Agressor* de Fusco ensejou reparos a uma “tendência irracionalista” reduzida à “crise desse espírito, desintegrado pelo individualismo burguês e, em seguida, pela crise do capitalismo”. Interessaria como “ilustração desta crise”.⁴⁰

A leitura que usualmente se faz em relação ao Surrealismo no Brasil restringe-se à apropriação de técnicas e formas, mas não dos ideais que transcendem as fronteiras da França e propõem a poetas e artistas uma investigação mais profunda de seus próprios âmagos, que resultaria não em profusão tecnicista, mas na verdadeira transformação do ser e da sociedade por meio da Poesia. De fato, Facioli atribui a certo nacionalismo, implícito na expressão “à moda brasileira”, a dificuldade em assumir pontos de vista mais insurgentes, como propunha o Surrealismo⁴¹. No mesmo ensaio que viemos citando até o momento, “Modernismo, vanguardas e Surrealismo no Brasil”, destacamos a seguinte observação do crítico:

Os modernistas de São Paulo estabeleceram relações mais fortes com o futurismo, o cubismo, quase nada com o dadaísmo e o surrealismo e algo com certo expressionismo. O surrealismo foi percebido logo em 1924 por um grupo que se reuniu no Rio de Janeiro em torno da revista *Estética*, que publicou apenas três números e desapareceu em 1925. Os dois jovens editores, Prudente de Moraes neto, e Sérgio Buarque de

³⁹ CANDIDO, Antonio. “Surrealismo no Brasil”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 105.

⁴⁰ WILLER, Claudio. “Surrealismo no Brasil”. Lisboa: oca, 2021, p. 10.

⁴¹ É o que Facioli afirma em um texto anterior, de 1994: “[...] com raríssimas exceções, o nacionalismo é o denominador comum de toda a produção letrada brasileira, assumindo que quase sempre a feição da busca do caráter nacional, enraizada como se sabe na velha tradição romântica”. Assim, é verificando uma “ideologia nacionalista” na historiografia e crítica de arte do país, que pode afirmar: “Por isso que, desde os anos de 1920, foi produzido um permanente jogo de esconde, um ocultamento sistemático (e reacionário) sobre a presença de traços e elementos surrealistas nas artes eruditas do país, mesmo nessa forma relativamente ‘atenuada’ de manifestações *privadas* [...]”. Cf. FACIOLI, Valentim. “O Brasil e o Surrealismo (Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994, p. 165-177, respectivamente.

Holanda, defenderam o surrealismo e polemizaram contra seus detratores, que já apareceram quase instantaneamente, entre eles o crítico católico Tristão de Athayde.⁴²

A declaração de Faccioli é de grande interesse. Para melhor compreendê-la, abriremos parênteses e recorreremos a alguns trechos da própria revista⁴³.

No número 2 de *Estética*, em seu texto “Sobre a Sinceridade”, Prudente de Moraes neto avalia um estudo do crítico literário francês Benjamin Crémieux na *Nouvelle Revue Française*. Nele, Crémieux aborda questões acerca da personalidade conforme é retratada em forma literária, afirmando que ao “sentimento da imperfeição moral do homem, da anormalidade dos mais normais, Freud, Proust, Pirandello acrescentaram o da nossa imperfeição psicológica. A personalidade humana pulverizou-se [...]”⁴⁴. Nessa linha de raciocínio, Crémieux entende que essa “dissolução” do *eu* corresponderia a um “misticismo” do *eu*. Daqui para o Surrealismo, no entender desse crítico, bastaria um passo. Diz Prudente, citando o autor: “Seguindo a Gide e a Proust, estudando Freud, enriquecida de um poderoso método de análise, o monólogo interior, a literatura franceza chegou ao superrealismo ‘que procura a tradução automática, imediata, do mecanismo desinteressado do pensamento’”⁴⁵.

Em contraponto ao Surrealismo, Crémieux aponta outra vertente que também se manifestava. Segue Prudente, com sua explicação:

Os que não aceitam essa “literatura anárquica” de pura introspecção, baseada unicamente na memória, querem uma ordem imposta de fora para dentro em que os sentimentos são considerados em abstracto e em que a noção de personalidade resulta de esquemas artificiais adicionados.⁴⁶

⁴² FACIOLI, Valentim. “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. In: PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Rio Grande do Sul, Editora da Universidade UFRGS, 1999. p. 298.

⁴³ O que se segue, enquanto apresentação dos pontos de vista de Prudente de Moraes e Sergio Buarque de Holanda, e o que eles apresentam de semelhanças com as ideias do Surrealismo, foi estudado de forma mais ampla e detalhada por Maria Célia de Moraes Leonel em seu extenso trabalho sobre a revista *Estética* e suas relações com a modernidade. Cf. LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. Há confluências entre nossas ideias e as de Maria Célia, embora nosso foco seja evidenciar as questões que julgamos mais pertinentes para o nosso trabalho, como a relação entre o pensamento da dupla Prudente de Moraes neto e Sergio Buarque de Holanda e o Surrealismo, explicitada por meio de interpretações e comparações.

⁴⁴ MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 159. Neste trecho e nos subsequentes, mantivemos a grafia da época.

⁴⁵ MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 159. Grafia conforme o original.

⁴⁶ *Ibidem*.

Estamos diante da disputa *Transpiração* versus *Inspiração*, que percorre toda a história da literatura. Deixar-se levar pelo que diz o inconsciente ou estabelecer um controle externo com o qual se possa trabalhar? De acordo com Prudente de Moraes, para Crémieux, nenhuma das soluções seria válida:

Retomando o pensamento de Proust e levando às últimas consequências a psicologia proustiana, o autor de *XX siècle* conclui por uma literatura de imaginação. Porque “não pode sair de nós senão o que em nós temos depositado. Nada pôde haver na imaginação que antes não tenha estado no inconsciente. Eis-nos, portanto, libertos do terror de ser insinceros. Não temos esse poder.” Propõe um constructivismo imaginativo em que o artista crie a unidade e a ordem que não existem. Afirme-se a dualidade do artista e do homem. A obra de um nada tenha com a vida do outro. E talvez se obtenham assim esquemas psicológicos que em vez de ser abstrações incarnadas, como na arte clássica e romântica, sejam realidades concretas desincarnadas.⁴⁷

A partir das considerações acima, concluímos que o debate se dá no plano da *representação*. Para Crémieux, o Surrealismo, ao adotar uma introspecção exacerbada, beira ao misticismo quando, na verdade, trata-se de mergulhar no inconsciente, por meio do sonho, por exemplo, com o objetivo de recuperar uma parcela da realidade que é sonegada, desconsiderada em comparação ao pensamento puramente racional. Uma arte oposta a isso só poderia partir da criação artificial de personalidades e estados de espírito com o intuito de “desencarnar realidades concretas”. Polemizando com as declarações do autor, Prudente de Moraes nega que tal teoria possa vingar:

O sr Benjamin Cremieux engana-se e sua teoria não pôde satisfazer. A psicanálise equipara a arte ao sonho. Ela é a consequência da luta entre os desejos e tendências instintivas e as forças de toda espécie – a censura – que tentam reprimí-los. Para se manifestarem, esses desejos esperam o relaxamento do sono ou disfarçam-se. Um dos meios de se disfarçarem é a arte. Sublimação. Isto é, aproveitamento por um esforço consciente para fins elevados. A arte nasceu provavelmente com a reprodução dos sonhos. Depois não eram mais os sonhos, quero dizer, os factos sonhados que se reproduziam, mas o próprio *estado de sonho* que se tentava prolongar mesmo fóra do sono e que produzia novos sonhos imediatamente fixados em arte. Isso se dá sempre que a arte se separa nitidamente da história. O poeta conta o que sonha. É um *sonhador*. Ora, sonho=utopia, desejo impossível. Um desejo difícil que finalmente se realiza, *parece um sonho*.⁴⁸

É possível reconhecer, no trecho acima, alusões a *A interpretação dos sonhos* e *Escritores criativos e devaneio*, de Sigmund Freud. Além disso, a afirmação de que a arte nasceu provavelmente com a reprodução dos sonhos nos faz lembrar da anedota acerca de Saint-

⁴⁷ MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 160. Grafia conforme o original.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 160-161.

Pol-Roux que, preparando-se para dormir, fixava em sua porta o aviso: “O poeta trabalha”. Mais ainda, esse *estado de sonho* que se busca prolongar mesmo fora do sono remete diretamente à prática do Surrealismo. Prudente de Moraes então direciona-se para a conclusão de seu texto, em que encontramos uma interessante defesa e também uma análise crítica do Surrealismo:

Dizendo que não ha nada na imaginação, etc., o sr. Crémieux reconhece isso tudo. Mas não dá ao inconsciente o papel que lhe cabe. Admittindo que não temos o poder de ser insinceros, a sinceridade restricta á pequena parte considerada obrigatória em nós, seria insufficiente. Porque si não ha nada na imaginação que não tenha estado no inconsciente, há muita cousa no inconsciente que por si nunca chegará á imaginação. É preciso atirar-lhes uma corda por onde possam subir. [...]
Eu disse ha pouco que ha cousas no inconsciente que por si nunca chegariam á imaginação. Não conseguem, por mais que se esforcem. Esfôrços que fazem a *tortura* de certos artistas. A tortura se fórma por um processo mental semelhante ao das nevroses. É um estado patológico do espírito criador. Nesses casos, ainda que se admitam os principios do sr. Cremieux, sua teoria não satisfaz. Aos torturados não basta a não insinceridade. Precisam de uma sinceridade total que os deixe *curados* da tortura. Sinceridade terapeutica. Análoga aos outros métodos de cura por psicanálise. A arte assim compreendida póde ser censurada por hermetismo e incommunicabilidade. Defeito que apontam no dadaismo e no superrealismo. Não me parece defeito.⁴⁹

Façamos um pequeno esforço para rastrear alguns paralelos daquilo que Prudente diz acima com as práticas do Surrealismo. Primeiramente, é possível compreender que a corda por onde podem subir as “cousas do inconsciente” pode ser tanto a própria prática da escrita automática, que busca captar, tanto quanto possível, o ditado do pensamento, quanto os relatos de sonho; em segundo lugar, quando compara os esforços torturantes de alguns artistas para fazer chegar à imaginação algo do inconsciente ao estado de nevrose, ou seja, “um estado patológico do espírito criador”, Prudente de Moraes aproxima-se do interesse que tinham os surrealistas pelos estados alterados de consciência que atingiria o ápice nas experiências de Breton e Éluard em *L’Imaculée conception* (1930), livro em que ambos os poetas buscam simular por escrito o discurso dos acometidos por diversas desordens mentais, e onde podemos ler textos intitulados “Ensaio de simulação do delírio de interpretação” e “Ensaio de simulação da paralisia geral”.

Por fim, ao ponderar sobre tais práticas, Prudente conclui:

O sr. Crémieux receia uma literatura que se reduza á notação dos sonhos ou dos estados psicológicos que pódem ser comparados a êles.

⁴⁹ MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 161-162. Grafia conforme o original.

Realmente é um excesso. Passageiro. Talvez necessário. Podendo produzir obras admiráveis, esse processo empregado exclusivamente é fastidioso. Causa. O monólogo interior já começa a aborrecer. [...]

É preciso escapar desse excesso. O surrealismo explorando o inconsciente *á outrance*, incide no próprio defeito que quer combater. O preconceito da sinceridade produz uma sinceridade falsa. Sendo impossível suprimir a ação do consciente, a auto-sugestão tirará do inconsciente cousas que ele não tinha. Reduzirá êle a cartola de prestidigitador.

Os surrealistas serão *sinceros demais*, como o homem que passou por cima do cavalo e caiu do outro lado “montou demais”.

Em todo caso, não ha que reechar o automatismo do movimento Dada, junior. É uma pequena fase, em breve transposta. As gerações que vierem hão de tomar o problema como o encontrarem. E saberão desenvolvê-lo por si.⁵⁰

Em sua leitura crítica, Prudente de Moraes intuiu de forma surpreendente o que se desenvolveria a partir da prática da escrita automática: longe de se tornar uma obsessão, tornou-se na verdade um precioso recurso de exploração interior. Não vingou como excesso, portanto, e nem se converteu na “cartola de prestidigitador” dos que souberam praticá-la. Para os surrealistas, diferentemente da polêmica que Prudente estabelece com Crémieux, não se trata de uma questão de uma suposta sinceridade que se expõe ao outro, ao leitor, mas da necessidade daquele que explora seu inconsciente tem de conhecer a si próprio. O crítico acerta no sentido de que a escrita automática seria uma fase do movimento, que o próprio Breton trataria de desenvolver e retrabalhar em considerações e publicações futuras. O que notamos a partir das reflexões de Prudente é uma compreensão muito aguçada do que era e do que poderia se tornar o Surrealismo, além de algumas afinidades.

Essas afinidades se acentuam de certa forma no número 3 de *Estética*, a partir do ensaio “Perspectivas” de Sérgio Buarque de Holanda, que Sergio Lima considera um “manifesto/ensaio”, “[...] uma declaração surrealista dos ‘direitos do sonho’⁵¹. A começar pela frase inicial do texto, é possível perceber, curiosamente, uma semelhança de tom, e mesmo de estrutura, com o início do *Manifesto do Surrealismo*, de Breton:

As palavras depositaram tamanha confiança no espirito credulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas.⁵²

Sergio Buarque de Holanda, *Perspectivas*

⁵⁰ MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 163. Grafia conforme o original.

⁵¹ LIMA, Sergio. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... ‘a cada um o seu desejo’”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1994, P. 193.

⁵² HOLANDA, Sergio Buarque de. “Perspectivas”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 272. Grafia conforme o original.

Tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde.⁵³

André Breton, *Manifesto do Surrealismo*

Essa semelhança estrutural, no entanto, não pressupõe a semelhança do conteúdo, ao menos no que diz respeito aos dois trechos selecionados. Sergio Buarque fala essencialmente das “palavras”, de seu uso na obra literária, enquanto Breton inicia uma reflexão crítica com base em uma “crença” que o ser humano ainda deposita em sua vida “real”, ou seja, precária e incapaz de satisfazer aos seus desejos mais profundos. Se levarmos em conta que o texto de Sergio Buarque data de 1925, e que tanto o *Manifesto* como a *Introduction au discours sur le peu de réalité* já eram conhecidos pelos meios literários brasileiros da época, podemos traçar alguns paralelos entre “Perspectivas” e os referidos textos de Breton. Na *Introduction*, vemos a seguinte declaração:

La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? La poésie, dans ses plus mortes saisons, nous en a souvent fourni la preuve : quelle débauche de ciels étoilés, des pierres précieuses, de feuilles mortes. Dieu merci, une réaction lente mais sûre a fini par s'opérer à ce sujet dans les esprits. Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux que nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la « patrie », cette horreur de notre destinée. Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! La langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'ou nul n'a jamais passé je passe, silence ! – Après toi, mon beau langage.⁵⁴

Breton coloca-se ao lado da linguagem livre, atestando que a poesia tem o poder de atacar a “existência aparente das coisas”. Livrando a linguagem de seu uso corrente, trivial,

⁵³ BRETON, André. “Manifestos do Surrealismo”. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 15. No original, lê-se: *Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd.* Cf. BRETON, André. “Manifeste du Surréalisme”. In: Breton, André. *Œuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1988, p. 311.

⁵⁴ BRETON, André. “Introduction au discours sur le peu de réalité”. In: BRETON, André. *Œuvres Complètes* II. 1992, Paris: Gallimard, p. 276. Em tradução nossa: A mediocridade do nosso universo não depende essencialmente do nosso poder de enunciação? A poesia, em suas épocas mais mortas, muitas vezes nos deu a prova disso: que deboche de céus estrelados, pedras preciosas, folhas mortas. Graças a Deus, uma reação lenta, mas segura, finalmente ocorreu sobre esse assunto na mente das pessoas. O dito e o repetido encontram hoje uma barreira sólida. Foram eles que nos prenderam a esse universo comum. Foi deles que havíamos levado esse gosto pelo dinheiro, esses medos limitantes, esse sentimento de “pátria”, esse horror ao nosso destino. Acredito que não seja tarde demais para nos redirmos dessa decepção, inerente às palavras de que até agora fizemos uso indevido. O que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atacar assim a própria existência aparente das coisas! A linguagem pode e deve ser arrancada de sua escravidão. Sem mais descrições da natureza, sem mais estudos de costumes. Silêncio, para que eu passe por onde ninguém nunca passou, silêncio! – Depois de você, minha bela linguagem.

pode-se também libertar o homem do “pouco de realidade” a que ele é submetido. Já em “Perspectivas”, Sergio Buarque afirma:

Mas não é sem remorsos que os homens aceitam a falsa paz que as letras impuzeram. A resistencia ao milagre caracteriza um estado de espirito que não é bem o dos contemporaneos. Já se ousa pretender mesmo e sem escandalo, que a mediocridade ou a grandeza de nosso mundo visivel só dependem da representação que nós fazemos dele, – da qualidade dessa representação. Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram pra substituir o desenho rigido e anguloso das cousas. Hoje mais do que nunca toda arte poética ha de ser principalmente – por quasi nada eu diria *apenas* – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos seculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraizo nas regiões ainda inesploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses dominios. Só á noite enxergamos claro.⁵⁵

Embora o texto de Breton incida diretamente sobre a realidade, e o de Sergio Buarque tenha um enfoque mais voltado ao campo da arte, ambos se encaminham para a mesma conclusão: enunciados medíocres geram, por sua vez, realidades medíocres⁵⁶ – “escamoteadas”. Desse modo, fazer com que a arte seja uma “declaração dos direitos do Sonho” e desbravar “a mão armada” os domínios inexplorados (do inconsciente), é maneira mais que eficaz de reabilitar o cotidiano, o real, a vida – enfim, de reencantar o mundo. Aqui terminamos esta longa digressão, cremos, agora mais esclarecidos quanto à compreensão que esses primeiros leitores do Surrealismo no Brasil tinham a respeito do movimento e suas ideias.

Ao ponto de vista de Valentim Facioli, sobre o qual falávamos algumas páginas acima, devemos adicionar o de Sergio Lima. Para ele, a declaração de que “não houve surrealismo no Brasil”, além de não corresponder à verdade, é incompleta. Deveria, portanto, ser enunciada em sua totalidade: “[...] não houve surrealismo no Brasil, se reduzirmos o fato do surrealismo à atuação local de um grupo organizado conforme os moldes parisienses e confinados apenas aos surrealistas lá atuantes”⁵⁷. Isso porque, segundo Sergio, “(...) o surrealismo eclode internacionalmente desde seu início – e assim se desdobrará em vários centros de atividades,

⁵⁵ HOLANDA, Sergio Buarque de. “Perspectivas”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 273. Grafia conforme o original.

⁵⁶ BRETON, André. “Introduction au discours sur le peu de réalité”. In: BRETON, André. *Œuvres Complètes II*. 1992, Paris: Gallimard *apud* WILLER, Claudio. “Surrealismo: Poesia e Poética”. In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 311.

⁵⁷ LIMA, Sergio. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... ‘a cada um o seu desejo’”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994, p.191.

num policentrismo que sempre foi sua característica como *Bund* (Monnerot) e não como um grupo oficial que nunca foi”⁵⁸. Assim, de acordo com esta leitura, Sergio sintetiza a questão:

Resumindo: o que houve, há e pode deixar de haver, isto sim, e preocupantemente, é, a rigor, a ausência de uma reflexão sobre o surrealismo e seu movimento, sobre o surrealismo e seus núcleos de atuações; nem poderíamos argumentar da “ausência” dos outros participantes do grupo parisiense, visto que nem isso aconteceu, pois Péret aqui esteve e atuou de 1929 a 1931, e de 1955 a 1956 – em ambas as vezes preso e deportado por injunções de discriminação política e “denúncias não verificadas”.⁵⁹

Por meio desse ponto de vista contundentemente crítico, Sergio pretende desfazer enganos e aclarar pontos importantes, levando a questão do “haver ou não Surrealismo” pelo fato de “haver ou não formação grupal” para o ponto crucial: houve (e há) Surrealismo entranhado na atuação e nas obras de diversos autores, autoras e artistas brasileiros. Mais ainda, denuncia uma “ausência de reflexão”.

Divergindo em determinados pontos tanto da leitura de Facioli quanto da de Sergio Lima, o crítico e poeta Cláudio Willer, em seu ensaio “Surrealismo no Brasil – Poesia e Crítica Literária”, examina cronologicamente um representativo número de autores que possuem grandes afinidades com o movimento e afirma: “Deve-se deslocar o foco de um surrealismo militante, episódico, para uma configuração de obras pautadas pela recusa de amarras formalistas”⁶⁰. Willer propõe um viés mais abrangente que pretende, sem explicar o que seria o “surrealismo militante episódico”, examinar o Surrealismo enquanto conteúdo manifesto na obra de diferentes autores, como Manoel de Barros, Campos de Carvalho etc., utilizando as ideias propostas pelo movimento, à maneira de diferentes correntes críticas, como meio de interpretação. Não deixa de ser uma leitura interessante, mas que traz consigo alguns perigos quando consideramos que observar a mera emulação de técnicas artísticas neste ou naquele autor, em uma leitura como a de Willer, pode resultar em classificações mais ou menos taxativas: terminaríamos por ver Surrealismo em tudo, o que equivale a não vê-lo em nada. Tal visão ainda indica um esvaziamento das ideias mais revolucionárias propostas pelo movimento (transformar o mundo, mudar a vida) ao valorizar essencialmente a criação artística e poética.

Combinando, num primeiro momento, as perspectivas elencadas até aqui, é de importância referenciar também a análise que faz o poeta e crítico Floriano Martins a

⁵⁸ LIMA, Sergio. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... ‘a cada um o seu desejo’”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994, p. 186.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁶⁰ WILLER, Claudio. *Surrealismo no Brasil*. Lisboa: oca, 2021, p. 45.

respeito da questão. Em seu ensaio “O Surrealismo que se mostra no Brasil”, ele aponta para uma “dupla contradição”:

[...] a negação de atividade surrealista onde não se registrou a formação grupal e a idéia de um surrealismo tardio. A essas duas condicionantes de uma falsa interpretação da ação do Surrealismo viria se juntar uma outra, que tanto podemos identificar pelo conceito empregado por Stefan Baciú, de “parasurrealista”, ou recorrer à expressão de Paz: “tangencialmente surrealista”. São três fatores comumente empregados para desorientar um mínimo entendimento que se possa ter da existência do Surrealismo fora da circunstância parisiense originária, do eixo central das vanguardas, e conseqüentemente de sua própria condição de recusa a ser uma escola. Baciú considera como para-surrealistas aqueles poetas que “sem ser explicitamente surrealistas, coincidem ou coincidiram - às vezes - com o movimento ou com sua expressão poética” (Antología de la poesía surrealista latinoamericana, 2ª ed., Valparaíso, 1981). É a mesma idéia de Paz no tocante a uma condição tangencial.⁶¹

O termo “parassurrealista”, mencionado por Floriano, serviria para (des)qualificar quaisquer obras que, fora do âmbito do “surrealismo francês”, manifestassem uma ou outra afinidade. O essencial, para Floriano, é que o Surrealismo enquanto tal extrapola condicionantes como “formação grupal”, “surrealismo tardio” ou “parassurrealismo”. De fato, tais fatores servem muito mais a uma diluição do que a uma compreensão totalizante do que significa a manifestação do Surrealismo seja na vida ou na obra de poetas e artistas. Levando em consideração as ideias que expusemos acima, de Claudio Willer, entenderíamos as obras “pautadas pela recusa de amarras formalistas” não como surrealistas, mas como “parassurrealistas”.

Floriano faz inclusive, em outro texto, uma crítica da crítica:

[...] críticos como José Paulo Paes e Gilberto Mendonça Teles foram falhos em uma brevíssima abordagem deste não-capítulo de nossa historiografia literária. Mendonça Teles, em entrevista que lhe fiz em 1994, declarou não haver se reportado à revista *A Phala*, por exemplo, no livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, por desconhecimento. Ao publicar *A escrituração da escrita* (1996) observa o Surrealismo pela mesma ótica de José Paulo Paes, validando tão somente o caráter programático, reduzindo-o à categoria dos ismos, sem perceber a fundamental importância dos desdobramentos em diversas culturas, assim como “seu inegável vetor revolucionário, inclusive de natureza extraliterária”, como salienta o próprio Sergio Lima.⁶²

⁶¹MARTINS, Floriano. “O Surrealismo que se mostra no Brasil”. In: <https://triplov.com/surreal/floriano.html>. Acesso em 25/11/2021.

⁶² MARTINS, Floriano. *O Começo da Busca (O Surrealismo na poesia da América Latina)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 30-31.

As leituras de Fiacoli, Antonio Cândido, Sergio Lima, Claudio Willer e Floriano Martins, quando analisadas em conjunto, comprovam que, caso queiramos rastrear a presença do Surrealismo no Brasil ou mesmo avaliar obras ou autores brasileiros mais sensíveis às mudanças radicais propostas pelo movimento surrealista à época do primeiro manifesto, devemos estar preparados para percorrer um verdadeiro campo minado repleto de enganos e desafios – acidentado percurso em direção ao ouro do tempo.

1.3.2– Dos anos 1960 em diante – da formação do grupo de São Paulo à XIIIª Exposição internacional do Surrealismo

No ano de 1962, Sergio retorna a São Paulo com sua bagagem surrealista evidentemente mais volumosa. Já fazia um ano desde que Massao Ohno havia editado a emblemática *Antologia dos Novíssimos*, em que figura pela primeira vez a poesia de Roberto Piva e Décio Bar, com os quais Sergio se reuniria. Publicada em 1961, a *Antologia* era o nono volume da chamada “Coleção Novíssimos”, que Massao comandava editando autores contemporâneos e estreados que não tinham oportunidade de publicação em grandes editoras da época. Sua gráfica atraía a juventude paulistana, interessada em poesia, arte e literatura, que já se conhecia de outros pontos de encontro na cidade.

Sergio se aproximará de Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar e Raul Fiker, além da artista plástica Maninha Cavalcante e da poeta e artista plástica Leila Ferraz, com quem viria a se casar. Juntos, promoveram debates, leituras, jogos e ações ao longo dos anos 1963 e 1964. Dentre eles, destaca-se a criação de um obituário distribuído em forma de panfleto, no qual o grupo noticiava a morte de poetas como Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Mário Chamie, Augusto e Haroldo de Campos etc. Embora preche de atividades, essa primeira formação grupal ainda não se configurará como atuação militante no movimento surrealista. O poeta e jornalista Rodrigo de Assis sintetiza:

A tríade formada por Sergio Lima, Claudio Willer e Roberto Piva foi a força poética da presença surrealista em São Paulo naquele começo de década. Quem estimulou o grupo, quem participou do Movimento internacional, mantinha e mantém contato com seus integrantes, quem conheceu Breton, quem integra a Associação dos amigos do Benjamin Péret, quem comandou as três edições da única revista do Movimento Surrealista no Brasil, *A Phala*, quem assumiu o leme da primeira Exposição Surrealista no país, quem foi essencialmente surrealista por quase toda a vida, do final dos anos 50 até hoje, foi Sergio Lima. Mas o Surrealismo também impregnou outras pessoas, artistas, poetas, a partir dessa década e, se houve alguém quase tão influenciado pelo Surrealismo além de Lima no Brasil, talvez não em engajamento com o Movimento, mas no modo de pensar, viver e executar poesia, esses foram Piva

e Willer. O que sustenta a relação desses com o Surrealismo é o fato de a trinca poética, *Paranóia* (1963), de Piva; *Amore* (1963), de Lima; e *Anotações para um apocalipse* (1964), de Willer – todos editados por Massao Ohno –; ter sido resenhada pela publicação La Brèche, do Grupo Surrealista de Paris e editada por André Breton.⁶³

No ano de 1963 Sergio fica incumbido, por solicitação de Vincent Bounoure e Jean Schuster, de reunir documentação acerca das passagens de Benjamin Péret pelo Brasil, com o objetivo de criar uma biografia crítica do poeta francês. A solicitação ocorreu, também, por conta de uma recente detração a Péret por parte de Georges Hugnet. A partir desse acontecimento⁶⁴, um grande grupo pessoas ligadas ao Surrealismo sai em defesa do poeta, o que levaria à criação da *Association des amis de Benjamin Péret*. Juntamente ao material que Sergio enviou a Paris, há um representativo número de brasileiros que aderiram aos protestos contra Hugnet e manifestaram-se favoráveis à criação da *Association*. Dentre eles, destacamos Paulo Emílio Salles Gomes, Aníbal Machado e Mário Pedrosa.

Após divergências, o primeiro grupo debanda mas logo é reformulado, contando ainda com a presença de Raul Fiker, Leila Ferraz e a adesão de Paulo Antônio Paranaguá e Zuca Sardan. Este então torna-se oficialmente o primeiro grupo surrealista de São Paulo/Rio de Janeiro, que durou de 1965 a 1969 e foi responsável pela XIIIª Exposição Internacional do Surrealismo, ocorrida em São Paulo, em 1967, na Fundação Armando Álvares Penteado. Contando com o apoio de Breton e os surrealistas franceses, Cesariny e os portugueses, Aldo Pellegrini e brasileiros como Flávio de Carvalho e Maria Martins, esta seria a primeira exposição internacional do Surrealismo no Brasil e engendraria também a Revista-Catálogo *A Phala* 1.

⁶³ ASSIS, Rodrigo Cohen de. *Semente de Luz em Terra Ofuscada - A formação do grupo surrealista de São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Jornalismo. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2017, p. 56. Trabalho de referência caso se queira aprofundar nas atividades dos poetas da época, tanto grupais quanto individuais.

⁶⁴ Em um artigo intitulado “Georges Hugnet rend hommage dix ans après sa mort à Paul Éluard son ami”, publicado em 1962 na revista *Arts*, n. 891, Hugnet insulta Péret, falecido em 1959. O fato levou Jean Schuster, Jehan Mayoux e Vincent Bounoure, membros do Grupo de Paris do movimento surrealista, a confrontarem o detrator. O conflito motivou a criação da Associação de Amigos de Benjamin Péret. Cf. JANUÁRIO, Alex. “Fogo na noite encarnada”. In. LÖWY, Michael. *O Cometa Incandescente – romantismo, surrealismo, subversão*. Tradução de Diogo Cardoso e Elvio Fernandes. São Paulo: edições 100/cabeças, 2020, p. 12.

Figura 3: Aldo Pellegrini, Sergio Lima e Leila Ferraz – Exposição Internacional do Surrealismo. São Paulo, 1967.



Fonte: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.). LIMA, Sergio (autor). 2016.

1.4 – Intervalo Português

A cumplicidade surrealista entre Sergio Lima e Mário Cesariny tem seu início a partir dos anos 60, quando o poeta brasileiro ainda idealizava a mostra internacional que culminaria no catálogo-revista *A Phala*. De acordo com Sergio,

A idealização em fins de 1965 e as subsequentes pesquisas para atender ao planejamento da XIII Exposição Internacional do Surrealismo, que realizamos em 1967, revestem-se de extraordinária importância, tanto para o contexto local, brasileiro, quanto para o grupo parisiense que via assim uma realização sua acontecendo do outro lado do Atlântico, fato que não ocorria desde 1949, ano da última mostra internacional promovida fora da Europa – na Galeria Dédalo, em Santiago do Chile. Contamos desde o início com o apoio e os aportes de André Breton e de todo o grupo parisiense, aos quais logo se somaram os do grupo de Lisboa, liderado por Mário Cesariny, e os do de Buenos Aires, liderado por Aldo Pellegrini.⁶⁵

Os membros do grupo de Lisboa do movimento surrealista estiveram presentes no primeiro número de *A Phala*. Há uma significativa amostra da poética de autores como António Maria Lisboa, Pedro Oom, Cruzeiro Seixas e António José Forte, a grande maioria delas

⁶⁵ LIMA, Sergio. *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil*. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 137.

proveniente do volume *A Intervenção Surrealista*, de Cesariny, cujo prefácio também consta na revista.

Esse contato rendeu frutos e, a partir desta grande amizade, foi possível, por exemplo a idealização do número 2 da revista *A Phala* com a participação Cesariny. Futuramente, haveria exposições e publicações de Sergio Lima em Portugal, além da publicação de seu longo poema *Aluvião Rei* (1992) pelas edições &etc, do grande editor Vitor Silva Tavares. A história desse movimento em conjunto ainda está por ser escrita e, de certa forma, as correspondências que os dois trocaram tratam de preencher uma grande lacuna. O trecho a seguir é exemplar e marca de modo fulgurante a recepção de *Amore* pelo surrealista português:

Lisboa, 5 de julho de 1967

Sérgio Lima

O seu livro é algo muito extraordinário, mais do que em qualquer caso eu poderia esperar. Não por ser-se o Sérgio Lima ou ser eu: é este um momento que parecia perdido ou a perder-se. Muita repetição, certo didatismo de inteligência que só detém as tintas, além da pinturice e do entusiasmo fácil ou difícil dos que chegam *depois* do deflagar. Consigo, e não sei dizer melhor, tudo deflagra de novo (como no texto, para mim único, de Artaud entre os taramaras, e em poucos mais); é um poema de importância capital para o surrealismo hoje. Se se chega à exaustão é porque o movimento é esse, acabaram-se as paralelas! O seu livro *AMORE mete medo* por isso. E tantas coisas mais que gostaria de trocar consigo num encontro qualquer que venha a ser possível, aqui ou aí⁶⁶.

A carta em questão é o início de um diálogo que perduraria até 1995, em que ambos os poetas discutiriam avidamente a poesia contemporânea, o Surrealismo, as artes, a vida. É interessante notar como a correspondência com Cesariny, explicitada em *Sinal Respiratório*, é muito mais volumosa em comparação às três cartas que Sergio enviou a Breton. Aqui, no entanto, faltam as cartas que o poeta brasileiro enviou ao português, de modo que o volume compila apenas a correspondência passiva. Seguindo o exemplo de Cesariny, o poeta Ernesto Sampaio dedicou uma bela página a *Amore*, no *Jornal de Letras e Artes*⁶⁷, da qual nos valeremos no capítulo 3.

Ainda em relação aos portugueses entusiastas de Sergio Lima, devemos fazer menção ao professor António Cândido Franco, que reivindica o autor brasileiro de forma

⁶⁶ CESARINY, Mário. *Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima*. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019, p. 19.

⁶⁷ Cf. SAMPAIO, Ernesto. “*Amore*, de Sergio Lima”. *Jornal de Letras e Artes*, Ano VII, nº 258, dezembro de 1967, p. 21. In: CESARINY, Mário. “*Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima*”. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019, p. 20.

poética, conforme seu pequeno artigo para a revista *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*:

Sergio Lima é nosso pelo negro da sua visão. Em nenhum poeta da língua o *nigro* é tão negro e tantas vezes negro. Em Amore a deusa é negra, as núpcias são negras, os céus são negros, a rainha é negra, a lua é negra, o homem é negro, a mulher é negra, o amante é negro, o sol é negro, o mundo é negro. *Amore* é um livro escrito num eclipse – a tinta negra. Em nenhum outro poeta a obsessão do negro é tão viva. O magnetismo do negro desenvolve-se nos seus textos teóricos: o romantismo é negro, o cinema é negro, o humor é negro, o romance é negro, o surrealismo é negro. Sergio Lima é ele um poeta do negro, um poeta da matéria prima e do essencial, um poeta do primitivo e da fonte pré-original, um poeta negro. A força do erótico, que nele tem primazia absoluta, é a força do negro que se topa no ‘Retorno ao Selvagem’.⁶⁸

As citações de Sampaio, Franco e de Cesariny, além da relação brevemente estabelecida entre este e Sergio Lima não são gratuitas. Demonstram, pensamos, o encontro no além-mar de outra voz dissidente e amiga com que se pode compartilhar a ânsia total de liberdade. Uma voz que compreendesse toda a vontade de fazer ruir uma realidade pobre, mesquinha, opressora – abjeta em suma. Cesariny encontrou isso em Sergio, e vice-versa. Além disso, foi o poeta português aquele que fez a ponte entre Sergio e o surrealista argentino Aldo Pellegrini, também colaborador de *A Phala I*.

O poeta brasileiro, com todo o seu rigor exploratório, com a carga explosiva de sua poesia e de seu pensamento pautado no maravilhoso, pôde romper uma fronteira que se havia estabelecido entre os surrealistas franceses e portugueses – na primeira edição da revista *A Phala*, conciliou vozes internacionais que sempre tomaram para si o objetivo de transformar o mundo e mudar a vida. Nas palavras de Perfecto E. Cuadrado,

O Surrealismo é justamente o mar de descobertas e naufrágios onde navegaram juntos Mário Cesariny e Sergio Lima, junto a muitos outros que sentiram a necessidade e a urgência românticas de sair da caverna à procura da luz e do caminho para a conquista do Absoluto (no conhecer, no sentir e no dizer uma realidade reabilitada, uma realidade poética, isto é, transformada e transtornada pela imaginação, como Cesariny pedia).⁶⁹

Trata-se de uma amizade no mais alto sentido da palavra, uma afinidade eletiva disparadora de fulgurante poesia. No ano de 1977, Cesariny publica o fundamental livro *Textos*

⁶⁸ FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015, Évora: Europress, p. 108.

⁶⁹ CUADRADO, Perfecto E. “De Pirassununga a Lisboa-os-Sustos: O mesmo mar, o mesmo fogo”. In: CESARINY, Mário. “Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima”. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019, p. 19.

*de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*⁷⁰, antologia de manifestos, poemas e documentos do surrealismo em sua expressão internacional. Passando do movimento dada ao Surrealismo, Cesariny compila diversos dossiês de grupos de diferentes países: França, Espanha, Inglaterra, Checoslováquia (sic), México, Romênia, União Soviética, Amsterdã, Estados Unidos, Cuba, um manifesto do movimento surrealista árabe, que reúne poetas e artistas da Síria, Líbano, Algéria e Iraque, e Brasil, onde encontramos a introdução de Amore e outros textos publicados anteriormente em *A Phala I*.

No que se refere a uma práxis vital de busca incessante pelo maravilhoso e pela destruição de tudo o que é frágil, o diálogo e a cumplicidade ainda perduram: Sergio permanece conosco, enquanto Mário sonda o outro lado da febre – ainda ardendo, tendo em vista que

“A acção surrealista tende constantemente, como no acto amoroso, a fundir num só total delirante, <<explosivo fixo>>, <<solene, circunstancial>>, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la numa viagem que só se termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva mas a locomotiva, a estação de chegada, os rails e os passageiros.”⁷¹

1.5 – O que foi, o que é, o que será

Dos anos 1970 em diante, Sergio marca presença com exposições individuais de suas *collages* e pinturas. Publica o substancioso *O Corpo Significa* (1976), livro-labirinto em que máximas, aforismos e citações abrem-se em uma miríade de discussões concernentes ao Surrealismo, ao corpo, à poesia, e *A Festa (deitada)* (1976), catálogo de uma de suas exposições seguido de poemas. Promove ainda seminários como “A Imagem como Conhecimento Sensível”, no ano de 1981.

Na década de 1980, publica o gigantesco *Collage em nova superfície: Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico* (1984), livro ricamente ilustrado em que analisa a fundo a questão da *collage* enquanto aproximação de realidades distantes e, em 1985, vem à luz a antologia *A Alta Licenciabilidade – Poética & Erótica* (1985), coletânea expressiva de sua poesia que contém desde trechos de *Amore* até poemas inéditos. Organizada para a Semana Surrealista em São Paulo, a edição conta com um substancioso ensaio de Cláudio Willer.

⁷⁰ Cf. CESARINY, Mário. *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1977.

⁷¹ CESARINY, Mário. “Sem título”. In: CESARINY, Mário. “A Intervenção Surrealista”. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 89.

A década de 1990 é marcada pela formação de um segundo grupo, com a aproximação do poeta Floriano Martins, do ensaísta e colagista Fernando Freitas Fuão e da artista Michele Argenta Finger. O que era o grupo São Paulo/Rio de Janeiro dá lugar à tríade São Paulo/Fortaleza/Porto Alegre. Juntos, criam a revista *Escrituras Surrealistas 1*, publicam poemas e participam de exposições. Necessário frisar que, em paralelo às atividades coletivas, Sergio realizava desde 1985 a pesquisa que se concretizaria no primeiro tomo de *A Aventura Surrealista*.

Após a dissolução desse segundo grupo, Sergio continua suas atividades e pesquisas no que diz respeito ao Surrealismo, participando de seminários, palestras e exposições. Em 1998, defende sua tese de Doutorado na FFLCH-USP: *O Surrealismo – Polêmica de sua Recepção do Brasil modernista*.

Nos anos 2000, Sergio aproxima-se do grupo surrealista DeCollage que, fundado por Alex Januário e Marcus Rogério Salgado, promovia discussões, intervenções e leituras do Surrealismo. Junto a eles, participa de exposições, como a “Convocação dos Cúmplices” realizada em 2001 na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna. No ano de 2012, publica juntamente ao fotógrafo R. Misiano-Genovese o título *Secrets in red and green*⁷². Ainda em colaboração com o grupo DeCollage, realiza o segundo número da revista *A Phala*, em janeiro de 2013. A este segundo número seguiram os dois tomos do número 3, em 2015. O número 4 da revista encontra-se em preparação. Em 2019, publica o volume de poemas *A Boca da sombra que te ergue branca*⁷³ e, no ano de 2020, Sergio assina o prefácio/carta/reenvio para a nova edição de *Carta à vidente*, de Antonin Artaud, preparada pelas edições 100/cabeças, capitaneada por Ameli Jannarelli e Alex Januário.

No ano de 2022 surge *La Promenade de Vénus*⁷⁴, uma antologia de poemas e desenhos seus traduzidos para o francês. Tanto o prefácio quanto o posfácio desta antologia, o primeiro assinado por Georges Sebbag, o segundo por Guy Girard, fazem um balanço da vida e da obra de Sergio. Para Sebbag, na obra do poeta brasileiro “os poemas e desenhos se dão as mãos e entram na dança das volúpias”⁷⁵ e, para Girard, “a poesia que pretende dizer e ser o real absoluto se revela em Sergio Lima como uma fenomenologia experimental do delírio – ou da verdade –

⁷² LIMA, Sergio. Misiano-Genovese, R. *Secrets in Red and Green*. Nova Iorque: La Belle Inutile Éditions, 2012.

⁷³ LIMA, Sergio. *A Boca da sombra que te ergue branca*. Curitiba: Contravento Editorial, 2019.

⁷⁴ LIMA, Sergio. *La Promenade de Vénus*. Tradução para o francês de Natan Schäfer e David Nadeau. Gajan: Venus D’Ailleurs, 2022.

⁷⁵ SEBBAG, Georges. “Sergio Lima ou la ronde des voluptés”. *Ibidem*, p. 4.

erótica”⁷⁶. É o que apresentaremos em detalhe nos capítulos subsequentes. O ano de 2023 marca, por fim, o lançamento de *Imagem-Acontecimento*⁷⁷, catálogo de suas *collages*, pinturas e desenhos.

Vê-se que entre os anos 1963 e 2023 ocorreu um grande número de publicações, exposições, palestras, seminários, debates e estudos voltados à questão do Surrealismo e sua atualidade. Em mais de meio século de atividades que atestam não só uma continuidade, mas uma vida plena dedicada ao movimento surrealista e sua potência transformadora, Sergio é figura central e presente.

E continua até o momento, dando seu testemunho de Surrealismo absoluto.

⁷⁶ GIRARD, Guy. “Sergio Lima, L’Orchidée Philosophale” *Ibidem*, p. 27.

⁷⁷ LIMA, Sergio. *Imagem-Acontecimento*. Organização de Paula Alzugaray. São Paulo: Cinemática Editora; Afluente Art Editora Ltda, 2023.

CAPÍTULO 2 – PARA LACERAR FRONTEIRAS

2.1 – A Imagem poética – breves considerações

Na Poesia, olhar é, muitas vezes, modificar o ambiente e reencantar o mundo. Enquanto “fio condutor e transformador da corrente poética”⁷⁸, o poeta dá vazão à sua vontade de transtornar a realidade e, assim, cria sua obra. O olho seria, dessa maneira, um meio de apreensão e transformação dos objetos dispostos no ambiente. Com base nessas reflexões, é possível analisar a poesia de Sergio Lima como um extenso processo de depuração do olhar, para que se possa observar e criar as imagens em plenitude e liberdade. Imagem é aqui a palavra-chave. No primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton nos explica, mencionando Pierre Reverdy:

“A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá...etc”.⁷⁹

Em tal concepção, podemos encontrar claramente um desenvolvimento das Correspondências baudelarianas, o “desregramento dos sentidos” preconizado por Rimbaud e os “belos como” lautreamontianos. No entanto, tais ideias de correspondências entre contrários que geram a identidade (a imagem) não surgem simplesmente na modernidade. Trata-se de um processo de recuperação. Octavio Paz já nos explicava que o “pensamento oriental não padeceu a esse horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o mundo do ‘isto ou aquilo’; o oriental, o do ‘isto e aquilo’, e até o ‘isto é aquilo’”⁸⁰. E, além de Paz, Claudio Willer explorou também a presença do pensamento analógico nos escritos místicos e em poetas “herméticos”. A título de exemplo, citemos a passagem em que Willer analisa a presença de oxímoros e antinomias em escritos gnósticos como “O Trovão – Intelecto perfeito”:

“A expressão por meio de paradoxos, da qual O trovão – Intelecto perfeito é um exemplo, está em doutrinas e correntes filosóficas que precedem o gnosticismo: pode ser associada ao mito do andrógino de Platão e, precedendo-o, a religiões arcaicas e cultos tribais. Reaparece no misticismo ocidental. O Ser perfeito se expressa ou é descrito por meio da antinomia por

⁷⁸ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 22.

⁷⁹ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 35.

⁸⁰ PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 108.

estar além da compreensão humana. Só pode ser objeto do ‘entendimento não discursivo’.⁸¹

De fato, versos e expressões do poema aludido por Willer, tais como:

Sou eu a primeira: e a última
Sou eu a venerada: e a desprezada
Sou eu a meretriz: e a santa
Sou eu a esposa: e a virgem⁸²
[...]

Podem ser comparados a versos de Baudelaire, de Rimbaud e Lautréamont de modo a verificar como a modernidade recupera e atualiza textos arcaicos. Com efeito, as “doutrinas herméticas” já postulavam a identidade dos contrários e não faltam livros em que se encontre formulada a máxima atribuída a Hermes Trismegisto: “O que está em cima é como o que está em baixo”. Os poetas da modernidade, portanto, retomam esse pensamento desenvolvido pelos filósofos ocultistas e o transformam numa poética.

Lembremo-nos de Swedenborg. O místico sueco, segundo Anna Balakian, estabelece que as correspondências ocorrem entre um plano terreno (o mundo físico, a natureza etc.) e um plano transcendente: o céu.⁸³ Trata-se, portanto, da observação de relações verticais, entre o alto e o baixo, como nos referimos logo acima. Tal relação de planos é inclusive perceptível na obra de Baudelaire, já que diversos de seus poemas buscam ou apresentam uma ascensão espiritual de um ser terreno, como em “Bênção”. Porém, não é o caso de aceitarmos ou mesmo afirmarmos que os poetas tomam somente essa visão verticalizada e a desenvolvem. O que alguns poemas de Baudelaire, como o próprio “Correspondências”, e essa percepção da imagem nos demonstram é um processo de “horizontalização” dos planos⁸⁴. A identidade não se dá mais entre o alto e o baixo, mas entre uma coisa e outra, entre o sujeito e o objeto.

Sergio Lima também explora o percurso de geração da imagem ao qual aludimos até o momento:

⁸¹ WILLER, Claudio. *Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 95.

⁸² *Ibidem*, p. 94.

⁸³ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 33.

⁸⁴ Tivemos a oportunidade de, em outra ocasião, examinar este processo de composição das analogias que vai dos místicos aos poetas modernos, comparando, entre outros, a poesia de Charles Baudelaire à do poeta Manoel de Barros. Cf. GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. “O olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros”. In: *Opiniões - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*. São Paulo: USP, p. 181-192, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniao/article/view/142843>.

(...) das máquinas fotográficas saem borboletas azuis de uma equipe completa de aparelhos de golf saem cobras de verão com seu dorso salpicado de pimenta negra e com cabeça de girassol de uma caixa repleta de bolas de futebol saem aos pulos lebres de prata com seus pés de impressões digitais negras possuindo porém à luz ultravioleta floreados esverdeados (...)⁸⁵

Há uma grande profusão de objetos (máquinas fotográficas, aparelhos de golf, caixa repleta de bolas de futebol) que, por sua vez, geram animais (borboletas, cobras, lebres). São imagens criadas a partir da fusão entre o animado e o inanimado, realidades antes independentes e sem qualquer possibilidade de identificação. Pela potência da poesia, tornam-se intercambiáveis. Os *Cantos à Mulher Nocturna*, que examinaremos nas páginas a seguir, são todos construídos à maneira do automatismo surrealista que permite a extrema horizontalização das relações entre os objetos.

Se a gênese da imagem poética moderna passa pelos orientais e também por místicos ocidentais como Swedenborg, poderíamos dizer que o Surrealismo, enquanto legatário tanto das doutrinas herméticas (conforme também atestado por Alexandrian em seu livro *História da Filosofia Oculta*) quanto das poéticas radicais de Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, levou a horizontalidade das analogias ao paroxismo.

2.2 – Imagem poética e escrita automática

Um espírito sempre em busca, ávido em observar o que está aí, abandonado à disponibilidade das visões, poderá encontrar a Imagem nos lugares mais recônditos. O Surrealismo, dentre outros meios, nos apresentará o automatismo como método de eleição para a exploração das imagens. As influências freudianas são aqui patentes, tendo em vista que o psicanalista alemão, assim como os poetas do movimento, considerava o inconsciente como fonte inesgotável para o conhecimento do ser. Além disso, e certamente, é possível traçar paralelos entre as associações livres de Freud, que permitem decifrar os processos de condensação e deslocamento provenientes do trabalho do Sonho, ao processo da escrita automática. As diferenças começam a se delinear à medida em que reconhecemos fins diferentes para este meio: enquanto Freud agia sobre o sonho considerando-o, em termos, mecanismo compensatório de desejos frustrados, os surrealistas retiravam dele a essência necessária para compensar e reencantar a “pouca realidade”. Assim, a escrita automática, as anotações de frase de vigília e as anotações de sonho tornaram-se, com o Surrealismo, métodos

⁸⁵ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut sur l’oeuf, 2009, p. 4. Obra composta por oito cadernos manuscritos datados de 1957, publicados em formato fac-similar.

de ampliação do Real em direção a um Surreal. No que diz respeito à primeira das práticas que mencionamos, Breton é bastante claro ao traçar uma linha de seu desenvolvimento em suas *Entrevistas*⁸⁶. Desde o seu surgimento, ou melhor, de sua revelação que culmina em *Les Champs Magnétiques*, a escrita automática passa por diferentes “fases” de desenvolvimento. Primeiramente, há o uso quase que à exaustão, em que os poetas reservavam a ela de oito a dez horas diárias, gerando o que Aragon classificou como vício, ou seja, “o emprego desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e metamorfoses”⁸⁷.

Um segundo momento é caracterizado pelo reconhecimento da instabilidade inerente a esta prática de escrita e de um problema fundamental: uma certa competição no plano estético entre os praticantes. Para Breton, no entanto, importava que o “clima” dessas produções tivesse se estabelecido, dando ao espírito (o inconsciente) a possibilidade de revelar sua flora, sua fauna e também indícios da “vida verdadeira”⁸⁸.

Um terceiro momento que podemos reconhecer ao longo dos anos dedicados à escrita automática é determinado pelo reconhecimento de que ela é marcada por infortúnios, a exemplo do que Breton afirma em *Le La*: “a boca da sombra não falou comigo com a mesma generosidade que teve para Hugo”, o que levou o poeta a contentar-se, por vezes, com frases isoladas e “desconexas”. O surrealista passa, ao longo do tempo, de um processo bastante exaustivo de registro de tudo o que lhe sobrevém do inconsciente para a eleição de algumas poucas frases que são para ele “pedras de toque”⁸⁹. É como se a escrita automática passasse de um período de profusão para um de concisão.

Sarane Alexandrian sintetiza bem a questão da escrita automática quando ela surge no Surrealismo, demonstrando como sua prática se consuma enquanto texto a partir de quatro momentos específicos que ocorrem ao longo do processo de escrita: buscando realizar-se com o máximo de velocidade, produzindo estados alucinatórios, sua técnica [a escrita automática] geralmente inclui uma “frase-de-clique”, anunciadora de que a “fonte” está prestes a brotar (esta frase não faria, necessariamente, parte do fluxo tendo em vista que é parte da predisposição do poeta em escrever); uma “frase propulsiva”, cuja força é suficiente para fazer manar um

⁸⁶ BRETON, André. *Entrevistas*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Salamandra, 1994, p. 66.

⁸⁷ ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 93.

⁸⁸ BRETON, André. *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁹ BRETON, André. “El La”. In: André Breton – *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. México: siglo veintiuno editores, 1989, p. 325-326.

discurso subsequente a ela (o texto automático pode possuir várias frases desse tipo, principalmente nos momentos em que o “ritmo” ou o “fluxo verbal” pede para ser “revivido”); inclui “caldos” [des bouillons], o que Alexandrian chama de “redemoinhos verbais” causados pelo enfraquecimento do potencial criativo (seriam momentos de estagnação, portanto); e possui, por fim, “meios de forçar a inspiração”, cobrindo as falhas do espírito de invenção graças a incentivos engenhosos.⁹⁰

Pretendemos, a partir dessas breves reflexões, demonstrar como a imagem e a escrita automática estão intimamente ligadas: os estados alucinatórios (visuais ou auditivos) gerados pela prática da escrita automática possibilitam ao poeta “ver” ou “ouvir” as imagens que ele forçosamente deve transcrever com o máximo possível de fidelidade para o papel. Entre as considerações de Breton e a síntese de Alexandrian, o que se evidencia é uma espécie de “forma” da escrita automática que é, por sua vez, explorada por Sergio Lima ao longo de sua obra inicial.

Os *Cantos à Mulher Nocturna*, assim como *Amore*, são obras de juventude de Sergio Lima. O poeta, então com 19 anos, escreve motivado pela força da descoberta do amor que o impele a buscar imagens que deem conta dessa experiência definitiva. A experiência concreta da descoberta, aliada à presença real e à exploração do corpo do ser amado que inspira a escrita almeja superar o plano da idealização e, então, o texto se pretende o ponto de contato, o corpo de palavras em que seja possível a fusão entre o amador e a amada. É no ápice dessa vivência que surgem as imagens poéticas “explodente-fixas, mágico-circunstanciais e de beleza convulsiva”⁹¹: “signos rubros que em fusão explodem em longos esguichos rubros formando assim o primeiro curso fluvial de peixes elétricos que correm brilhando numa formação de margaridas”, e “a fonte de platina continua sob um tilintar de cachos e mais cachos de vozes a produzir com abundância fosforescente um jorro de sua misteriosa água”⁹². Note-se, nos trechos citados, como predominam referências semânticas à água: “esguichos”, “curso fluvial”, “peixes elétricos”, “fonte de platina”, “jorro”. Há um fluxo caudaloso que traga tudo e que corre para o infinito. É um modo de ver que permite a percepção de relações ocultas entre os objetos. Para Maurice Blanchot:

“Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém,

⁹⁰ ALEXANDRIAN, Sarane. “Psychogenèse de l’écriture automatique”. In: ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Éditions Gallimard, 1974, p. 98

⁹¹ “A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explodente-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza”. Cf. BRETON, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 25.

⁹² LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout sur l’oeuf, 2009, p. 4.

reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência?”⁹³

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

Vejam os mais este trecho dos *Cantos* de Sergio Lima: “[...] seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva [...]”⁹⁴. A escrita automática é capaz de criar ambiguidades extraordinárias. Aqui, podemos efetuar um processo de desmembramento e teremos duas sentenças: “seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico” e “no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva”. Ambos os recortes já são belas imagens. No entanto, o mais incrível é notar a fusão de ambas por meio do adjunto adverbial, tendo em vista que a frase “num espelho mágico no flanco da montanha” pode funcionar tanto como adjunto adverbial do verbo “receber” (“seu cálice de licor recebia as cintilações solares num espelho mágico no flanco da montanha”) quanto do verbo “desenrolar-se” (“num espelho mágico no flanco da montanha desenrolaram-se os cabelos amarelados da chuva”). Nessa perspectiva, a união dos elementos distantes enunciada por Breton se realiza aqui em plenitude. A ambiguidade estrutural do trecho não nos permite elucidar para qual oração deve ir o locativo, fazendo com que a imagem permaneça em permanente tensão. A observação de fatos como estes, cremos, permite-nos esboçar métodos para a análise dos textos automáticos. A partir dessas reflexões, almejamos verificar como se dá a evolução desse processo desde as investigações iniciais, com os *Cantos à mulher nocturna*, até a consolidação em obra, que se dá com *Amore*.

2.3 – Obra plástica – Desenhos, collages, pinturas

Não se pode perceber a dimensão da obra de Sergio Lima sem uma passagem por sua obra plástica, composta por desenhos, nanquins, pinturas e *collages*. Desse modo, apresentaremos nas páginas seguintes essa faceta do autor que já expôs em São Paulo e em Portugal, comentando brevemente cada peça selecionada.

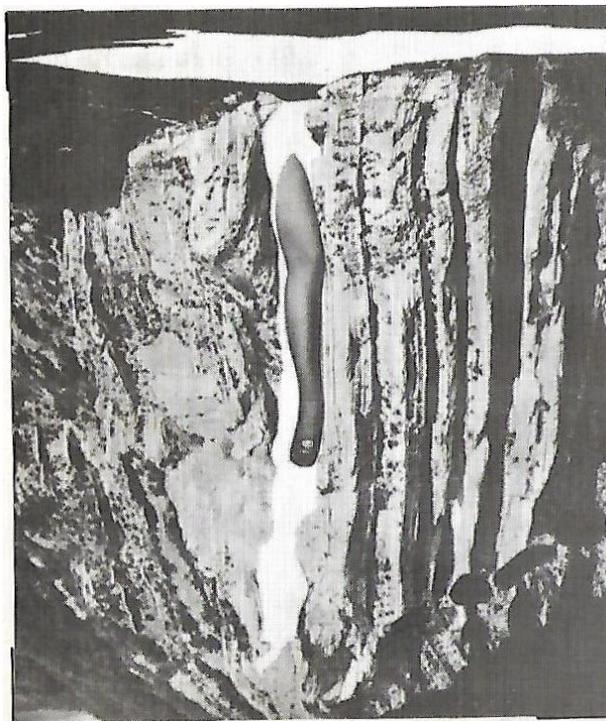
⁹³ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 22-23.

⁹⁴ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout sur l’oeuf, 2009, p. 1.

Deve-se observar que a obra plástica de Sergio Lima ocorre concomitantemente com a escrita, num percurso livre, descontínuo e ininterrupto. O desenho, a pintura, a fotografia, a *collage* são equivalentes enquanto “obras plásticas” e são também equivalentes à produção escrita de Sergio pois o próprio artista não hierarquiza essas esferas de criação: tudo deve proporcionar o surgimento da imagem. É como se seu objetivo fosse trabalhar na direção de uma arte total, em que prevalece sempre a Poesia enquanto potência criadora e propiciadora de uma liberdade e uma licenciosidade sem limites.

Há casos em que cada desenho e *collage* são peças únicas, e outros em que fazem parte de um conjunto ou série sem, obviamente, perderem sua singularidade. É o que ocorre por exemplo no álbum ainda inédito, intitulado *As Aventuras do máscara negra*, do qual é possível encontrar apenas raros vislumbres no substancioso volume *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*⁹⁵. As *collages* presentes nesta obra seguem o modelo das narrativas-*collage* de Max Ernst, como *La Femme 100 têtes* (1929) e *Une Semaine de Bonté* (1934), em que cada reprodução é acompanhada por uma legenda ou um título. A seguir, teceremos alguns comentários sobre as *collages* que podemos encontrar disponíveis dessa obra:

Figura 4: A *Cachoeira* (1956 – 1957)



Fonte: LIMA, Sergio. 1984.

⁹⁵ LIMA, Sergio. *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno Editor, Raul di Pace Editor, Editora Parma, 1984. As *collages* de Sergio encontram-se, respectivamente, nas páginas 59 e 60.

A *collage* acima apresenta em seu centro uma cachoeira, da qual surge uma única perna feminina trajando uma meia calça. Acima, vemos um lago e, no canto inferior direito, é possível perceber a silhueta de quatro observadores (um deles, muito provavelmente o Máscara Negra), que carregam algo sobre suas cabeças. A princípio, sem um exame mais detido e próximo da imagem, diríamos que se trata apenas de uma fotografia à qual o artista colou a perna anônima. Uma inspeção mais detalhada, no entanto, revelará que sobre uma superfície que serve como base, possivelmente a parte superior da *collage*, que contém o lago, foi composta uma nova paisagem: as encostas que comprimem a cachoeira, os observadores e a massa obscura, que faz as vezes de chão no qual estes *voyeurs* se sustentam, são também elementos colados. Logo, é possível perceber ao menos 5 camadas de composição: o lago, as encostas, a perna, os observadores e a montanha onde eles se localizam.

A criação de uma nova paisagem, com os personagens que nela habitam, ao invés da seleção de uma imagem qualquer de uma cachoeira, aponta para a necessidade de criar um universo particular no qual é possível a aparição-fetiche de uma enorme perna feminina. Aponta ainda para a união entre o elemento erótico e o natural, para o seu amálgama que cria imagens: as águas que descem pela cascata são uma perna, a perna da cachoeira, a cachoeira de meia-calça. É uma cachoeira nova que se dá a ver aos observadores que, por sua vez, são por nós observados, criando assim uma corrente de olhares.

Figura 5: *O leito da leitura* (1956 – 1957)



Fonte: LIMA, Sergio. 1984.

Esta segunda *collage* se destaca já de início pelo seu título, que traz o trocadilho entre “leito” e “leitura”, o lugar onde se deita o corpo e o ato de deitar o olhar sobre as palavras, ou sobre os pergaminhos que inundam o ambiente no qual uma mulher se encontra. No canto inferior direito, identificamos a presença de água, sobre a qual boiam os papéis. O jogo de palavras então ganha em significado, caso pensemos em expressões como “leito do rio” e em palavras como “leite”, cuja brancura está presente tanto no branco de uma página quanto na lingerie (penhoar, anágua e ligas) da mulher que manipula uma pequena chibata. O que há de líquido na imagem encharca a palavra, misturando a imagem-plástica à imagem-verbo.

Há também elementos mais “concretos” nessa paisagem de sonho líquido. Atrás da mulher, adivinhamos o que seria um canto de um tipo de criado-mudo, no qual um relógio despertador repousa, prestes a cair na água. A *collage* se dá como se o sonho invadissem e se espraiassem pelo quarto. O estranho objeto vertical que se estende ao lado direito da cena e termina em um borrão preto, intervenção mínima do autor, talvez seja uma espécie de luminária cuja luz é subvertida para mostrar uma outra realidade ou, e esta seria uma hipótese também muito interessante, a cabeça minúscula do herói que dá título ao álbum. Máscara Negra no leito da leitura/leitória.

Figura 6: *Minhas caçadas com estilingue de sangue* (1956-1957)



Fonte: LIMA, Sergio. 1984.

Esta terceira *collage* do álbum das *Aventuras* apresenta uma nebulosa floresta onde uma mulher nua segura uma toalha branca atrás de si. Aos pés dessa mulher está o Máscara Negra, ajoelhado e flagelado, tendo em vista o sangue que corre em abundância de suas costas. No que parece ser uma situação em que a caça se sobressai diante do caçador, o sorriso da mulher que, em seu contexto usual, talvez o de uma revista erótica, seria apenas de sedução, ganha mais em malícia vitoriosa por ter aquele que a considera como presa ajoelhado diante de si.

O título desta *collage*, em comparação ao das duas anteriores, carrega mais potência imagética dado que a matéria de que é feito o estilingue, instrumento usualmente de madeira, é o sangue, aquilo que ele costuma tirar de suas vítimas quando atingidas por determinado projétil. A preposição “de”, para indicar o material que constitui determinado objeto é utilizada por Sergio para criar uma nova imagem poética. Tendo isso em consideração, podemos fazer associações entre o título e a *collage*: o estilingue como metonímia do caçador, o estilingue de sangue e o caçador que sangra diante da presa triunfal.

Como se vê, nas três reproduções aqui comentadas a figura feminina assume posição de dominância. Na primeira delas, a perna gigantesca é apresentada como fenômeno da natureza; na segunda, reina sobre o leito em que se sonha e o leito em que se lê; na terceira, ela vence o caçador. Seja na natureza, no sonho, no texto ou na relação carnal, para Sergio a mulher tem posição central e ativa, é uma protagonista que invade e toma para si os espaços, mas também oferece em igual proporção.

A *collage*, embora seja uma prática recorrente na obra plástica de Sergio Lima, não ocupa um posto privilegiado tendo em vista que o artista não hierarquiza práticas ou técnicas. O desenho a nanquim e também a pintura ocupam espaço considerável ao longo de sua produção artística. Assim como em *As aventuras do máscara negra*, Sergio produziu grande número de séries de desenhos, como *A tinta de seus dentes* (1956), *Fragmentos da posse de seu corpo noturno* (1957) e *Retorno ao selvagem* (1957), em que faz uso da conhecida técnica da *frottage*, criada por Max Ernst. Em grande parte dos seus desenhos dessa década, o elemento natural se faz presente de forma evidente. Vejamos alguns exemplos, dos quais comentaremos alguns aspectos que julgamos pertinentes. O primeiro deles, um desenho de 1956:

Figura 7: *A criação do rosto* (1956) – Tinta da china sobre papel.



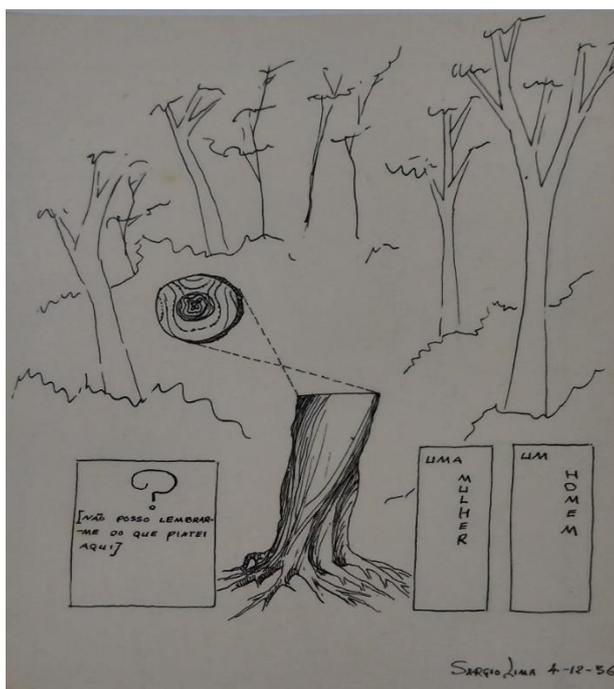
CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores.); LIMA, Sergio (autor). 2007.

O desenho acima é o sexto de uma série de treze outros que Sergio reuniu sob o título *A tinta de seus dentes* (1956). Nele, temos uma interessante contraposição: há apenas a silhueta de um ser humano e um extremo detalhe nas figuras insectóides. As asas daquela que parece ser uma borboleta carregam a feição dos olhos e sua proximidade do rosto a ser formado denota que possivelmente, ao pousar, cumprirão a função dos órgãos visuais, enquanto o corpo do inseto formará o nariz dessa face em construção.

Sobre o pescoço dessa figura, outros estranhos insetos parecem subir em direção ao rosto, como que para contribuir na construção desse ser ainda desconhecido. Por fim, identificamos um redemoinho, um poço sombrio que recobre a região da boca dessa figura, possivelmente uma referência à “bouche d’ombre” que traz a mensagem automática ao poeta. Sobre ela, a borboleta parece lançar esguichos de sangue como se a alimentasse. Temos aqui então alguns elementos da poética surrealista, como as correspondências e analogias que, mais do que apenas recursos, são elementos necessários para a composição de um rosto, de uma identidade mais profunda do que aquela que temos a impressão de conhecer ao olharmos em um espelho. Com este desenho, Sergio ilustra o processo de fisiognomia do rosto a partir de imagens: olhos de asa, nariz de borboleta, boca de sombra.

Outro nanquim chama atenção por carregar semelhanças com a *collage* vista anteriormente, “Minhas caçadas com estilingue de sangue”. Trata-se do nono desenho da série *A tinta de seus dentes*. Vejamos:

Figura 8: *Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)* (1956) – Tinta da china sobre papel



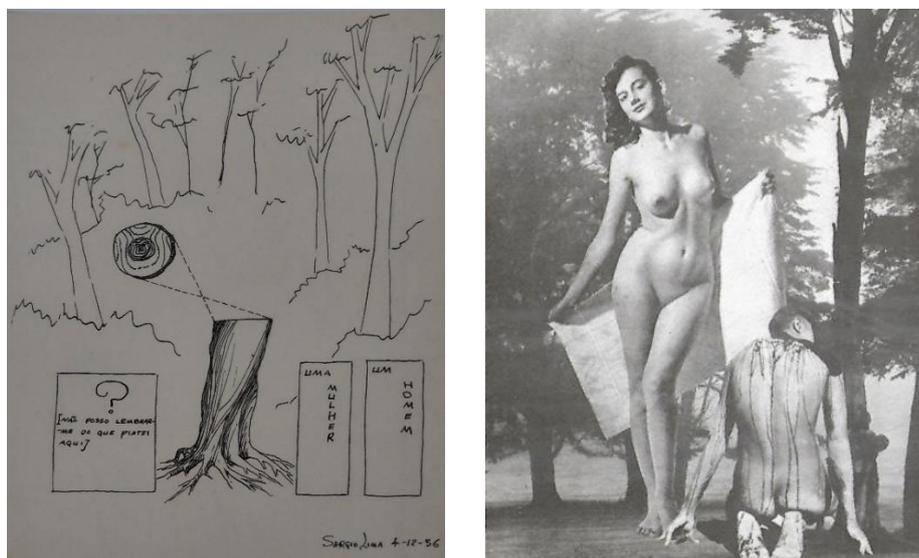
CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores.); LIMA, Sergio (autor). 2007.

Embora seja da mesma série que o desenho anterior, este diferencia-se por trazer, em seu título, a indicação de que se trata de um registro de sonho. Identificamos nele um cenário de floresta em cujo centro há um tronco do qual se projeta uma parte seccionada, na qual se pode ver o alburno e o cerne da árvore. Há ainda três anotações escritas dentro de quadros delineados: a primeira, com o ponto de interrogação, diz “[não posso lembrar-me do que pintei aqui]”. Nos outros dois há palavras escritas na horizontal e na vertical que dizem, respectivamente, “uma mulher” e “um homem”.

O desenho se propõe enquanto enigma tanto para o observador quanto para o próprio artista que, tendo captado esse fragmento do plano onírico, não consegue desvendar a ilustração em sua totalidade. A julgar pelo posicionamento primeiro do tronco e de sua parte recortada, e o posicionamento dos dois quadros da direita, poderíamos por analogia associar “uma mulher” ao cerne da árvore, que vem primeiro e em posição mais elevada, e “um homem” ao tronco enraizado. A anotação da esquerda, portanto, faria referência à totalidade do desenho: não se sabe o que está pintado, mas há uma ideia flutuante daquilo que pode ser, principalmente por conta das notas ali deixadas. Por meio dessas considerações, chegaríamos à conclusão de que há um deslocamento do elemento humano para o natural: o homem como tronco cortado e a mulher como cerne da árvore. A associação entre um e outro é reforçada pela linha pontilhada que se entrecruza no centro.

A surpresa se dá, porém, quando colocamos o desenho lado a lado com a *collage* “Minhas caçadas com estilingue de sangue”:

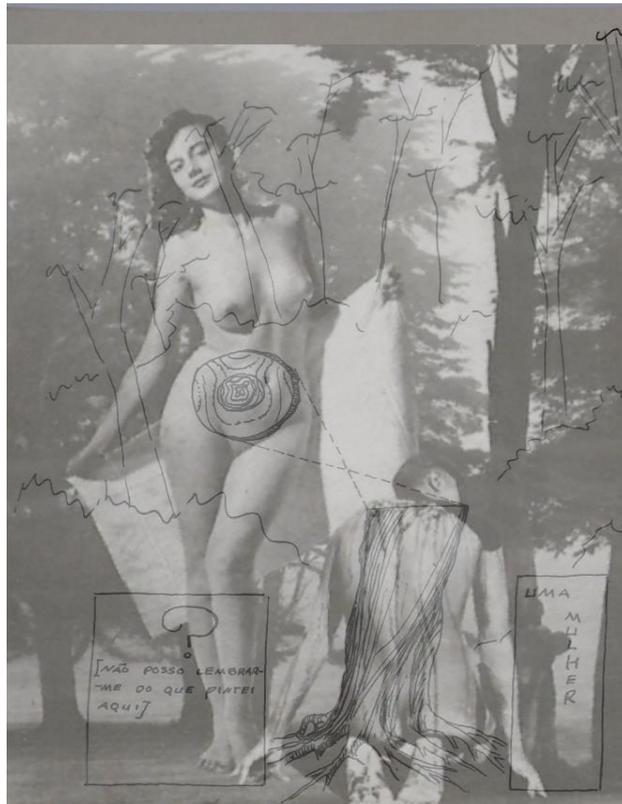
Figura 9: Comparação entre *Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)* (1956) e *Minhas caçadas com estilingue de sangue* (1956 – 1957)



CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores); LIMA, Sergio (autor) 2007. LIMA, Sergio. 1984.

Atentemos primeiramente aos títulos de ambos, desenho e *collage*: “Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)” e “Minhas caçadas com estilingue de sangue”. O tema da caçada está posto e os personagens, mulher e homem, repetem-se entre um e outro. A data de criação de ambos é também muito próxima, nos anos de 1956 e 1957. Não seria exagero afirmar que Sergio, conscientemente ou não, completou ou detalhou seu sonho/desenho na *collage*. O tronco cortado do desenho aponta para a região da nuca, ensanguentada, do homem ajoelhado. Por analogia, o cerne da árvore apontaria para a região do ventre e da pube da mulher que se exhibe, em posição mais elevada. O sonho do desenho ganha concretude e figuratividade na *collage*. A atmosfera de enigma, no entanto, permanece nas duas obras, sem que uma perca sua força pelo fato de a outra existir. Não podemos considerar, é claro, que há aqui um “esboço” que se atualiza. É necessário frisar que tanto o desenho quanto a *collage* mantêm sua independência na produção de Sergio Lima. Mas o fato de as duas obras se complementarem de maneira tão surpreendente não pode ser desconsiderado. No cerne de uma obra expansiva e descontínua (texto, pintura, desenho, *collage*) pode-se ainda encontrar a continuidade das imagens. Criemos, por fim, um pequeno jogo de sobreposição para ilustrar o que discutimos até aqui:

Figura 10: Sobreposição criada a partir de desenho e collage de Sergio Lima



CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores); LIMA, Sergio (autor) 2007. LIMA, Sergio. 1984.

O motivo de nos determos nesses desenhos e *collages* não é o de meramente expor uma faceta de Sergio Lima. Tentamos aqui demonstrar a importância que o artista/poeta dá a esses processos enquanto manifestações particulares de algo maior, da busca de toda uma vida dedicada ao estudo e à vivência do Surrealismo. De acordo com Sergio,

As artes permeiam um conhecimento em suas obras.

No caso do Surrealismo, ele reivindica aquelas que assumem o caráter de uma linguagem amorosa e nessa linguagem expõem um outro conhecimento que aquele do discursivo, do convencional. A ‘beleza convulsiva’, o gozo como transgressão, o fascínio e a transformação amorosa, são quesitos da posição surrealista que implica ruptura e atuação nessa ruptura mesma, nessa *brecha*.

Este outro conhecimento mencionado é o que se dá como um excesso, daí a conotação erótica que possuem as obras surrealistas, ao lado de demais aspectos como o ‘choc’, a provocação da collage etc.⁹⁶

Assim, essa diversidade do fazer artístico visa proporcionar a cristalização dos momentos em que esse “outro conhecimento” se manifesta em sua plenitude – como se fosse premente registrar o momento exato em que o ser se encontra no ápice de seu gozo, de seu

⁹⁶ LIMA, Sergio. “A Arte”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 246.

excesso. E para isso a linguagem discursiva não é suficiente, sendo necessário que surja a imagem em seu esplendor, como choque de realidades distantes. Isso se dá tanto no desenho como na *collage* que, é ainda Sergio quem fala, “é por definição uma linguagem amorosa em todo o rigor do termo. Ela ocupa-se desse excesso permeado pela imagem”⁹⁷.

O mesmo não ocorreria com a pintura, outro fazer a que se dedica o autor que é objeto de nosso ensaio. Segundo ele,

Na medida em que a pintura, como processo, não é espontânea e pressupõe, como origem, uma pré-elaboração discursiva, pois vai ser um dizer no quadro que se forma, opõe-se à *collage*.

A *collage* que parte espontaneamente de um dizer ‘já dito’, ou melhor, entre-dito, entre-visto no interstício da articulação – a imagem como símbolo, vivificada – situa-se em seu extremo oposto e se desdobra num excesso plástico, numa recodificação (que se dá como paixão) num fluxo de imagens (algo semelhante à ‘dissipação’ no nível do sensível), de imagens transbordantes, ‘écartelées’, numa perda ou FESTA. A *collage* (poesia/arte) se dá como *festa*.⁹⁸

O artista estabelece uma diferença bastante significativa entre a *collage* e a pintura. Enquanto a primeira parte do ‘já dito’, ou seja, das figuras recortadas que serão “recodificadas” em um novo espaço que não lhes é convencional, a segunda forma-se enquanto um “dizer” que se constrói aos poucos. Ou seja, primeira é imediata, dá-se na espontaneidade excessiva da festa; a segunda é gradual, um dizer que vai se formar no quadro, seu espaço convencional. Na *collage*, as imagens são descontínuas e se colocam de imediato; na pintura, é o fazer contínuo que dará a ver a imagem sem que se perca o elemento “excessivo” tão caro ao poeta, pois se trata, para ele, de “um *saber que se expõe e um pensamento que excede*”⁹⁹. Assim, ambas são, nas palavras do autor, linguagens que questionam “o mundo dado, o mundo das aparências”¹⁰⁰.

Vejamos então como Sergio trabalha também a pintura, a partir de dois exemplos:

⁹⁷ LIMA, Sergio. “A Arte”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 246.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 259

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Figura 11: *E suas mãos moveram-se qual maré para celebrar a dádiva sacrificial* – Guache sobre papel (1959)



CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.); LIMA, Sergio (autor). 2016.

A pintura acima já está totalmente de acordo com as temáticas que serão apresentadas em *Amore*: o erotismo profano, a violência, o desejo. Há certo tom bíblico no título da obra, que contém um aspecto narrativo *in medias res*. Isso nos passa a ideia de que esta é uma cena que surge após outra, e à qual, provavelmente, outra se seguirá. Podemos notar uma união entre o sagrado e o profano quando nos detemos sobre a figura desse homem azul que, deitado, parece emular a imagem do crucificado, com as pequeninas crianças loiras e chorosas (querubins?) fazendo as vezes de pregos.

A grande mulher mascarada e que se deita sobre sua face e o masturba remete diretamente à imagem que Sergio cria da figura feminina com base no Surrealismo e no Romantismo Alemão, a partir de Novalis: “Assim como a mulher é o mais elevado alimento visível que faz a transição do corpo à alma – assim também os órgãos sexuais são os órgãos externos mais elevados que fazem a transição dos órgãos visíveis aos invisíveis”.¹⁰¹

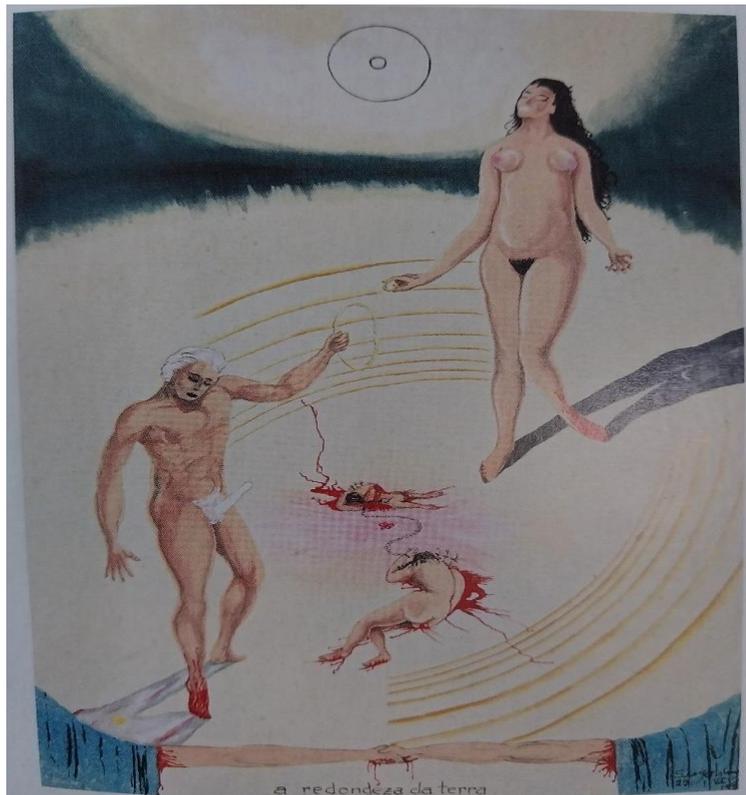
O homem azul alimenta-se do corpo dessa mulher que, por sua vez, prepara o órgão sexual masculino para também saciar sua fome. As “mãos que se movem” são tanto as do homem que sacrifica as crianças como as da mulher no movimento da masturbação. Trata-se

¹⁰¹ NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar, Albany. NY: State University of New York Press, 1997. Apud WILLER, Claudio. In: “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”. In: *FronteiraZ - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*. n° 10, junho de 2013, p. 2. Acesso em 02/03/2022.

de um verdadeiro rito sacrificial em celebração quando consideramos que há uma “dádiva” a ser recebida. O aspecto festivo não se mostra ausente, simbolizado pela máscara carnavalesca dessa mulher. O sangue das crianças, aos lados e abaixo, ascende também no vermelho de seu penacho.

Vejamos mais um exemplo:

Figura 12: A redondeza da terra – Grafite e guache sobre papel (1959)



CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.); LIMA, Sergio (autor). 2016.

Creemos que a segunda pintura selecionada evidencia o que Sergio considera o “dizer” que se formará no quadro, ou seja, o aspecto discursivo da pintura em relação à *collage*. Podemos dividi-la em três partes. A primeira seria demarcada por um semicírculo branco, na parte de cima, dentro do qual encontramos um círculo que envolve outro, de menor circunferência.

A segunda parte, o centro, inicia-se com a abertura de um novo círculo branco, dividido do semicírculo anterior por um horizonte negro. Ela ilustra o ciclo de morte e renascimento dos amantes: há uma pequena flor de sangue e, acima e abaixo desta, dois corpos sacrificados: o de um homem acima, o da mulher abaixo, ambos ligados por uma corrente. O desabrochar sanguíneo alastra-se do centro para fora da pintura em dois filetes, onde uma sequência de curvas douradas envolve os corpos inertes. Embora a ligação dos círculos não se complete, ela

é pressuposta, complementada pelas figuras orbitantes de um homem e de uma mulher: ele agora abaixo e ela em posição mais elevada.

Ressalta-se, além da reversibilidade entre o masculino e o feminino, cujas posições se alternam na pintura, o fato de que o homem, de cabelos e pelos brancos, possui uma sombra branca e solar, indicada pelo ponto dourado em seu centro, enquanto a mulher, de cabelos e pelos negros, possui uma sombra negra em que se percebe uma pequena e branca lua minguante. O ciclo dos renascimentos se reveste assim dos mitos arcaicos da criação nos quais o sol perseguiria a lua sem jamais alcançá-la.

Ambos, homem e mulher, carregam objetos circulares: ele, uma grande auréola; ela, um anel, como se fossem os regentes e também parte (notemos o sangue no pé direito do homem e no esquerdo da mulher) dessa ordem cíclica de fins e recomeços. O pênis alvo do homem aponta diretamente para a pube negra da mulher, almejando a consumação do ato sexual, da união que romperia o ciclo. No entanto, percebemos que essas duas figuras são cercadas por duas mãos, unidas e ensanguentadas, que compõem a terceira parte da pintura e fecham o círculo branco que se abre e envolve o homem, a mulher, os círculos dourados, os corpos e a pequena flor de sangue.

O plano superior da pintura prevê o plano central e é por ele desenvolvido, encerrando-se no plano inferior: o que está em cima é como o que está embaixo. O aspecto discursivo da pintura, mencionado por Sergio Lima, culmina aqui na plasticidade de uma narrativa circular.

2.4 – A obra escrita

Observada a pequena amostra da obra plástica de Sergio Lima, e como ela se mantém numa espécie de contínuo de temas, é necessário agora passar para o plano da escrita para que verifiquemos também uma continuidade que, como veremos, embora preveja uma alteração de “regime” de uma obra a outra, não pressupõe a perda de intensidade. Relembremos mais uma vez os exemplos de desenho, “Um homem e uma mulher caçando na floresta (sonho)” e *collage* “Minhas caçadas com estilingue de sangue”, dos quais criamos uma sobreposição para explicitar suas semelhanças. Entre os *Cantos à Mulher Nocturna* e *Amore* ocorre um processo análogo. Explicamos: o poeta trabalha primeiramente um método de “captação e registro” (O desenho/sonho – a escrita automática/os *Cantos*) que se desenvolve em um de “seleção e montagem” (a *collage* – *Amore*). Tal mudança, no entanto, não é definitiva, e nenhuma dessas esferas exclui a outra. Tendo em vista que não são métodos excludentes, o poeta tem total liberdade para, em maior ou menor grau, privilegiar um deles sem perder de vista aquilo que o

outro pode proporcionar em termos de criação. A transição se dá, portanto, com naturalidade, e não há portas fechadas entre a ida e a volta.

2.4.1 – Notas sobre a produção poética inicial de Sergio Lima

A produção poética inicial de Sergio Lima se situa entre 1956 e 1957. Por sorte, podemos encontrar alguns exemplos que nos fornecem algumas pistas dessa aventura no já mencionado volume *A Alta Licenciosidade*, volumosa antologia que reúne poemas e fragmentos de livros de 1956 a 1985. Nessa antologia, é possível verificar que antes da criação dos cadernos dos *Cantos*, o poeta aventurou-se pela captação de frases de vigília (em um volume ainda inédito intitulado *Notas em branco ou rochas em banco*), fez descrições de sonhos e criou volumes de poesia. Ela serve também para vislumbrarmos a dimensão de seu projeto. O índice do volume vem com a seguinte nota explicativa:

(esta reunião de poesia, poemas e versos, citações e anotações, compreende três livros ou conjuntos intitulados A ALTA LICENCIOSIDADE '56/'69, A LONGA DESMAIAÇÃO '71/'76 e AS MARCAS DO CÉU '77/'85 até aqui inéditos enquanto livro-impresso, salvo os dois trechos DA HIERARCHIA e STELLA ASSASSINUS publicados em AMORE (1963), POETA RODA publicado em A PHALA (1967), O CORPO SIGNIFICA, A MULHER ME EMBLEMA E O CORPO/ATENÇÃO AMOROSA DA VISÃO publicados em O CORPO SIGNIFICA (1976), A FESTA (DEITADA) também publicado em 1976 e NIGREDO, publicado em COLLAGE (1984).

Resolvemos assim, nesta edição, manter a sua repartição original em três volumes, sob a forma de partes de um cantar mais longo – quase um rastreamento ou exposição de uma poética/erótica. As partes estão distribuídas portanto como se fossem capítulos.¹⁰²

É surpreendente pensar que tanto os *Cantos* quanto *Amore*, por si só publicados como obras independentes, são considerados como que “capítulos” de um canto maior, denominado *A Alta Licenciosidade* que, por sua vez, é um primeiro livro de um conjunto de três, compreendendo a produção poética iniciada em 1956 e que se estende até 1985. Ao longo de 30 anos Sergio vinha criando um canto único e que ainda hoje está em composição. Grande parte dessa produção não foi publicada e permanece como uma montanha transparente cuja sombra pode ser pressentida nas obras às quais temos acesso.

Para que possamos situar mais claramente nosso objeto de trabalho, transcreveremos parte do índice em que Sergio organiza os volumes de seu cantar interminável:

¹⁰² LIMA, Sergio. *A Alta Licenciosidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. VIII.

A ALTA LICENCIOSIDADE

- CANTOS À MULHER NOTURNA – 1956/1957
ANDRÔMEDA – 1956
A ANUNCIAÇÃO DE FOGO – 1956
- A ESFERA – 1959
- AMADOR / DA HIERARCHIA – 1960
STELLA ASSASSINUS – 1960
- AAMADA
O JARDIM DAS DELÍCIAS – 1961/1964
POETA RODA – 1963
A VIÚVA – 1966¹⁰³

[...]

A partir da transcrição acima, podemos identificar que, dentro desse primeiro volume, os *Cantos à Mulher Nocturna* não constam como a reunião dos oito cadernos de escrita automática, mas como título de um capítulo maior que compreende outras duas produções: *Andrômeda* e *A Anunciação de Fogo*. O primeiro, Sergio o classifica como “poema descritivo”, realizado entre julho e outubro de 1956. O segundo é uma pequena amostra de quatro poemas em verso, realizados também em outubro de 1956.

A Esfera é uma reunião de escritas automáticas e poesia, datadas de outubro de 1959, e abarca outros três volumes: *O Cubo de Fogo*, *Solo of Blood com Poses Fotográficas* e “oito manuscritos de 1957”. Este ponto em específico nos chama a atenção, tendo em vista que é possível inferir, dada a quantidade de manuscritos aqui mencionada e a data de 1957, que esses oito manuscritos são os oito cadernos dos *Cantos*. Nesse sentido, eles ficam sob *A Esfera*, e não sob os *Cantos à mulher noturna* de 1956. Nossa hipótese para sanar a questão é que no ano de 2009, Sergio não tinha um título geral para a ocasião da publicação desses oito cadernos. Como cada um deles possui um título específico e fazem parte de um conjunto, o poeta então decidiu nomeá-los *Cantos à Mulher Nocturna*, talvez com o intuito de traçar uma continuidade.

Tanto *AMADOR* quanto *AAMADA* fazem parte do volume *Amore*. São, respectivamente, o segundo e terceiro tomos do referido livro, publicado em 1963. Portanto, caso queiramos complementar o índice transcrito acima levando em consideração o que viemos discutindo até o momento, obteremos o seguinte resultado:

A ALTA LICENCIOSIDADE

- CANTOS À MULHER NOTURNA – 1956/1957
ANDRÔMEDA – 1956
A ANUNCIAÇÃO DE FOGO – 1956
- A ESFERA – 1959 (data da conclusão do volume)
O CUBO DE FOGO

¹⁰³ LIMA, Sergio. *A Alta Licenciosidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. IX.

SOLO OF BLOOD COM POSES FOTOGRÁFICAS
CANTOS À MULHER NOCTURNA – 1957
(publicado em 2009)

- AMORE – 1963 (data da publicação em livro)
MA – 1958 / 1959 (data da composição do tomo)
AMADOR – 1960 (data da composição do tomo)
- AAMADA
O JARDIM DAS DELÍCIAS – 1961/1964
POETA RODA – 1963
A VIÚVA – 1966

(grifos nossos)

Dessa forma, podemos estabelecer uma linha cronológica plausível que vai de 1957, a partir da criação dos oito cadernos, e culmina nos dois primeiros tomos de *Amore*, compostos de 1958 a 1960 e publicados em 1963.

2.4.2 – Cantos à Mulher Nocturna

Nos *Cantos à Mulher Nocturna* as imagens jorram livres não só nos momentos mais pungentes de amor e erotismo, mas também nos mais corrosivos, em que o humor negro esfacela a lógica e dá lugar à procissão tenebrosa dos objetos em liberdade: “todos os móveis de todas as casas saem à rua numa passeata de alegria durante a chuva de pedras de seu queixo pendem as vítimas dos desastres de aviação” e “durante a noite num farfalhar de asas de morcegos virgens desce pelo terreno acidentado de estalagmites um carrinho de bebê repleto de rendas brancas”¹⁰⁴.

Com isso, Sergio parece confidenciar-nos uma urgência: É preciso que se abandone o sondar das palavras, pois delas deve emanar aquilo que não dizem. Se o que elas deixam entrever chega a ser inescrutável, se há um véu que não permite o vislumbre, é forçoso subjugá-las, colocá-las a serviço da Imagem – fazer não com que digam, mas fazer com que mostrem, luminosamente, como acontece em um dos cadernos dos *Cantos*: “o pólen do vidro em seus olhos de sangue”; “a boca negra repleta de lobos de veludo negro”¹⁰⁵.

Para Sergio,

A questão do poeta diante da linguagem, no Surrealismo, passa obrigatoriamente pela questão do automatismo, não como mecânica de procedimento mas sim como acesso à fonte da fala, a essa região donde flui

¹⁰⁴ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut Sur L’oeuf, 2009, p. 16-17.

¹⁰⁵ *Idem*. “Minha mão dolorida em seu moinho de vinho”. *Ibidem*, p. 12-13. Note-se que, de um caderno para outro, a numeração de páginas é reiniciada.

uma energia ‘que se nega a confessar seu nome’, diriam os surrealistas em 1936 e que, em 1953, Breton especificou como sendo o reino e os domínios do desejo. E acesso particularmente válido porque o objetiva, o torna presente e se presentifica como experiência vivida.¹⁰⁶

O “acesso à fonte da fala”, esse domínio do desejo, proporcionaria ao poeta o encontro com o que há de mais primordial dentro de si. A vivência naquele momento em que, antes de querer dizer, a linguagem diz com toda sua veemência, sendo poética por natureza. É precisamente esse lugar que Sergio Lima buscou, e é desse lugar que ele retira a matéria prima de sua poesia, pretendendo mostrá-la em estado bruto nos *Cantos*.

Primeiramente, vamos nos deter na questão estrutural que concerne a este capítulo obscuro e só recentemente em vias de esclarecimento, que é a composição dos *Cantos*. De acordo com a nota constante da edição,

CANTOS À MULHER NOCTURNA é uma edição artesanal DEBOUT SUR L’OEUF realizada em janeiro de 2009 em Coimbra, composta por 8 cadernos manuscritos com escrita automática em prosa poética, acondicionados numa caixa de puros com *collages* originais, sendo todo o conjunto fac-similado a partir de um exemplar único e original de Sergio Lima. A impressão é feita sobre Vynil Gloss para a caixa em PVC 5mm e sobre papel de 100g para os 8 cadernos. A tiragem consta de 60 múltiplos numerados e autenticados pelo autor e editor.¹⁰⁷

A partir dessas especificações, e observando a datação presente em cada caderno, chegamos à estrutura cronológica da composição dos cadernos, detalhada a seguir:

1. “Germinação Negra” – escrito na noite de 24 até a madrugada de 25 de fevereiro de 1957. Dividido em 10 blocos textuais;
2. “Minha mão dolorida em seu moinho de vinho” - escrito na noite de 6 até madrugada de 7 de março de 1957. Dividido em 7 blocos textuais;
 - a. “O catavento de gelo no campo de trigo” – escrito na tarde de 1 de março de 1957. Dividido em 8 pequenos blocos textuais;
3. “Batalha na estalagem lunar: ‘Estrebaria de Sangue’” – escrito na noite de 24 até a madrugada de 25 de março de 1957. Dividido em 8 blocos textuais;
4. “A descoloração das máscaras na floresta de alumínio” – escrito na noite de 28 até a madrugada de 29 de março de 1957. Dividido em 7 blocos textuais;

¹⁰⁶ LIMA, Sergio. “O Surrealismo ontem e hoje”. In: *A Aventura Surrealista*, Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 246.

¹⁰⁷ *Idem*. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout Sur L’oeuf, 2009. Trata-se de uma folha avulsa, com página de crédito e especificações gráficas da caixa.

5. “A borboleta potamográfica de sua face dilacerada” – escrito na noite de 8 até a madrugada de 9 de abril de 1957. Dividido em 6 blocos textuais;
6. “Operação da vista na clareira paralítica” – escrito na noite de 18 até a madrugada de 19 de abril de 1957. Dividido em 7 blocos textuais;
7. “No jardim envenenado” – escrito na noite de 23 até a madrugada de 24 de outubro de 1957. Dividido em 5 blocos textuais;
8. “Os oito coitos sem dor” – escrito nas tardes de 30 e 31 de outubro de 1957. Dividido em:
 - a. “Introdução”, páginas 1 a 3
 - b. Texto de “Os oito coitos sem dor”, páginas 4 a 17.

De início, o poeta não idealizou esses cadernos enquanto “obra”. Porém, conforme criava os cadernos de modo a avançar em suas investigações no que se refere ao campo da escrita automática, acabou por iniciar um processo de composição. Apenas ao término da escrita acondicionou os volumes na caixa de puros, na qual fez *collages* e adicionou um elemento mágico: uma adaga ritualística. Tal procedimento, que tem como resultado uma *assemblage* que aproxima a poesia da magia, também adiciona o conjunto dos cadernos à linhagem dos livros-objeto.

Na data de lançamento dos *Cantos*, houve também uma sabatina ao autor, em que Sergio pôde discorrer de modo mais claro sobre o processo de composição:

“Estes textos eles ocorrem realmente no início de minha escrita e eles não foram realizados para um dia virar isso aqui. Contudo havia um maravilhamento e encanto de tal ordem que eu os guardei, digamos assim, como memória da infância dessa experiência tão marcante que foi para mim... eu montava esses caderninhos. Anos atrás, houve uma proposta de realizar uma edição desse material. Eu decidi transformar isso num livro objeto, nessa caixa e manter o cuidado com que isso foi feito. Daí o fac-símile e a ideia de manter esses cadernos separados, porque não havia em nenhum momento a ideia (intenção) de transformar isso em aventura literária; ou de melhorar e de apurar para transformar num livro comercial. Por quê? Porque ele partia justamente desse rompimento do comercial, na medida em que o importante desses textos é o facto deles nos darem a certeza que tocamos de alguma forma o mais íntimo, o desvelamento da criação nesse processo de descobrimento. Então não há o menor interesse inclusive em repetir isso como processo, mas justamente conhecendo esse paraíso, esse mundo luminoso, aí ir buscar sempre essa força... isso era a ideia que presidia nesses textos. E isso à custa da escrita automática com o detalhe de que o nosso pensamento funciona assim. O nosso pensamento funciona automaticamente com analogias, aproximações, etc... depois é que entra a turma da razão, que vai

botando as ordens... Então a ideia era essa, era manter essas descobertas, segredos, mistérios nessa publicação, usual...¹⁰⁸

O trecho em questão é precioso por nos explicitar alguns fatos relacionados ao fazer de Sergio Lima. O fator de experiência marcante, de vivência poética é capital para a composição dos cadernos poéticos fora de um *establishment* literário, fazendo com que a “reedição” dos *Cantos* siga a linha de encantamento que a presidiu logo de início. A fascinação deve permanecer e manter a ruptura com o meio comercial banalizador, e isso se faz tanto pela estrutura da obra quanto pela sua veiculação limitada. É o que já acontecia, por exemplo, com algumas edições dos surrealistas.

O objetivo é, então, como Sergio Lima aponta, “tocar o mais íntimo, o desvelamento da criação nesse processo de descobrimento”. Dar ouvidos à “boca da sombra” é encantar-se, desbravar e descobrir a si próprio, é uma experiência interior que exige rigor, no mais alto grau do termo – um rigor do fazer que abre as portas de um “paraíso artificial” mediante o uso estupefaciente da imagem.

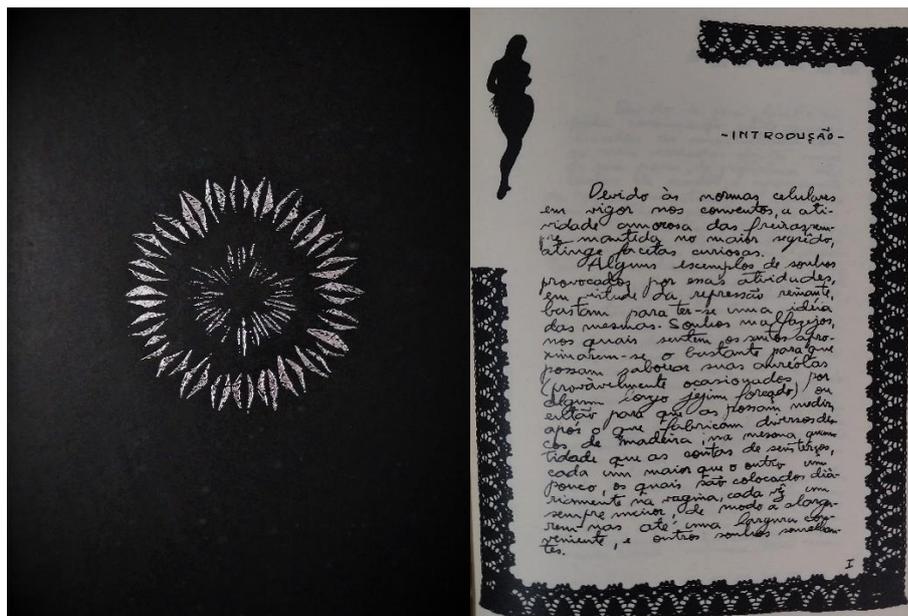
Os *Cantos* adquirem assim um caráter ritual a partir de sua escrita sendo feita majoritariamente nas madrugadas de 1957 e seu “selamento” numa caixa especial, guardada por uma adaga da Sumatra. Trata-se de uma “caixa de Pandora” de poemas enviados pela *bouche d’ombre*. São todos construídos em capa preta, com a encadernação em costura com linha roxa. Apenas o oitavo possui um tipo de rosácea em cor prateada na capa e detalhes nas bordas de suas páginas (silhuetas de mulheres e rendas). É também o único que assume uma forma narrativa propriamente dita, contando com uma introdução e um enredo, como veremos. A peculiaridade deste caderno, tanto em composição gráfica quanto em termos de estilo, indica uma mudança no regime da escrita, tendo em vista que ao invés de registrar o que lhe vem à mente, o poeta passa a selecionar e organizar as imagens de modo a compor uma breve narrativa. O fluxo incessante prossegue, mas, se nos cadernos anteriores ele se ramificava infinitamente em uma miríade de imagens que se sobrepunham e se misturavam, neste ele parece tomar um direcionamento. Há que se buscar na fonte da fala a matéria prima que, por sua vez, marca o começo de algo novo.

Observando a cronologia de composição dos cadernos, devemos explicar o fato de que temos oito cadernos, mas nove cantos, tendo em vista que o segundo caderno possui dois textos distintos, separados por títulos diferentes. São dois cantos num caderno só, portanto. Além disso,

¹⁰⁸ LIMA, Sergio. “Cantos à Mulher Nocturna – apresentação da caixa de puros com cadernos de prosa poética (2 de agosto de 2009)”. In: CARVALHO, Miguel de. (organizador). *Revista Debout sur l’oeuf I*. Coimbra: setembro de 2010, s/p.

com exceção do título do oitavo caderno, o dos outros a princípio não se pretendem algo que possa indicar pistas para um determinado roteiro de leitura, sendo por si só imagens poéticas na conhecida acepção do Surrealismo: aproximação de realidades distantes. Mesmo assim, ao final de nossa exposição, pretendemos demonstrar uma interpretação que considere a unidade formada a partir da leitura do conjunto dos manuscritos.

Figura 13: Capa e primeira página de “Os Oito Coitos sem Dor”, oitavo caderno de *Cantos à Mulher Nocturna*



Fonte: LIMA, Sergio. 2009

2.4.3 – A imagem poética nos cadernos

Os sete primeiros cadernos dos Cantos podem ser lidos como uma grande sequência de fragmentos, de conteúdos manifestos que muito rapidamente passam pelos ouvidos/olhos do poeta que ouve/vê esses *flashes* inumeráveis. Assim, encontramos momentos como:

[...] você se vê soterrada no deserto extenso só com a cabeça para fora as pirâmides em batalhão adiantam-se e num capuz de palhaço de bôca também branca como seu rosto num alvo riso amontoam-se em sua cabeça formando um novo polígono da sede [...]¹⁰⁹

Aqui, a ausência de pontuação gráfica não nos permite, inicialmente, uma leitura mais calma. É como se a velocidade da escrita demandasse também a velocidade da leitura para que não se perca o ritmo. Desse modo, recebemos todas essas imagens como amálgama caudaloso

¹⁰⁹ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio Claudio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut Sur L’oeuf, 2009, p. 2.

e veloz. Porém, um segundo exame nos permite fazer um exercício para encará-las em separado e, assim, depreender pistas a respeito de sua composição:

você se vê soterrada no deserto extenso só com a cabeça para fora
as pirâmides em batalhão adiantam-se
e num capuz de palhaço de boca também branca como seu rosto
num alvo riso amontoam-se em sua cabeça
formando um novo polígono da sede

O recorte selecionado, obviamente parte de um bloco maior, é composto por cinco versos que possuem uma sequência clara e que não perde em força imagética. Devemos notar também que há uma prevalência de assonâncias e aliterações, principalmente na primeira frase, em que encontramos: “**você se vê soterrada no deserto extenso só com a cabeça para fora**”. É como se a associação de sons, além de conferir ritmo ao texto, facilitasse também o encadeamento das imagens.

Outro exemplo disso pode ser observado em: “[...] em seus **pisos de pantanal dos pêndulos pendiam espirais as notas musicais do** embrulho **caindo de suas mãos para as minhas** um espaço vazio foi **repentinamente preenchido por** uma frase de jornal [...]”¹¹⁰. Aqui, a alternância entre as consoantes oclusivas *p* e *d* e as vogais *i* e *a*, a primeira mais fechada, a segunda totalmente aberta, cria um ritmo encantatório que perpassa as imagens que se interligam tanto analogicamente quanto sonoramente.

Também a enumeração está presente como forma propiciadora do encadeamento imagético: “[...]os escombros do enorme edifício que diariamente cobria seus ramos novos com uma sombra de pretendente desesperado com seu passo arrastado de urubu com a asa quebrada e um dente de ouro [...]”¹¹¹. De início, podemos encarar que todas as imagens são englobadas pelo “enorme edifício” que decora seus “ramos novos” a cada dia. Todo o restante funcionaria como “adereço”, portanto. Fazendo novamente um exercício de desmembramento do excerto, teríamos:

Enorme edifício que cobria seus ramos novos com:

Uma sombra de pretendente desesperado;
O seu passo arrastado de urubu com a asa quebrada;
Um dente de ouro;

¹¹⁰ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut Sur L’oeuf, 2009, p. 8.

¹¹¹ *Ibidem*.

Contudo, nesse processo enumerativo, as imagens acabam por englobar umas às outras, gerando combinações:

- i. enorme edifício que diariamente cobria seus ramos novos com uma sombra de pretendente desesperado
- ii. uma sombra de pretendente desesperado com seu passo arrastado de urubu com a asa quebrada
- iii. passo arrastado de urubu com a asa quebrada e um dente de ouro

Essa fusão de elementos acaba por criar uma forte tensão que, por sua vez, cria a faísca da imagem. Com exceção do oitavo caderno, todos os outros sete são compostos da mesma maneira, com uma enorme variação de imagens e de recursos poéticos. Na escrita automática desses sete primeiros manuscritos, o sistema de sinais gráficos é abolido como que para turvar o texto, a frase, as pausas e as entonações com o objetivo de inaugurar a luz da imagem com todo seu esplendor. Aqui devemos nos lembrar de Breton que, no primeiro manifesto, afirma: “É sempre verdade que a pontuação certamente se opõe à continuidade absoluta do fluxo de que nos ocupamos, embora ela pareça tão necessária quanto a distribuição de nós numa corda em vibração”¹¹². A comparação utilizada pelo poeta, retirada de conceitos da física, é precisa se pensarmos que, no fenômeno da vibração, o “nó” seria justamente aquela parte da corda que se mantém estacionária. Importa, em suma, aquilo que oscila: a linguagem livre que permite os voos ilimitados da poesia em estado bruto que se dá no momento da escrita automática.

2.4.4 – As palavras sob suspeita

É ainda no *Primeiro Manifesto* que encontramos esta afirmação de Breton:

Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaça estabelecer-se em virtude de um erro seu, minúsculo que seja – um erro, por exemplo, de desatenção – interrompa, sem hesitar, uma linha demasiado clara. Logo depois da palavra cuja origem lhe pareça suspeita escreva uma letra qualquer, a letra *l*, por exemplo, sempre a letra *l*, e traga de volta o arbitrário impondo esta letra como inicial à palavra seguinte.¹¹³

Em primeiro lugar, o trecho nos interessa pelo fato de que Breton não exclui a possibilidade do “erro” no momento da escrita automática: um erro de “desatenção” indicativo

¹¹² BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 45.

¹¹³ *Ibidem*.

de que este processo demanda uma atenção outra, necessária para se manter o canal de acesso, o “caráter inesgotável do murmúrio”. Em segundo lugar, é interessante por reconhecer também que a “corda” pode começar a perder em “vibração”, sendo necessário um novo estímulo, arbitrário, por parte do praticante. O silêncio que ameaça se impor pode tanto ter como origem o próprio erro de desatenção quanto a perda de “energia”. Sendo assim, pode-se interferir no processo de modo a restabelecer o canal. É o que percebemos em alguns momentos dos *Cantos*, como em:

[...] abundantemente crescem cabeças de micos de prata que assim que a lua aparece sôbre a sacada ~~após~~ fundem-se num colossal punhal-foguete cujos projetos em papel ardem num fogo azul [...].¹¹⁴

A rasura sobre a palavra “após” indica uma interferência no fluxo da escrita, o que poderia instaurar o silêncio. Soma-se a isso o fato de que o advérbio, caso não estivesse rasurado, quebraria a sintaxe da frase, baseada na locução “assim que”, responsável pelo sequenciamento e ligação das imagens “mico de prata” e “punhal-foguete”. Desse modo, excluindo a palavra suspeita do fluxo, o poeta retoma sua atenção ao que a “boca da sombra” lhe dita.

Outro caso, agora do segundo caderno, fornece mais um exemplo do fato:

[...] vejo com dor os moinhos girarem loucamente embaraçando-se em ~~milh-minha louca-folhagem~~ minha louca cabeleira de folhagens verdes ainda amorosas da longa lança da lua [...].¹¹⁵

Aqui, uma expressão inteira surge rasurada e reformulada em seguida. Há o radical de uma palavra que não se completa, “milh-”. Para compreender este fato, podemos recorrer às palavras que o sucedem, estabelecendo paralelos:

milh-
minh(a)

A semelhança estrutural entre o radical e o pronome possessivo pode a princípio nos fazer inferir que “minha” era a palavra a que o fluxo pretendia corresponder. No entanto, no momento da escrita, isso não se deu e a “palavra-interferência” restou abandonada, substituída por aquela mais adequada e que dá continuidade ao fluxo com “minha louca folhagem”. Porém,

¹¹⁴ LIMA, Sergio. “Germinação Negra”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout Sur L’oeuf, 2009, p. 4.

¹¹⁵ *Idem*. “Minha mão dolorida em seu moinho de vinho”. *Ibidem*, p. 12-13.

toda essa expressão acaba sendo também rasurada, fato que, pensamos, denunciaria a suspeita do poeta no que se refere ao surgimento da imagem que não proviria do murmúrio em si, mas do esforço em “corrigir” o texto. Outra maneira de compreender o fato é encararmos que a frase correspondente ao ditado do inconsciente seria a que vem em seguida: “minha louca cabeleira de folhagens”. Nesse caso, poderíamos interpretar que a sonoridade da frase originária pode ter “contaminado” a escrita do pronome possessivo, que passaria de “minha” para “milh(a)”, encorajando a rasura. Em todo caso, no momento da escrita, a palavra omitida (cabeleira) força o poeta a retrazar o percurso e, curiosamente, ele opta por reinstaurar o arbitrário e dar continuidade ao processo por meio da própria frase antes suspeita, desenvolvendo-a:

- i. minha louca folhagem (x)
- ii. minha louca cabeleira de folhagens verdes ainda amorosas da longa lança da lua (✓)

Vemos que, além de conseguir evadir-se do silêncio, ou seja, da interrupção da escrita, a imagem ganhou em sonoridade: o fluxo todo está presente na aliteração em *l*, coincidentemente a mesma consoante recomendada por Breton.

Do mesmo caderno, “Minha mão dolorida em seu moinho de vinho”, é o excerto a seguir:

[...] o pólen do vidro em seus olhos de sangue cria o leão de pedra todos os alfinetes do quarto escuro no escuro cravam-se na parte superior da janela cuja veneziana ilumina-se numa estante de máscara com cordões de dedos vivos e mexendo-se nervosas as mãos vazias de mil onças dependuradas sobre o lago gelado suas pernas com esquis de fogo percorrem o centro da África ao meio-dia os elefantes negros seguem a caravana de garças brancas está próximo o ponto para o assalto das ~~pernas~~ penas carnívoras os lagos pululam de peixes com suas bocas de chicletes [...] ¹¹⁶ (xii)

O trecho é ilustrativo de como a escrita de Sergio nos cadernos parece seguir uma temática voltada para o selvagem, com uma grande enumeração de animais em situações as mais diversas. O trecho abole até mesmo as fronteiras geográficas ao colocar onças esquiando no centro da África. Dentro desse festival animalesco, chama-nos a atenção a rasura que corta a palavra “pernas”, substituída por “penas”. A imagem inicial, que seria “está próximo o ponto para o assalto das pernas carnívoras” é dotada de um erotismo que, julgaríamos a priori, não condiz com o trecho em questão. Além disso, “pernas” já havia aparecido anteriormente para descrever as onças de “mãos vazias” que têm “pernas com esquis de fogo”. Logo, a manutenção

¹¹⁶ LIMA, Sergio. “Minha mão dolorida em seu moinho de vinho”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout Sur L’oeuf, 2009, p. 12.

de “pernas” na segunda ocorrência possivelmente criaria uma ambiguidade, podendo a palavra ser associada novamente aos felinos. A substituição para “penas” se justificaria, portanto, na perseguição às “garças brancas”, que os “elefantes negros” empreendem.

Resta-nos perguntar o que significa essa gama de recursos imagéticos e métodos encontrados na prática da escrita automática de Sergio Lima. Sendo o principal objetivo desse procedimento a libertação total do pensamento que leva o praticante a conhecer-se a si mesmo, ou seja, seu inconsciente, o lugar em que residem seus desejos mais secretos, é natural que a escrita automática tenha ganhado uma aura mágica. Ela torna-se instrumento de sondagem, de investigação do que há de mais profundo no ser humano. E por isso demanda uma outra espécie de rigor, tendo em vista que não é uma prática simples; ela exige do poeta, como vimos, uma atenção tão grande quanto aquela necessária para se compor versos bem metrificados. É evidente que no caso da escrita automática não estamos no campo das “belas letras”, mas sim no da busca da beleza que irrompe a cada imagem. Essencialmente poética, ela possuirá variações de acordo com a formação cultural, artística e poética de cada um que pretenda conquistá-la e, no caso de Sergio, vemos que nos *Cantos* ela pode fazer confluir naturalmente tanto a “imagem-plástica” quanto a “imagem-acústica. Além disso, o fato de haver ou não rasuras, substituição de palavras por outras etc., antes de indicar uma quebra no fluxo, demonstra que mesmo essa prática contém uma coerência própria que, sem promover a quebra da sintaxe, propicia os mais altos voos da imaginação.

O poeta coloca-se num interstício, percorre uma vasta estepe, escura e acidentada, buscando guiar-se mediante as vozes diáfanas que vez ou outra lhe sussurram algo. No momento em que se depara com determinado perigo, volta alguns passos e segue por outra direção.

2.4.5 – “Os oito coitos sem dor”

O oitavo caderno dos *Cantos* marca uma mudança de regime em relação aos seus antecessores. Se antes, como vimos, a profusão das imagens se dava como que por *flashes*, fragmentos interligados pela associação de sons ou por enumerações, agora ela acontece dentro de um enredo.

O caderno *Os oito coitos sem dor* inicia-se com uma pequena introdução em que um eu-lírico/narrador discorre acerca dos sonhos eróticos e das práticas libidinosas de freiras enclausuradas em um convento. Após uma breve descrição dos atos dessas mulheres cujos corpos são “de palidez extrema e indefesos”, o eu-lírico atesta que a narrativa que se sucederá

tem como objetivo “o revigoramento de suas reservas eróticas”, proporcionar o prolongamento “das relações assassinas” a serem travadas de modo a cumprir suas promessas: sodomizações, excitação do sangue, massagens trituradoras que possibilitarão a criação da “leiteria geral dos anjos”.

A “Introdução” se coloca então como um texto direcionado não ao leitor, mas às freiras-personagens, leitoras ideais e alvos das “historietas” que serão narradas. O aspecto sacrílego e profano anteriormente vislumbrado na pintura *E suas mãos moveram-se qual maré para celebrar a dádiva sacrificial*, que examinamos algumas páginas acima, já se fazia presente nesta narrativa. Vejamos o parágrafo inicial, intensamente imagético:

Os caminhos repletos de corpos mortos e dilacerados conduzem à floresta; quando falo floresta, digo: a vegetação espessa e especial que se acha no ápice do enorme tronco principal da árvore invisível, donde saem seus infinitos galhos com densas e gordurosas vegetações.¹¹⁷

Vê-se que estamos diante de uma floresta suspensa, para onde uma procissão de oito mulheres se encaminham. Todas elas, pálidas como as freiras da “Introdução”, buscam subir a árvore para alcançarem a floresta: cada uma delas sobe sobre os ombros da outra, agarrando o tronco em seguida. Forma-se então, presa à árvore, uma torre de mulheres. Todavia, a árvore em que se prendem é dotada de movimento e consciência, e assim começa a manipular toda a natureza para iniciar o martírio pelo qual essas personagens passarão por terem adentrado seus domínios: a primeira mulher, na base da árvore, morre empalada por um enorme chifre de rinoceronte, trazido por uma legião de formigas; a segunda morre devido à hemorragia causada pelas mordidas da primeira; a terceira, no topo da coluna e que agarrava o primeiro galho em direção ao topo da árvore, é totalmente absorvida por este; a quarta, abaixo da última mulher, é levada por uma “colossal asa, de vermelhas penas em brasa”; a quinta é consumida por completo pelo tronco da árvore; a sexta é consumida pelo tronco no momento em que a árvore começa a deslocar-se velozmente – as que sobram conseguem ver os vestígios de seu corpo sendo deixados para trás; a sétima morre de desgosto após o ataque de um enorme urubu de cem asas; a oitava mulher que restava, agarrada ao tronco, acaba por provocar sentimentos amorosos na árvore que a consome de dentro para fora.

O final da curta narrativa assemelha-se ao seu início, tendo em vista que o caminho de corpos dilacerados se amplia com a morte das oito mulheres. O caráter circular do texto é

¹¹⁷ LIMA, Sergio. “Os oito coitos sem dor”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut Sur L’oeuf, 2009, p. 4. Grafia conforme o original.

reforçado pelo indício de que todo esse elenco de mortes acontece com regularidade, à maneira de um ritual, sendo o caso das mulheres apenas o mais recente episódio.

A riqueza imagética permanece, como já dissemos, em um novo regime:

De uma de suas divisões bizarras e irregulares, abre-se uma imensa flor cujas pétalas são teias-de-aranha de arame. A mulher vê a flor desabrochar por completo e, apartando-se de seu ventre, sugá-lo para o interior da árvore. Malditamente, suas contrações continuam, irreprimíveis; a mulher, numa posição parálitica em relação à situação, sente que às suas contrações, a seiva bruta encapela-se ao redor da superfície lisa, penugentemente macia e regularmente arredondada de seu ventre, formando na mesma uma série de rosáceas, superpostas, de águas-vivas. O tronco torna-se fosforescente. Seus seios são igualmente sugados para o interior do tronco. O mar de lava que envolve seus seios e seu ventre, dentro da árvore, fica repleto de corais solares. O movimento das marés lunares produz um gozo tal que seus mamilos libertam dois leitosos navios fantasmas que se afundam vagarosamente naquele mar de abismos escarlates.¹¹⁸

O trecho acima, que descreve o momento da morte da terceira mulher, apresenta uma sequência muito clara de acontecimentos em contraposição à superposição e combinatória caudalosa dos cadernos anteriores. A forma narrativa não se consoma enquanto prisão para o fluxo da escrita, mas é explorada também com liberdade. A linguagem também ganha outros contornos, uma dimensão luxuriante que se destaca principalmente com o processo de derivação de palavras que cria advérbios como “malditamente” e “penugentemente”, no uso de palavras como “encapelar”, “rosácea”, “escarlate”, “fosforescente” e também na presença de construções insólitas, pautadas no exagero descritivo de tom rebuscado, como “a mulher, numa posição parálitica em relação à situação...”.

Fortes imagens poéticas correspondem a este novo uso da linguagem: “pétalas de teia-de-aranha de arame”, “rosáceas de águas-vivas”, “corais solares”, “leitosos navios fantasmas que se afundam vagarosamente naquele mar de abismos escarlates” surgem dentro do tronco da árvore invisível, compõem uma cosmogonia interna que absorve o corpo no ato carnal. Se nos cadernos anteriores o sequenciamento das imagens era propiciado por recursos como assonâncias e aliterações, em *Os oito coitos sem dor* é o próprio fazer narrativo que compõe a imagem progressiva e detalhadamente, como se a víssemos desde sua origem e desdobrando-se infinitamente. Dessa maneira, todo o excerto selecionado é uma imagem única cujo processo de “montagem” se explicita a cada novo desenvolvimento.

¹¹⁸ LIMA, Sergio. “Os oito coitos sem dor”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout Sur L’oeuf, 2009, p. 10 e 11. Grafia conforme o original.

Uma vez identificada a estrutura dos cadernos, devemos considerar ao menos duas possibilidades de leitura. A primeira toma *Os oito coitos sem dor* como caso isolado entre os sete outros cadernos e, em vista disso, as “historietas” mencionadas na introdução à narrativa seriam as das oito mulheres e suas mortes; a segunda considera o oitavo caderno enquanto síntese dos sete anteriores, pois são compostos por oito cantos, conforme viemos detalhando. Por conseguinte, cada caderno poderia ser considerado como uma historieta, cada um deles um “coito sem dor”, uma imaculada concepção – e para cada canto corresponderia também uma das musas sacrificadas. Sob essa perspectiva, aquilo que Sergio havia pretendido ser a “memória da infância de uma experiência” concretiza-se em uma unidade na qual impera uma violenta beleza.

2.5 – Sergio e alguns de seus contemporâneos

Conforme discutimos no primeiro capítulo, havia poetas e artistas contemporâneos a Sergio interessados pelo surrealismo que, se não formaram um grupo surrealista, ao menos reuniram-se para discutir questões pertinentes ao movimento e praticar jogos como o *cadavre-exquis*. Esse interesse, além da poética deles, não se limitou à década de 1960, estendendo-se, no caso de Claudio Willer e Sergio Lima, até hoje. A fim de contextualizar a aventura de Sergio entre seus pares, gostaríamos de apresentar uma breve seleção de textos e autores contemporâneos ao autor dos *Cantos à mulher nocturna* e *Amore*. Nosso recorte limita-se àqueles que, em maior ou menor grau, fizeram parte de atividades coletivas relacionadas ao Surrealismo.

É importante ressaltar que a grande maioria dos que mencionaremos aqui tiveram suas primeiras obras publicadas devido ao trabalho editorial de Massao Ohno que, no ano de 1961, organizou a importantíssima *Antologia dos Novíssimos*. Nos anos seguintes o editor lançaria o primeiro e o segundo livro de Roberto Piva, respectivamente *Paranóia* (1963) e *Piazzas* (1964), o primeiro livro de Claudio Willer, *Anotações para um Apocalipse* (1963) e *Amore*, de Sergio Lima (1963). Outro poeta, menos conhecido em relação a esses três, também estreou na *Antologia* de Massao: trata-se de Decio Bar que, em 1965, tem publicado seu pequeno “novel-poema”, *No Temporal*, volume em que se percebe forte verve surreal. Detalhe a ser lembrado é o fato de que *Piazzas*, *Anotações para um Apocalipse* e *No Temporal* fazem parte de uma coleção da editora de Massao cujo nome é bastante ilustrativo: “Maldoror”.

Outros dois autores que fizeram parte desse círculo na década de 60 são os poetas Raul Fiker e Leila Ferraz. O primeiro participaria da “Coleção Maldoror” de Massao com o volume

*Voodoo*², projeto que não se realizou. No entanto, Fiker publicou escritos e desenhos na revista *A Phala* 1, de 1967 e teve seu primeiro livro, *O Equivocrata*, publicado em 1976 por Massao. Com Leila ocorre algo semelhante: há poemas e ensaios seus em *A Phala* 1, e uma edição independente de seus poemas, *Cometas*, no ano de 1977.

Começamos então por Claudio Willer que, em *Anotações para um apocalipse* (1963), apresenta um poema que oferece paralelos interessantes com a poesia inicial de Sergio Lima e contém elementos semelhantes aos que analisamos até o momento. Vejamos:

Prefácio à dissecação do meu cadáver

Poema automático

Tempestades de sôno escavadas nas têmeoras de um rei assírio assassinado pela vigilância dos poros linfáticos Cercas de sândalo e manuscritos constituídos por artérias estriando o sangue das manhãs almeçadas como folhas de plátano manuscritos sensíveis ao sal das horas Vagas longas danças inscritas horizontalmente contra o sistema Densidão e desesperança: a paisagem mortal perde-se contra cifras de desespero e púrpura. Calafrios da virgindade rubra nas ameixeiras ao longo do sótão horas animadores circulações vagas ondas sem alvo mares indefinidos sem clarabóia sem estigma nem benaventurança Cacos linfáticos da semelhança cartesiana A simplicidade esférica da manhã é um som de sirenes brancas contra o parapeito das anunciações Inesquecíveis os dedos de lacre fecharam a comporta da caixa dos tesouros cardíacos Os símbolos de latão derramam-se contra o vitral da porta estreita a memória dos signos é um desfiladeiro de imagens licenciosas Soltos os canaviais sutis da mão delgada do santo a imagem rutilante do pecado capital projeta-se sôbre os zibórios nada poderá ser feito sem o auxílio das carícias mágicas de latão e espuma o mêdo, esta indefesa procissão — horas símbolos mecanismos memórias alastrados como relógios de precisão arrebetados contra sanfonas verdes da minha memória de algas roxas e nós de rodas de moinho contra a pressão de uns seios esquecidos Secreção e ambiência coxas esquecidas a fala dos momentos sensíveis o encontro dos traços sem encontro possível as horas roladas pela deserção dos amantes as pequenas tragédias de sala embalsamada o ponto final das partidas simples os gritos cardíacos aguçados pela lembrança dos sintomas anoitecidos Eu me condenso como uma página, cansado pela maré dos brados pulmonares o repouso não terá fundo contra os paredões cervicais Um momento bastará para que os Sistemas tomem as rédeas da carruagem dos desejos enforcados sem cadeias sem freio Um grito puro investindo contra a virgindade das vidraças celestes e da memória sem fim ouro ouro e um relógio badalado à distância cascos de cavalo açoitando o sono agulhas lentas contra a violência dos beijos planetários Fôrça e transição — o vôo dos pássaros mediúnicos — latência e pismo entre os trilhos sufocantes do meio-dia O sistema das contravenções penais afogado numa síntese de vírus carcomidos esperando a passagem da náusea e do momento Os sistemas de vigilância e geometria abatidos pelas gangorras dos trópicos pois todo olhar é uma seta sem rota de revoluções indecisas de aventura sem roteiro sem bússola contra o Equador dos para-raios Cadáveres tocam o tambor e decompõem a melodia das fases lunares nenhum epicentro será desligado qualquer combinação é válida como freqüência de trompas / a lâmpada dos acasos simples balança como um giz sustentado por mapas escolares transferências cósmicas enganos e maremotos O sangue engarrafado segue pelos terminais da incerteza Nenhum canto poderá cobrir a tração do meio-dia Sal submerso no paredão dos despojos traficados nenhuma eclipse nenhuma fumaça de ostras ardidadas pelo chão nenhum suspeito escapará do sótão de tainhas mórbidas horizonte desesperança abrigos rôtos contra um sem-fim de estrias apagadas o sol horizontal é

um mastro de esquecimento o curso dos ventos é uma linha d'água imóvel contra a navegação dos templos.¹¹⁹

O poema acima, classificado como “automático” pelo poeta, apresenta-se como um fluxo verbal entrecortado por espaços em branco. A pontuação é escassa: ponto, dois-pontos, vírgula, barra e travessão ocorrem em pouquíssimos momentos do texto. Logo, o que dá ritmo à leitura são os silêncios entre uma frase e outra, marcados por um longo espaçamento em branco, aos quais se seguem, na maioria das vezes, frases iniciadas com letra maiúscula. A “dissecção” do título transfere-se para a esfera do texto que, por sua vez, é também dissecado, cortado, recortado e remontado a partir da leitura.

Diferentemente dos trechos Sergio Lima até aqui apresentados, que são partes de um fluxo ainda maior, Willer apresenta um poema relativamente curto, formado por pequenos fragmentos independentes e bem delimitados pelos espaços em branco. As frases assim destacadas, embora não permitam o mesmo jogo de ambiguidades sintáticas presentes nos *Cantos à mulher nocturna*, nada perdem em potência imagética e apontam para uma possível leitura que vai se construindo fragmento a fragmento. É um poema de conflitos, marcado pelo uso da preposição “contra”:

danças inscritas horizontalmente **contra** o sistema

Densidão e desesperança: a paisagem mortal perde-se **contra** cifras de desespero e púrpura

A simplicidade esférica da manhã é um som de sirenes brancas **contra** o parapeito das anunciações

Os símbolos de latão derramam-se **contra** o vitral da porta estreita

horas símbolos mecanismos memórias alastrados como relógios de precisão arrebatados **contra** sanfonas verdes da minha memória de algas roxas e nós de rodas de moinho **contra** a pressão de uns seios esquecidos

o repouso não terá fundo **contra** os paredões cervicais

Um grito puro investindo **contra** a virgindade das vidraças celestes

agulhas lentas **contra** a violência dos beijos planetários

pois todo olhar é uma seta sem rota de revoluções indecisas de aventura sem roteiro sem bússola **contra** o Equador dos para-raios

horizonte desesperança abrigos rôtos **contra** um sem-fim de estrias apagadas

o curso dos ventos é uma linha d'água imóvel **contra** a navegação dos templos

¹¹⁹ WILLER, Claudio. *Anotações para um apocalipse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1964, p. 27-28.

Há grandes embates imagéticos que, da mesma maneira que estruturam, esfacelam o poema. Observando ainda mais o interior das frases, notaremos também grandes confrontos entre consoantes sibilantes e oclusivas, como no trecho a seguir, em que podemos notar também a prevalência de vogais mais abertas, *a*, e mais fechadas, *i*.

O sangue engarrafado segue pelos terminais da incerteza Nenhum canto poderá
cobrir a tração do meio-dia Sal submerso no paredão dos despojos traficados
nenhuma elipse nenhuma fumaça de ostras ardidadas pelo chão nenhum suspeito
escapará do sótão de tainhas mórbidas

A partir dessas observações, com as quais, de certa forma, dissecamos ainda mais o poema, observamos como a repetição da preposição, conjugada à das consoantes e vogais, ilustra o conflito que as próprias imagens explicitam: agulhas contra beijos, gritos puros contra vidraças, a paisagem mortal contra cifras de desespero, o repouso contra os paredões. Há um campo semântico muito aparente que aponta para um cenário apocalíptico de morte e desesperança, mas também de insurgência, que aponta para uma certa ordem de coisas em que há “sistemas de vigilância”, sistemas que, rapidamente, “tomam as rédeas da carruagem dos desejos enforcados”, sistemas dos quais, enfim, “nenhum suspeito escapará”, pois há um “sótão de tainhas mórbidas” com o qual silenciar qualquer voz dissidente. Sistemas assim, gerindo a sociedade na década de 1960, só podem culminar na dissecação de cadáveres.

Willer reconhece que há obras em que o livre fluir do verbo na escrita automática é precedido por iniciativas responsáveis por delimitar a forma que o fluxo tomará (no caso, *Les Champs Magnétiques*): se haverá pontuação ou não, se o texto assumirá a forma de diálogo, monólogo¹²⁰ etc. e, conseqüentemente, forma de verso ou prosa. Além disso, para o poeta, “a própria experiência do automatismo psíquico, a relação com esse fluir ou manifestar-se espontâneo ou não-controlado de imagens é diferente em cada autor. E são pessoais suas representações do que vem a ser isso”¹²¹.

Reconhecido o fato de que são pessoais as leituras, pesquisas e vivências de cada poeta, concluiríamos que a escrita automática acaba também por ser modelada conforme a perspectiva pessoal de cada praticante, inclusive pela sua própria ideia do que seja essa prática libertadora.

¹²⁰ WILLER, Claudio. *A Escrita Automática – Uma falsa questão?* In: Guinzburg, Jacó. Leirner, Sheila (org.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 711.

¹²¹ WILLER, Claudio. *A Escrita Automática – Uma falsa questão?* In: Guinzburg, Jacó. Leirner, Sheila (org.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 719.

No contexto de produção desses poetas, podemos mesmo verificar uma diferença no grau de adesão ao automatismo. No caso de Sergio, fica claro que ao menos nos *Cantos* essa adesão é total; no caso de Willer, há variações, textos que são reconhecidamente automáticos, como o poema “Prefácio à dissecação do meu cadáver” colocados junto a outros mais ou menos trabalhados e retrabalhados com o objetivo de compor um livro¹²².

Outro poeta, o mais conhecido dentre os elencados aqui, é Roberto Piva. De acordo com Willer, “Sua escrita é espontânea, movida pelo entusiasmo, ao sabor da inspiração e do fluxo da consciência. Escreve direto. Seus manuscritos originais correspondem ao que foi publicado, quase sem rasuras”¹²³. Vejamos um de seus poemas, de *Paranoia*:

Poema Submerso

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror,
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava
E via tuas meninas destruídas como rãs por
uma centena de pássaros fortemente de passagem
Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o
infinito pousava na palma da minha mão vazia
E meninos prodígios eram seviciados pela Alma
ausente do Criador
Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas
Amebas no telhado roído pela urina de tuas borboletas
Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos
meus olhos injetados
Eu caminhava pelas aleias olhando com alucinada ternura
as meninas na grande farra dos canteiros de
insetos baratinados
Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos
piratas trucidados
Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava
para mim, em leves mazurcas¹²⁴

Diferentemente do poema de Willer, Piva nos apresenta um poema de versos longos. No entanto, caso nos lembremos dos exercícios empreendidos com os trechos de escrita automática de Sergio, não nos parece exagero pensar que o poema acima poderia muito bem ser organizado à maneira do poema automático de Willer, em formato próximo ao da prosa corrida, entrecortado por espaços em branco, ou o contrário: tomar os cortes do poema de Willer

¹²² A respeito da prática da escrita automática por Willer, é interessante ver a discussão feita em uma entrevista com o comunicador Pipol, idealizador do Portal Cronópios. Nela, Willer discute de forma bastante clara e mesmo descontraída algumas questões pertinentes ao surrealismo, e desenvolve a ideia de um “rigor da espontaneidade”. Cf. VIDEOCAST COM CLAUDIO WILLER. Direção: Pipol. Portal Cronópios. São Paulo: produção independente, 2012. Mídia digital, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DXEPCNUjnN0>. Acesso em 10/09/2022.

¹²³ WILLER, Claudio. “Roberto Piva e a Poesia”. In: www.academia.edu/20566138. 2010, p. 7. Acesso em 10/09/2021.

¹²⁴ PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 20-23.

como quebras de linhas, organizando-o em verso. O experimentalismo desses poetas faz com que a própria forma do poema se fluidifique, seja capaz de ganhar outras dimensões de expressividade.

Foquemos, porém, no “Poema Submerso”. O primeiro verso faz a evocação da figura de Maldoror, alter-ego do poeta uruguaio de expressão francesa Isidore Ducasse. Os versos subsequentes carregam fortes imagens de violência, mas com tom de certa serenidade e mesmo de satisfação, como se o poeta observasse a cidade com olhos maldororianos: o belo é violento, a beleza é violência, a beleza é o mal. Ninguém chora nesse reino que se sobrepõe à realidade, e onde a sevícia é o prazer. A figura do criador, na verdade o demiurgo combatido e execrado em diversas estrofes dos *Cantos de Maldoror* está aqui presente-ausente: tortura as almas com sua inexistência.

A manifestação da surrealidade ocorre de duas formas: primeiramente, pelo uso evidente das imagens poéticas possibilitadas pela espontaneidade da escrita. Em segundo, por meio da intertextualidade, elemento central da poética de Piva. O “revólver imparcialíssimo” de seu poema carrega uma possível referência ao seguinte trecho, do “Segundo Manifesto do Surrealismo”:

O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua, empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão. Quem jamais teve ganas de liquidar com o sistemazinho de aviltamento e cretinização em vigor tem um lugar marcado no meio dessa multidão, com o ventre à altura de um cano de revólver.¹²⁵

A imparcialidade do revólver de Piva parece ser a mesma do de Breton: atirar a esmo de modo a provocar a derrocada de uma realidade inferior. Nossa breve comparação não é gratuita. Está de acordo com as leituras do poeta, que conhecia bem o surrealismo e escreveu poemas repletos de referências e menções aos poemas e poetas dessa corrente de pensamento. Para Willer,

Ter sido um poeta-leitor o torna um permanente convite ao comparatismo literário, o que de modo algum conflita com seu modo de escrever, sempre espontâneo, movido pela inspiração, criando através da escrita automática (tive acesso a seus manuscritos: aqueles que rasurou foram os que desistiu de publicar).¹²⁶

Assim, o ato surrealista por excelência é o desejo manifestado pelo “Poema Submerso”: diante de todo o cenário apocalíptico que as imagens deixam entrever, “o mundo de formas

¹²⁵ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. pp 155-156.

¹²⁶ WILLER, Claudio. “Roberto Piva e o Surrealismo”. In: www.academia.edu/20798539 2011. p. 06. Acesso em 10/09/2021.

enigmáticas” se desnuda em “leves mazurcas”. É curioso aqui estabelecer uma comparação entre o processo de escrita de Piva e o de Sergio. O primeiro desiste de publicar aqueles poemas que rasurou, ou seja, aqueles nos quais interferiu no processo de composição que deveria ser espontâneo. O segundo, ao invés de abandonar o fluxo, opta por dar a ele outro caminho descartando as palavras suspeitas.

Decio Bar é uma figura cuja dimensão ainda deverá ser devidamente reconhecida. Nascido no ano de 1943, falecido em 1991, foi poeta oculto, dedicou-se à poesia e também a outras frentes, como a filosofia, sociologia e jornalismo. Sua produção poética foi esparsa, presente em sites em antologias, até o ano de sua morte, em que veio à luz *Escritos*¹²⁷, reunião de sua poesia. No prefácio-manifesto de *No Temporal*, “Convocação de Cúmplices”, Decio é categórico:

Hoje, é preciso que sejamos específicos e que fique bem claro que, por exemplo, o que propomos como violência não se confunde com o desmando policial-oficial; que [o que] amamos no surrealismo e em outras manifestações românticas não pode ser o que nos expõem nos manuais luzidios ou nas mostras bem comportadas; que o que propomos como ódio é medido pela nossa capacidade de amor e que por amor entendemos algo bem diverso das ternuras ascéticas de província. É preciso deixar bem claro que indigitamos o concretismo não por idiosincrasia ao nível estético mas como uma das mais criminosas e bem promovidas tentativas de aprisionar a juventude ao nihilismo, castrando-lhe a palavra. É preciso deixar bem claro — de minha parte em especial — que nos recusamos a deixar que nesta hora convulsa fique a incursão lírica entregue às sedosas mãos de public-relations de jornais de direita, de louvadores de totens patrióticos, ou senís anunciadores de bailes de debutantes.

Como diz Kafka, pra nós não chegou ainda o tempo da liberdade; por enquanto somos apenas isentos. É valendo-me dessa isenção que me arvorei a publicar êste livro. Os equívocos dêle decorrentes procurei e pude tentar dissipar nêste manifesto, nesta convocação de cúmplices. As interpretações que adviriam do meu silêncio, essas seriam insuportáveis para quem, como eu, se recusa a viver “a uma certa distância de seu próprio corpo”.¹²⁸

Adotando a forma de manifesto, bastante difundida também por Piva e Willer, na época inspirados pelos surrealistas, Decio invectiva virulentamente contra o establishment literário e político da década de 1960, reivindicando para si o lirismo em contraposição ao aprisionamento linguístico provindo da Poesia Concreta. Este trecho do manifesto está em conformidade com o já mencionado obituário que os poetas lançariam nesta mesma década, comunicando o passamento, respectivamente, das seguintes personalidades: Ferreira Gullar, Renata Pallotini, Lindolf Bell, Lupe Cotrim Garaude, Jamil Almansur Haddad, Decio Pignatari (sic), Mario Chamie, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e José Guilherme Merchior (sic).

¹²⁷ BAR, Decio. *Escritos*. São Paulo: Scortecchi, 2008.

¹²⁸ BAR, Decio. *No Temporal*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1965. p. 5-6. Grafia conforme o original.

No Temporal, caracterizado como “novel-poema” é um texto em prosa, cuja narrativa, as vivências do jovem triângulo Henrique, Miguel e Thereza pode ser identificada em meio à súbita invasão de um lirismo que, como veremos, assemelha-se bastante às associações imagéticas proporcionadas pela escrita automática. Seleccionamos um trecho do capítulo “Iguape”:

[...]

Ô mar. Mar de sargaços e pompas, irmão de preguiças e amplexos, dominador de tambores guerreiros; mil e dez mil algas esvoaçantes lamentam o passageiro superficial, o acrobata marinheiro e, ainda assim, terrestre

— “É preciso adorar a cêrca tanto quanto o crime que ela sugere”

Propiciatório paço ao gótico submerso leva uma gaivota além de suas asas, e os peixes ao não possível da areia

(Iam lá no mar, mar sob os dentes, mar imediato nos olhos, invadindo a boca, agasalhando o sexo, chicoteando pernas e seios)

Eh, mar, mar sem sinetes e aldrabas, caçamba intacta de pequenas prendas; eilos que já se escapa de todo o sabido na rudimentar moldura dos mapas

— “Aquilo que mais amei não trazia monograma no peito; mal lhe vi o rosto. Soltei como um pássaro que se quer muito”

Vadio Netuno de dobradiças abdicadas ao vento; maça florida e, ainda assim, automática. Relento dos minguentes nebulosos, alento germinador da perene partida; govêrno sempre e não já, no mais

(Sedentos sobem os escombros recolhidos das lamentações matinais. Elétrico suspiro se apouca e são filimentadas centelhas. E olha-se e já não são)

Solar engastado em traves de aljôfar, uma cimitarra de luz corta seu dorso, e num arco preciso cai um pássaro que não mais resiste. O mar, mar de conchas e de redômas; mar morto, mar criança, mar vinhetado pela passagem da Lei e de um povo; mar penteado de tridentes – foco interdito que aos olhos verdes; mar de já, mar de antes – de diamantes; mar de hoje, mar de outrora, de agora e da hora da morte, que é amaro o amor do mar à morte, porisso que o mar se repete em sete e seus nomes, se enclausura em pedras de raízes fundas, fustigador do intemorato.

Eh mar de Janaina, mar de Iemanjá. Saravá rainha das ondas encanecidas [...]¹²⁹

[...]

A palavra que dá origem ao feixe de fortes imagens poéticas é “mar”. O trecho caracteriza-se pela evidente personificação e exaltação do mar como deus e como espaço sagrado no qual os corpos adentram. A união de contrários, no entanto, não se faz apenas no plano imagético: observamos o sincretismo que denota a universalidade dessas águas quando identificamos referências à mitologia judaico-cristã (“mar vinhetado pela passagem da Lei e de um povo”), à mitologia greco-romana (“Vadio Netuno de dobradiças abdicadas ao vento”) e às religiões de matriz africana (“Eh mar de Janaina, mar de Iemanjá. Saravá rainha das ondas encanecidas”). O mar aqui é idealizado como lugar de eleição, onde a diferença é abolida, dimensão utópica cujo vislumbre só a poesia permite.

¹²⁹ BAR, Decio. *No Temporal*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1965. p. 31-32. Grafia conforme o original.

Assim como no “Poema Submerso” de Piva, há forte intertextualidade neste trecho de *No Temporal*. Para além de referências a textos sagrados, mitologias e religiões, encontramos referências à própria literatura. Maldoror não se faz presente somente nomeando a coleção em que o livro de Decio foi publicado, mas surge de maneira mais oculta no excerto acima. A nona estrofe dos *Cantos de Maldoror* traz diversas exortações ao oceano, como estas que colhemos ao acaso:

Velho oceano de formas de cristal, tu te assemeles proporcionalmente a essas marcas azuladas que se vêem sobre o dorso machucado dos musgos
[...]
Velho oceano, tu és o símbolo da identidade: sempre igual a ti mesmo
[...]
Velho oceano, tua grandeza material só pode ser comparada à medida que se tem da potência ativa que foi necessária para engendrar a totalidade da tua massa
[...]
Velho oceano, ó grande celibatário, quando percorres a solidão solene dos teus reinos fleumáticos, tu te orgulhas, com justiça por tua magnificência nativa, e pelos elogios verdadeiros que me empenho em fazer
[...]
Eu te saúdo, velho oceano!¹³⁰

De fato, as odes ao mar são abundantes em poesia. No entanto, selecionamos os exemplos maldororianos por sua afinidade direta à poesia de Decio Bar. Nada nos impede, todavia, de recordar o “Mar Português” de Fernando Pessoa, também tão caro a esses poetas.

Assim como a produção de Decio Bar, é escassa a de Raul Fiker, poeta falecido em 2017. Sua primeira obra, *Voodoo*², segundo o autor um livro de escrita automática, deveria ter sido publicado por Massao Ohno, provavelmente na mesma época de *Paranoia*, *Piazzas*, *Anotações Para um Apocalipse*, *Amore* e *No Temporal*. No entanto, o projeto não vingou, e temos apenas um capítulo publicado na revista *A Phala* 1, do qual transcrevemos o fragmento a seguir:

O Surgir do ciclo artificial

[...]

A corja. Nas proximidades do vácuo plantado por mãos secas e colhidos pelos dentes da mática. Cabelos brancos envoltos em fardas de aço brilhante constataram. E o governante escondeu algumas gramas de vergonha num saco que permaneceu na sacristia-mijatório até que os templos tombaram entre minhas mordidas de ferocidade simulada e couraça ondulatória. E eu vacilei comigo, caminhando entre os milharais, santuários ocultos nos declives montanhosos onde as mais lindas mulheres de corpos dourados e escamas semiprotetoras levam caixinhas de prata com o esperma dos deuses para enterrá-las durante o crepúsculo, que é quando os gigantes negros com

¹³⁰ LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015 p. 84-90.

listas amarelas preparam seus rituais de fogo com combustível chupado do sangue das sereias-crocodilos, filhas da rocha esmagada na imensidão ôca do cadáver que jaz nas dunas do esgôto secreto, onde o amanhecer é negro e os dias são pó dos séculos vindouros em formação constante entre os troncos podres e as figuras fantasmagóricas construídas secretamente com manchas de um sangue que só pode ser encontrado em pequenos sepulcros mantidos por terroristas e ligas filantrópicas cujos líderes assaltam motorneiros de bondes apreciadores de Glück nos dias ímpares e de melancias ovais nos anos bissextos.

E saltei revezando olhos e dedos.

o santuário era vazio
com o copo de papel
e o colar de tripas

saturno
às quintas-feiras¹³¹

Em contraposição aos poemas de Willer e Piva e o trecho de Decio Bar, o de Fiker é aquele que apresenta forma evidentemente narrativa. Está em conformidade com a escrita automática que Sergio pratica a partir de *Os oito coitos sem dor*. O fluxo não impede que se identifique o enredo, mesmo quando a prosa se fragmenta. As imagens poéticas são formadas por meio da adição do hífen, formando palavras-imagens compostas (sacristia-mijatório, sereias-crocodilos). A presença de termos voltados ao religioso, como “sacristia”, “templo” e “santuário”, aliados ao da esfera pública como “governantes”, “ligas filantrópicas”, “terroristas”, “bondes” denotam a realidade da qual esse narrador/eu-lírico busca “saltar”.

Por fim, recordemos a figura de Leila Ferraz, artista plástica e poeta, além de ter organizado, ao lado de Sergio Lima, Paulo Antonio Paranaguá e Vincent Bounoure, a XIIIª Exposição Internacional do Surrealismo de 1967, em São Paulo. Leila só muito recentemente voltou a publicar seus poemas. No entanto, na revista *A Phala 1*, já havia apresentado ensaios e poemas como este:

MEU AMOR, EU TE FALO DE UM AMOR

Meu amor, eu te falo de um amor
que toma a forma de todos os poderes do tempo
que tenha os compassos na duração da vida
e que se reconheça em um só ser
e um sem o outro sintam-se como que decantados.
Eu te falo de um amor de reconhecimentos antigos
e de encontros perpétuos
de um feixe de luz pousado sobre tua fronte
em direção aos pontos cardeais do seu corpo.
Eu te falo do fundo dos desesperos
e das horas de lentidão extrema.

¹³¹ FIKER, Raul. “O Surgir do Ciclo Artificial”. In: FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio (organizadores). *A Phala 1 – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967. p. 90. Grafia conforme o original.

Meu amor
dos olhos secos
da alma negra
dos cabelos ruivos

Teus filetes alongados escoam-se pelas minhas pernas de Cigana Vespéral!
Nossos suspiros marcam no espaço uma confusão de estrelas entrelaçadas
de Mercúrio
e o nosso signo fala da mesma fórmula que estende os limites do
Sobrenatural ao Humano
Nossos poderes vinculam-se aos mistérios no Universo das coisas
e transformam a vida num bater eterno,
como o da asa das borboletas.
O movimento volitivo que alimenta o homem encontrou em nós
sua bola de cristal de propriedades encantatórias
os pecados incestuosos de nossas noites
marcam,
mais uma vez,
a despedida dos olhares mascarados em retornos e monumentos de prazeres
imensos.

Meu amor
eu te falo pela língua da víbora
pelos dons dos castelos em ruínas
e pelas fogueiras armadas em meu coração
Eu te falo pelo delicado prisma que escolheste para amar
Meu amor
a vida faz parte do mistério do encontro das pessoas
que habitam as terras estranhas.

Meu amor
as circunstâncias do desespero são sempre apaixonadas...¹³²

O poema de Leila cria o fluxo de imagens a partir da anáfora. A expressão “Meu amor” guia as imagens que, assim como os amantes, passam a fazer amor. É como se Leila buscasse concretizar o célebre início de “Na Estrada de San Romano”, poema de André Breton: “A poesia como o amor faz-se na cama/ Os seus lençóis desfeitos são a aurora das coisas/ A poesia faz-se nas matas [...]”¹³³. Logo, esse “amor que toma a forma de todos os poderes do tempo” é capaz de superar a própria temporalidade e consumir-se eternamente. É a realização do amor único, um dos objetivos máximos do surrealismo.

O que discutimos até aqui, relacionado à escrita automática, à imagem poética e à intertextualidade tão patente nos poemas e fragmentos dos poetas apresentados está de acordo com o que afirma Claudio Willer: “É como se os poetas estabelecessem uma conexão direta,

¹³² FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio (organizadores). *A Phala I – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967. p. 29. Também traduzido para o inglês por Jean R. Longland na volumosa antologia de Penelope Rosemont: *Surrealist Women – An international anthology*. Austin: University of Texas Press; Londres: The Athlone Press, 1998, p. 345.

¹³³ BRETON, André. *Poemas*. Seleção, tradução e apresentação de Ernesto Sampaio. 1994, Assírio e Alvim, p. 131.

menos mediada, com o mundo autônomo da linguagem, e dialogassem de modo muito íntimo, em uma situação privilegiada, de especial proximidade, com o *corpus* da poesia”¹³⁴. Posteriormente, Piva e Willer seguiriam seus caminhos individualmente, enquanto Leila, Fiker e Sergio seguiriam por um curto período enquanto grupo surrealista. Pretendemos, com essa pequena amostragem, pautada no exame breve de alguns aspectos que julgamos relevantes, demonstrar como o surrealismo influenciou e foi elaborado por esses poetas, tão próximos entre si. Sua marca indelével permanece nesses textos, na forma de um descontentamento para com uma realidade menor, e a busca de uma mais-realidade.

¹³⁴ WILLER, Claudio. “A Escrita Automática – Uma falsa questão?” In: Guinzburg, Jacó. Leirner, Sheila (org.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 721.

CAPÍTULO 3 – A BOCA DA SOMBRA, A LINGUAGEM DO DESEJO

3.1 – Dos *Cantos à Mulher Nocturna a Amore*

A partir de nossa leitura dos *Cantos à Mulher Nocturna* no capítulo anterior, identificamos um processo de composição em que a excessiva combinatória de imagens (os sete primeiros cadernos dos *Cantos*) deságua em uma narrativa que a sintetiza e amplia (“Os oito coitos sem dor”). Essa voz narrativa que Sergio acaba por desenvolver em suas investigações em torno da escrita automática será preservada em *Amore* e, sob esse ponto de vista, os *Cantos* podem ser lidos como um prelúdio, a fonte primal em que o poeta descobre o fluir da escrita automática onde encontra as imagens que continuará a desenvolver ao longo de sua obra. Outro fator que liga uma obra à outra é o fato de *Amore* iniciar-se com uma dedicatória: “Em homenagem à Mulher Noturna”. Sergio conjuga a combinação aleatória e infinita de elementos à narração e descrição de cenas eróticas em um processo de depuração do olhar, que passa a filtrar os elementos necessários para dar vazão à imagem principal que perpassa toda a sua obra: a deusa negra que preside o destino do poeta.

Em concordância com o que expusemos no capítulo anterior, esse processo a que aludimos tem início com os “Oito coitos sem dor”, narrativa em que a natureza é desejante e animada:

“[...] a árvore está amorosa de seu corpo e para cortejá-la faz com que as facas atiradas por sua bôca-folhagem-do-paráiso cravem-se exatamente ao redor de seu corpo, brotando em ramos verdes que, em tremulações infantis, acariciam os pontos translúcidos de sua pele valiosa”¹³⁵.

Amore dará continuidade a esse viés narrativo-imagético propiciado pela visão erótico-maravilhosa. A chave do livro: sempre a profusão de fetiches e a transgressão dos interditos proporcionada pela Imagem. Retornando ao medievo, com calabouços, castelos e florestas negras, o poeta parece evocar o Walpole de *O Castelo de Otranto*, o Huysmans de *Nas Profundezas* e o Marquês de Sade, multiplicando iluminações profanas. Levemos em consideração ainda a resenha anônima dessa obra, presente na revista *La Brèche*. Nela, atesta-se que, no livro, “*la frénésie sensuelle fait usage de constructions rouselliennes sans quitter la voie de la romança*”¹³⁶, ou seja: *Amore* pode ser lido também como um *Locus Solus* do

¹³⁵ LIMA, Sergio. “Os oito coitos sem dor”. In: LIMA, Sergio. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debout Sur L’oeuf, 2009, p. 9. Grafia conforme o original.

¹³⁶ Em tradução livre: “o frenesi sensual faz uso de construções rouselianas sem abrir mão da via da romança”. Cf. BRETON, André (direção). *La Brèche – Action Surréaliste* n° 8. Paris: Terrain Vague, 1965, p. 127.

Desejo; o paroxismo descritivo dos mecanismos de Raymond Roussel é deslocado por Sergio Lima em direção ao corpo no ato carnal, numa poética de devoramentos fabulosos e rituais sangrentos em prol da fascinação total. Deparamo-nos assim com paisagens exuberantes, onde o elemento humano torna-se alimento, é inteiramente consumido:

Cada vês que as flôres venenosas devoram um homem, toda a floresta escurece, e de seu seio tenebroso, num crescer vertiginoso de fibras alucinadas e novas latências sôbre seiva, borbulhantes, um ponto atinge a super-vibração. Então, móvel, a flôr desabrocha-se cinco vêzes, cada vês maior ¹³⁷.

Ou então vislumbramos monumentos em que o elemento humano não é transitório, mas fundamental: “uma pirâmide humana formada pelo grandioso corpo de uma virgem nua que tem os pulsos e os tornozelos presos juntos num forte círculo de ébano”.¹³⁸

Enquanto não havia nos cadernos uma preocupação no que se refere à composição de uma obra, em *Amore* a escrita automática obedece a outro processo, tão radical quanto o anterior: a realização de um longo poema narrativo que se alterna entre a prosa e o verso. Nele, o olhar que antes limitava-se a observar e registrar o frenesi das imagens encontra agora seu foco a partir da seleção e combinação do material proveniente do fluxo automático. Nesse sentido, é lícito considerar o livro enquanto *collage*.

3.2 – *Amore* – morfologia e histórico

Em sua entrevista para António Gonçalves, no catálogo da exposição *Fogo tênue incendeia o corpo* (2016), Sergio Lima nos fornece informações importantes a respeito de sua trajetória e da composição de *Amore*, mais especificamente sobre o significado de sua divisão em três tomos. Sem nunca deixar de vincular o processo de escrita às suas experiências amorosas da época, o poeta explica:

No Amore já tem alguns elementos dessa coisa do objeto, da descoberta da mulher, da figura da mulher que é um membro, que é uma fala, não é um falo, não é? No seguinte sentido, ainda por timidez, ou algum viés literário não bem-vindo, resolvi escrever o “amore”, não amor. Amore, meu romance em três partes: é “má”, essa matriz, esse princípio, que é a primeira parte; depois, é “ama-dor”; e depois tem uma terceira parte que é “a amada”, só que é “aamada”, esse “a” é duas vezes. O “má” e o “amador” é o livro publicado, o “a amada” são vinte e dois capítulos que estão inéditos. Está praticamente feito, tem tudo anotado e cada um dos capítulos é uma carta do tarot,

¹³⁷ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 56. Grafia conforme o original.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 148. Cf. também GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. “A Concreção do Desejo: Reflexões sobre a Poesia de Sergio Lima”. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número triplô 87/88/89. Évora: Europress, 2019, p. 275-277.

por isso é que são vinte e dois. Então, esse jogo do tarot é a mulher, no sentido da aventura, do viver o amor, a mulher...¹³⁹

O fato de o poeta mencionar certa timidez e um “viés literário não bem-vindo” que concorre para a titulação de sua obra não nos impede de contrariá-lo ao observarmos o que há de significativo na mudança da palavra “amor” em português para sua tradução em italiano, “amore”. Em se tratando do Amor na literatura, é inevitável pensar em duas grandes obras: a *Vita Nuova* e a *Commedia*, ambos de Dante. Seria o caso de nos acautelarmos quanto a interpretar demasiado, mas a presença de um episódio muito significativo na primeira obra mencionada nos autoriza fazer uma leitura a princípio arriscada, mas que pode nos recompensar quando a associamos ao *Amore* de Sergio. Trata-se do episódio em que o jovem Dante, após o arrebatamento causado pela visão de Beatriz, sonha que esta devora seu coração:

Pensando nela, sobreveio-me suave sono no qual me apareceu uma visão maravilhosa: parecia-me ver no meu quarto uma nuvenzinha cor de fogo, em cujo interior discernia a figura de um homem de temeroso aspecto para todo o que olhasse; e mostrava-se, todavia, tão exultante, que era coisa maravilhosa. Entre muitas outras palavras que me dirigiu e que não pude entender, percebi esta: *Ego dominus tuus*. Parecia-me ver entre os seus braços uma pessoa adormecida, quase nua, apenas vestida de róseo cendal; olhando com maior atenção, verifiquei que era a dama que no dia anterior se havia dignado a saudar-me. E parecia-me que o homem sustentava numa das mãos algo que ardia intensamente, e, ainda, que me dizia estas palavras: *Vide cor tuum*. Ao cabo de alguns momentos pareceu-me que despertava a adormecida; e tanto se esforçava engenhosamente que lhe fazia comer o que lhe ardia na mão, coisa que ela executava com escrúpulo.¹⁴⁰

A ação de devorar aqui exposta no sonho do jovem poeta italiano está presente ao longo de todo o livro de Sergio Lima, a começar pelo seu texto inicial, em que narra a cópula do louva-a-deus que é, ao longo do ato, calmamente devorado pela fêmea. Para que não fiquemos sem uma referência do próprio poeta acerca da importância que Dante tem para sua poética e sua visão do próprio amor, basta verificarmos um texto seu bastante recente, o ensaio “A carta do vidente e vidência das cartas de amor”. Nele, Sergio analisa a *Carta à Vidente* de Antonin Artaud e suas relações com a *Carta do Vidente* de Rimbaud, além de traçar uma linha interpretativa dessas cartas que passa pelo surrealismo e vai em direção à alta magia. Ao final de seu ensaio, Sergio faz uma significativa menção à obra de Dante:

¹³⁹ LIMA, Sergio. *Sergio Lima-Entrevista*. Entrevista concedida a António Gonçalves. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.). LIMA, Sergio (autor). Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016, p. 26.

¹⁴⁰ ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução dos originais Italiano e Latino por Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 10.

Como em todo “encontro de si com o amor”, o abraço do Encontro sempre abre um horizonte novo que se chama “vida nova”, o novo mundo amoroso da vida das Vidas. É a partir da *Lettre du Voyant* e da *Lettre à la Voyante*, e também a partir da vida nova, tal qual a enunciada por Dante em *Vita Nuova*, e com o mesmo sentido que estamos aqui expondo, que se produz um chamamento para o diálogo e para as trocas de corpo e alma dos dois espíritos enamorados perdidamente.¹⁴¹

No trecho acima, é notável a linha do passado ao futuro traçada por Sergio: da *Vita Nuova* de Dante passamos ao “novo mundo amoroso”¹⁴², referência à obra de Charles Fourier, em direção à carta de Rimbaud e até a de Artaud e o Surrealismo. Atesta ainda a importância dada ao poeta a essa linhagem lírico-amorosa carregada de misticismo. Ao escolher a palavra “amor” para intitular sua obra, o “viés literário não bem-vindo” mencionado por Sergio converte-se em aceno à tradição.

Para o poeta e colagista Alex Januário, também atuante junto ao movimento surrealista internacional, a vida e a obra de Sergio Lima são um caminho sem volta: “E este caminho tem como viés o corpo fundamentado nos seguintes amores: Louco, Sublime, Absoluto. Daí temos *Amore* (1963), obra todavia desconhecida pela crítica (para nossa sorte?) [...]”¹⁴³. Alex acerta em sua síntese da obra de Sergio Lima, que funde esses amores correspondentes, respectivamente, a André Breton, Benjamin Péret e Alfred Jarry¹⁴⁴, tendo em vista que é patente, desde a poesia inicial de Sergio Lima, uma inesgotável exaltação do amor e uma suprema adesão a ele. O primeiro cristal resultante dessa operação é, justamente, a obra que pretendemos comentar a seguir. Classificada pelo próprio autor como uma “Trilogia Romântica”, escrita entre 1958 e 1971, é composta por três tomos: MA, AMADOR e AAMADA. Vejamos, primeiramente, como se apresenta esta ordem de tomos, rigorosamente datados.

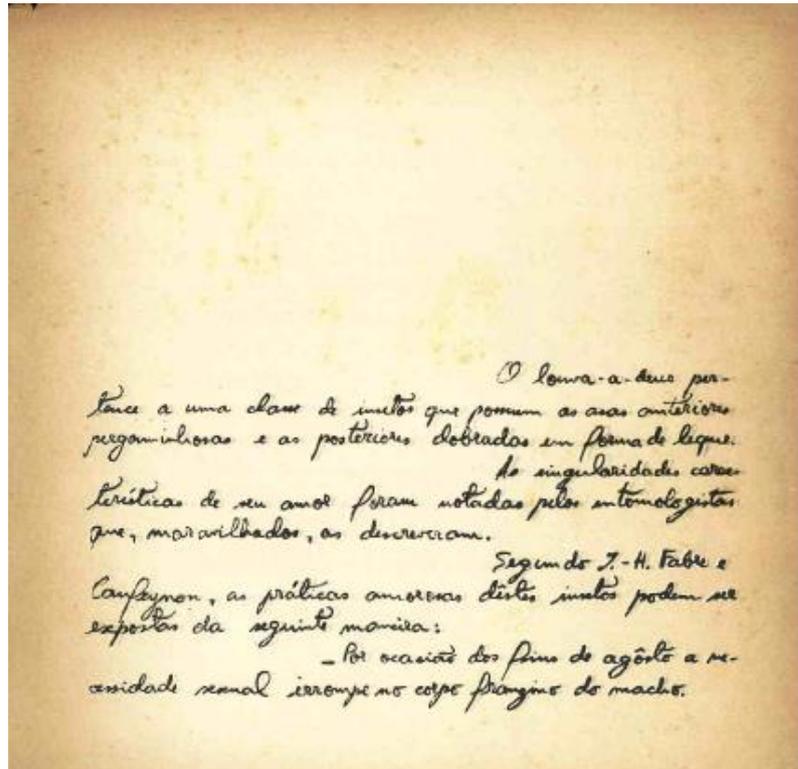
¹⁴¹ LIMA, Sergio. “A carta do vidente e vidências das cartas de amor”. In: ARTAUD, Antonin. *Carta à vidente*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: 100/cabeças, 2019. s/p.

¹⁴² Título da obra em que Charles Fourier analisa a sociedade do século XIX e critica duramente o casamento monogâmico e a submissão das mulheres. Trata-se de uma obra em que Fourier imagina uma sociedade lúdica, festiva, onde a economia capitalista dá lugar à economia da imaginação. Assim, por compreender que uma nova sociedade só será possível quando as mulheres e crianças se libertarem do jugo patriarcal, o autor defende a libertação sexual e desenvolve um modelo teórico e político, denominado Harmonia, pautado pela abolição da monogamia, pela multiplicação de relações livres e amorosas e também pela igualdade absoluta entre os sexos.

¹⁴³ JANUÁRIO, Alex. *Sergio Lima, vida toda transgressão*. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.). LIMA, Sergio (autor). *Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016, p. 30.

¹⁴⁴ Conforme apontado por Rodrigo Cohen de Assis, em seu trabalho *Semente de Luz em Terra Ofuscada - A formação do grupo surrealista de São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Jornalismo. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2017, p. 66.

Figura 14: página 9 de Amore



Fonte: LIMA, Sergio. 1963.

O primeiro tomo, *MA*, escrito entre 1958 e 1959, é composto por:

1. “Introdução”, em prosa, texto datado da primeira semana de julho de 1958;
2. “Os Mistérios”, poemas em prosa, narrativos, numerados de I a III e escritos dos fins de 1958 à segunda semana de janeiro de 1959;
3. “Os Rituais”, longo poema em prosa, narrativo, escrito entre julho e agosto de 1958;
4. “A Vitória Negra”, poema em prosa, narrativo, escrito de 8 a 13 de julho de 1958;
5. “Epígrafe final”, a frase “Fim do Esplendor”.

O segundo tomo, *AMADOR*, escrito em 1960, é apresentado como uma “romança”, sob uma epígrafe de Novalis: “A mulher é o alimento corporal o mais elevado”. É composto por:

1. “Introdução” (de 24 de agosto a 1 de setembro);
2. “Livro Primeiro – Leprosarium”, subdividido em
 - a) “Os Monstros”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso;
 - b) “Apêndice – Os Países”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso, por sua vez também subdividido em capítulos, a saber:
 - i. “O Reino Perdido”;

- ii. “As Guardiãs”;
 - iii. “A Roda”;
 - iv. “As Regiões”;
 - v. “O Losângulo Central”;
 - vi. “A Deusa Negra” (escrito de 4 de setembro a 2 de outubro);
3. “Livro Segundo – Da Hierarquia”, longo poema narrativo, com alternâncias para o verso, dividido em capítulos de I a XIII, este denominado “Canto último” (escrito de 19 de Fevereiro a 12 de Dezembro);
 4. “Livro Terceiro – A Arcáica Brancura do Sêmen”, longo poema em prosa, narrativo, com alternâncias para o verso (escrito de 29 de agosto a 3 de setembro);
 5. “Livro Quarto – Stella Assassinus”, subdividido em:
 - a) “O Grande Ritual Ornitológico da Lua Negra”, poema narrativo predominantemente em versos (5 de setembro);
 - b) “Le Marriage Du Ciel et De La Terre”, um longo poema em versos (31 de dezembro de 1960).

Esses dois tomos compreendem o livro publicado por Massao Ohno em 1963. Sergio narra a ocasião do lançamento, em entrevista a Rodrigo de Assis:

O lançamento de *Amore* aconteceu em novembro de 1963, na Livraria Parthenon, localizada na Rua Barão de Itapetininga e considerada uma das três mais importantes de São Paulo na época – junto com Freitas Bastos e a Brasiliense. De seu ateliê, na zona oeste de São Paulo, Sergio conta sobre o evento: “Tinha o convite (em forma de cartão) que era uma ampliação da minha boca. De um lado era só a boca, do outro lado tinha as informações. E tinha em *looping*, uma gravação (sonora) de uma amiga minha se masturbando”. Cercados por orgasmos, bebidas, petiscos e discussões, a turma toda estava presente. Sergio Lima: “Eu tinha certeza que ia ser preso por causa do texto do livro. Aí passou um dia, dois, três, quatro. No quinto dia, eu acordei, olhei, não tinha guarda por perto. Aí, EUREKA! Estou salvo! Brasileiro não lê”.¹⁴⁵

A dimensão sonora do ambiente ampliava o conteúdo do livro, como se as palavras se materializassem. “Cercados por orgasmos, bebidas, petiscos e discussões”, Sergio e seus amigos pareciam se preparar para o que viria a seguir. A preocupação em ser preso era justificada, tendo em vista o golpe militar que já anunciava para o ano seguinte.

¹⁴⁵ ASSIS, Rodrigo Cohen de. (Rodrigo Qohen). *Semente de Luz em Terra Ofuscada - A formação do grupo surrealista de São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Jornalismo. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2017, p. 66.

O terceiro tomo de *Amore*, AAMADA, não publicado junto aos outros dois pois o autor ainda não o havia terminado, possui a seguinte descrição, conforme o volume *A Alta Licenciosidade*: “Título geral de uma série de 22 volumes de poesia, segundo os arcanos do Tarot, que constituem a terceira parte de *Amore*, realizados de 1961 a 1971. Inéditos”. AAMADA começa a ser produzido logo quando Sergio termina o segundo tomo, e seu período de produção se estende por dez anos. Para cada carta do Tarot, o poeta compõe uma série de longos poemas em verso estendendo a temática erótico-amorosa dos tomos anteriores.

Certamente, *Amore* é um caso único no panorama brasileiro. A década de 1960 é marcada por sua heterogeneidade, tendo em vista a convivência e presença simultânea tanto de autores já consagradísimos e ainda ativos no meio literário quanto de coletivos de poesia e autores novos, como os provenientes da chamada “geração 60”, na qual Sergio é incluído¹⁴⁶. O que fica claro em nossa exposição é que desde os anos 1950 o poeta vinha trabalhando nas sombras, na contracorrente, sem perder o viés transgressivo. Nesse sentido, é de se reconhecer que sua obra ganharia outros contornos ao ser devidamente observada em relação aos aspectos da sociedade e da cultura dos anos 1950-1960, o que, esperamos, será feito no futuro.

A poesia de Sergio Lima, pouquíssimo estudada em âmbito nacional, é mais conhecida em Portugal, onde encontramos diversas menções aos seus trabalhos poéticos e plásticos. A Revista *A Ideia*¹⁴⁷, de Évora, trouxe em uma de suas edições ampla documentação acerca do poeta, com ensaios, resenhas e comentários. No Brasil, encontramos apenas, no que concerne o âmbito acadêmico, o trabalho de Iniciação Científica de Felipe Favrat¹⁴⁸. Em sua monografia, o autor trabalha alguns aspectos aqui tratados, embora focando nas relações entre imagem poética e imagem erótica em *A Alta Licenciosidade*. Mais especificamente, Favrat rastreia nos poemas mais concisos de Sergio, principalmente os escritos após *Amore*, as imagens que retratam a dicotomia entre “corpos moles” e “corpos duros” com o objetivo de desvendar uma erótica. Para isso, recorre também à comparação com obras das artes plásticas, como as de Salvador Dalí e René Magritte.

Ainda no âmbito das leituras acerca da obra de Sergio Lima, devemos dar destaque para aquela de Leila Ferraz. Segundo ela, para compreendermos a obra do poeta,

¹⁴⁶ Cf. FARIA, Álvaro Alves de. Moisés, Carlos Felipe (organizadores). *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

¹⁴⁷ Cf. FRANCO, António Cândido. (Organizador). *A Ideia: revista de cultura libertária - II série ano XLI vol. 18, n° 75-76* Outono de 2015.

¹⁴⁸ Cf. FAVRAT, Felipe Maia Neves. *A Relação entre Imagem Poética e Imagem Erótica em A Alta Licenciosidade, de Sergio Lima*. Trabalho de Iniciação Científica. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

[...] é necessário desenvolvermos uma “crítica adivinhatória”, como diz Malcolm de Chazal, e percorrermos da “sensação à idéia e da idéia à sensação”; somente assim estaremos prendendo os liames no subconsciente, atrás e na frente da máscara escarlate que é a voluptuosidade. A voluptuosidade na obra de Sergio Lima amadureceu através de uma procura do maravilhoso como um trovador busca sua predestinada entre o perfume das flôres e o sentido dos gestos. Para atingir, como êle o fez, unicamente e num absoluto definitivos, a obra de grandes verdades eróticas e na trajetória sublime (AAMADA, em preparação) em tanto que transposição do homem na mulher, da mulher no homem e no sentido da continuação que sustém essa força criadora como aura, “a aura orgiaca”.¹⁴⁹

O texto de Leila é importante por dar a dimensão da obra com a qual trabalhamos. Por também se tratar de um texto do Surrealismo, explica que para compreender uma obra como *Amore* não bastaria apenas o exame no plano das ideias porque ela é fundada em uma vivência do amor e do erotismo em plenitude – ela se pretende a concretização dessa vivência e da união última dos contrários homem e mulher. E é nesse ponto que predomina o Surrealismo e dificulta-se o trabalho do crítico. Mesmo assim, é forçoso seguir pois, ainda de acordo com a artista: “Em Sergio Lima é a erótica do imaginário que se manifesta através dos encontros poéticos – que é o próprio prolongamento dos personagens extáticos como uma espécie de tensão do paroxismo que é AMORE”¹⁵⁰.

Essa tensão do paroxismo que se apresenta no momento do êxtase é explorada pelo poeta com o mais alto rigor e a mais feroz liberdade – e se dá na materialidade do texto. Seu olhar percebe relações secretas entre as coisas e as coisas, as coisas e o corpo, o corpo e o corpo. É com essas operações que cria uma verdadeira cintilância profana:

Minha agitação nascente arrepia deliciosamente todas as penugens estalactites-de-coalhada dos centros sensuais do seu corpo. O delírio sagrado nos possui. Cosmicamente, dos seus póros inesquecíveis brota, puro, o seu suor graálico¹⁵¹.

Essa efusão de erotismo enquanto “delírio sagrado”, remete a Georges Bataille, para quem o erotismo é “(...) o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente¹⁵²”, justamente porque na relação amorosa o ser deve sujeitar-se, consumir, ser consumido pelo outro. No jogo dos interditos o que está em pauta é a violência, que transgride e eleva os seres de eleição. E aqui não há possibilidade de qualquer impureza, pois

¹⁴⁹ FERRAZ, Leila. “Homenagem dos Séculos”. In: FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio. (Organizadores). *A Phala I – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967. p. 52. Grafia conforme o original.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 55. Grafia conforme o original.

¹⁵¹ LIMA, Sergio. MA – “Os Mystérios”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 24. Grafia conforme o original.

¹⁵² BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 55.

toda ação, por mais violenta que seja, ascende, eleva o ser a outro plano e é desejável como a luz primeva de um sacrifício solar: “A luz vem das estrelas do sangue”¹⁵³.

3.3 – A dimensão epigráfica do livro

Tendo descrito a estrutura geral da obra, e antes de adentrar no âmbito mais específico de cada tomo, é importante que nos detenhamos sobre as epígrafes nela presentes. Na sobrecapa de *Amore* há uma série de “lembretes” que funcionam, a princípio, como porta de entrada e moldura para o livro, indicando e instigando suas possíveis leituras. Vejamos:

LEMBRETES

“A única arte que seja à dimensão do homem, do espaço, a única capaz de conduzir mais longe que as estrêlas, como as figuras de ocre e de fumaça abriam sôbre o porvir os muros de suas cavernas, é o erotismo.”

Emmanuelle

Pode-se dizer que, além de suas extremas disparidades de meios e de aspectos, o que em seu conjunto caracteriza e qualifica as obras surrealistas, primordialmente, são as suas implicações eróticas.

André Breton

Se os sentidos de pudor e da estética devem ser negados no erótico, o sentido da vida e do sagrado não o podem ser sem que, ao mesmo tempo, provoque a negação mesma do erótico.

R. Schwaller de Lubicz

O erotismo do homem difere da sensualidade animal no que êle coloca a vida interior em questão. O erotismo é, na consciência do homem, aquilo que coloca nêlo o sêr em questão.

Georges Bataille

Tôda a felicidade do homem está em sua imaginação: êle não pode pretender à felicidade que a servindo em todos os seus caprichos¹⁵⁴.

Le Marquis de Sade

Em *Paratextos Editoriais*, Gérard Genette dedica um capítulo exclusivamente ao estudo da epígrafe, no qual expõe quatro de suas funções. As duas primeiras, mais diretas, dizem respeito ao esclarecimento do título de uma obra e ao comentário de seu texto; as duas últimas, mais oblíquas de acordo com Genette, dizem respeito à importância do nome do detentor da frase que epigrafa a obra e ao uso da epígrafe em si, ou seja, o efeito causado por sua presença ou ausência: a demarcação de uma filiação e a tendência de um determinado escrito a partir da

¹⁵³ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 83. Grafia conforme o original.

¹⁵⁴ Nesta citação de Sade há, infelizmente, um pequeno erro que, embora não torne o fragmento ilegível, pode dificultar sua leitura. Contornaremos o problema se lermos esta epígrafe da seguinte maneira: “Toda a felicidade do homem está em sua imaginação. Ele não pode pretender à felicidade se não a servir [a imaginação] em todos os seus caprichos”.

“escolha dos pares” do escritor¹⁵⁵. Complementando as considerações de Genette, é interessante evocar Jorge Schwartz que, em seu estudo da obra de Murilo Rubião, apresenta uma bela síntese a respeito do funcionamento da epígrafe:

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele.¹⁵⁶

Schwartz ressalta também o aspecto formal da epígrafe que, isolada em determinado ponto da página, parece assumir certa autonomia quando, na verdade, estabelece uma relação de independência tanto em relação ao texto que a sucede quanto com o texto que a precede. Tendo em mente as reflexões de Genette e Schwartz, podemos verificar como essa concentração de temporalidades e significados se estabelece também em *Amore*. Leremos brevemente, então, cada uma das citações presentes na sobrecapa e traçaremos suas relações com a obra. É evidente que todas elas tratam do erotismo e indicam que o livro deve ser lido como obra erótica. No entanto, embora tratem do mesmo assunto, cada uma carrega implicações diversas que dão abertura a um jogo de significações e ressignificações: num primeiro momento, as epígrafes, lidas em conjunto, complementam o significado uma das outras; quando lidas em relação ao livro, ganham outros significados e ampliam as leituras possíveis da obra. Por fim, o livro acaba por ampliar o sentido das epígrafes por ser o desdobramento daquilo que elas expõem.

A primeira citação, de Emmanuelle, pseudônimo de Marayat Rollet-Andriane, romancista que lançou, em 1959, o livro homônimo *Emmanuelle*, clandestinamente por meio de Eric Losfeld¹⁵⁷, alça o erotismo à condição de arte capaz de levar o ser para além de si mesmo. No caso de *Amore*, ficará evidente que este “além” confunde-se com o corpo do outro, do ser amado.

¹⁵⁵ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 131-141.

¹⁵⁶ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: editora Ática, 1981, p. 4.

¹⁵⁷ Por não ser relevante para nosso trabalho, não nos deteremos aqui na polêmica que envolve a real autoria do texto, se se trata mesmo de um romance de Marayat Rollet-Andriane ou de seu então marido, Louis-Jacques Rollet-Andriane.

A segunda citação insere *Amore* no surrealismo. As “implicações eróticas” das obras do surrealismo podem ser compreendidas desde o início do movimento com as investigações em torno da escrita automática que, por sua vez, gera a imagem como “aproximação de realidades distantes”. As realidades distantes que Sergio busca unir, aproximar em um abraço indissolúvel são o homem e a mulher.

A terceira citação é a mais obscura em relação às outras quatro. A presença do egiptólogo e estudioso de alquimia e teosofia René Adolphe Schwaller de Lubicz reveste *Amore* com uma aura esotérica também presente no surrealismo e seu interesse nas chamadas ciências ocultas. As implicações dela para o livro de Sergio são interessantes: da mesma forma que o pudor e a estética são negados no erótico, o sentido do sagrado e da vida, por sua vez, o negam para que possam se afirmar. *Amore* se apresentaria então como um livro que coloca o pudor e a estética em um plano inferior ao do erótico que é, por sua vez, o meio pelo qual o ser se eleva em direção à vida. E esta só é verdadeiramente alcançada no momento do enlace amoroso.

A quarta citação, de Georges Bataille, justifica-se por *Amore* ser um livro poético em que o ser está em questão a todo momento. As metamorfoses pelas quais o eu-lírico passa, em busca da união eterna com o princípio feminino ilustram esse fato. No entanto, a epígrafe de Bataille nos faz lembrar que o ser é sempre descontínuo e que o momento por excelência em que ele tem o vislumbre da continuidade é o orgasmo. Assim, *Amore* seria a tentativa de perpetuar esse estado de continuidade a partir da multiplicação do ato amoroso.

A última citação, de Sade, além de colocar *Amore* ao lado das obras mais fascinantes do Marquês (haverá o momento oportuno em que compararemos as descrições dos 120 dias de Sodoma com as de nosso objeto de estudo), parece fazer um verdadeiro lembrete: esta obra é de autoria daquele que cedeu a todos os caprichos de sua imaginação criadora e que, ao invés de estabelecer limites, rompe-os a todo momento.

Os “lembretes” escolhidos por Sergio se complementam, passando da arte ao ser e deste à vida. Fica evidente a partir deles que o livro a ser lido tem como força motriz o amor que, ao mesmo tempo em que inspira e possibilita a criação da obra, busca esfacelá-la e afirmar-se como modo de vida.

Figura 15: sobrecapa de Amore



Fonte: LIMA, Sergio. 1963.

Esta seria a primeira “camada epigráfica” de *Amore*, que destaca a filiação desta obra e fornece chaves de leitura, composta por “lembretes” que o leitor deve levar em consideração ao percorrer suas páginas. Quando passamos para a leitura do livro, nos deparamos com um novo rol de epígrafes presente no início e na passagem de um tomo a outro. Esta segunda “camada epigráfica” começa com o primeiro tomo do livro, denominado MA, cuja epígrafe é retirada das *Poesias* de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont: “Les orages de la jeunesse précèdent les jours brillants”¹⁵⁸. Trata-se de uma das diversas máximas adulteradas por Ducasse, mais especificamente, a de Vauvenargues: “As tempestades da juventude estão rodeadas de dias brilhantes”. O que se poderia dizer a respeito dessa frase modificada e, em seguida, de sua utilização como epígrafe? Embora de estrutura semelhante, quando comparamos uma à outra vemos que o sentido muda drasticamente. A máxima de Vauvenargues, grosso modo, reitera a ideia usual da juventude: uma época marcada por mudanças, por dificuldades relacionadas ao amadurecimento, mas que, ainda assim, seria o período mais fértil e belo da vida. É o passado idealizado. Ao alterar o verbo de “rodear” para “preceder”, Ducasse arruína a positividade demarcada pela frase de Vauvenargues e lança os dias brilhantes ao belo futuro que só se tornará possível após a superação das “tempestades da juventude”. *Amore*, portanto, começa a se interpor como obra escrita ao longo de uma juventude tempestuosa, anunciadora do amor que busca consumir-se ao longo de suas páginas.

A epígrafe que abre o segundo tomo, AMADOR, é uma frase de Novalis, um trecho de sua Enciclopédia: “A mulher é o alimento corporal o mais elevado”. Já havíamos citado uma

¹⁵⁸ Na tradução brasileira, de Claudio Willer: “As tempestades da juventude precedem os dias brilhantes”. Cf. LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 319.

versão mais completa¹⁵⁹, que retomamos: “Assim como a mulher é o mais elevado alimento visível que faz a transição do corpo à alma – assim também os órgãos sexuais são os órgãos externos mais elevados que fazem a transição dos órgãos visíveis aos invisíveis”¹⁶⁰. Conforme a tradução e o ensaio de Claudio Willer, do qual provém a citação de Novalis, há no filósofo alemão “um corpo amoroso e sensual, mas como veículo para a transcendência”¹⁶¹. Recorreremos à tradução inglesa do fragmento completo de modo a tornar mais clara a intencionalidade de Sergio ao eleger sua epígrafe:

The life of plants, in contrast to the life of animals – is an incessant conceiving and bearing—and the latter, in contrast to the former – is an incessant feeding and fertilizing. Just as *woman* is the *highest visible* means of nutrition, and forms the *transition from the body to the soul* – so the genitals are also the highest, *external* organs, forming the transition from the visible organs to the invisible organs.
The *glance* – (the conversation) – the *touching of hands* – *the kiss* – *the touching of the bosom* – *the grasping of the genitals* – the act of embracement – these are the rungs of the ladder – upon which the soul descends – the opposite of this is a ladder – upon which the body ascends – up until embracement. *Scent* – *sniff* – *act*. Preparation of the soul and body to awaken sexual desire.
Soul and body *make contact with one another* in the act. – *chemically* – or galvanically – or electrically – or *like fire* – The soul eats the body (and digests it?) instantaneously – the body conceives the soul – (and gives birth to it?) instantaneously.¹⁶²

O fragmento começa com uma comparação entre a vida das plantas e a vida animal. Enquanto a primeira é “constante concepção e geração (ou sustentação)”, a segunda é “constante alimentação e fertilização”. Analogicamente, Novalis faz o passo em direção ao ato amoroso, em que chega à conclusão de que a mulher é “o alimento visível mais elevado”. No entanto, a alimentação a que Novalis se refere aqui contém significados simbólicos explicitados pelo terceiro parágrafo do fragmento. O olhar, o toque das mãos, o beijo, o toque dos seios e dos genitais, seriam os “degraus de uma escada” pelos quais a alma descende e o corpo ascende em direção ao abraço amoroso. Nesse ascender e descender ambos se encontram quimicamente, galvanicamente, eletricamente ou como o fogo até o momento em que a alma come o corpo e o corpo concebe a alma. O fato de Sergio optar por não inserir o fragmento de Novalis por

¹⁵⁹ Cf. Capítulo 2, subcapítulo 2.3 – Obra plástica – Desenhos, *collages*, pinturas.

¹⁶⁰ NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar, Albany. NY: State University of New York Press, 1997. *Apud* WILLER, Claudio. In: “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”. In: *FronteiraZ - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*. nº 10, junho de 2013, p. 2. Acesso em 02/03/2022.

¹⁶¹ WILLER, Claudio. In: “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”. In: *FronteiraZ - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*. nº 10, junho de 2013, p. 2. Acesso em 02/03/2022.

¹⁶² NOVALIS. *Notes for a Romantic Encyclopaedia - Das Allgemeine Brouillon*. Translated, edited and with an Introduction by David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007, p. 21.

completo, selecionando apenas a frase que dá início ao segundo parágrafo, aponta sua intencionalidade de tornar o significado da frase literal: o corpo da mulher é alimento que deve ser deglutido, à maneira das imagens presentes em *Amore*.

Ao longo deste segundo tomo do livro, encontramos outras epígrafes entre um capítulo e outro. Como abertura para o livro segundo de AMADOR, “Da Hierarchia”, Sergio seleciona uma epígrafe do *Journal de la Societé des Américanistes des Paris - nouvelle série*, T. XXIV, mais especificamente uma citação que Robert de Wavrin de Villers-au-Tertre, etnólogo e explorador, faz de uma lenda dos Bororo: “Seule, la lune est anthropophage”¹⁶³. A frase prenuncia a narrativa que se seguirá, em que sequências de rituais de sacrifício propiciadas primeiro por “dez homens louros” e em seguida por um grupo de amazonas são sempre realizadas à luz do luar:

Quando a lua coincide com a abertura da cúpula vegetal e ilumina de azul, secretamente, as três panteras negras começam a rodear, por trás, aos dez prisioneiros louros, batendo-lhes com suas caudas peludas e arranhando as coxas e costas com as garras afiadas.¹⁶⁴

O modo com o qual Sergio apresenta suas epígrafes ao longo do livro faz com que elas se tornem não somente pistas ou indicações do que vem a seguir, mas também síntese do que veio anteriormente. A imagem da lua e das mulheres que se apresentam sempre sobre o signo lunar ao longo das páginas de *Amore*, seus tomos, livros e capítulos são retomadas na frase “Seule, la lune est anthropophage”. Devemos compreender a lua como figura divina, a deusa antropófaga que incita rituais e sacrifícios materializados pelas imagens que o autor nos dá a ver.

O capítulo XII de “Da Hierarchia” carrega a epígrafe da famosa máxima de Hermes Trismegisto, “o que está em cima é como o que está em baixo”, que sintetiza o pensamento analógico utilizado pelo autor na composição de suas imagens. A reversibilidade entre os planos, equivalentes, é explicitada logo nas primeiras linhas deste capítulo: “Dentro e no meio do Castelo de Ferro existe uma colossal Estrêla Negra, de perene scintilação, que é o seu ponto luminoso central. Êsse poligonal corpo luminoso é um Exaédro caído do Céu. O centro da

¹⁶³ Em tradução livre: Sozinha, a lua é antropófaga. Acreditamos, no entanto, que uma outra tradução é possível, que desconsideraria a presença da vírgula na frase: “Somente a lua é antropófaga”. A tradução assim considerada corrobora com a posição central que a lua ocupa no livro.

¹⁶⁴ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 87.

Estrêla é uma gruta”.¹⁶⁵ As equivalências se multiplicam em um jogo que poderia ser infinito, tendo em vista que “Os quatro cantos principais da gruta contém as quatro estações prisioneiras e como núcleo circular possui uma pequena elevação. Sôbre este monte está um dossel mágico”¹⁶⁶. E no centro do dossel mágico encontra-se a Deusa. A gruta é um novo universo regido por esse demiurgo feminino.

O livro terceiro de AMADOR, “A Arcáica Brancura do Sêmen” é inaugurado com a epígrafe de um poema de Rimbaud:

L’Étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L’Infini a roulé blanc de ta nuque a tes rins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l’Homme saigné noir à ton flanc souverain.¹⁶⁷

A célebre quadra do então jovem poeta francês exemplifica e amplifica a máxima anterior, de Hermes Trismegisto. Ela ilustra com maestria um percurso que vai do alto ao baixo, mas em que os elementos se organizam em um plano horizontal. Assim vamos da estrela ao homem, das orelhas ao flanco da mulher. A eleição desse poema como epígrafe por Sergio se justifica pela imagem da mulher como ponto central, para onde convergem todas as coisas: estrelas, infinito, mar e homem.

A epígrafe que abre o último poema de *Amore*, “Le Marriage Du Ciel et De La Terre”, é a primeira frase do capítulo dezesseis de “Peixe Solúvel”, de André Breton: “La pluie seule est divine”¹⁶⁸. Da mesma forma que a chuva é a aliança entre o Céu e a Terra, no poema, ela é a genitora que promove o matrimônio incestuoso dos amantes:

A Tempestade é o nosso manto
Nas palmas cristalinas das mãos d’água
Filhos da Chuva
Nossos rostos de cascalho
Unem-se exultantes no prometido
Beijo Desesperado
Nossos perfis um só traço preto
Nossas cabeleiras uma só arborescência de nostoc

¹⁶⁵ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 146-147. Grafia conforme o original.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 147-148. Grafia conforme o original.

¹⁶⁷ Na tradução de Ivo Barroso: A estrela chorou rosa ao fundo de tua orelha,/O espaço rolou branco entre a nuca e o quadril/ O mar perolou ruivo a mamila vermelha/ E o homem sangrou o negro flanco senhoril. In: RIMBAUD, Arthur. Poesia completa. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 171.

¹⁶⁸ “Somente a chuva é divina”. In: BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 96.

Amantes
Tenebrosos!¹⁶⁹

A terceira camada epigráfica presente em *Amore* é bastante diferente em relação às outras que analisamos brevemente até aqui. Passando pelos lembretes que cobrem o livro junto à sobrecapa, seguindo pelas epígrafes que Sergio elegeu de outros autores, chegamos àquelas epígrafes de autoria do próprio poeta, criadas especialmente para sua obra.

A primeira, curiosamente, é designada pelo índice do primeiro tomo, MA, como uma “epígrafe final”. Trata-se de uma única frase isolada no centro da página: “Fim do Esplendor”. Ela retoma a última sentença deste tomo, “A mulher, nua, com seu fosforescente corpo de fogo, é o centro da noite”, como se esse centro flamejante da noite fosse absorvido pela escuridão que o envolve. No entanto, deve-se levar em consideração que a figura feminina, tomada pela noite, sempre prevalece como “Mulher Noturna”, musa do eu-lírico exaltada pela obra. *Amore* é um livro em que essa figura divina morre e renasce a todo o momento, de modo que a epígrafe final deve ser encarada como a que dá início ao segundo tomo, AMADOR.

A segunda “epígrafe de autor” vem logo após a epígrafe retirada de Novalis, no segundo tomo de *Amore*, AMADOR. A frase “Seu corpo possui todos os campos do céu”¹⁷⁰ prenuncia a narrativa interplanetária que se desenvolve ao longo da introdução deste tomo, e que analisaremos a seguir em conjunto com outra narrativa de Sergio Lima, “A Planície Verde”. A terceira epígrafe é também deste segundo tomo, e abre o livro primeiro de AMADOR, denominado “Leprosarium”:

“Ah! A Beleza cinematográfica de tãda a superfície terrestre putrefada e desértica após a destruição total da Grande Guerra Orgânica, coberta de pigmentações brilhantes provenientes dos trilhões de armaduras medievais que se amontoam, delirantemente, vazias, de metal incorruptível”¹⁷¹

A epígrafe exalta a superfície desertificada após uma “Grande Guerra Orgânica”. A esterilidade desse planeta, ao longo da narrativa, será cada vez mais povoada de seres. Chama nossa atenção a menção a uma “beleza cinematográfica”, como se o autor avisasse sutilmente que o que se seguirá deve ser lido como sequência de cenas, de imagens. As “armaduras medievais”, que a princípio nos remetem a um passado medieval, entrarão em conflito com a

¹⁶⁹ LIMA, Sergio. AMADOR – “Le Marriage Du Ciel et De La Terre”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 230.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 5. Grafia conforme o original.

¹⁷¹ LIMA, Sergio. AMADOR – “Leprosarium”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 19. Grafia conforme o original.

figura de “Robots antropomorfos, com suas articulações metálicas cobertas por músculos de carne humana e possuidores de pele acetinada”¹⁷² cuja missão é repovoar aquele novo mundo.

A quarta e última epígrafe desse tipo é também uma “epígrafe final”, encontrada na última página de AMADOR, antes do índice do tomo, e tem a forma de um pequeno poema:

“Belo
Belo como as sobrancelhas
De minha Amada: intermináveis”

O pequeno poema, que serve como epígrafe final, afirma uma dupla continuidade: no plano da Literatura, continua a sequência de “belo como” de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont; no plano da obra de Sergio, da mesma forma que o “Fim do Esplendor” encerra o primeiro tomo e abre o segundo, a figura da Amada de sobrancelhas intermináveis anuncia o terceiro tomo, inacabado e também interminável: AAMADA.

Há ainda uma última epígrafe que se destaca entre as três camadas que viemos discutindo até aqui. Ela é única no livro, vem logo após a já referida citação à lenda dos Bororo e faz com que *Amore* acene também, para além da literatura, da poesia e de si, para a vida:

“Tu nunca viste um país como o meu corpo”
Ela.

A leitura de que se trata de uma epígrafe ficcional criada pelo autor para emular a presença de um ente exterior à obra é possível e necessariamente se impõe. Porém, em termos do efeito causado por ela em comparação às outras presentes em *Amore*, a falta de um referencial mais concreto do que o pronome feminino não nos leva a algum autor, texto ou livro, mas à figura feminina como ser de carne e osso que, inspiradora do livro, converte-se na miríade de mulheres que se fundem na figura da “Mulher Noturna” que o rege. É como se a frase demandasse ser interpretada enquanto voz viva e ouvida e, então, registrada pelo autor.

Não é o caso de nos estendermos exaustivamente na questão das epígrafes, pois isso exigiria discussões mais profundas do que esta a que nos propusemos e, sem sombra de dúvidas, levaria a um trabalho cuja temática está além de nossa intenção. Nosso objetivo com esta digressão é demonstrar como as epígrafes de *Amore* apontam para diversos significados quando

¹⁷² LIMA, Sergio. AMADOR – “Leprosarium”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 23. Grafia conforme o original.

lidas em particular, quando lidas em conjunto e, por fim, quando lidas em conjunto com os tomos, livros e capítulos do livro de Sergio Lima.

3.4 – MA, o primeiro tomo

A primeira parte do livro se inicia com uma introdução peculiar, que descreve o processo de acasalamento do louva-a-deus. O poeta recorre às explicações de J. H. Fabre¹⁷³ e Caufeynon¹⁷⁴ para detalhar a prática sexual desses insetos que culmina com o macho sendo devorado pela fêmea no momento do ato. A introdução, que preza pelo tom científico, não deixa também de apresentar traços de lirismo:

Logo que ele encontra uma fêmea se inicia o namôro. Seu jôgo amoroso consiste em flexionar o pescoço, endireitar o peito e, virando a cabeça para sua companheira de proporções possantes, dirigir-lhe olhares com seu pontudo rosto apaixonado. Imóvel, nesta posição, permanece por longo tempo contemplando sua amada que nem se mexe, como que indiferente. Contudo, após ter percebido um sinal de aquiescimento, êle aproxima-se e, súbitamente, distende as asas que fremem d'um tremular convulsivo: é a sua declaração.¹⁷⁵

O uso da personificação para conferir ao inseto qualidades humanas tem o objetivo de transformar o texto introdutório numa epígrafe que alegoriza toda a obra, que progride por meio de diversos momentos em que tanto o homem quanto a mulher se entredevoram. Ora vencem, ora são vencidos: “Inexoravelmente, o preço do êxtase em seus deliciosos flancos nupciâis é a vida”¹⁷⁶. O núcleo luminoso de *Amore* é o Desejo que se desdobra em demasia, de acordo com o poeta português Ernesto Sampaio: “Em Amore, o desejo é uma sonda que rasga todos os véus da noite e conduz o ser à sua revelação, ao seu início, a esse lugar onde a sombra do homem ainda consegue projetar-se sobre a natureza, liberta das escórias do bem e do mal, da morte e da vida”.¹⁷⁷

¹⁷³ Jean-Henri Casimir Fabre. Cientista, naturalista e entomologista francês.

¹⁷⁴ Caufeynon (Jean Fauconney). Autor, dentre outros, de *Les Mystères du Sommeil* e *Scènes D'amour Morbide (observations Psychophysiologiques)* (1903).

¹⁷⁵ LIMA, Sergio. MA – “Introdução”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 10. Grafia conforme o original.

¹⁷⁶ LIMA, Sergio. MA – “Introdução”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 11.

¹⁷⁷ SAMPAIO, Ernesto. “Amore, de Sergio Lima”. *Jornal de Letras e Artes*, Ano VII, nº 258, dezembro de 1967, p. 21. In: CESARINY, Mário. “Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima”. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019, p. 20.

O que se destaca na introdução ao primeiro tomo é o encontro. A fêmea do louva-a-deus é encontrada pelo macho para que ocorra a cópula. MA é uma narrativa da descoberta, do encontro do eu-lírico com o feminino. Assim, na primeira parte, “Os Mystérios”, a amada surge pela primeira vez, coberta por trevas:

A imensa Noite.
Nas trevas desencadeia-se uma tempestade,
repleta de nuvens, ventos e fulgores obscuros.
Um castelo medieval.
Ela surge com seu manto negro.
Rodeada por sombras
góticas, atravessa as lages do pátio, chegando até o centro da rosácea de pedra.¹⁷⁸

É uma origem sombria dentro da própria sombra, onde até mesmo os “fulgores” são “obscuros”. O negror da noite prenuncia a chegada dessa figura misteriosa que mal se destaca, já que também traja um manto negro e está rodeada de sombras góticas. O castelo medieval é o cenário também noturno e obscuro que adorna esse advento. Ela então vai até o corpo do eu-lírico e, contrariamente à fêmea do louva-a-deus, que mata seu amante, reanima-o: “Trazendo em erupção dentro de si o hálito da vida, suas coxas movimentam-se no espaço eletrificado que me rodeia”.¹⁷⁹ A atmosfera gótica que paira sobre essa primeira parte do tomo parece evocar o *Frankenstein* de Mary Shelley mas, enquanto lá o cientista pretende superar a morte através de uma experiência hedionda, a mulher aqui carrega consigo o hálito providencial que trará esse eu-lírico amante à vida. No entanto, ele ainda não alcançou o controle pleno sobre seu corpo, embora o retorno das faculdades mentais já se delineie pela rápida passagem da terceira pessoa para a primeira ao longo da narrativa: “Enquanto você bordava ao redor de meu rosto um esotérico chamejamento negro, devorei a miniatura da dália carmim que estava perdida na sua testa de porcelana”¹⁸⁰. A mulher noturna está assim cada vez mais próxima do eu-lírico e o texto assim narrado busca consagrar cada instante desse encontro amoroso. Enfim, os mistérios da ressurreição consagram os amantes. O corpo do eu-lírico volta a pulsar e essa deusa noturna, que traz em si a profecia de uma “mulher prometida” pode finalmente entregar-se a ele.

Têm início então “Os Rituais”, a segunda parte do tomo, que pode ser lida de forma independente de “Os Mystérios”. O fim da primeira parte não apresenta ligações claras com a

¹⁷⁸ LIMA, Sergio. MA – “Os Mystérios”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 13-14. Grafia conforme o original.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 23. Grafia conforme o original.

segunda, de modo que, a princípio, não se poderia identificar se é o mesmo eu-lírico quem narra os novos eventos. Isso reforça o fato de que cada parte de cada tomo de *Amore* é passível ser lida como texto independente que pode ou não apresentar indicações de continuidade. Mesmo assim, tal estruturação não impede que façamos ligações que promovem leituras pertinentes. Por exemplo, se na primeira parte de MA, “Os Mystérios”, temos o surgimento da deusa que confere vida ao amante e o guia, na segunda parte é ele o responsável pelos diversos rituais que executa em homenagem à sua amada. Nos ritos de flagelação que o eu-lírico empreende na segunda parte, o corpo feminino é, simultaneamente, o espaço sagrado do sacrifício e o ente sacrificado. Essa dupla função remete à figura da deusa noturna que contém em si a figura de uma “mulher prometida” que é representada, aqui, pela mulher loura que o eu-lírico elege: “Misticamente, minhas mãos apoiam-se ao redor de suas nádegas que constituem o púlpito sagrado”.¹⁸¹ O fim dos rituais coincide com o orgasmo dos amantes e com o sucesso de uma invocação: “Precedida por uma in-humana paralisação silenciosa (durante a qual o sangue de tôdas as suas veias e capilares trincam-se e os milhares de cubinhos de rubi assim formados entrechocam-se), é iniciada a iluminação subterrânea da noite”¹⁸².

Assim tem início a “Vitória Negra”, terceira parte de MA. O título desta parte nos devolve ao início da primeira, dando uma forma circular a este tomo. Enquanto no início a deusa noturna vem até o eu lírico, após os rituais é ele quem vai de encontro a ela, chegando ao seu quarto:

Os móveis dispostos pelo vasto cômodo, guardando bastante distância entre si, adquiriam uma intensa presença erótica. A um lado via-se a penteadeira, cujo espelho em chamas estava coberto por um véu finíssimo. Um pouco mais ao fundo, a sapateira com as cortininhas corridas, deixando à mostra os seus sapatos de salto-alto, todos em braza. Da cômoda só restava a armação, se bem que seu interior carbonizado (tanto as partes internas de madeira quanto o conteúdo de roupas) mantinha-se num bloco intacto de cinzas. No outro lado, o guarda-roupa em estilo antigo, no qual a ígnea portinhola, correspondente ao compartimento de roupas-de-baixo, estava transparente.

No centro do quarto, sob um grande lustre de rubi festivamente iluminado, achava-se o docel, rodeado por peles de urso branco dispostas em raios, de modo que as cabeças empalhadas formavam um círculo a volta da cama. Em seu cume, alteavam-se montanhosas formas grenás, donde brotava um vaporoso tecido côr-de-rosa que caía ao redor do leito, deixando à vista somente os pequeninos pés-da-cama, esculpidos em páu-marfim.¹⁸³

A descrição do quarto, repleto de adornos exuberantes e excessivos que exalam uma atmosfera de luxúria surpreende pelas sucessivas quebras do efeito de verossimilhança que o

¹⁸¹ LIMA, Sergio. MA – “Os Rituais”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 53. Grafia conforme o original.

¹⁸² *Ibidem*, p. 54. Grafia conforme o original.

¹⁸³ LIMA, Sergio. MA – “A Vitória Negra”. *Ibidem*, p. 59-60. Grafia conforme o original.

texto descritivo poderia assegurar. O espelho da penteadeira, em chamas, é insolitamente coberto por um “véu finíssimo” que se mantém intacto pelo fogo; os sapatos de salto alto estão em brasa; interior da cômoda, totalmente carbonizado, ao invés de reduzir-se em cinzas e espalhar-se pelo chão, “mantém-se num bloco intacto” e o guarda-roupa é transparente. Com a passagem desse fogo inerme os objetos podem manter seu estado ou passar para outro pois o que rege esse espaço é a lógica do sonho. A consumação do ato amoroso se dá no êxtase puro, é a culminação da ressurreição na primeira parte e dos rituais na segunda, como se o eu-lírico houvesse passado por uma provação para que pudesse materializar o corpo de sua amada etérea. Os cortes entre um evento e outro são acentuados nessa terceira parte por meio da inserção de elementos anacrônicos em relação à temática gótico-medieval que predomina nas duas anteriores: o eu-lírico é agora perseguido em um edifício e busca escapar de “metralhadoras fatídicas”. Ora, essa busca pelo ser amado transcende o tempo e a própria vida. É somente na morte que o eu-lírico finalmente pode declarar seu amor e ter sua última visão: “A mulher nua, com seu fosforescente corpo de fogo, é o centro da noite”¹⁸⁴. O fogo que se espalha pelo quarto é irradiado pelo corpo da mulher amada. Assim se encerra o primeiro tomo de *Amore*.

Para Sergio Lima, o desejo é transgressão, pois transpõe o corpo para a dimensão do Sonho, coloca o ser em questão e em ação para a consumação de sua essência. Recuperando a narrativa da introdução, o poeta a elabora em outra chave:

Minha bôca infame entreabre-se agreste e escarpada, enquanto minhas mãos azuis pousam artisticamente sôbre suas nádegas (o volume cilíndrico de nata que as forma é incomensurável), e, surgindo a sonoridade musical do desejo primeiro, seus grandes lábios vaginais de batons-de-fogo envolvem o meu falo ossificado — o esquizofrênico rodeio do cego na floresta da noite —. Cauterizando as costas purulentas e fraturando as costelas ressecadas, os braços místicos sustentam minha cabeça sôbre o pescoço desconjuntado¹⁸⁵.

O ardor é próprio do corpo desejante, e dele se desprende para dimensionar-se em outra forma, como objeto crepitante. No jogo amoroso é a fenda mutilada que degola e sustenta a cabeça do supliciado. Trata-se do sacrifício que configura uma possessão: o que não tem passa a ter; o que tinha passa a não ter. A fenda possui o falo, o corpo possui a cabeça, e assim se perfaz a união amorosa.

¹⁸⁴ LIMA, Sergio. MA – “A Vitória Negra”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 63-64. Grafia conforme o original.

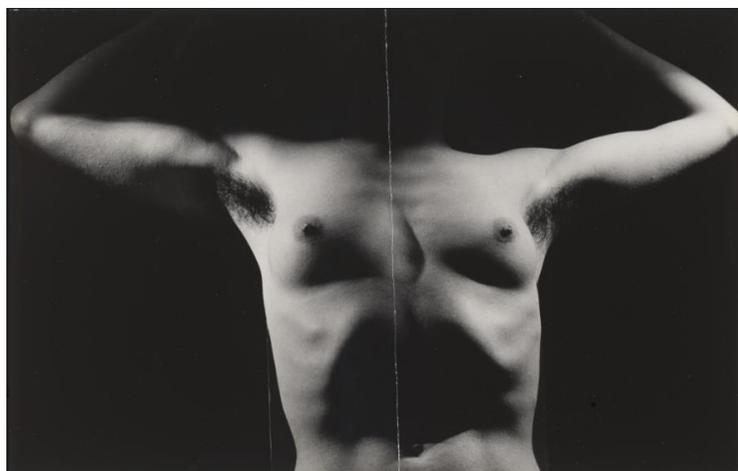
¹⁸⁵ LIMA, Sergio. MA – “Os Mystérios”. *Ibidem*, p. 17. Grafia conforme o original.

Vê-se como permanece o uso luxurioso da linguagem, o que também retoma o fogo das palavras “erupção”, “batons-de-fogo”, “cauterização”. A mulher tomará para si e devorará a cabeça do homem, da mesma forma que a fêmea do louva-a-deus. Mas isso não significa o fim ou a morte pois, conforme afirma a crítica literária Eliane Robert Moraes, quando comenta as ideias de Georges Bataille,

A ausência de cabeça não significa portanto ausência de vida, e a ferida da decapitação abre novas possibilidades de sentido para a existência humana. Ademais, o corpo vivo e potente do decapitado atesta que a cabeça é apenas um de seus limites orgânicos¹⁸⁶.

No caso de *Amore*, ausentar a cabeça de seu corpo é profaná-lo para fazer com que, paradoxalmente, ele ascenda a um plano mais elevado. Os sentidos do corpo são despertados pela ausência da cabeça, como se o corpo possuísse terminações nervosas ocultas que só se ativassem no momento fatídico da separação. O *Minotauro* de Man Ray, por exemplo, mostra-nos que a decapitação é o estágio inicial de uma metamorfose: o corpo é capaz de reproduzir olhos e boca e transportar os sentidos perdidos para outras extremidades:

Figura 16: Man Ray (Emmanuel Radnitzky) *Minotaur* 1933 (© 2020 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris)



Fonte: www.moma.org/collection/works/283899?artist_id=3716&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 28/03/2020.

O olhar apurado pelo erotismo torna visível a imagem nova. O jogo de luzes e sombras evidencia o tronco desnudado e oculta pescoço e rosto, os seios tornam-se olhos e a barriga, encolhida e aliada ao umbigo, transforma-se em boca. O corpo decapitado ganha chifres, torna-

¹⁸⁶ MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: A Decomposição da Figura Humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 187.

se selvagem, um monumento ao desejo vivo. Ganha mais vida e exala sua vitalidade como assombração maravilhosa e noturna.

Também na *História do Olho* Bataille nos dá a visão de uma nova cabeça ressurgente a partir da fenda. A heroína Simone, após o episódio em que torturam o sacerdote até à morte, é vista pelo protagonista como uma espécie de ciclope que olha para ele e chora “lágrimas de urina”¹⁸⁷. O sentido da profanação se mantém, o interdito transgredido é um passo a mais em direção à transcendência. É o próprio desejo que se manifesta na dimensão maléfica trazida pelo aspecto violento da decapitação, mas também de todas as cenas de violência que percorrem o livro de Sergio Lima. Para Michel Leiris,

[...] tudo o que é pecado, alteração, dissonância, pungência — tudo o que, em certo grau, é signo do malefício e, mais amplamente, do infortúnio — intervém necessariamente na apreensão do sagrado, na medida em que se manifesta assim a presença de uma face torta ao lado de uma face reta e se marca essa ambiguidade da qual o sagrado — que surge no instante preciso em que cada um dos dois elementos oscila para o elemento oposto — talvez não seja mais que a expressão mais intensa e mais imantada.¹⁸⁸

O que viemos explorando até aqui exemplifica de forma bastante clara a afirmação de Leiris. Para alcançar a dimensão sagrada de sua deusa noturna, o cadáver por ela reanimado deve antes espalhar seu evangelho de amor, que se compõe com versículos de dor, sangue e, acima de tudo, de prazer. MA é a narrativa de um ser que deve primeiramente descer ritualisticamente ao plano mais baixo para que consiga, exaltando sua amada, ascender ao mais elevado.

De forma semelhante a *Os oito coitos sem dor*, os tomos de *Amore*, mesmo enquanto sucessão de episódios diversos que podem ou não estar explicitamente conectados, ainda apresentam elementos que nos possibilitam entrever uma unidade. Há um equilíbrio em oscilação que ora pende para o lado do controle estabelecido pelo poeta, ora para a efusão da imagem por meio da linguagem sem barreiras; que ora pende para a prosa, ora para o verso. No trajeto que perpassa a “Introdução”, “Os Mistérios” e “Os Rituais” até “A Vitória Negra”, do primeiro tomo, e no caminho que se perfaz entre a “Introdução” e os quatro livros do segundo, “Leprosarium”, “Da Hierarquia”, “A Arcáica Brancura do Sêmen” e “Stella Assassinus” o que se mostra é uma sucessão de eventos que se mantém no interstício entre o linear e o não linear,

¹⁸⁷ BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução e prefácio de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85.

¹⁸⁸ LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 71.

mas que ainda assim sempre vai incessantemente em direção à figura da mulher amada, com o objetivo de alcançar a união indissolúvel.

3.5 – AMADOR, o segundo tomo

O fato de que Sergio tenha optado por traduzir seu título para o inglês, “THE LOVER” na página de rosto que contém a indicação “romança” e a epígrafe nos intriga e permite fazer algumas considerações. A palavra “amador” em português pode carregar o significado atrelado ao de “apreciador” ou “entusiasta”, como em “futebol amador”. O poeta poderia optar, para evitar certa ambiguidade, pela palavra “amante”, mais próxima da temática amorosa do livro, mas que pode, por sua parte, trazer certo sentido de passividade ou de ente possuído, conforme a frase “ele é meu amante”. Poderíamos especular que, ao inserir a tradução da palavra para o inglês, “lover” com o artigo definido “the”, Sergio parece querer indicar “o amador” como “aquele que exerce a ação de amar”, ou “aquele que ama”. Logo, como “amateur” em inglês seria a palavra equivalente ao “amador”, o autor pretenderia sanar a questão indicando estranha e especificamente o significado que quer dar ao seu título por meio de duas línguas distintas (ainda que, em inglês, “lover” também possa carregar o sentido de passividade). Outro detalhe é a classificação que Sergio dá ao tomo: “romança”, e não “romance”. O poeta retrocede à forma poética da idade média que exalta o amor cortês, mas que também apresenta narrativas de aventura e reforça seu vínculo com a tradição lírico-amorosa provençal que se permite entrever na associação que fizemos, anteriormente, entre o título de *Amore* e a *Vita Nuova* de Dante.

Em comparação ao primeiro tomo, AMADOR ocupa maior espaço dentro de *Amore*. O primeiro tomo compreende o intervalo que vai da página 7 à 65; o segundo, que tem a numeração reiniciada, vai da página 5 à 233. Também diferindo do primeiro, é neste tomo que o verso costuma irromper com grande fôlego, entrecortando o fluir da narrativa, como acontece no seguinte trecho de “A Deusa Negra”, a mesma figura que presidia os eventos do primeiro tomo, mas que, agora, é vista inteiramente pela perspectiva daquele que ama:

A Deusa Negra

rodeada pelos anjos do Saber.

No centro do lago de sangue está a Deusa

vermelhos, com seus rostos de sal, seus pequeninos pés e mãos de braza e seus olhinhos negros, rodeiam em ebulição à Deusa.

A Deusa
 com tiara enfeitada de prata
 com pés de ébano e unhas verdes
 com mãos em polpa de ágata
 com as quais oferece seu peito repleto de seios frutifi-
 /cados em mamilos amorangados
 com cabeleira de ouro noturno
 com penugens douradas e pêlos pubiais de mercúrio
 /derretido
 com joelhos de carvão
 com cílios de cristal
 com olhos de tempestade
 com a face sempre presente
 com seu corpo misterioso
 coberto por um manto cônico
 azul
 azul de quando o dia acaba e a noite vem, azul
 /crepuscular
 azul real, azul marinho
 azul fosforescente, azul esplêndido
 azul eminência da noite (provoca em mim estado
 /pânico de prazer)¹⁸⁹
 [...]

O capítulo se inicia com uma breve descrição do ambiente em que se encontra a Deusa. Nesse lago de sangue figuram anjinhos que nos relembram aqueles da pintura *E suas mãos moveram-se qual maré para celebrar a dádiva sacrificial*¹⁹⁰, examinada no segundo capítulo. A figura da deusa é descrita por imagens sucessivas entremeadas pela repetição da preposição “com”, e o seu manto é apresentado como uma sucessão de azuis. As imagens variam entre aquelas cuja compreensão pode ser mais simples, como “seios frutificados em mamilos amorangados” e aquelas mais surpreendentes, como “mãos em polpa de ágata”. Trata-se de um procedimento análogo ao que encontramos no poema “A União Livre”, de André Breton, do qual selecionamos o trecho inicial:

Minha mulher com a cabeleira de fogo de lenha
 Com pensamentos de relâmpagos de calor
 Com a cintura de ampulheta
 Minha mulher com a cintura de lontra entre os dentes de tigre
 Minha mulher com a boca de emblema e de buquê de estrelas de primeira grandeza
 Com dentes de rastros de rato branco sobre a terra branca
 Com a língua de âmbar e vidro friccionado
 Minha mulher com a língua de hóstia apunhalada
 Com a língua de boneca que abre e fecha os olhos
 Com a língua de pedra inacreditável

¹⁸⁹ LIMA, Sergio. AMADOR – “Leprosarium”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 44-45. Grafia conforme o original.

¹⁹⁰ Cf. p. 71 deste trabalho.

Minha mulher com cílios de lápis de cor para crianças¹⁹¹
[...]

Assim como em MA, AMADOR também apresenta uma introdução que prepara a narrativa, ou a “romança”, como o autor a designa, para seus futuros desenvolvimentos. Trata-se aqui de situar o leitor e os eventos que se sucederão em um espaço que não deixa de causar estranhamento: a superfície de um planeta desconhecido que julgaríamos deserto pela descrição inicial, não fosse a aparição súbita dos “Filhos da Rainha” no primeiro livro, “Leprosarium”: “Robots antropomorfos, com suas articulações metálicas cobertas por músculos de carne humana e possuidores de pele acetinada, estranha, usando roupa colante de ouro: – os andróides sagrados. Êsses andróides são os eleitos para a criação do novo Reino”¹⁹².

O segundo livro do tomo, “Da Hierarchia”, é o maior dos quatro, ocupando o intervalo das páginas 49 à 160. Conforme o seu título, a narrativa complementa o que vinha se desenvolvendo em “Leprosarium”. O planeta, agora designado como “terra”, começa a ser povoado por seres humanos:

Nos rios e nas florestas dominam as mulheres. Nas planícies e nas montanhas dominam os homens.

Nos rios e nas florestas as mulheres matam seus irmãos e lutam contra as flores venenosas (a).

Nas planícies e nas montanhas, os homens matam suas irmãs e lutam contra as máquinas mortais (b).¹⁹³

Aqui vemos que a hierarquia que intitula o livro é aquela que divide homens e mulheres na superfície do planeta, além de seus predadores naturais: flores venenosas para as mulheres, máquinas mortais para os homens. O elemento natural se apresenta em contraposição ao artificial e a união entre os homens e as mulheres simboliza a união desses polos opostos. As indicações (a) e (b) se referem, respectivamente, a desdobramentos dessas duas frases em episódios particulares dentro da narrativa geral de “Da Hierarchia” que devem ser lidas como se ocorressem simultaneamente, desarticulando a linearidade do texto:

Cada vês que as flôres venenosas devoram um homem, tôda a floresta escurece, e de seu seio tenebroso, num crescer vertiginoso de fibras alucinadas e novas latências

¹⁹¹ BRETON, André. *A União Livre*. Poema traduzido por Claudio Willer. In: <https://claudiowiller.wordpress.com/2013/06/17/a-uniao-livre-de-andre-breton/>. Acesso em 02/03/2022.

¹⁹² LIMA, Sergio. AMADOR – “Leprosarium”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 23. Grafia conforme o original.

¹⁹³ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. *Ibidem*, p. 54. Grafia conforme o original.

sobre seiva, borbulhantes, um ponto atinge a super-vibração. Então, móvel, a flôr desabrocha-se cinco vêzes, cada vêz maior.¹⁹⁴

[...]

Cada vêz que as máquinas devoram uma mulher, a espiral central eleva-se erecta e, no meio da planície quieta e silenciosa, sua calota oscila ligeira, mas em grande tensão. Do centro das planícies, no vale verdejante, onde a aragem apenas roça de leve a crista em grãos dos altos capins que a cobrem por inteiro, vem uma luz insólita. Sob um céu de chumbo e no ar parado da natureza em expectativa, a cabeça da máquina cintila com um fulgor mineral, estrangeiro.¹⁹⁵

Os ritos sacrificais presentes no primeiro tomo, assim como as devorações, permanecem. O sacrifício dos irmãos e das irmãs indica a eliminação de um vínculo que permitirá aos homens e às mulheres se encontrarem ao longo da narrativa, no “florir das cúpulas” em que “Os homens e as mulheres se amam nos precipícios”. A partir disso, novas hierarquias se desdobram: a) Os homens louros sacrificam as mulheres pálidas que sacrificam meninos; b) As amazonas sacrificam os homens louros; c) Os homens peludos sacrificam as amazonas. Deste último evento da cadeia alimentar, surge um Leão de Ouro a partir das carnes, lágrimas e sangue provenientes de um massacre. Estamos novamente diante do sucesso de uma invocação como havia ocorrido em “A Vitória Negra”. Porém, o invocado é o Amador: a figura do homem negro que combate o Leão de Ouro, vencendo-o e reinando sobre as terras desse lugar antes inóspito.

Da atmosfera medieval, mais ampla, ao detalhe modernizante que pode ser apenas intuído pela presença de edifícios e metralhadoras do primeiro tomo, passamos ao tom futurista do segundo, com robôs e “máquinas mortais” que se contrapõem a uma flora e uma fauna também mortais. Porém, essa transferência do tempo e do espaço não é definitiva, é reversível e retrocede a todo momento com o mesmo modo delirante de descrição cujo detalhamento não reveste apenas o objeto de qualidades, mas lhe dá vida, personalidade e potência imagética:

O Castelo de Ferro possui imensos tetos angulares formando agulhas que rodeiam sua principal torre. Através, ao longo e entremeada com sua arquitetura delirante (segundo normas que lembram eufóricas e torturadas antropomorfias, bem como o apogeu e decadência de sistemas orgânicos), proliferam vegetações de madeira branca, madeira preta e madeira dourada, em folhagens e florações atávicas. Por fora está todo em ruínas, cabeludo de heras e de floridas primaveras. Por dentro não há janelas e sua composição disorteante e disforme apresenta, nas fendas que surgem dos rasgos de sua forma, gigantescas cortinas de metal liquefeito com as franjas em ondulantes movimentos estáticos. Seus móveis são talhados em apêndices e hipertrofias patológicas da matéria que o constitui, sendo o assoalho uma só lage provinda de um

¹⁹⁴ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 56. Grafia conforme o original.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 59. Grafia conforme o original.

sólo único aplainado de estalagmites, possuindo assim curiosas linhas circulares e elípticas.¹⁹⁶

Este castelo mítico é de ferro, mas apresenta formas fluidas semelhantes a “torturadas antropomorfias”. É o castelo da dualidade, ao mesmo tempo sólido e estático, fluido e movente. Inanimado, é transpassado e circulado por elementos naturais, selvagens e vivos e é também adornado por paradoxos: “cortinas de metal liquefeito, com as franjas em ondulantes movimentos estáticos”. Faz-se necessário comentar algumas palavras do campo científico, empregadas na descrição desse castelo impossível: “antropomorfias”, “sistemas orgânicos” e “hipertrofias patológicas” poderiam muito bem figurar em poemas de Augusto dos Anjos, e também nos *Cantos de Maldoror*: “O abutre devorador de cordeiros, belo como a lei da parada do desenvolvimento do peito dos adultos cuja propensão ao crescimento não está em relação direta à quantidade de moléculas que seu organismo assimila, perdeu-se nas altas camadas da atmosfera¹⁹⁷”.

É nesse castelo de ferro que, após novos sacrifícios, o eu-lírico denominado “Homem negro” pode encontrar a deusa noturna e unir-se a ela:

[...]

Noturnas Núpcias Negras

Eu quero unir para sempre seus pêlos de sal com
/meus pêlos de mercúrio
Eu quero unir para sempre sua testa de chumbo com
/minha testa de ferro
Eu quero unir para sempre sua língua de folhagens
/com meus dentes de vidro
Eu quero unir para sempre nossos perfís imantados
Nossos olhos unir-se-ão pelo Incêndio

Sua vulva negra
Meu pênis branco
Nossos lábios vermelhos
Vermelhos como o Ôvo Universal¹⁹⁸

A repetição de “Eu quero unir para sempre” encadeia os objetos distintos e contrários dessa união que se quer duradoura: sal e mercúrio, chumbo e ferro, línguas e dentes, folhagem e vidro, perfis imantados. Essas “núpcias gregas” ocorrerão desde o plano mais ínfimo, dos

¹⁹⁶ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 125-126. Grafia conforme o original.

¹⁹⁷ LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 223.

¹⁹⁸ LIMA, Sergio. AMADOR – “Da Hierarchia”. *Op. cit.*, p. 157-158. Grafia conforme o original.

elementos químicos, passando pelo reino mineral em direção ao natural e, por fim, aos corpos que inevitavelmente se atraem. Há ainda uma retomada da pintura *A Redondeza da Terra*, examinada no segundo capítulo, que se dá por meio da presença da “vulva negra” e do “pênis branco” que anseiam pela união carnal¹⁹⁹.

O terceiro livro de AMADOR, “A Arcáica Brancura do Sêmen” narra a união de um Rei do Oeste e de uma Rainha do Leste, que antes de se encontrarem, devem passar por rituais propiciatórios. Ele ganha suas vestes a partir de experiências laboratoriais em uma máquina movida à masturbação inesgotável de seu povo; ela banha-se no sangue de virgens que haviam deglutido os corpos de vários recém-nascidos. A descrição de tais processos é de um detalhismo excessivo, que beira o paroxismo. Observemos, primeiramente, a preparação dos trajés do Rei, no laboratório:

O aparelho complexo utilizado para tal operação é o seguinte:

— existe um tubo circular exterior, largo e de ferro, sôbre o qual estão sentadas seis mulheres; depois uma chapa circular de estalactites laminados em tela que separa essas mulheres do grupo de pessoas situado dentro dêsse círculo; grupo êsse que por sua vêz tem contacto direto com o cilindro central de vidro, dentro do qual Êle permanece flutuante. Tanto Êle como as outras pessoas que participam dessa operação estão completamente nus, devido à necessidade de pureza orgânica da mesma.

— cada uma das seis mulheres sentadas (35 anos), possuidores de rins deliciosos e formas exuberantes, masturbam-se lentamente pressionando as coxas e se acariciando os seios dilatados, enquanto, através da faisca central, com orifícios oblongos, da chapa circular laminada (tôda revestida de musgo), ligam-se ao grupo interno por meio da excitação bucal no pênis dos jovens (15 anos) cujos pés apoiam-se também no círculo de ferro, onde cada uma está sentada, e cujos joelhos estão à altura de seus ombros femininos.

— o jovem (totalmente depilado e careca), do lado interno da chapa circular que seu corpo atravessa, está com os braços distendidos, com o fito de suportar seu tórax no espaço, e as mãos apoiadas na base do aparelho; sentada sôbre seu peito está uma jovem (20 anos) virgem, com as pernas cruzadas em suas costas, de frente para o centro do aparelho, firmando-se no seu pescoço, e assim êle se alimenta vorazmente de sua vagina minuciosa; esta jovem está caída para a frente, apoiada na parte inferior das coxas de sua companheira (17 anos) que, com as pernas cruzando nas nádegas daquela através da cintura, está de cabeça para baixo verticalmente, apoiada com todo o pêso do próprio corpo em seus ombros e sua nuca, de frente para a chapa circular e de costas para o cilindro.

— dêste modo, tendo seus reflexos nos espêlhos da câmara — principalmente as costas alvas e principescas das mulheres sentadas, tendo suas cabeleiras sôltas e úmidas de mar —, cada um dos seis

grupos (cada um com quatro figurantes) que formam o componente humano do aparelho, ligam-se sexualmente até o cilindro do ponto central, isto é: a mulher sentada masturba-se e excita o jovem, o qual excita o clitóris da virgem que se apoia no corpo da jovem, cujos braços, estendidos ao longo da parte inferior do cilindro, permitem segurar as mãos da jovem dos outros dois grupos vizinhos, logo:

os lábios carnudos e os seios ponteagudos da virgem friquicionam-se de encontro ao cilindro central

¹⁹⁹ Cf. p. 72 deste trabalho.

os glúteos desafiantes e as costas imperdoáveis da jovem friccionam-se de encontro ao cilindro central

e, enquanto,

a testa da virgem poreja sangue como também os braços da jovem porejam sangue (já que tanto a testa de uma como os braços da outra estão em contacto pleno com a superfície do cilindro)

á sangria.

O corpo central e rotativo do aparelho evolue mais rapidamente, todo de vidro.

Graças à refinada musculatura ocular provida mentalmente, em cada uma das seis mulheres iniciais sentadas no aro de ferro externo, (já que elas, ciumentas, martirizam-se de gozo com o espetáculo através da placa circular que as limita) pela sua medula espinhal, suas retinas ultra-vibrantes são usadas como polo-negativo. E as cabeleiras das duas mulheres de cada grupo mediador, ligadas entre si por espiralados fios de cobre (ambas possuem a mesma quantidade numérica de fios capilares), são usadas como polo-negativo.

Dessa fonte elétrica tira-se a energia para a rotação do cilindro central, todo de vidro e capsular, repleto de sangue humano, onde Êle flutua em estado cataplético.²⁰⁰

A descrição delirante desse maquinário constituído por globos de vidro, fios de cobre, aros de ferro, chapas circulares, entre outros materiais, possui detalhes de tamanha especificidade que, ao invés de conferir maior clareza, confunde a possibilidade de vislumbrá-lo concretamente. Seu aspecto mirabolante, mais do que facilitar, dificulta que o desenhemos em nossa imaginação ao longo da leitura. A compreensão de suas funcionalidades deve ser obtida a partir do todo (ele preparará o Rei para o encontro) pois, se tentarmos apreendê-lo por suas partes e não tivermos cuidado, acabaremos adentrando seu mecanismo labiríntico. Não resta explicado, por exemplo, por qual motivo a idade das mulheres e homens responsáveis pela força-motriz do aparelho deve ser, respectivamente, 35, 15, 20 e 17 anos, nem por qual motivo eles devem manter as posições anatomicamente complexas em que se encontram. O que conseguimos captar, ao menos, é que se trata uma máquina feita de camadas alternadas entre elementos humanos e artificiais e que, a partir da fricção desses dois, é gerada a energia necessária para que se produza o resultado desejado, como no esquema que tentamos esboçar a seguir de maneira intuitiva e ao qual demos o nome de “O Laboratório” por ser no centro deste o local em que o aparato se encontra:

²⁰⁰ LIMA, Sergio. AMADOR – “A Arcáica Brancura do Sêmen”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 172-175. Grafia conforme o original.

“O Laboratório”

<tubo circular < seis mulheres < chapa circular de estalactites < grupo de pessoas (os jovens)

<cilindro central de vidro <o rei> cilindro central de vidro>

grupo de pessoas (os jovens)> chapa circular de estalactites> seis mulheres > tubo circular>

||

<as vestes do Rei >

Evidentemente, trata-se de um esquema bastante simplificado em que os sinais < e > são utilizados para indicar, respectivamente, a abertura e o fechamento de uma camada. Além disso, assim dividido em três linhas, ilustra-se com maior propriedade a posição do rei, centralizado e circundado por todas as outras partes da máquina, na horizontal, na vertical e também na diagonal. Formam-se, desse modo, estruturas cruzadas em que a camada mais exterior se inicia na ponta esquerda da primeira linha e termina na ponta direita da terceira, englobando todas as outras que seguem o mesmo padrão. O símbolo ||, colocado logo abaixo da estrutura principal, indica o resultado proveniente da operação. Devemos nos lembrar de que “O Laboratório” existe por um motivo e, após todos os procedimentos descritos acima, a roupagem do Rei é finalmente concluída:

O sangue é moldado e cristalizado por pressões-atmosféricas. A seguir sua roupagem é recoberta com lágrimas plasticizadas, tendo nas junções e nas partes internas dos membros todo um revestimento com pêlos de urso branco (extintos há milênios). Os fêchos da roupagem são botões feitos com as pequeninas cabeças (diminuídas até uma polegada e meia) dos seres humanos que colaboraram nesta operação, mas ainda com suas cabeleiras.²⁰¹

Os componentes humanos são consumidos e mudam de estado durante a confecção, enquanto as partes artificiais da máquina permanecem. Isso nos indica que o processo pode e será repetido quantas vezes forem necessárias.

O delírio descritivo de “O Laboratório” atordoia e lembra o fabuloso maquinário de Raymond Roussel, no qual Sergio se inspirou, o que estaria de acordo com a resenha de sua obra em *La Brèche*, que mencionamos algumas linhas acima. Nela, o autor anônimo da resenha menciona as “construções rousselianas” de Sergio, dentre as quais devemos contar a que ora

²⁰¹ LIMA, Sergio. AMADOR – “A Arcáica Brancura do Sêmen”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 175. Grafia conforme o original.

descrevemos. Em *Locus Solus*, de Roussel, por exemplo, há inúmeras parafernalias cujo funcionamento é descrito à exaustão sem que jamais se esclareça para quê elas servem. Tomemos a liberdade de citar apenas um trecho de um de seus episódios, o do grande diamante reluzente “com dois metros de altura e três de largura”:

No meio, uma jovem graciosa e delicada, vestida com um maiô cor da pele, mantinha-se de pé sobre o fundo e, completamente imergida, assumia diversas posições cheias de encanto estético, balançando suavemente a cabeça.

Com um alegre sorriso nos lábios, ela parecia respirar livremente no elemento líquido que a envolvia por todos os lados.

Inteiramente espalhada, sua cabeleira, loira e soberba, tendia a se elevar acima dela, sem, no entanto, atingir a superfície. Ao menor movimento, cada fio de cabelo, cercado por uma espécie de fino forro aquoso, vibrava com a fricção das camadas fluidas, e a corda assim formada engendrava, de acordo com seu comprimento, um som mais ou menos alto. Esse fenômeno explicava a sedutora música que se ouvia nos arredores do diamante.²⁰²

O trecho em questão é ilustrativo daquilo que Breton discute em sua introdução a Raymond Roussel na *Antologia do Humor Negro*. Para o poeta surrealista, Roussel é, junto a Lautréamont, “o maior magnetizador dos tempos modernos” por, entre outras coisas, sua obra, de “magnífica originalidade”, infligir “definitiva afronta aos adeptos de um realismo primário”²⁰³. Mediante construções extremamente cerebrais, Roussel cria um jogo de imaginação que parece emular a realidade devido ao detalhismo que, na verdade, esfacela toda e qualquer verossimilhança. Não estamos longe do que faz Sergio Lima em seu “Laboratório”.

Há uma outra obra, porém, que pode elucidar alguns pontos no que se refere à nossa leitura do maquinário delirante de Sergio Lima. Michel Carrouges, em seu ensaio *As Máquinas Celibatárias*, dedicado ao *Grande Vidro* de Marcel Duchamp, apresenta um catálogo de máquinas cujo funcionamento se dá, essencialmente, no plano da imaginação literária. Carrouges tem o objetivo de apresentar-nos um mito moderno que se entrevê no surgimento dessas máquinas que prenunciam “o domínio simultâneo do maquinismo e do mundo do terror”²⁰⁴. Dessa forma, inventariando a maquinaria presente na obra de artistas, poetas e escritores como Franz Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Júlio Verne, Villiers de l’Isle Adam, Irène Hillel-Erlanger, Adolfo Bioy Casares, Lautréamont e

²⁰² ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p. 88.

²⁰³ BRETON, André. “Raymond Roussel – 1877-1933”. In: *Antologia do Humor Negro*. Traduções de Aníbal Fernandes, Ernesto Sampaio, Isabel Hub, Jorge Silva Melo, Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello; Edições Afrodite, 1973, p. 287 e 290.

²⁰⁴ CARROUGES, Michel. *As Máquinas Celibatárias*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. 2019, Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-1 edições, p. 30.

Edgar Allan Poe, “os grandes maquinistas”, o ensaísta conclui que a criação desses objetos no plano literário ou plástico não são mero divertimento, pois “revelam, em traços de fogo, o mito maior no qual se inscreve a quádrupla tragédia de nosso tempo: o nó górdio das interferências do maquinismo, do terror, do erotismo e da religião ou da antirreligião”²⁰⁵.

O trecho de Roussel que selecionamos também é examinado por Carrouges no capítulo em que o ensaísta analisa as máquinas celibatárias de *Locus Solus*. O grande diamante em que se encontra a dançarina Faustine é como o cilindro de vidro repleto de sangue em que se encontra o rei em “O Laboratório”, e também está cheio de uma substância líquida, denominada “aquamicans”. Mas enquanto Faustine, no centro do diamante, atua respirando alegre e fazendo movimentos que geram músicas, o Rei encontra-se inerte, flutuando em “estado cataplético”. Roussel prossegue dando detalhes cada vez mais surpreendentes à máquina e Carrouges, em seu exame sobre esse aparato em específico, avalia que

O drama da máquina celibatária não é o do ser que vive totalmente solitário, mas o da criatura que se aproxima infinitamente de uma criatura do outro sexo sem conseguir realmente encontrá-la. Não é a castidade que está em questão, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder chegar ao ponto de fusão.²⁰⁶

Tendo o trecho acima em mente, podemos perceber uma diferença fundamental entre a máquina rousseliana e a de Sergio Lima: enquanto a primeira não permite a fusão amorosa, a segunda é feita justamente com o objetivo de preparar o rei para este evento prodigioso.

Assim como o Rei é preparado para seu encontro por meio de sua máquina, a Rainha também passa por um processo análogo, embora sem a presença de quaisquer elementos mecânicos ou tecnológicos semelhantes aos vistos “O Laboratório”, e que resumiremos destacando os detalhes mais interessantes quando necessário.

Quatorze homens, jovens, são atraídos pelo perfume de vinte e oito mulheres eleitas para a transformação da Rainha. Em um monte sagrado, eles permanecem e sonham com o dia em que cumprirão sua função. As mães da civilização do oeste, grávidas, em determinado momento entram em “histeria erótica coletiva” e se apaixonam “antropofagicamente” por seus companheiros, que são também seus pais, e alimentam-se de seu sangue. Passados quinze dias após esse delírio incestuoso, as mães geram sessenta bebês que, terminado o parto e por meio

²⁰⁵ CARROUGES, Michel. *As Máquinas Celibatárias*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. 2019, Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-1 edições, p. 30.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 76.

de uma operação cirúrgica que não é detalhada, têm todo o seu sangue trocado pela menstruação das vinte e oito jovens. O objetivo dessa transfusão é esclarecido:

O sangue dos recém-nascidos é usado para encher até as bordas a elíptica piscina pequenina, (tôda de ébano curtido com sangue e decomposição molecular de águias, e forrada de fêmurs consecutivos, a prova de borbulhamentos corrosivos) a qual serve para o nicho-sala-de-banho em água-marinha d'Ela. Nêste morno conteúdo, segundo as regras concebidas por seus antepassados a fim de prepará-la para a viagem astral, a Rainha banha-se nua durante vinte-e-quatro horas.²⁰⁷

Permanece a exuberância na descrição dos objetos e do ambiente, à maneira daquela do quarto incendiado da deusa, visto no primeiro tomo de *Amore*²⁰⁸. Há também paralelos com o processo empreendido pelos súditos do Rei, tendo em vista que essa Rainha, com algo de Erzsébet Báthory²⁰⁹, também se banha no sangue colhido de maneira bastante peculiar. Da mesma forma que o sangue puro dos bebês tem uma função, essas crianças também cumprem sua parte na preparação da monarca: serão a refeição das vinte e oito jovens e essa nutrição macabra alterará grotescamente o metabolismo e o corpo dessas mulheres. Elas, agora “monumentos de hipertrofias aglutinantes”²¹⁰, entregam-se aos quatorze jovens do monte sagrado e devoram seus órgãos genitais. Os jovens, mortos, têm seus corpos examinados pelas mulheres eleitas que divisam mapas astrológicos a partir das marcas deles. Como resultado dessa operação, as mulheres podem traçar em seus próprios corpos as linhas que designam as partes mais carnosas, que serão utilizadas para tecer o manto real. Só então a rainha sai de seu banho e veste-se com as carcaças das mulheres eleitas que foram, por sua vez, esquartejadas:

Tendo seu manto fenomenal de grandiosos ventres, nádegas e seios, ela começa a caminhada para a passagem que a levará à superfície nevada. Apaixonada, estando só seu rosto para fora, já seus transbordantes olhos ultrapassam em promessas a monstruosa beleza dos suntuosos órgãos vivos que a cobrem.²¹¹

O fato de não haver, nos eventos descritos acima, alguma maquinaria semelhante à que examinamos anteriormente não nos impede de identificar, na confecção desse novo traje, a

²⁰⁷ LIMA, Sergio. AMADOR - “A Arcáica Brancura do Sêmen”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 179-180. Grafia conforme o original.

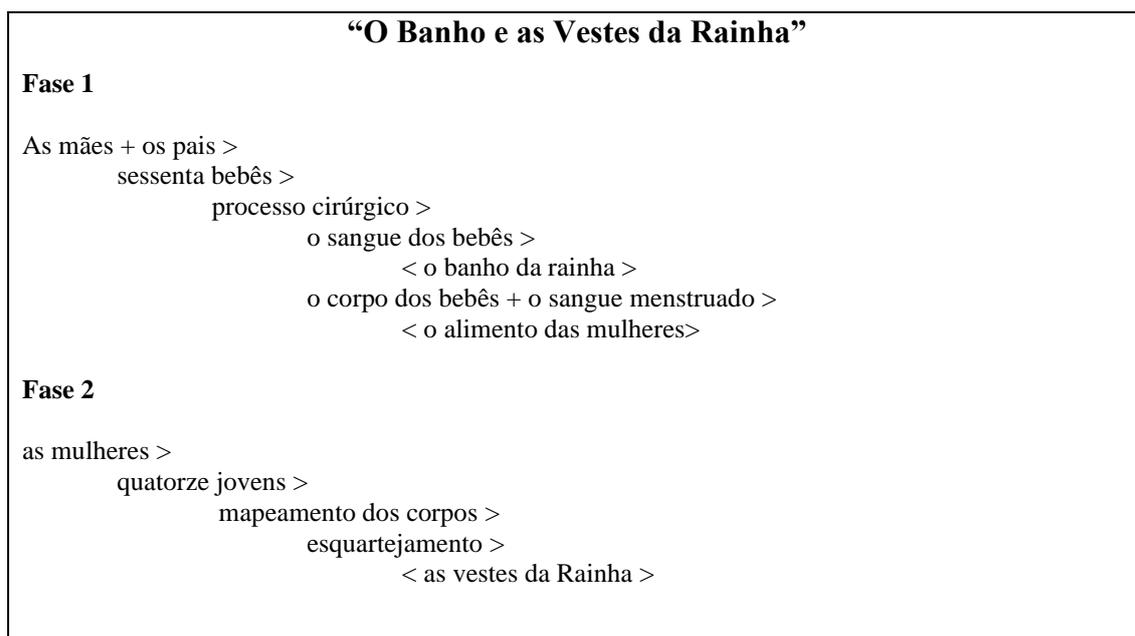
²⁰⁸ Cf. p. 119 deste trabalho.

²⁰⁹ Erzsébet Báthory (Nyírbátor, 7 de agosto de 1560 — Csejte, 21 de agosto de 1614). Condessa Húngara que entrou para a história por seus crimes hediondos. Báthory costumava torturar e sacrificar belas jovens que empregava em seu castelo. Em rituais cujo objetivo era retardar seu envelhecimento, a condessa banhava-se no sangue de suas vítimas.

²¹⁰ LIMA, Sergio. AMADOR – “A Arcáica Brancura do Sêmen”. *Op. cit.*, p. 184

²¹¹ *Ibidem*. Grafia conforme o original.

atividade de uma máquina semelhante àquelas que Carrouges examina em seu ensaio. Em comparação à máquina que cria o traje do Rei, onde a criação se dá por meio de camadas circulares que englobam umas às outras até o núcleo (o cilindro), “O Banho e as Vestes da Rainha” segue a lógica de uma linha de produção evidentemente carnal em duas fases e, por isso, pode ser visualizada de forma mais intuitiva em contraposição a “O Laboratório”, que seria a união de elementos artificiais e biológicos:



No esquema simplificado acima, o símbolo + é utilizado para especificar a união de dois elementos e o símbolo > é utilizado para indicar o prosseguimento de uma determinada etapa que gera um novo elemento por sua vez transformado, resultando em uma etapa nova, concluída somente quando o elemento final está fechado entre < e >. Assim organizado de forma descendente, conseguimos ilustrar, por exemplo, como o material “bebê” produz dois resultados diferentes, utilizados de forma diversa; por isso, na “Fase 1”, “sangue” e “corpo” encontram-se em uma mesma “coluna”, da mesma forma que todos os resultados finais: <banho da rainha>, <alimento das mulheres> e <as vestes da Rainha>. Concluindo, outro paralelo pode ser estabelecido entre as duas “máquinas”: em “O Laboratório” o resultado parece instantâneo, provém do interior da maquinaria; aqui ele é alcançado minuciosa e progressivamente, culminância de eventos exteriores.

Se em “O Laboratório” prevalece a inspiração rousseliana, “O Banho e as Vestes da Rainha” apresenta elementos que apontam para uma matriz sadiana. Dissemos “prevalece” pois Sergio opera, além da mistura de objetos, seres, máquinas etc., a mistura de obras da literatura.

Desde as mães delirantes que se alimentam dos pais, até as jovens que se alimentam fartamente dos bebês e, por fim, dilaceram os quatorze jovens, dor e prazer se conjugam e criam cenas que poderiam figurar em *Os 120 dias de Sodoma*. A obsessão por números que se pode presenciar ao longo de *Amore* e nos trechos mencionados até agora também se encontra na obra do Marquês de Sade. De acordo com Eliane Robert Moraes, na introdução do livro de Sade, os números também são fonte de prazer por “explicitarem as cifras do gozo”. As enumerações intermináveis de fetiches, violências e abusos aprazem ao libertino acumulador:

De fato, a amplitude da dilapidação que está no horizonte das atividades da libertinagem supõe reservas sem fim, sejam elas de dinheiro, de energia, de corpos ou do que mais for necessário para sua plena realização. Mas, uma vez contabilizadas, as somas esbanjadas em função do gozo físico são repostas em um plano simbólico que opera significativa inversão de sinais: o que foi dilapidado torna-se então objeto de acumulação.²¹²

Tanto o Rei como a Rainha são acumuladores. Dilapidam seus súditos com a intenção de se abandonarem ao prazer, assim como os libertinos de Sade. Mas se a “felicidade libertina”, na obra do autor francês, é o ápice da satisfação pessoal, e o outro que sofre o flagelo é o objeto por excelência que possibilita o alcance dessa mesma satisfação, na poesia de *Amore* não é possível senão pela união de dois seres cujo amor é mútuo e indissolúvel. O que em Sade é paixão individual, autossuficiente e desmesurada, em Sergio Lima deve ser comunhão – ainda que profana. Nas páginas da obra do Marquês observa-se a mesma especificidade no que se refere à idade, às flagelações e as alterações grotescas no corpo dos flagelados. Escolheremos alguns exemplos ao acaso, fazendo uma espécie de colagem tanto da narrativa principal quanto da descrição das paixões que ocupam a terceira, quarta e quinta parte do livro:

Cem putas compareciam durante seis horas e as cem raramente saíam inteiras. Mas não precipitemos as coisas; tal refinamento se prende a detalhes aos quais ainda não chegamos. o quarto de jantar era reservado às donzelas. Recebiam as que tinham entre sete e quinze anos.

[...]

Ele precisa de quinze moças para essa orgia, todas entre quinze e dezessete anos, nem acima nem abaixo. Seis alcoviteiras trabalham em Paris, e doze nas províncias, para lhe conseguir tudo o que é possível encontrar de mais encantador nessa idade

[...]

4. Os quatro membros presos em quatro molas que se afastam paulatinamente o os puxam lentamente, até que acabem por se soltar e o tronco caia num braseiro.

²¹² MORAES, Eliane Robert. “Inventário do Abismo”. In: SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 10.

5. Um sino de ferro em brasa lhe serve de touca, sem apoio para a sua cabeça, de modo que seus miolos derretam lentamente e que sua cabeça torre inteiramente.²¹³

O estudo comparativo entre *Amore*, *Locus Solus* e *Os 120 dias de Sodoma* demandaria um trabalho cuja minúcia e extensão superariam e extrapolariam os limites aos quais precisamos nos ater. Nosso objetivo ao trazer as obras de Roussel e Sade é o de apresentar algumas semelhanças que, se não se convertem em uma leitura mais aprofundada, ao menos indicam algumas linhas de força que Sergio Lima manifestou ao escrever seu livro.

À maneira de outros processos semelhantes existentes em *Amore*, a descrição dos dois procedimentos que prepara ambos, Rei e Rainha, para o encontro, não deve ser compreendida como exposição de eventos sucessivos, mas sim simultâneos. Tanto no Leste, terra do Rei, quanto no Oeste, terra da Rainha, a produção dos trajes acontece ao mesmo tempo, de forma harmônica. O planeta em que se encontra a ilha onde ocorrem esses eventos, descrito desde o início do tomo, é de uma harmonia extrema, tal como um organismo que depende de suas células para que subsista. Desde o macrocosmo até o microcosmo encontramos a mesma dança erótica e universal.

Todas as considerações feitas até aqui nos permitem compreender “O Laboratório” e “O Banho da Rainha” no contexto das máquinas celibatárias sem, no entanto, ser necessário nos comprometermos a classificá-los enquanto tal. Antes, poderíamos até conferir-lhes um nome mais apropriado: “máquinas masturbatórias”. Os movimentos em repetição das mulheres e dos homens no interior de cada camada circular da primeira geram a eletricidade que coloca o dispositivo central em movimento e cria a roupagem do rei; a progressão linear de sacrifícios na segunda passa das mães aos pais, das mulheres aos bebês aos jovens e, por fim, resultam nas vestes da Rainha. Se, em passagens anteriores o poeta trabalha a prática ritualística como meio de propiciar o encontro amoroso, poderíamos pensar que, no caso de “O Laboratório”, ele ilustraria a perda dessa dimensão mágica com a chegada da ciência e da industrialização. Tal leitura é imediatamente negada diante de “O Banho da Rainha”, e pelo fato de que há, em ambos os casos, a presença de “magos” monitorando e orquestrando os empreendimentos. Em *Amore*, a passagem de um polo a outro, seja do místico para o racional, do natural para o artificial, do humano para o animal etc., nunca é definitiva e, como viemos demonstrando até aqui, o que rege todos e quaisquer polos opostos é a reversibilidade. Logo, “O Laboratório” e “O Banho da Rainha” não podem ser considerados como frutos do puro pensamento científico; antes, a

²¹³ SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a A Escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 19, 353-354.

descrição paroxística de suas diversas partes e de seus movimentos, camada a camada, fase a fase, tenta levar esse mesmo pensamento ao limite e, por fim, à impossibilidade de uma compreensão totalizante justamente porque essa descrição que inadvertidamente julgamos racional tem sua origem no fluxo da escrita automática e é, portanto, uma imagem poética que se constrói gradativamente até o ponto mais luminoso:

O Rei despe-se lentamente
seu corpo nu - dourado - glorioso
A Rainha despe-se lentamente
seu corpo nu - prateado - triunfante

No centro perdido em penhascos espelhais, Ela o possui em todos os sentidos da rosa dos ventos.²¹⁴

O quarto livro de AMADOR, “Stella Assassinus”, diferentemente dos outros três, é escrito majoritariamente em versos. A forma narrativa não é abandonada, mas vai cedendo de pouco em pouco como se todos os acontecimentos anteriores convergissem para um evento que não se pode captar senão pela exaltação lírica desse amante que, ainda mais uma vez, encontra sua amada. O evento astronômico que autoriza o encontro começa quando os quatro sóis que circundam o planeta começam a se aproximar de seu centro. A neve do globo é totalmente derretida e, com o recuo das águas, um continente se destaca:

Assim,
por um instante lendário
A terra apresenta sua superfície curva tôda espumante
e o polo sul verdejante:
Os quatro sóis em espiral.

A Lua Negra.

A visão noturna do Seu esplendor na Festa Negra
Marca o início astrológico da Espera.

Nas florestas do polo sul
Por meio de mensagens mágicas,
Todos os selvagens preparam-se para o Ritual.²¹⁵

A dança dos astros que se inicia aqui, plena de luz, destaca ainda mais o negror da lua que anuncia o retorno da deusa e faz com que todos os habitantes se movam num surpreendente

²¹⁴ LIMA, Sergio. AMADOR – “A Arcáica Brancura do Sêmen”. *In: Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 184. Grafia conforme o original.

²¹⁵ LIMA, Sergio. AMADOR – “Stella Assassinus”. *Ibidem*, p. 199. Grafia conforme o original.

paralelismo: os homens se deslocam do ocidente para o oriente, e as mulheres do oriente ao ocidente, todos em direção ao centro do planeta. Observemos então as estrofes que selecionamos abaixo, referentes a essa movimentação:

Iluminadas pelos ráios
 E despidas pelos ventos
 As mulheres nas bordas orientais: oferecer.
 Escurecidos pelos trovões
 E banhados pelas chuvas
 Os homens nas bordas ocidentais: desejar.
 [...]
 A fileira das mulheres aproxima-se lentamente e andando
 Com seus longos cabelos úmidos.
 A fileira dos homens aproxima-se lentamente e correndo
 Com seus crêspos cabelos esvoaçantes.

Um tempo misterioso rege o movimento concêntrico das
 /duas colunas humanas que tendem a se encon-
 /trar, não levando em consideração o momentum
 /de cada uma, e assim a aproximação de cada
 /elemento do (para o) seu par é idêntica em rela-
 /ção ao ponto central comum.²¹⁶

A forma de distribuição dos versos acima estabelece paralelos bastante evidentes entre as duas fileiras. Os seis primeiros versos organizam-se de modo que três se refiram às mulheres e três aos homens. A estrofe seguinte, uma quadra composta por versos mais longos, dedica dois aos homens e dois às mulheres. Por fim, a última estrofe que apresentamos é composta por apenas um verso, longuíssimo, pois as barras que o entrecortam indicam sua continuidade em uma única linha. As estrofes, reduzindo-se de seis para quatro versos, e de quatro para um ilustram a “aproximação de cada elemento” em relação ao “seu par”, num afinilamento gradativo. O movimento dos astros se reflete no movimento harmonioso dos homens e das mulheres e suas características físicas, os fenômenos naturais que os envolvem e os locais de onde vêm são opostos e complementares, mas também reversíveis:

Mulheres	Homens
Iluminadas	Escurecidos
Raios	Trovões
Despidas	Banhados
Ventos	Chuvas
Bordas orientais	Bordas ocidentais
Oferecer	Desejar
Andando	Correndo
Cabelos longos e úmidos	Cabelos crespos e esvoaçantes

²¹⁶ LIMA, Sergio. AMADOR – “Stella Assassinus”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 202-204. Grafia conforme o original.

A convergência para o centro implica a fusão de todas essas características que já dão indícios do que acontecerá. Por exemplo, as mulheres que são paulatinamente iluminadas pelos raios, serão escurecidas pelos trovões que vêm em seguida; o inverso ocorrerá com os homens de modo que ambos podem compartilhar também do essencial: a capacidade de oferecer e desejar. Enquanto ocorre a procissão ao centro da terra, surge do poente uma Lua Branca. Se o plano terrestre corresponde ao astronômico, e a dança dos sóis evidencia a Lua Negra, a marcha dos homens e das mulheres também ganha sua lua correspondente e a fusão de ambas encerrará o ciclo de vida do planeta KARIA, iniciado na introdução do segundo tomo. Os seres que lá saíram povoando a terra agora retornam para uma espécie de hibernação que não deixa de emular, também, um processo de inseminação que profetiza o recomeço de tudo.

O último texto de AMADOR, “Le Marriage du Ciel et de la Terre” sintetiza o processo a que aludimos acima. O poema, escrito em primeira pessoa, é direcionado à segunda pessoa do discurso: “você”. O tom de exaltação iniciado no texto anterior é acentuado, encerrando não só o poema, mas também *Amore*, o livro inteiro, com a celebração apoteótica do amor que vai em direção à eternidade.

Seu corpo não-redondo como minha mãe, a Terra
Seu corpo
Que me renova o êxtase necrófilo dos impossíveis
/poentes chamejantes nos céus enquadrados pelos
/bulbosos minaretes estranhos de Sabá!

— Signo Imanado —

Meu Amor!
Meu Amor!
Meu Amor!

[...]

— Eu quero os dias claros!
— Trazidos em triunfos por você!
— Recém-nascida e apaixonada!
— Eu quero os seus amanheceres dentro de mim!

Meu Amor!
Meu Amor!

!ETERNIDADE!²¹⁷

A morte e a vida se unem no “êxtase necrófilo”, que nos devolve diretamente ao corpo inerte que é ressuscitado pela deusa no primeiro texto do primeiro tomo, “Os Mistérios”, e nos

²¹⁷ LIMA, Sergio. AMADOR – “Stella Assassinus”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 229-231. Grafia conforme o original.

“amanheceres dentro de mim” que representa o surgimento da vida no planeta KARIA. Assim se encerra o livro, também um signo imantado que possibilita o sistema de correspondências estabelecido entre cada parte constituinte de cada tomo, entre um tomo e outro e, por fim, entre o livro e as obras e autores nos quais ele se inspira. A partir dessas considerações, colocamos em evidência o plano de obra que se inicia com os *Cantos à Mulher Nocturna* e se consolida em *Amore*.

3.6 – “A Planície Verde”

No ano de 1960, enquanto ainda escrevia *Amore*, Sergio publicou alguns de seus textos no primeiro número de *Delírio*, revista voltada ao estudo do cinema, que o poeta idealizou junto a Gustavo Dahl, Rudá de Andrade, Fernando Seplinski e Jean-Claude Bernardet.

O primeiro dos textos, “Ukigumo”, é um misto de ensaio, prosa poética e memória afetiva em que o autor analisa e reconta o filme de Mikio Naruse, evidenciando as questões formais pertinentes à obra. No entanto, é o segundo deles que nos interessa no momento. Trata-se de “A Planície Verde”, narrativa em prosa que Sergio classifica como “Science Fiction”. Datado de 2 de julho de 1960, o texto é da mesma época em que o segundo tomo, AMADOR, estava sendo escrito.

É necessário compreender a importância dessa narrativa por se tratar de um texto que Sergio não considerou adicionar em sua antologia *A Alta Licenciabilidade*. “A Planície Verde” é uma espécie de elo perdido: lido em conjunto com *Amore*, pode ser considerado uma “prévia” por fornecer dados valiosos para a compreensão do primeiro livro do poeta.

Façamos então uma pequena digressão, trazendo de volta nosso esquema de obra apresentado no capítulo 2, quando discutimos a localização dos *Cantos à mulher nocturna* no plano de obra de Sergio Lima. Com a adição de “A Planície Verde”, o resultado é o que se segue:

A ALTA LICENCIABILIDADE

- CANTOS À MULHER NOTURNA – 1956/1957
 - ANDRÔMEDA – 1956
 - A ANUNCIAÇÃO DE FOGO – 1956
- A ESFERA – 1959 (data da conclusão do volume)
 - O CUBO DE FOGO
 - SOLO OF BLOOD COM POSES FOTOGRÁFICAS
 - CANTOS À MULHER NOCTURNA – 1957 (publicado em 2009)
- AMORE – 1963 (data da publicação em livro)
 - MA – 1958 / 1959 (data da composição do tomo)
- A PLANÍCIE VERDE (julho de 1960) e AMADOR – 1960 (data da composição do tomo)
- AAMADA
 - O JARDIM DAS DELÍCIAS – 1961/1964

POETA RODA – 1963

A VIÚVA – 1966

(grifos nossos)

A posição de “A Planície Verde” junto a AMADOR justifica-se, primeiramente, quando consideramos as datas de conclusão de cada parte deste tomo, apontadas por Sergio Lima no índice do segundo tomo de *Amore*:

	DATAS
INTRODUÇÃO	24-28/VIII 1º/XI
LIVRO PRIMEIRO “LEPROSARIUM”	(4-XI) 2/X
a. Os Monstros	2/X
apêndice. Os Países	2/X
LIVRO SEGUNDO “DA HIERARCHIA”	19/II a 12/XII
I II III IV	20/II
V	21/II
VI VII	23/X
VIII	23-28/X
IX X	28-30/X
XI	28/X e 23/XI
XII	21/II e 12/XII
Canto Último	13/XI
LIVRO TERCEIRO “A ARCÁICA BRANCURA DO SÊMEN”	29/VIII e 3/IX
LIVRO QUARTO “STELLA ASSASSINUS”	5/XI a 13/XII
(texto) O Grande Ritual Ornitológico da Lua Negra	5/XI
(POEMA) Le Mariage du Ciel Et De La Terre	31/XII
(10, 19,21,27,28,29,30 e 31)	1960

A primeira coluna do índice apresenta o título de cada “livro” (ou capítulo) do tomo e seus respectivos subcapítulos. Na segunda coluna temos as “Datas” em que foram iniciados e concluídos. Os algarismos arábicos se referem aos dias, enquanto os romanos indicam os meses. Tomemos como exemplo a primeira linha do esquema: “INTRODUÇÃO 24-28/VIII 1º/XI”. Fica explicado que a “Introdução” ao segundo tomo de *Amore*, AMADOR, foi iniciada entre 24 e 28 de agosto e finalizada no dia primeiro de novembro. Da mesma forma, o segundo livro do tomo, “Da Hierarchia”, foi escrito de 19 de fevereiro até 12 de dezembro. Logo, se AMADOR é um livro escrito de fevereiro a dezembro, “A Planície Verde” se interpõe ao longo dessa composição.

Um segundo elemento que justifica a presença de “A Planície Verde” no contexto de produção de AMADOR é fornecido, em primeiro lugar, pelo gênero “Science fiction” usado por Sergio para classificar seu texto; em segundo lugar, pela semelhança temática entre os dois. Dividida em quatro partes, “A Planície Verde” é uma narrativa em que a protagonista, uma mulher que não é nomeada, é capturada e encontra-se presa em uma nave espacial à deriva no

cosmos. Detentora de poderes telepáticos, ela começa a metamorfosear a astronave conferindo-lhe elementos da flora verdejante de seu planeta e eliminando todos os seus captosres, tripulantes da astronave que, num delírio causado por essa mulher, acabam por matarem uns aos outros. Fica evidente, desde o prólogo da narrativa, que essa mulher é uma deusa, pois “Cada passo de sua perna (de frenética imperfeição anatômica)/ Repete a Criação”²¹⁸. O texto então converte-se em mito de origem, em que a deusa de um planeta é sequestrada e cria um mundo novo de dentro da nave em que está aprisionada:

Ao seu redor, as plantas nascem e as flores desabrocham captando tôda sua suavidade. Levado por seu hálito de amante perdida e de espôsa desesperada, os bizarros grãos de pólen vão se depositando nos cortes dos corpos ensanguentados dos heróis. Nas feridas de sangue escuro, desenham-se ramificações de ouro. Pouco a pouco essas ramificações dominam os corpos por inteiro. Pequenas fôlhas losangulares acabam por os cobrir numa campina irregular, mas fértil. Arbustos e folhagens anãs proliferam com rapidez, ligando com dificuldade, por sôbre as chapas metálicas e as lâminas de vidro e os tubos de ferro, os corpos decompostos.²¹⁹

Essa fusão dos corpos em decomposição, da flora e da fuselagem propicia a gênese de um novo ambiente em que a deusa dorme e reina até o momento em que outra nave se aproxima e a invade. Os tripulantes dessa nova espaçonave, explorando o planeta recém formado, são levemente flagelados pelas formas tóxicas de vida ali presentes. No momento em que se deparam com a deusa, já estão em “transe sagrado” e a deusa, despertando, faz com que os homens ejaculem sobre seu corpo, transformando-a em uma estátua: “A estátua do esqueleto desse mitológico ser feminino é o único habitante da cidade de sangue sob o calcinante reflexo do sol mortal”.²²⁰ Por fim, a planície verde, o planeta gerado pela deusa-estátua, precipita-se contra a estrela Ômega.

Após esse breve resumo, faz-se necessário observar as semelhanças entre “A Planície Verde” e o segundo tomo de *Amore*. Vejamos este trecho inicial de “A Planície Verde”:

Nesta noite ela sentira a proximidade da estrêla Ômega.
Na penumbra permanente que reina no centro do globo central da astronave, a mulher está sozinha, prisioneira.
Ela está recostada numa lage de ônix, polida e oval, onde a prende pelo tornozêlo esquerdo uma corrente de platina. Os arpeios que percorrem a pele morena de seu corpo contrastam com o brilho fôsko do metal das paredes côncavas, das

²¹⁸ LIMA, Sergio. “A Planície Verde”. In: ANDRADE, Rudá de. BERNARDET, Jean-Claude. DAHL, Gustavo. LIMA, Sergio. SEPLINSKI, Fernando (organizadores). Revista *Delírio* nº 2-3, São Paulo: 1960, s/p. Grafia conforme o original.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

protuberâncias e das espirais, dos cilindros e das colunas, convergentes para o ápice da cúpula, donde pende uma corda de nylon que termina, fixa, em seu pulso direito.²²¹

O tom narrativo, o vocabulário luxurioso que adorna a descrição de objetos e os materiais de que são feitos, a mesma ambientação interplanetária encontra-se já no início do segundo tomo de *Amore*, AMADOR:

— Eu pertenço a uma civilização matriarcal

Na misteriosa Décima Sétima Galáxia
É eleita a Constelação G.R.I.I.T.O.S.

Esta constelação, também chamada a do Grande Pássaro Noturno, é constituída pelo sistema de quatro estrêlas de quinto gráu, sóis, ao redor de um imenso planeta central denominado KARIA, que possui duas luas, uma delas constantemente oculta pelo hemisfério sul.²²²

O fragmento acima é o início da introdução do tomo, em que o protagonista narra sua origem para, adiante, descrever o planeta onde se encontra. Aqui, a busca pelo ser amado começa a tomar proporções extraterrenas a partir da criação de um novo universo que, antes da publicação de *Amore*, começa a ser entrevistado nas linhas finais de “A Planície Verde”:

A estrela Ômega passou do segundo estado cósmico para o terceiro e o quarto. Sendo que neste último surgiram corpos que devem ser os duplos desse corpo celeste. Assim, a estrela brilha com quatro corpos estelares gêmeos, astros marinho-vegetais e de luminosidade estranha.

Na imensa Noite
Através dos Tempos
(seus lindos e delgados braços desdobráveis
e seus olhos de chuva)
Sacerdotisa do Caos.²²³

As semelhanças continuam: em AMADOR, a constelação do “Grande Pássaro Noturno” é constituída por “quatro estrelas”, sendo que KARIA é o planeta central no centro delas. A estrela Ômega de “A Planície Verde”, após a colisão com a astronave-planeta da deusa-estátua, passa para um novo estado cósmico e “brilha com quatro corpos estelares gêmeos” em seu entorno, orbitando-a. Poderíamos considerar que a narrativa de “A Planície Verde” é a da formação de KARIA, o planeta onde se sucedem os eventos narrados e poetizados em *Amore*?

²²¹ LIMA, Sergio. “A Planície Verde”. In: ANDRADE, Rudá de. BERNARDET, Jean-Claude. DAHL, Gustavo. LIMA, Sergio. SEPLINSKI, Fernando (organizadores). Revista *Delírio* nº 2-3, São Paulo: 1960, s/p. Grafia conforme o original.

²²² *Idem*. AMADOR – “Introdução”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 9-10. Grafia conforme o original.

²²³ LIMA, Sergio. “A Planície Verde”. *Op. cit.*, 1960, s/p. Grafia conforme o original.

Ou seria o texto publicado em 1960 uma protonarrativa, esboço do que Sergio viria a desenvolver? Os indícios aqui elencados nos apontam a primeira opção. A “science fiction” de Sergio narra a formação de um novo planeta a partir de uma explosão e, em AMADOR, “Devido ao progressivo afastamento das órbitas solares, o planeta resfriou-se até o possível surgimento da civilização que o habita através dos séculos”²²⁴. Por fim, caso estejamos atentos às datas de publicação de “A Planície Verde” e da redação da introdução de AMADOR, veremos que um precede o outro: o primeiro texto é de julho de 1960, enquanto que o segundo é escrito em agosto do mesmo ano. Entretanto, só podemos especular.

Na falta de resposta definitiva para as questões que se colocam, podemos ao menos considerar que a escrita de “A Planície Verde”, se não faz parte do segundo tomo de *Amore*, ao menos compartilha o mesmo universo que o do primeiro livro de Sergio Lima. Não se trata de texto apócrifo ou renegado, mas parte importante do processo de escrita e que apresenta temas desenvolvidos ao longo de todo o segundo tomo do livro publicado em 1963. Uma obra central se ramifica em outras. Isso não só está presente nos seriados e filmes atuais, mas sempre foi elemento constituinte das histórias em quadrinhos.

Em 1965, para a VIII Bienal de São Paulo, Sergio escreveria um texto sobre as HQs em que fica evidente seu conhecimento e interesse que, como vemos nos excertos acima, se presentifica em sua obra:

Vários artistas modernos e grupos, como os surrealistas, interessaram-se pela atividade de desenhos-em-quadrinhos e pela narração sucessiva através das imagens. O movimento como elemento básico da 7ª Arte, desenvolveu através da animação cinematográfica toda uma linhagem de “história-em-quadrinho” e de personagens vindos diretamente dos COMICS.

[...]

A exuberância dos anos 30', quando nasceram os grandes mitos das histórias em quadrinhos, adquire atualmente um aspecto lendário, e os nomes de Alex Raymond, Milton Caniff, Lee Falk, Al Capp, Dick Tracy, Burma, Flash Gordon e Dale, ressoam como num background de contos-de-fadas elétrico.

Da cohorte de heróis tardios da decadência do início dos 40', surgem as figuras de O Vingador, Tocha-Humana, Ibis, Batman, O Espírito e o Príncipe Submarino, ao mesmo tempo que as personagens da heroína assume as mais belas figurações malignas.²²⁵

²²⁴ LIMA, Sergio. AMADOR – “Introdução”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 10. Grafia conforme o original.

²²⁵ *Idem*. EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DA EVOLUÇÃO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS VIII BIENAL. Promoção da Fundação Bienal de São Paulo com a colaboração do Ministério das Relações Exteriores da Itália, da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e da Fundação Cinemateca Brasileira. Material organizado pelo Centro di Sociologia delle Comunicazione di Massa da Universidade de Roma. Orientação do Professor Romano Calisi com a colaboração de Sergio Lima. São Paulo: 1965. Grafia conforme o original.

O interesse do Surrealismo pelas HQs é semelhante ao que os membros do movimento demonstram pelos filmes seriados de Louis Feuillade²²⁶, por exemplo. Lembremos de que a própria figura de Fantômas, presente primeiro na literatura, espalhou-se para o cinema e seria também adaptada para os quadrinhos. Esse movimento foi vivamente acompanhado pelos surrealistas e também por Sergio. Assim, para o poeta, não é exagero considerá-las “os grandes mitos” surgidos na exuberância dos anos 1930.

Os nomes elencados por Sergio no trecho acima não são gratuitos: a atmosfera *noir* das aventuras de Dick Tracy aliam-se às aventuras intergalácticas de Flash Gordon e, nesse amálgama, algo de “A Planície Verde” e também de *Amore* começa a se delinear, principalmente a partir da figura erótica da heroína em “belas figurações malignas”.

3.7 – O primado da *collage*

Os surrealistas interessaram-se vivamente pela *collage* porque esta prática era, de certo modo, a culminação de diferentes conceitos bastante familiares a eles, tais como a imagem, o acaso e os objetos encontrados. Para Louis Aragon, é necessário ter em mente o fato de que os elementos gráficos recortados com o intuito de criar uma *collage* são utilizados de diversas maneiras de modo a representar o que já representavam, ou para, por uma espécie de metáfora absolutamente nova, representar algo completamente diferente²²⁷. É nesse sentido que Juan Eduardo Cirlot, com base em Aragon, conclui que a *collage* salvou a arte representativa bidimensional do virtuosismo da forma²²⁸, ou seja, assim como o automatismo fez com a escrita, colocou-a ao alcance de todos na acepção maior de Lautréamont: “A poesia deve ser feita por todos”. Para o colagista e poeta Nelson de Paula,

Quando é colocada a questão da intenção, deve-se ter em mente a especificidade da *collage*.

Esta especificidade é dada pela intenção. Pela postura do executante.

Postura perante o material, enquanto tratamento. E postura perante a significação.

A diferenciação entre colagem e *collage*, dá-se ao nível desta intenção.

Porque, dá-se ao nível da significação, mais precisamente ao nível da linguagem.

²²⁶ Louis Feuillade (Lunel, 19 de Fevereiro de 1873 – Nice, 25 de Fevereiro de 1925). Cineasta francês da era do cinema mudo. Adaptou *Fantômas* para o cinema e seu seriado *Les Vampires* foi imensamente cultuado pelos surrealistas.

²²⁷ ARAGON, Louis. *La peinture au défi*. In: ARAGON, Louis. *Les Collages*. Paris : Hermann, 1965, p. 61.

²²⁸ CIRLOT, Juan Eduardo. “El collage y otras técnicas”. In: CIRLOT, Juan Eduardo. *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953, p. 286.

Então, a intenção é uma intenção de significação, uma intenção de codificação, uma intenção de linguagem.

Colagem é relativo a cola. Collage não é relativo a cola.

Esta é uma nuance de intenção. Intenção ao fazer, que revela-se na Obra, como linguagem.

Mais precisamente, na colagem a intenção é colar. Na collage, não é (necessariamente) colar.

Na collage, a intenção é o processo de linguagem, o processo de codificação, o processo de re-codificação.²²⁹

Ao fazer pequenas ou grandes intervenções em uma reprodução, adicionando novos elementos ou removendo elementos originários, o artista cria uma imagem nova que é, assim como as imagens geradas a partir da escrita automática, a expressão do inconsciente – converte, portanto, a fusão de materiais (as figuras recortadas) e planos (o papel em branco, por exemplo) em uma linguagem nova. As “realidades distantes” que, quando aproximadas, geram a faísca da imagem poética passam a ser coletadas também em materiais impressos: “O resultado dessa dinâmica ou fruto, essa imagem iluminada que é a imagem-poética, é o que define a *collage* e a diferencia da colagem, já que esta se dá tão somente no nível de material diverso aplicado [...]”²³⁰. Para Sergio Lima, na “colagem” o material discorre; na *collage*, o contato entre os materiais revela²³¹.

É o que já identificamos nas obras que compõem *As Aventuras do Máscara Negra* apresentadas no capítulo 2. Ambas as práticas, a da escrita automática e a da *collage*, possibilitam ao poeta vislumbrar, de modos diferentes, imagens (no primeiro caso, são as que seu próprio inconsciente gera; no segundo, elas são exteriores e, unidas, refletem o que há de oculto em sua psique) que ressignificam e reencantam o mundo. Não é nossa intenção, porém, fazer uma análise exaustiva de categorias, pinçando exemplos do cubismo ou do dadaísmo. Reconhecendo a *collage* como método fundador, trata-se de verificar como, na obra de Sergio, ela pode avançar do plano plástico ao da escrita. Até aqui, mostramos como a estrutura de *Amore*, mesmo quando dividida em dois tomos, e cada tomo dividido em diversas partes, ainda possui unidade, seja proporcionada por sua dimensão epigráfica, seja pelo eterno retorno de imagens, temas e “cenários”. Há, entretanto, um procedimento bastante significativo no que se refere à composição de imagens no livro, que o percorre do início ao fim. Trata-se do uso dos

²²⁹ PAULA, Nelson de. *Collage: um testemunho fenomenológico*. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, sem data, p. 67.

²³⁰ LIMA, Sergio. “A collage”. In: *A Aventura Surrealista – Tomo 1*. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 355.

²³¹ *Ibidem*.

parênteses para desdobrar, desenvolver e ampliar as imagens que o texto apresenta. Vejamos alguns exemplos:

- a) Suas pernas silvestres pisam nas almofadas de tecido sanguíneo, macias e gelatinosas (sendo que as superficiais friezas de sêda transformam-se em morno calor com o contacto prolongado de seus dedinhos alucinados por frieiras polares), almofadas de sangue humano que rodeiam o meu ataúde [...]
- b) Minhas mãos sobrevoam em pane a encantada floresta do cristalino riacho dourado à procura da mitológica fonte do vale rochoso, invisíveis sob a plumagem solar que reveste os bicos (das aves que formam sua pele) ávidos de nascentes carícias [...]
- c) Minha bôca infame entreabre-se agreste e escarpada, enquanto minhas mãos azuis pousam artisticamente sôbre suas nádegas (o volume cilíndrico de nata que as forma é incomensurável) [...]
- d) [...] para adormecer minha gelatinosa massa (maçã) cefálica.²³²

Ao desmembrarmos o item (a), podemos considerar que há uma imagem principal, “almofadas de tecido sanguíneo”, que por si só carregaria alta voltagem poética não fosse o surgimento de uma espécie de variante sua, “almofadas de sangue humano”, algumas linhas depois. Os adjetivos “macias e gelatinosas” redundam em “almofadas” e “sangue”, o que depreciaria a composição imagética. Entretanto, ao analisarmos o trecho inserido nos parênteses entre aquela que chamamos de imagem principal e sua variação, verificaremos que é ele o verdadeiro condutor da fâisca poética enquanto detalhamento do processo de “pisada” das “pernas silvestres” nas almofadas que, paradoxalmente, são aquecidas com o contato das “frieiras polares” de seus pés. Logo, sabemos que a variante “almofadas de sangue humano” tem na verdade a função de reinserir o leitor na narrativa após as linhas enxertadas no texto.

Em (b), a frase “bicos [...] ávidos de nascentes carícias” é potencializada imageticamente por meio de uma especificação inserida entre os parênteses. Enquanto a palavra “bicos” nos leva, usualmente, por associação, a “bicos de ave”, a palavra “ávidos”, por homofonia, também carrega “ave” dentro de si, de modo que somos guiados a fazer a leitura “bicos de ave ávidos”. Essa leitura pouco imagética é subvertida mediante a quebra que o poeta empreende: são bicos de ave que compõem a pele do ser amado, como se cada pelo ou cada poro fosse um pequeno, minúsculo (a depender da leitura) bico ansiando por carícias.

O trecho (c), como os anteriores, apresenta uma imagem que vai gradativamente se construindo por meio de imagens menores. Da “boca agreste e escarpada” às “mãos azuis” há um movimento descendente em direção às nádegas. A expressão inserida entre parênteses serve

²³² LIMA, Sergio. MA – “Os Mistérios”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 16-24. Grafia conforme o original.

como comentário que adjetiva de modo bastante singular o objetivo das mãos. Insere-se a expectativa de uma imagem voltada para o campo do racional ou, se quisermos, da descrição científica pressuposta por “volume cilíndrico” que é automaticamente quebrada: trata-se de um “volume cilíndrico de nata”, o “volume cilíndrico” da cor dessas nádegas sobre as quais pousam as mãos azuis.

Por fim na imagem apresentada em (d), a mais concisa entre todas, a ruptura dos elementos mais prosaicos presentes em “gelatinosa massa cefálica” se dá pela inserção da palavra “maçã” entre parênteses que, ao romper a continuidade da frase e se posicionar ao lado de “massa”, por conta da semelhança sonora entre ambas, cria um trocadilho capaz de incitar diversas permutações: “maçã cefálica”, “cabeça de maçã” ou aquelas que conjugam os pares opostos “líquido x sólido”: “a gelatinosa maçã da cabeça” ou “a cabeça gelatinosa da maçã”.

Há inúmeros outros exemplos como esses em *Amore*, em que os parênteses são usados como meio de detalhamentos, especificações, comentários ou permutações. Não é o caso de comentá-los à exaustão, muito menos de concluir que essas são suas únicas funções, mas de explicitar como o procedimento da *collage* se apresenta dentro do texto, como se o texto fosse o suporte, já composto por imagens, ao qual novos elementos imagéticos se agregam para amplificá-lo, potencializá-lo, poetizá-lo em suma. Em se tratando de um livro de excessos, o uso dos parênteses em *Amore* pode alcançar novas dimensões combinatórias:

Ela levanta-se (a movimentação inesperada de suas coxas-cometas (comestíveis) é o grande acontecimento astrológico de minha infância).²³³

A oração principal e de tom ominoso, “Ela levanta-se”, é complementada pela inserção do comentário em parênteses. Dentro dele, a imagem “coxas-cometas” é especificada por outra abertura de parênteses que contém o adjetivo “comestíveis”, criando uma sequência de consoantes oclusivas e fricativas, e de vogais mais abertas e mais fechadas que evoca o próprio ato da deglutição (coxas-cometas-comestíveis).

Como se vê até aqui, o uso dos parênteses em momentos oportunos do texto acaba por criar diferentes efeitos de significado e dá a ver novas imagens. Outro procedimento que aproxima *Amore* da *collage* será explicitado no quadro a seguir, em que transcrevemos, com a liberdade de reconstituir os versos anteriormente quebrados por meio das barras (/) indicativas

²³³ LIMA, Sergio. MA – “Os Mistérios”. In: *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963, p. 29. Grafia conforme o original.

de sua continuidade no livro, quatro trechos exemplares do primeiro livro de AMADOR, “Leprosarium”²³⁴, que podem ser lidos também como poemas independentes:

a)	b)
<p>Quando O Corvo, com as três sílabas-de-sangue heráldicas entre os dentes e rodeado por seus ovos de ouro, grasnar A Virgem das Brumas Entreabrirá suas coxas de neve (Até então cerradas no silêncio latejante em que brota a flôr-azul) E seus lábios de púrpura Para receber minha oferenda tonitruante Mas, os vitrais das janelas em ogivas entardecem em apoteose com o aparecimento do diadema de sua testa no horizonte</p>	<p>Quando O Cisne, com as três sílabas-de-sangue heráldicas entre os dentes e rodeado por seus ovos de ouro, cantar A Virgem das Montanhas Entreabrirá suas coxas de cristal-de-rocha (Até então cerradas no silêncio latejante em que vive a pedra oval) E seus lábios de lava Para receber minha oferenda balbuciante Mas, os grãos de rubi amontoam-se lentamente no fundo das tórres vidro criando as pirâmides do sono, e eu seguro seu rosto de penas metálicas você me beija com seus lábios de fogo-selvagem.</p>
c)	d)
<p>Quando O Delfim, com as três sílabas-de-sangue heráldicas entre os dentes e rodeado por seus ovos de ouro, assobiar A Virgem das Praias Entreabrirá suas coxas de iceberg (Até então cerradas no silêncio latejante em que sonha a anêmona-do-mar) E seus lábios de vermelho Para receber minha oferenda borbulhante Mas, a superfície das águas é reflorestada por mim e, por entre os ossos e espinhos de todos os peixes, o rajá inicia a caçada do elefante branco com olhos de pérola.</p>	<p>Quando O Leão, com as três sílabas-de-sangue heráldicas entre os dentes e rodeado por seus ovos de ouro, rugir A Virgem das Selvas Entreabrirá suas coxas de visco (Até então cerradas no silêncio latejante em que a mandrágora desabotoa seus olhos de gerâneo) E seus lábios de mel Para receber minha oferenda crepitante Mas, seus dedos d'água me adornam ricamente com orquídeas e plantas-carnívoras, e eu saio pela clareira queimada a semear grão de trigo em suas bôcas de braza.</p>

Os quatro animais presentes nos fragmentos organizados de (a) a (d) no quadro acima regem, cada um, a região do “Reino Perdido” descrito ao longo do texto, a saber: o Castelo, a Gruta, o Mar e a Floresta. Aqui, para efeito de nossa exposição, eles estão organizados na ordem em que aparecem. No livro, entretanto, os fragmentos são intercalados por trechos em prosa que contêm descrições dos locais e narrações de eventos que neles ocorrem. Logo, dentro de um texto narrativo-descritivo, o poeta insere poemas cuja estrutura pode ser apreendida da seguinte forma:

Quando
(Artigo) (Animal), com as três sílabas-de-sangue heráldicas entre os dentes e rodeado
por seus ovos de ouro, (verbo referente ao som emitido pelo animal)
A Virgem (preposição + localidade)
Entreabrirá suas coxas de (substantivo)

²³⁴ LIMA, Sergio. AMADOR – “Leprosarium”. *Ibidem*, p. 36- 42. Grafia conforme o original.

(Até então cerradas no silêncio latejante em que (verbo) (o/a) (substantivo))
E seus lábios de (adjetivo/substantivo)
Para receber minha oferenda (adjetivo formado com adição do sufixo *-ante*)
Mas, (artigo/pronome + substantivo) (preposição + substantivo + verbo) (preposição + substantivo) (preposição + substantivo + verbo) (preposição + substantivo)
(preposição + pronome possessivo + substantivo) (preposição + localidade)

Obviamente, os fragmentos que elencamos no quadro contêm outras particularidades em relação ao esquema simplificado que ora apresentamos. Todavia, acreditamos que o esquema acima, essencialmente, a estrutura fundamental que apresentam e que se assemelha ao jogo do *cadavre-exquis*:

O *cadavre exquis* é jogado por cinco pessoas. Cada uma anota, sem que ninguém veja, um substantivo, que será o sujeito da frase. Dobrado o papel e passado ao vizinho, todos escrevem um adjetivo, sem saber que substantivo se escreveu. Segue-se um verbo, um outro substantivo e um adjetivo para o complemento. A primeira frase obtida batizou o jogo: Le cadavre exquis boira le vin nouveau (o cadáver delicado beberá o vinho novo).²³⁵

O jogo do “cadáver delicado” ou “cadáver esquisito”, como preferem os surrealistas portugueses, possui elementos que combinam a escrita automática e a *collage*. Primeiramente porque parte de um automatismo, ou seja, o jogador deve escrever um verbo, substantivo ou adjetivo ao acaso sem saber o que o jogador anterior escreveu; em segundo lugar porque se trata de uma combinatória de palavras desconhecidas umas das outras que gera não uma frase, mas uma imagem. Depreendida a estrutura dos quatro fragmentos de “Leprosarium”, pode-se chegar a variações infinitas. Convidamos o leitor a experimentar o jogo proposto, inadvertidamente ou não, proposto pelo poeta, adicionando ou retirando elementos estruturais conforme julgar necessário.

Evidencia-se, no percurso de nossa leitura de *Amore* que a *collage* está presente em sua composição em diversos níveis. Poderíamos considerar sua composição como um aglomerado de fragmentos automáticos que o poeta organiza e reorganiza a todo momento. Esse processo de seleção e montagem perpassa a esfera do texto e vai em direção a outras: *collage* de autores (Sade, Roussel, Breton, Lautréamont), de gêneros (poesia, romança, texto científico, jogo), de formas (poema, prosa, livro impresso, manuscrito), de procedimentos (narração, descrição, escrita automática, *collage*), de temporalidades (a Idade Média com seus castelos, o futuro de planetas longínquos), de espaços (a selva, o castelo, as estrelas), enfim, de texto e imagem, tanto as que se dão a ver dentro do próprio texto quanto as imagens que ilustram o livro:

²³⁵ REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986, p. 50

Figura 17: Ilustrações de Sergio Lima para *Amore*



Fonte: LIMA, Sergio. 1963.

A primeira une Melusina, mulher e serpente, e Ouroboros, a serpente que morde a própria cauda. A segunda apresenta a pelve feminina da qual nasce um coração. Seria exagero considerá-las também como *collage* – de mitos, de formas, de corpos? Georges Sebbag, em seu livro *Potence avec paratonnerre – surréalisme et philosophie* examina aquilo que chama de “prática colagista” do surrealismo: por combinar, recombinar, significar e ressignificar elementos os mais diversos, a *collage* estimula e expande o campo do possível. Logo, no que diz respeito ao material, é possível a *collage* de imagens e palavras; no que se refere às paixões, o amor-louco que se desdobra pelos afetos e, no plano temporal, a captação de coincidências, ou, se quisermos, de acasos objetivos e vivências²³⁶. Estamos plenamente em *Amore*: reunião de encontros propiciatórios, *collage* de *collages* dedicada à mulher noturna que é início e fim e de cujo sexo – também origem e termo – brota toda a desmesura do amor.

²³⁶ SEBBAG, Georges. *Potence avec paratonnerre – surréalisme et philosophie*. Paris: Hermann Éditeurs, 2012, p. 7.

CONCLUSÃO – A OBRA POR VIVER, A POESIA CONTRA A MORTE

Eu sou a terceira meia noite dos dias que começam

– António Maria Lisboa

O terceiro e último tomo de *Amore*, AAMADA, constava como “em preparação” na primeira edição da obra em 1963. Nas páginas finais de um livro-catálogo de sua exposição de *collages* no MASP, Sergio apresenta uma lista de suas publicações e trabalhos éditos ou inéditos. Depois de *Amore*, é nesta lista a segunda vez, até onde temos notícias, em que menciona AAMADA, dessa vez como “22 ‘tableaux vivants’” – quadros vivos – que compõem uma “narrativa mágica”²³⁷. Podemos entrever algo desse terceiro tomo por meio de alguns trechos publicados na antologia *A Alta Licenciosidade*. Segundo consta na antologia, AAMADA é “Título geral de uma série de 22 volumes de poesia, segundo os arcanos do Tarot, que constituem a terceira parte de AMORE, realizados de 1961 a 1971. Inéditos”²³⁸. Desses vinte e dois volumes, Sergio publicou os seguintes fragmentos conforme suas próprias especificações (itens 1 a 3)²³⁹, que desdobramos da seguinte forma, de modo a explicitar sua composição:

1. AAMADA

a. Epígrafe de Novalis: “todo objeto amado é o centro de um paraíso”.

2. O JARDIM DAS DELÍCIAS – fragmentos da Lãm. XVIII / A LUA de AAMADA, sendo CANTO DEDICADO... datado de 6 ao 11 agosto/61 e as anotações do DELÍRIO NATURAL datadas de 1961/63 e 64:

a. “O Jardim das Delícias” – fragmento de poema em versos;

b. “Canto dedicado à mulher cujos olhos cruzam com os meus” – longo poema em versos que se alternam entre mais curtos e mais longos, livremente diagramados pela página;

c. “Delírio Natural” – poema em versos que se alternam entre os mais longos e os mais curtos, semelhantes a aforismos.

²³⁷ LIMA, Sergio. *Collages. Museu de Arte de São Paulo. Exposição individual de Sergio Lima*. Catálogo Ilustrado e Poesias. “A Festa (Deitada)”. São Paulo: Editora Quíron, 1976, p. 80.

²³⁸ *Idem*. *A Alta Licenciosidade – Poética e Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. 43.

²³⁹ Os itens 1, 2 e 3 são transcrições literais da descrição que Sergio faz de cada fragmento de AAMADA, que desdobramos em itens a partir da ordem em que surgem os trechos.

3. POETA RODA – *in*: A PIRÂMIDE tomo I (1963/1966) de AAMADA, já publicado em A PHALA, por ocasião da XIII Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em São Paulo – 1967.
 - a. Epígrafes de André Breton: “La poésie se fait dans un lit comme l’amour”; de Octavio Paz: “A poesia exige, como a mística, e o amor, um abandono total (e uma vigilância não menos total)”; e de Sergio Lima: “No Surrealismo, a poesia e o erotismo são idênticos, pois possuem a mesma origem e o mesmo fim”;
 - b. “A Poesia é o ‘coup-de-foudre’: longo poema em versos curtos, de tom ensaístico.
4. A VIÚVA (fragmento) – *in*: A ARANHA OU A CEIA, tomo VIII de AAMADA, inédito de 1966.
 - a. Epígrafe de Alfred Jarry: “une circonférence n’est qu’un polygone d’une infinité de côtés”;
 - b. “A Viúva” – longo poema em versos;
 - c. “Mystica Instrumenta” – uma única frase de encerramento;
 - d. Epígrafe de encerramento, de Georges Bataille: “Je veux de toi le plaisir innommable que tu m’offres, en le nommant”.

O esquema acima, ainda que fragmentário, evidencia trechos que compõem AAMADA. Por meio dele, identificamos que o terceiro tomo de *Amore*, além de preservar a unidade em relação aos outros dois (epígrafes de abertura e encerramento, por exemplo) é composto por tomos (que chamaremos de “volumes” para efeitos de clareza), podem apresentar “Lâminas” (talvez uma referência a William Blake, em *O Casamento do Céu e do Inferno?*) e poemas diversos, ou seja, cada um desses volumes de poesia não conteria, necessariamente, um poema único, mas vários.

A questão do tarô deve ser também colocada. Embora encontremos aqui algumas referências às cartas tradicionais (A Roda, A Lua), a presença de “A Pirâmide”, “A Viúva” e “O Jardim das Delícias” indica a criação de novas cartas, produzindo um jogo bastante pessoal (assim como os surrealistas criaram seu próprio *Jeu de Marseille*) a partir da vivência em conjunto com o ser amado. Seriam cartas novas para dar conta de uma realidade reencantada e vivida a dois. Mais ainda, se o terceiro tomo de *Amore* é (ou, dada sua incompletude, pretende ser) um jogo de tarô, trata-se de um tomo reconfigurável já que o processo de tirar as cartas forçosamente se irmana do acaso. Seria um livro novo a cada tiragem e os poemas ganhariam novos – e infinitos – significados a cada leitura. Infelizmente, podemos apenas especular.

Torna-se claro, porém, o processo que é entrevisto dentro de *Amore*: o texto em prosa predomina no primeiro tomo, no segundo ele cede gradativamente à presença do verso e, no terceiro, ele é praticamente superado. Se nos *Cantos À Mulher Nocturna* podemos identificar traços constitutivos de *Amore*, AAMADA carrega elementos da poesia que Sergio Lima escreveria durante e após a década de 70. Os poemas, ainda que longos, trazem por vezes versos curtos e de extrema concisão. As imagens assim concentradas em pequenos núcleos podem ser ainda mais potentes:

os fios negros a cingem
como a rosácea desmembrada
dos desmaios²⁴⁰

Diferentemente dos outros dois tomos de *Amore*, AAMADA apresenta, além do teor lírico narrativo dos anteriores, o tom ensaístico que Sergio desenvolveria futuramente em obras como *Collage* e *A Aventura Surrealista*. Como se, além de dar a ver as imagens daquela que o inspira a escrever, o poeta se dedicasse a expor ideias a respeito de sua figura fugidia – buscando apreendê-la fisicamente, afetuosamente e também racionalmente. Busca que permanece e se faz presente até hoje, tendo em vista que a imagem completa dessa obra nos escapa. O prazer expandido, a exaltação desregrada, os corpos ascendidos a signos do amor em totalidade são aqui configurados sob a ordem das sensações:

O sistema métrico é um dos mais desagradáveis sintomas do domínio proposto pelo império da mediocridade.
Como se pode medir a queda de uma pétala ou o tamanho de uma montanha ou a entrada de uma gruta?
O único método possível e ainda no terreno da experimentação, seria a unidade de sensação²⁴¹.

Para o poeta, só é possível conhecer o objeto através de uma vivência próxima, fundadora de novas relações. A “unidade de sensação” obviamente não deixa de ser um método, uma possibilidade de encontro que se dá por analogias – é ainda uma “unidade”, mas de outra ordem, à medida que possibilita um conhecimento que parte da experimentação plena do ser amado. De fato, na obra de Sergio Lima, só é possível conhecer e desfrutar o corpo amado, degustá-lo em todo seu sabor e glória, mediante um minucioso e prolongado processo de dissecação. É mister re-configurar e re-produzir o ser eleito. Aliás, é importantíssima a noção de re-produção: não a simples cópia do imaginário, mas uma nova visão sobre ele, uma nova

²⁴⁰ LIMA, Sergio. *A Alta Licenciosidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. 80.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 51.

dimensão que o amplia, transforma, transtorna: *collage*. O saber do desejo concretiza-se em texto, para que não o neguem: a incisão em busca do que incisa; amar com lâminas e escrever com sangue²⁴². O amor converte o ser amado em símbolo e este, por seu turno, devolve sua imagem transformada ao mundo:

O símbolo é algo vivo

as tendências anímicas do símbolo
lhe conferem a expressão dinâmica
da realização do desejo

o símbolo representa a significação
simbólica de si mesmo em movimento

o símbolo é a deslocação afetiva/fetice
que se produz em secreto criando
a latência do mito²⁴³

É um movimento que pretende, simultaneamente, corporificar o texto e “textificar” o corpo – imaginá-lo e materializá-lo –, afinal, como afirma o poeta: “O amor não é um ideal ou uma idealização. É uma vivência e só como tal se perpetua em ultrapassamento, em transgressão – ao mesmo tempo erótica e misteriosa (vide voluptuosa) e não religiosa”²⁴⁴.

Amore, esse livro oculto, evidencia a todo momento seu caráter descontínuo: o terceiro tomo ainda em preparação, a miríade de recursos utilizada em sua composição, a quebra da prosa pelo verso, a do verso pela prosa, a *collage*. Tanto o processo de captação e registro das imagens quanto o de seleção e montagem que a *collage* pressupõe atestam essa descontinuidade: no primeiro caso, a perda é imensurável, pois ao ser humano, finito, não é dado vislumbrar o que carrega dentro de si ao longo de toda sua vida; no segundo, deve-se operar o corte, a quebra, na esperança de tornar visível uma realidade menos angustiante, mais poética. A *collage* e a escrita automática existem, portanto, para trazer à tona o que é negado, para trazer à luz o que foi obscurecido, para criar encontros:

São os encontros,
É o ‘encontro’ e seu espaço mágico,
Que permite à *collage* delatar o desejo que a constitui,
Que configura os vasos comunicantes

²⁴² Cf. GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. “A Concreção do Desejo: Reflexões sobre a Poesia de Sergio Lima”. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número triplo 87/88/89. Évora: Europress, 2019, p. 275-277.

²⁴³ LIMA, Sergio. *A Alta Licenciabilidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. 87

²⁴⁴ *Idem*. “O Amor”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 223.

Restam duas questões. Por qual motivo o poeta mobiliza esses instrumentos mágicos, escrita automática e *collage*? Para quê povoar o mundo com imagens novas? À maneira de Sergio Lima, cremos que seja lícito em nossas linhas conclusivas utilizar o método da *collage* para tentar respondê-las e abarcar o inabarcável. É o que faremos nos parágrafos seguintes, estabeleceremos encontros para, tanto quanto possível, fotografar as ramificações de um relâmpago.

André Breton, no *Manifesto do Surrealismo*, afirma na seção “Contra a Morte”: “O surrealismo introduzir-vos-á na morte, que é uma sociedade secreta. Ele enluvará vossa mão, ali sepultando o M profundo com o qual começa a palavra Memória”. Alguns parágrafos depois, encontramos: “A mente que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da própria infância. É um pouco como a certeza de alguém que se está afogando e repassa, em menos de um minuto, todos os momentos insuperáveis de sua vida”²⁴⁶. A questão da vida e da morte se coloca de forma premente desde o primeiro manifesto e não cremos que de forma gratuita. O movimento surrealista, em sua extrema exaltação da vida, compreende a necessidade de se encarar a morte à queima-roupa. Mesmo a afirmação da infância como “vida verdadeira” carrega consigo certa nota sinistra de finitude que deve, a todo momento, ser confrontada pois, como afirma Claudio Willer,

“(…) o referente externo da poesia surrealista é a própria vida. Não o cotidiano imediato, porém o maravilhoso que emerge de suas brechas, e os estratos mais profundos da vida psíquica: a verdadeira existência que, conforme diz Breton ao encerrar o primeiro Manifesto, está ailleurs, em outro lugar, assim parafraseando o ‘a verdadeira vida não está aqui’, de Rimbaud”²⁴⁷.

Hans Bellmer, em sua *Pequena Anatomia da Imagem*, expõe de maneira contundente a seguinte ideia: “A expressão, com o que ela comporta de prazer, é uma dor deslocada, uma libertação”²⁴⁸. O artista plástico chega a essa conclusão após considerar que os mais diversos modos de expressão (artísticos ou não), obedecem a uma mesma lei de nascimento, como o que

²⁴⁵ LIMA, Sergio. *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno Editor; Raul di Pace Editor; Editora Parma, 1984, p. 54.

²⁴⁶ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: “Manifestos do Surrealismo”. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001, p. 48 e 56.

²⁴⁷ WILLER, Claudio. “Surrealismo: Poesia e Poética”. In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (org). “O Surrealismo”. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 312.

²⁴⁸ BELLMER, Hans. *Pequena anatomia da imagem*. Tradução de Graziela Dantas e Marcus Rogério Salgado. São Paulo: Edições 100/cabeças, 2022, p. 10.

ocorre com uma pessoa que, padecendo de alguma dor, crava as unhas na pele das mãos, da perna etc. É um deslocamento de uma parte do corpo para outra, portanto. Porém, se a expressão é deslocamento, se o que o artista cria é algo de seu corpo, de sua psique, que encontra a liberdade no exterior, e seja esse exterior o poema, a pintura ou a dança, trata-se ainda do corpo: o artista cria então corpos capazes de “exorcizar” sua dor inerente, ou seja, a consciência da finitude.

Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro*, expõe a ideia de que, por trás do fluxo de analogias proveniente da escrita automática, por exemplo, há uma terrível ironia:

A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica. A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal”²⁴⁹

Todo esse vazio incompreensível – quiçá inalterável –, todo esse deserto que avança contra o ser deve ser combatido por meio do olhar que se apura cada vez mais. As imagens e a incorporação do outro convertem-se em esforço para a manutenção de algo que é constantemente ameaçado. Perverter essa realidade é abrir as portas de uma nova existência. À maneira do sonho que nos chega em fragmentos, mas que pela força do acaso objetivo se completa, deve-se recolher uma parte de lá e uma parte daqui para criar a “mais-realidade”.

Georges Bataille, em seu prólogo a *O Erotismo* afirma: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”²⁵⁰. Somos, já o dissemos concordando com o filósofo francês, seres descontínuos. Mas se, como afirma o autor de *História do Olho*, a operação do erotismo tem como objetivo atingir o ser “no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” para criar o vislumbre de uma continuidade, o orgasmo, enquanto “pequena morte” é esse momento em que dois seres se percebem como unidade indissolúvel.

Ao considerarmos essas quatro leituras, chegamos à conclusão de que *Amore* é o livro descontínuo por meio do qual o poeta tenta incansavelmente se manter no instante consagrado onde se pode experienciar a continuidade, negando a ironia que olha para ele como um espelho sem estanho; é esse novo corpo que, liberto de sua origem descontínua, pode se preservar enquanto obra em vida e ainda em vias de se viver verdadeiramente. *Collage* feita a partir de

²⁴⁹ PAZ, Octavio. “Os Filhos do Barro”. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 81.

²⁵⁰ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 35-41.

três amores: louco, sublime e absoluto. O ponto nevrálgico de todas as coincidências – a sequência de espelhos em que o observador recebe para sempre a imagem do novo amor, sempre o mesmo – incita o desejo carnal e este, sexualizando incessantemente o universo, leva o ser adiante em direção à união incestuosa que, uma vez concretizada, realizará o mito do andrógino primordial²⁵¹. Eis o Grande Desejo evocado também por *O Impossível* de Maria Martins:

Figura 18: *O Impossível* (1940). Escultura em bronze de Maria Martins.



Fonte: MARTINS, Maria. 2021.

Esses dois corpos que se projetam um em direção ao outro sem jamais se tocarem, essa dimensão agônica do desejo cristalizado cria o vazio que demanda ser reconhecido como constituinte da obra como se atestasse que só sua presença torna possível a permanência da vontade. Assim como esses rostos de bronze que se abrem como tentáculos em busca de uma fusão, Sergio Lima tenta contornar o vazio com sua obra.

Segundo Laurens Vancrevel, Sergio Lima converteu o “olhar selvagem” em um “olhar filmico” que, ainda assim, não perde sua dimensão primitiva. Para o surrealista holandês, Sergio não só deu ao surrealismo uma obra excepcionalmente rica em poesia erótica, *collages*, desenhos e ensaios que abriram novas perspectivas, mas também o modelo de um estado de

²⁵¹ Trata-se, aqui, em linhas gerais, de uma *collage* nossa que ilumina pontos chave de três livros: *O Amor Louco*, de André Breton; *Amor Sublime*, de Benjamin Péret e *O Amor Absoluto*, de Alfred Jarry. Cf. BRETON, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971; JARRY, Alfred. *O Amor absoluto*. Tradução e notas de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1992; PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. Organização de Jean Puyade. Tradução de Sergio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

espírito selvagem que proporciona novas energias criativas ao automatismo psíquico²⁵². Com certeza há uma dimensão cinematográfica também a ser pensada na obra de Sergio, pois para ele o choque da descontinuidade, a visão sempre dinâmica, de uma imagem que esteja ou não em movimento, abre as portas da percepção, torna-se provocação e, por fim, revelação.²⁵³

E para Claudio Willer, no primeiro estudo crítico da obra de Sergio Lima, examinar a obra desse poeta é impensável sem antes passar por uma discussão sobre o Surrealismo e sua contribuição no Brasil e no mundo porque ela deve ser considerada, acima de tudo, não como expressão tardia desse movimento, mas como o acerto de sua visão histórica. De acordo com Willer, a dimensão da obra de Sergio Lima dá “a medida do que ainda pode ser feito e qual é o campo aberto de possibilidades do que se poderia chamar de uma postura especificamente surrealista, ou uma manifestação diretamente vinculável ao Surrealismo enquanto movimento”.²⁵⁴

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

O Surrealismo é uma luta pelo humano e sua poesia, é uma questão do homem-do-desejo, o que é distante de qualquer nacionalismo ou regionalismo. Vale lembrar que se dá, além disso, de modo diverso dos demais ‘ismos’ formais e outros sectarismos. Como sublinhou Eunice Odio: “igual ao que acontece em todos os países latino-americanos, o Surrealismo não é um programa, é uma necessidade autêntica (onde não estão agrupados os artistas no sentido formal ou de conteúdo, embora estejam ligados por uma magia profunda”. Isto é, poderíamos dizer que os artistas e poetas do Surrealismo correspondem-se, além de sua situação histórica, por sua militância numa aventura sob ocultação.²⁵⁵

Essa necessidade autêntica continua a se manifestar com toda veemência. Há um sol negro que ascende. Dele, outra luz emana sobre um caminho de renúncias. Há um sol negro para um verbo de fogo que se lança à alvorada do inconsciente, e dele a sintaxe do abismo se clarifica e se declara golpe certo de negação contra todas as idades do discernimento. Note-

²⁵² VANCREVEL, Laurens. L'État Sauvage, ou la contribution de Sergio Lima à la pratique du surréalisme. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número duplo, 75/76. Évora: Europress, 2015, p. 128-133.

²⁵³ LIMA, Sergio. *O Olhar Selvagem – O Cinema dos Surrealistas*. 2008, p. 115.

²⁵⁴ WILLER, Claudio. “Comentário Crítico”. In: *A Alta Licenciabilidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985, p. 505-507.

²⁵⁵ LIMA, Sergio. Grupo Surrealista de São Paulo. Depoimento publicado em *Escrituras Surrealistas* nº 1. São Paulo: Edições Resto do mundo, 1993, s/p.

se: é ainda sintaxe. A escrita automática e a *collage* textual não desagregam o fluir da linguagem, mas permitem que ela diga – mostre – uma realidade muito mais bela, mais poética e, portanto, mais real. É de um poema de Octavio Paz o verso “O Surrealismo tem sido a maçã de fogo na árvore da sintaxe”. Porém, a verdade, se nos permitem jogar com as palavras do poeta mexicano, é que a árvore sintática nunca foi tão viva, nunca produziu tantos frutos, como o fez ao ser regada pelas águas intermináveis do Surrealismo. A imagem poética, que se faz ver pela escrita automática, e a *collage* operam uma cisão na realidade (pouca) para que dela escorra o que nos é sonogado. Na obra de Sergio Lima, o Surrealismo é a terceira aurora de um dia que não anoitece.

BIBLIOGRAFIA

Livros, revistas, capítulos, ensaios, artigos, monografias, documentos e sites

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP; Lisboa: Editora Verbo, 1976.

_____. “Psychogenèse de l’écriture automatique”. In: ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução dos originais Italiano e Latino por Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ARAGON, Louis. “La peinture au défi”. In: ARAGON, Louis. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965.

_____. *O Camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ASSIS, Rodrigo Cohen de. *Semente de Luz em Terra Ofuscada - A formação do grupo surrealista de São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em Jornalismo. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2017.

BAR, Decio. *No Temporal*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1965.

_____. *Escritos*. São Paulo: Scortecci, 2008.

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução e prefácio de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BELLMER, Hans. *Pequena anatomia da imagem*. Tradução de Graziela Dantas e Marcus Rogério Salgado. São Paulo: Edições 100/cabeças, 2022.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRETON, André et al. *Sauve qui doit*. Paris: sem editor, 22 de outubro de 1961.

BRETON, André (direção). *La Brèche – Action Surréaliste* nº 3. Paris: Le terrain vague, setembro de 1962.

_____. *La Brèche – Action Surréaliste* nº 8. Paris: Le terrain vague, novembro de 1965.

_____. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. “Raymond Roussel – 1877-1933”. In: *Antologia do Humor Negro*. Traduções de Aníbal Fernandes, Ernesto Sampaio, Isabel Hub, Jorge Silva Melo, Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello; Edições Afrodite, 1973.

_____. “Manifeste du Surréalisme”. In: Breton, André. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1988, p. 311.

_____. “El La”. In: André Breton – *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. México: siglo veintiuno editores, 1989.

_____. “Introduction au discours sur le peu de réalité”. In: BRETON, André. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Entrevistas*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Salamandra, 1994.

_____. *Poemas*. Seleção, tradução e apresentação de Ernesto Sampaio. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e notas de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

_____. “A União Livre”. Tradução de Claudio Willer. In: <https://claudiowiller.wordpress.com/2013/06/17/a-uniao-livre-de-andre-breton/>. Acesso em 02/03/2022.

CANDIDO, Antonio. “Surrealismo no Brasil”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CARROUGES, Michel. *As Máquinas Celibatárias*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-1 edições, 2019.

CESARINY, Mário. *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1977.

_____. “Sem título”. In: CESARINY, Mário. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima*. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão: Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019.

CIRLOT, Juan Eduardo. “El collage y otras técnicas”. In: CIRLOT, Juan Eduardo. *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). *Retorno ao Selvagem – Desenhos de Sergio Lima*. Catálogo de Exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo. Setembro de 2007.

_____. *Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016.

CUADRADO, Perfecto E. “De Pirassununga a Lisboa-os-Sustos: O mesmo mar, o mesmo fogo”. In: CESARINY, Mário. *Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima*. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019.

D’ELIA, Renata. HUNGRIA, Camila. *Os Dentes da Memória – Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DA EVOLUÇÃO DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS VIII BIENAL. Promoção da Fundação Bienal de São Paulo com a colaboração do Ministério das Relações Exteriores da Itália, da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e da Fundação Cinemateca Brasileira. Material organizado pelo Centro di Sociologia delle Comunicazione di Massa da Universidade de Roma. Orientação do Professor Romano Calisi com a colaboração de Sergio Lima. São Paulo: 1965 (panfleto).

FACIOLI, Valentim. “O Brasil e o Surrealismo (Aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994.

_____. “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”. In: PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Rio Grande do Sul, Editora da Universidade UFRGS, 1999.

FARIA, Álvaro Alves de. Moisés, Carlos Felipe (organizadores). *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

FAVRAT, Felipe Maia Neves. A Relação entre Imagem Poética e Imagem Erótica em A Alta Licenciosidade, de Sergio Lima. Trabalho de iniciação científica. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio (organizadores). *A Phala 1 – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967.

FERRAZ, Leila. “Homenagem dos Séculos”. In: FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio. (Organizadores). *A Phala 1 – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967.

FIKER, Raul. “O Surgir do Ciclo Artificial”. In: FERRAZ, Leila. LIMA, Sergio (organizadores). *A Phala 1 – Revista do Movimento Surrealista*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1967.

FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Évora: Europress, 2015.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GIMBUTAS, Marija. *The civilization of the goddess*. San Francisco: Harper Collins, 1994.

GIRARD, Guy. “Sergio Lima, L’Orchidée Philosophale”. In: LIMA, Sergio. *La Promenade de Vénus*. Tradução para o francês de Natan Schäfer e David Nadeau. Gajan: Venus D’Ailleurs, 2022.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES JUNIOR, Elvio Fernandes. “O olhar anômalo: modos de ver e apreender o mundo na obra de Manoel de Barros”. In: *Opiniões - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*. São Paulo: USP, p. 181-192, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142843>.

_____. “A Concreção do Desejo: Reflexões sobre a Poesia de Sergio Lima”. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número triplo 87/88/89. Évora: Europress, 2019.

HOLANDA, Sergio Buarque de. “Perspectivas”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

JANUÁRIO, Alex. “Sergio Lima, vida toda transgressão”. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.). LIMA, Sergio (autor). *Sergio Lima – Fogo Tênu Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016.

JARRY, Alfred. *O Amor absoluto*. Tradução e notas de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984

LIMA, Jorge de. *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. Organização de Ana Maria Paulino. São Paulo: IEB-USP, 1987.

LIMA, Sergio. “A Planície Verde”. In: ANDRADE, Rudá de. BERNARDET, Jean-Claude. DAHL, Gustavo. LIMA, Sergio. SEPLINSKI, Fernando (organizadores). *Delírio* nº 2-3, São Paulo: 1960.

_____. *Amore*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963.

_____. *Collages. Museu de Arte de São Paulo. Exposição individual de Sergio Lima. Catálogo Ilustrado e Poesias. “A Festa (Deitada)”*. São Paulo: Editora Quíron, 1976.

_____. *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno Editor, Raul di Pace Editor, Editora Parma, 1984.

- _____. *A Alta Licenciosidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985.
- _____. Grupo Surrealista de São Paulo. Depoimento publicado em *Escrituras Surrealistas* nº 1. São Paulo: Edições Resto do mundo, 1993.
- _____. “Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil, ou... ‘a cada um o seu desejo’”. In: *Organon 22 – Aspectos do Surrealismo*. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1994.
- _____. “O Surrealismo ontem e hoje”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- _____. “O Amor”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- _____. “A Arte”. In: *A Aventura Surrealista*. Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- _____. *O Olhar Selvagem – O Cinema dos Surrealistas*. São Paulo: Algor, 2008.
- _____. *Cantos à Mulher Nocturna*. Coimbra: Debut sur l’oeuf, 2009.
- _____. “Memorial”. In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015.
- _____. “Cartas (inéditas) de Sergio Lima a André Breton”. In: FRANCO, António Cândido (org.). *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. 2015.
- _____. *Sergio Lima-Entrevista*. Entrevista concedida a António Gonçalves. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (Organizadores.). LIMA, Sergio (autor). *Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016.
- _____. “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”. In: LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã – Surrealismo e Marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *A Boca da sombra que te ergue branca*. Curitiba: Contravento Editorial, 2019.
- _____. “A carta do vidente e vidências das cartas de amor”. In: ARTAUD, Antonin. *Carta à vidente*. Tradução de Bruno Costa. São Paulo: 100/cabeças, 2019.
- _____. *La Promenade de Vénus*. Tradução para o francês de Natan Schäfer e David Nadeau. Gajan: Venus D’Ailleurs, 2022.
- _____. *Imagem-Acontecimento*. Organização de Paula Alzugaray. São Paulo: Cinemática Editora; Afluenta Art Editora Ltda, 2023.

LIMA, Sergio. Misiano-Genovese, R. *Secrets in Red and Green*. Nova Iorque: La Belle Inutile Éditions, 2012.

LÖWY, Michael. “A Chama Falante – Romantismo e Surrealismo”. In: LÖWY, Michael. *O Cometa Incandescente – Romantismo, Surrealismo, Subversão*. Tradução de Diogo Cardoso e Elvio Fernandes. São Paulo: edições 100/cabeças, 2020.

MARTINS, Floriano. “O Surrealismo que se mostra no Brasil”. In: <https://triplov.com/surreal/floriano.html>. Acesso em 25/11/2021.

_____. *O Começo da Busca (O Surrealismo na poesia da América Latina)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MARTINS, Maria. *Desejo Imaginante*. Organização editorial e curadoria Isabella Rjeille; curadora adjunta Fernanda Lopes. São Paulo: MASP, 2021.

MENDES, Murilo. “André Breton”. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES (neto), Prudente de. “Sobre a Sinceridade”. In: *Estética: 1924/1925*. Edição fac-similada; apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: A Decomposição da Figura Humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. “Inventário do Abismo”. In: SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a A Escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2015.

NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar, Albany. NY: State University of New York Press, 1997. Apud WILLER, Cláudio. In: “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”. In: *FronteiraZ - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*. nº 10, junho de 2013. Acesso em 02/03/2022.

_____. Notes for a Romantic Encyclopaedia - Das Allgemeine Brouillon. Translated, edited and with an Introduction by David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007.

PAES, José Paulo. “O Surrealismo na Literatura Brasileira”. In: PAES, José Paulo. *Armazém Literário – Ensaios*. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULA, Nelson de. *Collage: um testemunho fenomenológico*. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, sem data.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “Os Filhos do Barro”. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, Naify, 2013.

PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. Organização de Jean Puyade. Tradução de Sergio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PÉRET, Benjamin. *Na zona tórrida do Brasil – Visita aos Indígenas*. Organização e tradução de Leonor Lourenço de Abreu. São Paulo: Edições 100/cabeças, 2021.

PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1963.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. “Delírios - Alquimia do Verbo”. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa Poética*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women – An international anthology*. Austin: University of Texas Press; Londres: The Athlone Press, 1998.

ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SAMPAIO, Ernesto. “Amore, de Sergio Lima”. In: *Jornal de Letras e Artes*, Ano VII, nº 258, dezembro de 1967, p. 21. In: CESARINY, Mário. *Sinal Respiratório – Cartas para Sergio Lima*. Organização de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa/Vila Nova Famalicão, Sistema Solar e Fundação Cupertino de Miranda, 2019.

SEBBAG, Georges. *Potence avec paratonnerre – surréalisme et philosophie*. Paris : Hermann Éditeurs, 2012.

_____. “Sergio Lima ou la ronde des voluptés”. In: LIMA, Sergio. *La Promenade de Vénus*. Tradução para o francês de Natan Schäfer e David Nadeau. Gajan: Venus D’Ailleurs, 2022.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: editora Ática, 1981.

VANCREVEL, Laurens. L’État Sauvage, ou la contribution de Sergio Lima à la pratique du surréalisme. In: *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*. Número duplo, 75/76. Évora: Europress, 2015.

WILLER, Claudio. *Anotações para um apocalipse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1964.

_____. “Comentário Crítico”. In: LIMA, Sergio. *A Alta Licenciosidade – Poética & Erótica*. São Paulo: Edição do Autor, 1985.

_____. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. “Surrealismo: Poesia e Poética”. In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “A Escrita Automática – Uma falsa questão?” In: GUINZBURG, J. e LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “Roberto Piva e a Poesia”. 2010. In: https://www.academia.edu/20566138/ROBERTO_PIVA_E_A_POESIA. (Acesso em 10/09/2021).

_____. *Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILLER, Claudio. “Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação”. In: *FronteiraZ - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*. n.º 10, junho de 2013. Acesso em 02/03/2022.

_____. “A Poesia Roberto Piva e o Surrealismo”. In: *Reflexões sobre a modernidade: atas do Colóquio internacional Poéticas da modernidade*. Organizado por Flávia Nascimento Falleiros e Márcio Scheel, Jundiaí: Paco editorial, 2014.

_____. “Surrealismo no Brasil”. Lisboa: oca, 2021.

_____. “Surrealismo no Brasil – Poesia e Crítica Literária”. In: https://www.academia.edu/6541701/Surrealismo_no_Brasil_poesia_e_cr%C3%ADtica_liter%C3%A1ria. Acesso em 02/02/2022.

Obras plásticas

A CACHOEIRA (1956 – 1957). Sergio Lima. Collage. In: *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno Editor, Raul di Pace Editor, Editora Parma, 1984.

A CRIAÇÃO DO ROSTO (1956). Sergio Lima. Tinta da china sobre papel. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). *Retorno ao Selvagem – Desenhos de Sergio Lima*. Catálogo de Exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo. Setembro de 2007.

A REDONDEZA DA TERRA (1959). Sergio Lima. Grafite e guache sobre papel. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). *Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016.

E SUAS MÃOS MOVERAM-SE QUAL MARÉ PARA CELEBRAR A DÁDIVA SACRIFICIAL (1959). Sergio Lima. Guache sobre papel. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). *Sergio Lima – Fogo Tênuo Incendeia o Corpo*. Catálogo de exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2016.

MINHAS CAÇADAS COM ESTILINGUE DE SANGUE (1956-1957). Sergio Lima. Collage. In: *Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno Editor, Raul di Pace Editor, Editora Parma, 1984.

MINOTAUR. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). 1933. Fotografia. In: www.moma.org/collection/works/283899?artist_id=3716&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 28/03/2020.

O LEITO DA LEITURA (1956 – 1957). Sergio Lima. Collage. In: Collage em nova superfície – textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico. São Paulo: Massao Ohno Editor, Raul di Pace Editor, Editora Parma, 1984.

O IMPOSSÍVEL (1940). Maria Martins. Escultura em bronze. In: MARTINS, Maria. Desejo Imaginante. Organização editorial e curadoria Isabella Rjeille; curadora adjunta Fernanda Lopes. São Paulo: MASP, 2021.

UM HOMEM E UMA MULHER CAÇANDO NA FLORESTA (SONHO). Sergio Lima. Tinta da china sobre papel. In: CUADRADO, Perfecto E. GONÇALVES, António (organizadores). LIMA, Sergio (autor). Retorno ao Selvagem – Desenhos de Sergio Lima. Catálogo de Exposição realizada na Fundação Cupertino de Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo. Setembro de 2007.

Audiovisual

UMA OUTRA CIDADE. Direção: Ugo Giorgetti. Produção de SP Filmes de São Paulo e TV Cultura. Brasil: 2000. Mídia digital, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cghnL5id3Fs&t=1861s>. Acesso em 21/12/2022.

VIDEOCAST COM CLAUDIO WILLER. Direção: Pipol. Portal Cronópios. São Paulo: produção independente, 2012. Mídia digital, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DXEPCNUjnN0>. Acesso em 10/09/2022.