
Traços surrealistas na representação de imagens poéticas na obra *Desenhos de Sol*, de Edmar Guimarães

Amanda Cristinny Santos Monteiro ¹
Maria Severina Batista Guimarães ²

Resumo: O presente trabalho propõe analisar a obra literária *Desenhos de Sol* do escritor Edmar Guimarães na perspectiva de selecionar poemas nos quais a influência do Surrealismo se evidencie como uma contribuição significativa na produção dos poetas goianos dos últimos decênios do século 20. É amplamente divulgado em todos os estudos históricos da literatura produzida em Goiás que o Modernismo chega ao Estado com atraso e de forma tímida. Todavia, pouco se investiga sobre como se dá essa adesão e quais tendências da Vanguarda modernistas representam linhas de força da poesia goiana do final do século passado até os dias de hoje. Assim, a pretensão do texto é mostrar que muitos dos nossos poetas, principalmente o citado anteriormente, adotou o modo surrealista de representação da realidade, o que confere à poesia goiana um sopro de atualização e qualidade, garantindo um lugar de destaque na poesia nacional. O estudo pretende, com o suporte de teorias sobre a constituição das imagens, discutir sobre uma forma de representação que relaciona elementos da realidade do sujeito com sonho, sendo esta uma das possibilidades de representar o real na poesia lírica. Portanto será discutido inicialmente sobre os pressupostos da poesia lírica se pautando em fundamentos críticos da teoria de FRIEDRICH (1978) e HEGEL (2004). Para analisar as imagens poéticas em suas constituições e, após, sobre as possibilidades de representação do real por meio delas, as análises seguirão a orientação de Octavio Paz (2002) e Gaston Bachelard (2000).

Palavras-chave: Imagem. Realidade. Surrealismo.

Surrealist traits in the representation of poetic images in the work *Desenhos de Sol*, by Edmar Guimarães

Abstract: The present work proposes to analyze the literary work *Desenhos de Sol* by the writer Edmar Guimarães from the perspective of selecting poems in which the influence of Surrealism is evident as a significant contribution in the production of poets from Goiás in the last decades of the 20th century. historical studies of the literature produced in Goiás that Modernism arrives in the State late and timidly. However, little is investigated about how this adhesion occurs and which trends of the modernist Vanguard represent lines of force of Goiás poetry from the end of the last century to the present day. Thus, the intention of the text is to show that many of our poets, especially the one mentioned above, adopted the surrealist way of representing reality, which gives Goiás poetry a breath of updating and quality, guaranteeing a prominent place in national poetry. The study intends, with the support of theories on the constitution of

¹ Graduada em Letras Português, Inglês e suas respectivas Literaturas, pela Universidade Estadual de Goiás – Campus São Luís de Montes Belos. Especialista em Educação, Arte e Cultura, pela UEG – Campus São Luís de Montes Belos. E aluna do programa de Mestrado em Letras e Linguística da UFG. E-mail: amanda_cristinny03@hotmail.com

² Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente efetiva do curso de Letras, na Universidade Estadual de Goiás (UEG) e orientadora desse trabalho de conclusão. E-mail: maria.guimaraes@ueg.br

images, to discuss a form of representation that relates elements of the subject's reality with dreams, which is one of the possibilities of representing the real in lyrical poetry. Therefore, it will be discussed initially on the assumptions of lyrical poetry based on critical foundations of the theory of FRIEDRICH (1978) and HEGEL (2004). To analyze the poetic images in their constitutions and, later, on the possibilities of representing the real through them, the analyzes will follow the orientation of Octavio Paz (2002), Alfredo Bosi (1997) and Gaston Bachelard (2000).

Keywords: Image. Reality. Surrealism

A Língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Do grego *Lyrikós*, o vocábulo lírica nomeia um instrumento musical antigo, com quatro cordas, que pertenceu à antiguidade grega. A poesia lírica, fazendo uma referência ao som deste instrumento, naquela época, é a expressão dos sentimentos pessoais de um sujeito. Em outras palavras, “é desentranhamento, é desvelamento de um estado anímico quase inefável e, por isso, uma luta com a força da palavra que nem sempre é vã, como atesta a obra de tantos grandes poetas [...]”. (GUIMARÃES, 2016, p.01).

emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Segundo Friedrich 1978, a poesia lírica é dissonante, pois “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais a inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objeto das artes modernas.” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Dessa maneira, a declaração do teórico francês expõe que a finalidade central da poesia, no cenário analisado, é fomentar a desordem e praticar a obscuridade da mesma forma que a literatura

“clássica”² é organizada em torno da consonância. Essas peculiaridades podem ser percebidas no momento em que as obras de arte passam, além, de representar a realidade, sugerir novas realidades por meio da escrita e das escolhas temáticas.

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

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

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

Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza. [...] Isso não exclui que tal poesia nasça da

² Quando usamos o termo clássico, estamos nos referindo às produções literárias pautadas na verossimilhança e a toda literatura influenciada por essa linha de criação.

magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-na como um projétil, despedaçando-as. (FRIEDRISH, 1978, p. 17).

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

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

Friedrish 1978 expõe em seu texto que, para compreendermos a poesia lírica moderna, a qual se inicia a partir do Simbolismo, necessitamos considerar algumas categorias que esse classifica-as como negativas. Procurar essas categorias para descrever essa lírica é fundamental, no entanto é ressaltado que essas são usadas para uma determinada definição e não como depreciativas, esse perfil é consequência de um processo que a lírica já vinha passando. O teórico argumenta que essa evolução³ é percebida na poesia do século XIX, pois, até então, o fazer poético poderia ser considerado uma cópia detalhada dos percalços do cotidiano, no entanto, a partir do século citado, a poesia se mostra, justamente o oposto, pois caracteriza-se pela:

³ A palavra evolução, no texto, significa mudança, é isenta de acepções unilaterais.

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

As considerações de Hugo Friedrich 1978 acerca da lírica moderna em seu livro *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, vão além de atribuições sobre as mudanças tidas na estrutura e na linguagem da poesia, até análises de três poetas simbolistas: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Sobre esses autores, Friedrich 1978, constata que a escrita a partir desses, era carregada de elementos da vida cotidiana, todavia atravessada pela magia da linguagem e da fantasia. A primeira, consiste em conceder a relevância do poema/forma capaz de transferir o conteúdo ao leitor por meio dos versos, sejam eles carregados de combinações fonéticas e possibilidades lexicais ou não, sendo, a última a validação de temáticas que trazem para poesia temas que até então não eram considerados dignos de serem poéticos e a possibilidade do sonho como extravasamento. É relevante, também, trazermos o posicionamento de Hegel (2004) sobre a poesia lírica, que, segundo ele:

A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações. (HEGEL, 2004, p.163).

Ou seja, a partir dessa informação é possível afirmar que embora o poeta sendo um ser social que se apropria da língua como matéria-prima para realizar sua obra de arte, é necessário que a voz que aparece no poema lírico seja uma voz interna que seja capaz de expressar toda a interioridade do sujeito. Levando em consideração essa informação, é notória a percepção de que ao ler um poema lírico, o lirismo presente no texto, passa a ser e a ler também os sentimentos do leitor que, de acordo com Guimarães (2012, p.127) “a partir desse impulso vem imbuído da mais densa subjetividade, é a voz de um eu, mesmo sendo um outro, que assume a fala para expor sua sensibilidade.”.

Então, o trabalho com a leitura/compreensão da poesia lírica é árduo, visto que exige atenção/conhecimento da parte de quem lê. Entretanto, apresentar discussões sobre as características da poesia lírica é uma alternativa para que desconhecedores dessa forma de arte passem a conhecê-la em sua essência e, por sua vez, se interessem em estudá-la. Em *Desenhos de sol*, de Edmar Guimarães (2002), o desafio do leitor passa a ser a compreensão desse lirismo, no ato de “desvendar” as imagens criadas pelo autor, que se pautam no Surrealismo, tornando assim, possível a presença de elementos que fazem parte do universo dos sonhos e fantasia.

A linguagem literária em geral é plurissignificativa, principalmente na poesia, ou seja, ganha novas significações de acordo com o contexto em que fora inserida, e isso acontece devido ao objeto que a obra de arte literária utiliza: a palavra. Comparando a “substância” utilizada pelos artistas na criação do objeto artístico, pode-se afirmar que o autor, ao se apropriar da linguagem, depara-se com uma grande dificuldade de transformar algo tão utilizado, desgastado, saturado, em algo novo, belo e expressivo. Assim, o leitor, ao se deparar com essa construção, sente um estranhamento. E

Esse estado estranho, e ao mesmo tempo envolvente, é motivado pela força da palavra poética, que se concretiza em imagens de beleza, de sentimento do eterno, ao instituir uma linguagem única, cifrada por meio de recursos muito especiais, de um jeito peculiar de dizer que toca a todos e por isso desperta em cada um o sentido mais profundo e misterioso da existência. Tal estado provoca uma saudade das origens perdidas, de algo somente instituído e só encontrado no espaço da imaginação. (GUIMARÃES, 2012, p.129).

A definição de imagem teorizada por Bachelard (2000) possui um sentido mais profundo no que diz respeito a esta ser determinada por circunstância alojada no inconsciente e que retorna ao consciente no momento da leitura, pois essa construção só pode ser explicada através da fenomenologia. A significação imagética não está guardada, ela só pode ser compreendida no momento de sua existência. Para esse autor, “a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (2000, p.2). Dessa forma, o teórico afirma que por meio da utilização poética da palavra há um súbito realce do psiquismo, e em consequência disso, é efêmera e individual.

Em *Desenhos de sol*, as imagens desencadeiam a imaginação em um sentido mais amplo, pois além do trabalho estético com a linguagem, esta é elevada a um âmbito que foge ao convencional. Não se relacionam com a realidade de quem se lê, e,

devido a este deslocamento, “forjam uma realidade surreal, deixando o leitor que vive num mundo marcado pelo ceticismo, desconfiado de que é preciso encontrar um sentido no texto que não se paute pela verossimilhança aristotélica” (GUIMARÃES, 2012, p. 163). Faz-se então necessário compreender e apoderar-se de outras maneiras de se representar o real.

A representação da realidade foi teorizada, primeiramente, por Aristóteles, que discute na *Poética Clássica* algumas concepções que facilitam o entendimento e interpretação de obras que seguem este conceito tradicional. Primeiramente, ele reflete sobre a diferença entre a história que narra fatos reais, algo já passado, que aconteceram realmente, e a poesia, que na época era toda a literatura existente, na qual descrevia “coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança” (ARISTÓTELES, 1997, p. 27), que consiste em não contrariar a verdade.

A verossimilhança pode ser definida como uma representação é baseada na vivência humana em contato com o que pode ser chamado de real empírico. Este real foi ideologicamente construído por convenções de que, apenas o que está sob nossos olhos e é consciente é considerado realidade, e tudo em que se cresse ou confiasse negando esse pressuposto era considerado irreal. No entanto, a sociedade, como sempre, está em constante evolução, e dessa forma, conseqüentemente, a literatura também, sendo assim, algumas teorias que baseiam seus estudos em uma supra-realidade, ou seja, uma realidade que transcende a experiência do ser na terra e lhe oferece a possibilidade de explorar seu inconsciente ou sua imaginação dá créditos a novas formas, as quais percebemos a ideia de que a representação do real pode ser vista de forma diferente.

Para Aristóteles, a arte se baseia em copiar algo já visto, ou seja, toda arte em si é imitação, o que muda é apenas a maneira de utilizar os meios e os objetos para imitar, uns imitam cantando, outros dançando, outros pintando e outros escrevendo. Ao se remeter ao teatro, o autor faz uma reflexão sobre quem os atores baseavam sua atuação e suas características, e, geralmente, as pessoas tinham características boas ou más, mostrando assim o lado bom das pessoas ou o lado ruim, o que faz entender que sempre havia algo a ser mostrado através destas qualidades ou defeitos. Isso fazia a diferença entre a tragédia que trazia sempre heróis, e a comédia que sempre eram pessoas inferiores.

Após a afirmação de que todo tipo de arte seria imitação, Aristóteles diz:

“Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos tem prazer em imitar.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 22). A imitação parte da necessidade de experiências, e a partir desta, provém o conhecimento através do reconhecimento.

[...] aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem contempla aprender a identificar cada original. (ARISTÓTELES, 1997, p. 22).

Então, entende-se que a representação da realidade exemplificada por Aristóteles pode ser entendida pelo viés da contemplação, que não contraria a realidade. Porém, a verossimilhança é uma possibilidade de representação, pois o mesmo autor afirma que “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 48), ou seja, antes uma inverdade que convença do que uma verdade que não convença, o que leva a entender que possa haver demais tipos de representar a realidade.

Dessa maneira, é possível depreendermos novas teorias que apresentam um novo olhar para como é realizada a representação da realidade na literatura, uma dessas tendências que exhibe e normaliza o recurso de expressões pautadas entre o onírico e o real é a vanguarda europeia surrealista, a qual surgiu no início do século XX. As vanguardas chegaram ao Brasil por meio do movimento artístico e literário Modernismo, que foi inaugurado pela semana de Arte Moderna em 1922, evento organizado por inúmeros artistas que tiveram influências da Europa, mas que o principal objetivo, no primeiro momento, era a radicalização e a liberdade no fazer artístico. Trazendo um espírito de novidade e mudança, a vanguarda supracitada tem tido suas propriedades disseminadas até hoje nas obras contemporâneas. No entanto, é preciso compreender como os autores da época, e os que produzem atualmente se inspiraram e se inspiram nas ideias de Breton.

André Breton, precursor do Surrealismo, inaugura a tendência em 1924 publicando seu manifesto, texto que se apresenta como um manual a ser seguido, no qual Breton faz inúmeras reflexões acerca do fazer poético, afirmando que o universo deve ser questionado pelo homem, e não o seu inverso. Os surrealistas viabilizaram

sonho e vida, e eram capazes de abordar o sujeito em sua totalidade. Nesse sentido, o Surrealismo, vanguarda que inspira as imagens de Edmar Guimarães no livro *Desenhos de Sol* é, segundo Gilberto Mendonça Teles (2002), o último movimento de vanguarda, inaugurado por André Breton, tendo pontos comuns com o expressionismo. Os princípios surrealistas fundamentam-se em Freud e pregam a emancipação total do ser humano. Teles afirma que:

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

A teoria de Freud retratava o sujeito com perversidade, capaz de aliviar sua libido em imagens inconscientes, e os surrealistas, ao se inspirarem na ciência psicanalítica, tinham como propósito, revelar esses mistérios em que essa parte do nosso imaginário imporia os limites das ações humanas. Nessa perspectiva, além do conhecimento do real e da identificação dos conhecimentos inconscientes, o ser passa a ter certa consciência, percebendo a pobreza em que se encontra a humanidade, e a partir daí, se “liberta” das convenções sociais impostas pelos próprios homens ou pela religião, pois não há o rejeitar da realidade, mas a probabilidade de diversos reais. Além do culto ao irracional, a dominação do desejo punha em descrédito a soberania moral, religiosa e familiar, isso se torna cada vez mais evidente, quando os surrealistas nomearam como um de seus heróis: Marquês de Sade⁴. O escolhido influenciou o sadismo⁵, pois se torna uma pessoa com conduta polêmica ao se envolver em vários casos de pedofilia, ser preso, e escrever livros como *120 dias em Sodoma*, que possui conteúdos até então incomuns à época.

Quando André Breton e seus companheiros de tendência começaram a desenvolver o que fora exibido no manifesto de 1924, colocam em prática os propósitos apresentados no texto e propunham uma revolução cujo o objetivo era o de ser disseminada a todos os domínios. Essa tendência vanguardista teve representação em grande parcela das manifestações artísticas, como a pintura e a escultura, criando

⁴ Foi um escritor libertino, dramaturgo e filósofo francês. Sua obra foi marcada pela pornografia e pelo desprezo moral.

⁵ Perversão caracterizada pela obtenção de prazer sexual com a humilhação ou sofrimento físico de outrem.

imagens e objetos que coloca a verossimilhança em xeque, pois mais sugeriam situações cotidianas do que representavam. Ademais, na literatura, designavam uma crença na realidade transcendental e a supremacia do sonho, usando-os como solução para os principais problemas da vida. Com o objetivo de frustrar a lógica, a racionalidade, a estética estabelecida pelos movimentos literários mais tradicionais e a moral, os surrealistas empenharam-se para fazer surgir a surrealidade de um outro mundo, e é possível encontrar na literatura, várias formas para atingir o esperado.

Anterior ao movimento surrealista, tivemos alguns mecanismos que possuíam, basicamente, os mesmos preceitos, o primeiro deles foi o Maravilhoso, os surrealistas apreciavam esse pensamento medieval que misturava a ilogicidade, imagens absurdas, a feitiçaria, a magia, o ocultismo, o vício e as paixões, na literatura aclamavam o gótico e o grotesco, e se inspiravam nessas evocações para fazer arte. Ademais, os escritores do Surrealismo, buscavam esses efeitos para conseguir atingir seus objetivos e inovaram trazendo o automatismo, que pode ser definido como uma escrita despreocupada, seguindo apenas àquilo que saía da mente, e isso foi possível, primeiramente boicotando a gramática, o estilo e principalmente, o sentido.

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

Além do conhecimento do real e da identificação dos conhecimentos inconscientes, o ser passa a ter certa consciência, percebendo a pobreza em que se encontra a humanidade, e a partir daí, se “liberta” das convenções sociais impostas pelos próprios homens ou pela religião, pois não há o rejeitar da realidade, mas a probabilidade de diversos reais.

Segundo Laboissière (1989), este novo ponto de vista faz “[...] explodir o cotidiano, transgredir os seus limites. É ir além do concebível e do “dizível” e procurar o valor emocional das palavras.” (1989, p. 23). A mesma autora afirma também que há uma necessidade do ser de enxergar além de si, pois na sociedade contemporânea há certa “angústia existencial”, em razão do ser se sentir um fragmento, em consequência do progresso desenfreado, e da competição que há entre homem e máquina, então o sujeito passa a não ser o centro do universo, não tendo mais a fé redentora em Deus que

seria um local de fuga, mas vive em uma sociedade onde não são muito comuns momentos que proporcionam reflexão.

E a literatura contribui para que haja esses instantes, visto que ler um poema é se atentar para uma voz que sai da alma, dando uma sensação de escape de determinadas emoções. No momento em que o sujeito se encontra “liricizado” com a contemplação do texto poético, é como se a voz do eu-lírico fosse a mesma que a do leitor, Bacherlard (2000) utiliza uma metáfora ao afirmar que o leitor é o fantasma do escritor pois, o extravasamento sentido no momento da leitura é comparado com a alegria da escrita. Uma vez que a poesia se define como um fenômeno de liberdade. Pois

Aceitar o imaginário como um caminho válido para reconhecer o ser e o mundo é trafegar por uma via em que a fantasia, a imaginação, ou seja, o mundo interior de cada um adquire uma relevância tão grande quanto o universo concreto que nos rodeia. (GUIMARÃES, 2002, p.164).

Então para compreender as imagens presentes em *Desenhos de Sol*, é necessário conseguir fazer relação entre o mundo habitual do eu-lírico e seu imaginário que estão em constatação. Edmar Guimarães nasceu em Goiânia, em 7 de setembro de 1968. Possui graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Católica de Goiás. Este poeta goiano contemporâneo foi ganhador do prêmio Bolsa de Publicações Cora Coralina com a obra a ser analisada. Sua primeira obra publicada foi *Caderno*, em 2000, *Desenhos de Sol* em 2002 e, por fim, *Águas de Claudel*, em 2011. O que chama a atenção na obra de Guimarães, em *Desenhos de Sol*, é o poder de sugestões imagéticas, pois essas, segundo a prefaciadora da obra Moema de Castro “Tornam mais iluminadas as projeções do sonho e da criatividade” (2002, p.12).

A obra *Desenhos de Sol* é dividida em três partes, Morfologia das sombras, Al Cova e caderno de desenho. A primeira parte possui, em geral, poemas que trazem elementos naturais como manifestação do interior do eu-lírico, é por meio dos quatro elementos da natureza que as imagens são formadas, e possuem suas próprias leis. Na análise do poema que segue, será visto como isso se realiza:

Mares
Suponha mastros,
Monstros _o mar,

Pobre ébrio
A chorar por rochedos.

Na dor de âncoras,
correntes quebradas,
deságua a vaga
sem lenços de sol.

Se se afoga, ou o humano
ao possuí-lo se afunda,
porque de ombros vazios...
nele não há músculos.

(Inconsolável constelação
de nadas___
encostar no seu corpo,
chorar na sua roupa.
A carne, nau inapelável).

O oceano sofre,
Flores comidas por peixes,
conchas indigestas,
Na areia, restos de sol.

E o corpo morto,
silêncio cheio de osso,
bagagem de argila...

O que sabe o oceano
Fazer com o que
Carece de vida?

Velhas vagas,
Com véus de lutos,
Rezam azuis,
Enormes murmúrios.

Na praia, campo-branco,
Jogam as bocas de osso.
E como santo no andor,
Puros até de pulmões,
Homens na areia. Nus.

Suponha-os punhos,
leões no covil de sal
___ loas as forças do oceano.

Seu labor é padecer.
Usar-se. Vestuário de bolor.

O labor, escravo
Do próprio ser e ritmo,
Operário do rumor
A gritar de dentro de si, gruta,gruta,
sem corrente para subir.

Tenho pena do mar.
Empresto-lhe os olhos.

(38, 39)

O poema acima foi retirado da primeira parte do livro, é composto por quatorze estrofes que não possuem a mesma quantidade de versos e a métrica não é regular, embora os versos sejam curtos, variando entre quatro a sete sílabas poéticas. Não possui um esquema de rimas, porém há entre algumas palavras como Punhos/Olhos, Andor/Bolor, que traz uma musicalidade ao texto.

É possível identificar a presença da personificação, na qual são dadas ao mar características que não são próprias a ele e sim do humano, mas o interessante no poema é que, apesar das referências comuns ao mar revelar, quase sempre, um tom festivo e alegre, as características dadas a ele no texto se aproximam a um tom triste, melancólico. As águas são definidas como choro e o sol como lenços capazes de enxugar as lágrimas deste, que tira a vida do humano que se afunda, pois, ao possuí-lo, o mar o mata. E para finalizar o poema, é trazida à tona uma imagem na qual há a concretização desse real que se transfigura, quando o eu-lírico se aproxima e relaciona mais uma vez a movimentação do mar ao choro, ao dizer “Tenho pena do mar/ Empresto-lhe os olhos.

O fato de alguém emprestar os olhos a outra pessoa já não é possível de acordo com as leis do mundo real que rodeia o sujeito, mas a imagem projetada no poema cria uma “ação” que só pode ser realizada em uma atmosfera em que a imaginação e os sonhos são possíveis, pois não existe censura. Ou seja, no texto, o eu-lírico empresta seus olhos ao mar para que ele possa chorar suas tristezas e angústias que também são comuns a ele.

Esta parte do livro possui como epígrafe um texto de Carlos Drummond que diz “A noite é luz sonhando” e em todos os textos é notória a busca poética existencial, visto que o poeta cria mundos diferentes através de frutos imaginativos. Essas peculiaridades são próprias da tendência surrealista uma vez que no manifesto que “prescreve” a vanguarda fica clara a descrença com a realidade por se apresentar insuficiente. Para Breton, era pobre, ao ser humano adulto, a vida que temos aqui na terra pois, apenas as crianças e os loucos tinham acesso a áreas mais interessantes, e que a imaginação deveria ser mais fomentada nas áreas ativas dos adultos. Dessa forma ele afirma:

O autor destas páginas, não tendo ainda vinte e nove anos, já se contradisse, de 7 a 10 de janeiro de 1925, data em que nos encontramos, cem vezes sobre um ponto capital, a saber, o valor que merece ser atribuído à realidade [...]

Horrível problema, no entanto! Cada dia que vivo, cada ação que executo, cada representação que me surge, como se nada fosse, me fazem acreditar que cometo uma fraude. (BRETON, 1924, p.63).

É inequívoca a presença de uma hesitação para a definição do termo realidade, que fora anteriormente definido como algo construído idelogicamente de acordo com o que faz parte do nosso dia a dia. Essa dificuldade em tornar evidente a concepção da palavra, se dá devido ao vocábulo ser considerado subjetivo, dificultando ainda mais uma significação concreta. Mas algo nos é mostrado de maneira irrefutável: à pobreza presente na realidade; o que acontece devido ao uso mercantilista de todas as coisas e à mediocridade do mundo. A partir disso, surge, então, um excessivo menosprezo concedido à realidade material das questões culturais e sociopolíticas, pois “a realidade, é tida e vivida como o que aqui me permito chamar de ‘princípio da insuficiência’: insuficiência de significado, de imaginação de possibilidades de ação e prazer” (CUNHA, 2008, p. 64). Apoiado a isso, esses pontos que faltam ao sujeito leva-o a procurar fugas.

O poema que dá nome ao livro também apresentam construções que “carregam” a mistura de elementos que se instauram na linha tênue entre imaginação e realidade, inerentes ao Surrealismo.

Ilheus brancos
no céu,
e a mata aérea
de folhas brancas,
e a maré
nos sulcos da areais
cor de miolo de coco.

Deixar-se ficar
aqui. Nu para sempre.
O corpo primitivo,
de tão pouco peso.
Mesmo o lânguido
viço da vaga
apaga passos.

Ilhéus, pedra
e sonho,
estátua de vidro
Com aves no crânio.
Mas os pés rijos
Como a fé nas igrejas.
Reais,
cruzes de sol.

a ilha noturna
no dorso da mata
- luz e lama
simultâneas – abre
Vias entre latadas.
cintila trépida
água de treva
na piscina do Balneário.
[...]
Já longe e no cérebro,
desenhos de areia.

Pés do pensamento
escavam conchas na memória.
E a ideia que se faz
luz
amarrotada nas rochas ascende

Corpos de Sol
e do vento
no lençol
que o mar amarfanhado estende.

(32, 34)

A ideia formada é que o Ilhéus é superfícies que não são possíveis ser encontradas no céu, da mesma forma que a mata, no entanto, no sonho, quando o inconsciente humano ganha destaque esses elementos podem ser facilmente “misturados”. Isso nos remete a Octávio Paz que diferencia a imagem da comunicação em geral, para ele:

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

O que Paz aponta é que para a compreensão da mensagem que é transmitida através do texto poético, nada é necessário anteriormente, o que dialoga com Bachelard (2000). Este autor diz que a ausência de conhecimento é um fato difícil, mas que para a compreensão de imagens há uma condição prévia, devido não poder comparar o sentido que é exprimido naquele momento súbito com algo que foi visto anteriormente. “A imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 2000, p.16).

A última parte da obra é marcada por poemas que remetem a um tempo passado que está na memória do eu-lírico, colocando assim novamente a dualidade desses dois espaços: real e irreal, o real marcado pela saudade da infância vivida e o irreal que é a memória, o sonho, mas que embora seja construído e citado, jamais é alcançado.

No poema “Desenhos de casa” o eu- lírico se expressa da seguinte maneira na primeira estrofe: “Longe a casa/ Sempre longe./Há os que não/ a têm/ atêm-se/ a construí-la/ em cal e sonho”. Observa-se que a casa para esse eu que se expressa é um local físico, mas consegue se transformar em um local que guarda emoções e segredos, tornando-se então um refúgio. Podendo afirmar então que não são apenas os sujeitos que habitam as casas, mas as casas também os habitam. A ideia da casa habitar o sujeito só é possível ser compreendida em um plano no qual só é preciso ser reconhecido que o mundo da fantasia, da imaginação existe.

A imagem da casa aparece também no poema “Reflexos” da seguinte maneira: *“A casa vai cair.../ as portas __ raízes de terra/ de volta à árvore/ [...] A casa caída./ E velhas portas rachadas/ raízes da morta./* Neste poema, a ideia da casa, como refúgio do eu-lírico, guardada na memória é, de certa forma, desfeita pois, a casa sofre um processo de desfalecimento, o que é possível ser observado quando é criada a imagem das portas rachadas no chão como se fossem raízes da casa morta. É evidente no poema, também, a ideia de que tudo volta para seu devido lugar, mesmo o sujeito perdendo um pouco de si, as lembranças nunca morrem.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. (BACHELARD, 2000, 26).

Em virtude do que foi mencionado percebe-se então que a casa se “concretiza” em uma das maiores lembranças do sujeito, sendo considerada por Bachelard (2000) como o primeiro mundo do ser. Portanto, a ideia de que a casa habita o humano é que mesmo sendo destruída sempre fará parte do sujeito. A casa impede que o homem seja um ser disperso.

Contudo, mesmo a obra *Desenhos de Sol* sendo publicada cem anos após a inauguração da vanguarda surrealista, é possível afirmarmos a presença de traços da tendência na obra de Guimarães visto que, no Surrealismo, essas fugas, representadas através das imagens se davam à prática da liberdade através da realização dos desejos, sejam em “realidade” ou em sonho, uma vez que, as alucinações e ilusões constituem uma fonte considerável de prazer, de acordo com o manifesto de Breton. Então, havia uma busca pela “salvação” através da arte, sendo um modo de proceder pelo qual a imaginação e o real estejam completamente conectados, ou seja, o ilusório se torne tangível.

Referências

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. Martins Fontes. São Paulo, 2000.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.
- CUNHA, Newton. *Filosofia e Surrealismo: a insuficiência da realidade*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, Edgar. *Desenhos de sol*. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira Instituto Goiano do Livro. Goiânia. 2002.
- GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *Leitura de poesia: conhecimento e fruição*. In: Olhar o Poema Teoria e Prática do Letramento Poético. Org. SILVA, D. C.S; CAMARGO, G. O; GUIMARÃES, M. S. B. Goiânia: Cânone Editorial, 2012.
- GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *Projeções de sonhos nas imagens poéticas de Edmar Guimarães em Desenhos de sol*. In: Considerações Sobre a Poesia Goiana. Org. SANTOS, G. B. F. dos; CAMARGO, G, O; BUARQUE, Jamesson. Goiânia: Cânone Editorial, 2018.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética IV*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. São Paulo, 1989.
- NAZÁRIO, Luiz. *Surrealismo no Brasil*. In: O Surrealismo. Org. GUINSBURG, J.;

LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. *Quadro Histórico do Surrealismo*. In: O Surrealismo. Org.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3 ed. Editora perspectiva. São Paulo, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro*. 7 ed. Editora vozes, 2002.