
Maça de fogo na árvore da sintaxe: Um estudo sobre a fragmentação e o ilógico em Benjamin Péret

Gustavo Arthur Matte (mestrando, PUC-RS)

RESUMO: Benjamin Péret, membro original do grupo surrealista de Paris, foi considerado por seus colegas como uma espécie de homem surrealista por excelência, tendo explorado as possibilidades dessa vanguarda até as últimas consequências. Tomando sua poesia como ponto de referência, este estudo é uma tentativa de elucidar a forma pela qual a sintaxe assume responsabilidades essenciais na construção das imagens poéticas do surrealismo e na realização dos pressupostos teóricos (estéticos, espirituais ou políticos) do movimento. Após discussão a respeito do surrealismo e das características de uma imagem poética, proporemos uma explicação baseada na sintaxe para a sucessão caleidoscópica de imagens que se manifesta na poesia de Benjamin Péret, trazendo à tona dois tópicos principais: 1 – o uso da sintaxe para operar o desregramento lógico do verso; e 2 – a fragmentação do poema.

PALAVRAS CHAVE: Benjamin Péret, surrealismo, imagem poética, sintaxe, fragmentação.

ABSTRACT: his mates considered Benjamin Péret, original member of the surrealistic group of Paris, as a kind of surrealistic man par excellence, having explored the possibilities of this vanguard to the end. Using his poetry as a reference, this study is an attempt to elucidate the way in which syntax plays a crucial role in the construction of the poetic images of the surrealism and in the achievement of the theoretical assumptions of the movement. After a short debate on surrealism and the characteristics of a poetic image, we will propose an explanation based on syntax to the kaleidoscopic succession of images that is manifested in the poetry of Benjamin Péret, highlighting two topics: 1 – the use of syntax to operate the logical derangement of the verse; and 2 – the fragmentation of the poem.

KEY WORDS: Benjamin Péret, Surrealism, Poetic image, Syntax, Fragmentation.

“A mediocridade de nosso universo não depende essencialmente de nosso poder de enunciação?”
André Breton

1. INTRODUÇÃO

1.1 A revolução surrealista

Enquanto movimento artístico-literário, o Surrealismo foi formalizado em 1924, quando André Breton – seu principal agitador e líder – publicou o *Manifesto do Surrealismo*, onde declara e fundamenta teoricamente a nova vanguarda. Durante a

época de sua atividade coletiva – até a dissolução oficial do grupo, em 1969 –, os surrealistas de Paris promoveram uma revolução e renovação na tradição artístico-literária ocidental – e, talvez, olhando retrospectivamente, seja a principal vanguarda do século XX. Nas palavras de Claude Courtot (1992):

Diria sem hesitar que o surrealismo é o único grande movimento literário deste século. Pode-se afirmar que ocupa, no século 20, uma posição comparável à do romantismo no século precedente. (...) Efetivamente, como o romantismo, o surrealismo ultrapassa amplamente seu limite histórico e continua exercendo sua influência anos depois de seu fim oficial. E, principalmente, como o romantismo, ele não se restringe ao âmbito literário (...). O surrealismo foi constitutivo de uma corrente geral da sensibilidade. Por isso nutriu todas as áreas da cultura, inclusive da vida social. (COURTOT, 1999, p. 49)

Essa “corrente geral da sensibilidade”, encabeçada pela revolução surrealista, dizia respeito tanto a práticas artísticas como políticas e sociais. Sua vontade era não apenas a de “mudar a vida pelo espírito”, mas também a de “mudar a marcha das coisas” (RAYMOND, 1997, p. 257) – daí sua associação ao marxismo, a partir dos anos 1930¹. Na esfera literária, a principal tentativa de ruptura do surrealismo em prol da mudança foi em torno das associações verbais herdadas da tradição, buscando escapar de uma visão condicionada das coisas (RAYMOND, 1997, p. 253).

Uma linguagem estereotipada, na qual toda intervenção da liberdade é estreitamente condicionada, impõe-nos a visão de um mundo estereotipado, endurecido, fossilizado, tão pouco vivo quanto os conceitos que pretendessem explicá-lo. (...) E se o universo que chamamos real não fosse nada mais do que uma imaginação (...)? Uma vez mais, são janelas que precisariam ser abertas, com a esperança de penetrar enfim em um mundo no qual a liberdade seria infinita. (RAYMOND, 1997, p. 253)

Para abrir essas janelas em direção à liberdade, a principal técnica praticada pelos poetas surrealistas foi a da escrita automática, que é o estado de automatismo psíquico transferido para o papel, sem preocupações estéticas, morais ou formais, na tentativa de revelar o estado de sonho que, comumente, o homem negligencia. Através dessa mesma técnica, segundo o próprio Breton, seria possível “reduzir esses dois

¹ Observe-se o que diz Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, onde declara a adesão do grupo “ao princípio do materialismo histórico” (p. 171): “O problema da ação social não é (...) senão uma das formas de um problema mais geral, que o surrealismo tomou a si suscitar e que vem a ser o problema da expressão humana em todas as suas formas” (2001, p. 182)

estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade²” (2001, p. 28)

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, é em vão que se procuraria para a atividade surrealista uma outra causa que não fosse a esperança de determinar esse ponto. (Breton *in* RAYMOND, 1997, p. 254)

E a “realidade absoluta”, resultante da aproximação entre “estados aparentemente tão contraditórios”, manifesta-se na poesia surrealista através de suas imagens poéticas.

1.2 A Imagem Poética

Ao afirmar, em seu *Manifesto do Surrealismo* (1924), que "o surrealismo baseia-se na crença da realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas" (2001, p. 40), Breton faz, de certa forma, alusão à crença na superioridade da “imagem poética” em relação à percepção convencional e estereotipada da realidade. Sim, pois as “certas formas de associação”, defendidas por Breton, são a própria tentativa de aproximação entre realidades opostas que, para muitos pensadores e poetas, caracteriza a imagem poética. Veja-se Marcel Raymond (1997, p. 249): "é próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações"; ou Octávio Paz (1996, p. 38): “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”; sem esquecer de Pierre Reverdy, evocado tanto por Raymond, em seu capítulo acerca do surrealismo, quanto por André Breton, em seu *Manifesto do Surrealismo*: "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." (Reverdy *in* BRETON, 2001, p. 35)

O grande efeito sensível da imagem poética, assim – obtido através do “desregramento de todos os sentidos”, de que nos fala Rimbaud – é a insinuação dessa “realidade superior”, que surge do atravessamento entre duas realidades, gerando uma distorção na percepção da realidade convencional. Hugo Friedrich, estudando a poesia de Rimbaud, afirma que, embora as imagens possam, às vezes, exprimir qualidades

² *surréalité*, no original em francês.

existentes na realidade, elas no entanto não se inclinam para o real, convertendo-o em “um desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem” (1978, p. 80).

E, ao contrário do que possa parecer, essa união, essa fusão entre as duas realidades, longe de apagar suas particularidades e gerar uma outra realidade que apenas remeta vagamente aos fatores iniciais – como um processo de tese, antítese e síntese – a fusão, ao invés disso, mantém intactos os elementos contraditórios da imagem, ressaltando sua reciprocidade e a analogia entre todas as coisas:

No processo dialético pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa. Mas em algumas imagens - precisamente as mais altas - continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são plumas, sem deixar de ser pedras. O pesado é o leve. Não há a transmutação qualitativa que a lógica de Hegel exige (...). Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento (PAZ, 1996, p. 39).

Uma tal poesia, que viola as leis do pensamento, não pode mais ser compreendida por seu conteúdo, que se tornou, a partir de Baudelaire e progressivamente, até o surrealismo, cada vez mais irreal, fragmentário e ilógico:

Eis, pois, de forma decisiva, a moderna separação entre língua e conteúdo, a favor da primeira: “Poesias, simplesmente eufônicas, mas também sem o menor sentido e **conexão**, no máximo **estrofes isoladas** compreensíveis, como **fragmentos** puros das coisas mais diversas” (FRIEDRICH, 1978, p. 29, grifos meus).

Há muitas proposições, perfeitamente corretas quanto ao que chamaríamos a **sintaxe** gramatical e lógica, que terminam por ser um **contra-senso**. Outras desembocam em um **sem-sentido** (...) Mas a imagem não é um contra-senso nem um sem-sentido. Assim, a unidade da imagem deve ser algo mais do que a meramente formal que se dá nos contra-sensos e em geral em todas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior? (PAZ, 1996, p. 45, grifos meus).

Vivemos, ainda, sob o reinado da Lógica (...). Mas, hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência. Por outro lado, os fins lógicos nos escapam (BRETON, 2001, p. 23).

Separação entre língua e conteúdo, fragmentação, tensão de forças contrárias, distorção da realidade e da lógica: na imagem poética, cujos limites são

progressivamente forçados e ampliados a partir dos primeiros poetas da modernidade, o ideal surrealista encontra aquilo de que necessita para libertar a língua e a realidade de suas versões convencionadas e estereotipadas. "É fato que a maioria dos textos surrealistas se apresenta como um desenrolar quase ininterrupto de imagens", diz RAYMOND (1997, p. 248). E, nessa poesia surreal, que consiste numa sucessão vertiginosa de imagens ilógicas que desafiam o bom-senso, as coisas perdem a certeza de sua identidade, escapam de si mesmas e rompem os limites nos quais as encerramos, passando de uma forma à outra, "à maneira das construções efêmeras do caleidoscópio" (RAYMOND, p. 34).

O caleidoscópio surrealista de imagens poéticas possui suas causas (ou consequências – como determinar?) formais. Dentre as principais e mais óbvias – aceitando as ressalvas de Breton quanto à lógica, a referência de Friedrich à falta de conectividade e a de Paz quanto aos contra-sensos sintaticamente corretos – dentre as principais e mais óbvias estão aquelas que giram em torno do uso da sintaxe na imagem poética. São duas as que traremos à tona para análise neste estudo: 1 – o uso da sintaxe para operar o desregramento lógico do verso; e 2 – a fragmentação do poema.

1.3 Um poeta essencialmente surrealista

Na impossibilidade, aqui, de realizar um estudo extensivo, abrangendo a totalidade dos poetas que participaram mais ou menos intensamente do movimento surrealista, seja em uma determinada cidade, país, ou no mundo todo, optamos por utilizar, como referência para nossa análise e argumentação, a obra de um poeta que, segundo seus próprios colegas, parece encerrar a própria essência do surrealismo: Benjamin Péret.

Péret participou do movimento dadaísta, e depois do movimento surrealista, desde a fundação (oficializada em 1924, com a publicação do *Manifesto*) até sua morte (de Péret), em 1959. Dele, André Breton teria dito ser "um dos mais integralmente tomados pelo novo espírito e dos mais rebeldes a qualquer concessão" e que, de todos os surrealistas, era aquele que se tinha "jogado sem freios na aventura poética" (PONGE, 1999, p. 328); Guy Prévain o chamou "homem surrealista em todo o seu rigor, em todas as suas audácias" (Prévain *in* PÉRET, 1985, p. 178), "o militante extraordinariamente eficaz do 'comunismo do espírito'" (p. 180); e Octavio Paz salientou que Péret, além de possuir uma das mais originais e selvagens obras poéticas

da época, “conseguiu permanecer ‘incorrupível’ frente às pressões da vida moderna” (PONGE, 1999, p. 328).

Para termos uma ideia de o quanto Benjamin Péret se aproximou da completude do ideal surrealista, observe-se as palavras de André Breton na *Anthologie de l'humour noir*³:

Era preciso um desprendimento a toda prova, de que, evidentemente, **não conheço nenhum outro exemplo**, para emancipar a linguagem até o ponto a que chegou Benjamin Péret de uma só vez. **Ninguém além dele** realizou completamente sobre o verbo a operação correspondente à “sublimação” alquímica que consiste em provocar a “ascensão do sutil” através de sua “separação do espesso”. O espesso, neste campo, é essa crosta de significação exclusiva com que o uso recobriu todas as palavras, não deixando praticamente nenhum espaço para suas associações fora dos escaninhos onde foram confinadas (...). A compartimentação estreita (...) amplia incessantemente a região de opacidade que aliena o homem da natureza e dele próprio. É neste ponto que Benjamin Péret intervém, como **liberador**. (Breton *in* PÉRET, 1985, p. 11).

Assim, Péret seria o exemplo único de poeta que teria emancipado completamente a língua através da liberação de camadas de significados reprimidas pela convenção em torno dela. Ele põe a palavra em movimento, mobilizando, ou melhor, *des*-imobilizando os elementos significadores, numa operação de combate a essa “opacidade que aliena o homem da natureza e dele próprio”. É, nesta definição, o próprio realizador do surrealismo: mudar a vida, mudar a marcha das coisas.

Para o público brasileiro, Benjamin Péret, dentre todos os surrealistas, possui ainda outro fator que torna sua importância especial: é o único integrante do grupo original de Paris que travou contatos íntimos com o Brasil, tendo casado com a cantora brasileira Elsie Houston (em 1927). Teve um filho brasileiro com ela, chamado Geyser (1931) e, apesar de ter sido banido por Getúlio Vargas em 1931, após quase 3 anos vivendo aqui, acusado de atividades subversivas, teve tempo de firmar contatos íntimos

³ No que pese à importância e relevância de Benjamin Péret para o surrealismo, além dos depoimentos já citados, podemos ainda incluir os seguintes:

- “Quem negaria – e por que, aliás – que, se um poeta alguma vez encarnou o surrealismo em seus valores fundamentais, este na verdade foi Benjamin Péret?” (Prévan *in* PÉRET, 1985, p. 177).

- “Benjamin Péret representava para mim o poeta surrealista por excelência” (Buñuel *in* PÉRET, 1985, p. 191).

- “Ele foi o ‘mosqueteiro’ do Surrealismo e teve, entre outras virtudes de mosqueteiro, a coragem e a fidelidade” (Caste *in* PÉRET, 1985, p. 192).

- “Simplificando bastante, podemos dizer que Breton construiu o Surrealismo a partir do interior, enquanto Péret o definiu e o fez conhecido opondo-o ao que é diverso. Se tais oposições são as do movimento, elas encontram sob sua pena uma expressão cortante e definitiva” (Mayoux *in* PÉRET, 1985, p. 196).

- “O mundo que Breton nos oferece contém um espelho; que o leitor bem venha a se transformar numa nova Alice e como a heroína de Lewis Carroll passe para o outro lado do espelho: encontrará ali o universo de Péret” (Puyade *in* PÉRET, 1985, p. 9).

com integrantes do grupo modernista de São Paulo, como Mário Pedrosa e Mário de Andrade.

Para os fins deste estudo, usaremos como base a antologia bilingue “Amor Sublime”, publicada pela Editora Brasiliense em 1985 – uma das raras e mais completas publicações em português de sua obra. A edição reúne, além de um texto escrito por Péret para a *Anthologie de l'Amour Sublime* (1956), um prefácio de André Breton, breve material crítico e extenso trabalho de pesquisa sobre a vida e obra do autor – além disso, a edição reúne – o que nos interessa aqui – as poesias das coletâneas *Je Sublime* (1936), que fornecerá os textos aqui estudados; e *Un Point c'Est Tout* (1946) – traduzidas, respectivamente, por *Eu Sublime* e *E Ponto Final*⁴.

2 A MAÇÃ DE FOGO NA ÁRVORE DA SINTAXE⁵

Vamos, agora, tratar de analisar, na obra selecionada, a primeira característica da poesia surrealista destacada acima: o uso da sintaxe para operar o desregramento lógico do verso.

As operações sintáticas são, conforme observaremos, o grande elemento distorcedor da realidade e formador de imagens na poesia de Benjamin Péret. Para começar, devemos destacar a intensa frequência de certas partículas sintáticas em sua poesia: numa contagem de palavras⁶ realizada pelo *software* disponibilizado no sítio ufrgs.br/textecc/textquim/, incluindo todas as poesias de *Eu Sublime*, obtivemos o seguinte resultado:

	Frequência	Palavra
1	253	de
2	109	que
3	82	como

⁴ Os textos utilizados serão as traduções em português feitas por Sérgio Lima e Pierre Clemens, com a intenção de analisar os fenômenos da fragmentação do poema e do desregramento lógico do verso na recepção de um leitor brasileiro. Nos pontos abordados neste estudo, as sintaxes de língua portuguesa e francesa são equivalentes, o que não ocasiona problemas metodológicos. Levaremos em conta apenas as poesias de *Je Sublime*, sem abordar *Un Point c'Est Tout*.

⁵ Conforme Octavio Paz: "O surrealismo tem sido a maçã de fogo na árvore da sintaxe" (1999, p. 37).

⁶ Observe-se o que diz Charles Baudelaire: "Para se penetrar a alma de um poeta tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão" (Baudelaire in FRIEDRICH, 1978, p. 45). Sendo Benjamin Péret aqui considerado um poeta surrealista por excelência, penetrar sua alma e descobrir suas obsessões pode ser considerado, de certa maneira, uma imersão na alma e nas obsessões do próprio movimento.

4	78	um
5	55	a
6	54	uma
7	48	o
8	45	e
9	38	se
10	31	rosa

É claro que, em qualquer texto, a presença de conectores (preposições, conjunções etc) e artigos sempre será maior que a presença de outras classes de palavras, como substantivos, advérbios ou adjetivos. A grande questão, aqui, é: como esses conectores são utilizados, e quais são os resultantes efeitos de sentido? Na tabela acima, que mostra a frequência de palavras na totalidade das poesias da coletânea aqui estudada, reparamos que, dentre as 10 palavras mais frequentes, apenas uma possui a função de substantivo (ou adjetivo, de acordo com a situação), qual seja, “rosa”; temos, também, a presença da partícula “se”, que possui várias funções sintáticas; artigos (“o, a, um, uma” – lembrando que “o” e “a” podem também exercer função pronominal ou, no caso de “a”, até prepositiva); e, ainda, temos conjunções, como “e”.

Reparemos, no entanto, nas 3 palavras mais frequentes da contagem, que são, respectivamente, a preposição “de”⁷, a partícula “que” e a partícula “como”. Duas delas (“de” e “como”) parecem exercer função especial na poesia de Péret. Trataremos disso adiante.⁸

2.1 A preposição “de”

Uma das principais funções da preposição “de”, segundo o dicionário *online* Caldas Aulete (<http://aulete.uol.com.br/de>), é a de “qualificar algo ou alguém, atribuir-lhe alguma característica” – ou seja, uma função adjetiva – e a de “indicar o material que forma ou constitui um objeto”. E, na poesia de Péret, é exatamente nessa articulação

⁷ Considerando as variações possíveis para a preposição “de”, decorrentes de sua associação com artigos, teríamos, nos textos: 253 “de”; 25 “do”; 24 “da”; 19 “dos”; 11 “das”; 01 “duma”, totalizando 333 ocorrências.

⁸ A partícula “que”, na grande maioria dos casos em que se manifesta nas poesias aqui estudadas, cumpre a função de pronome relativo. É claro que também atua nos efeitos de distorção da realidade, em maior ou menor grau, mas, por resgatar sempre um termo anterior do texto (cumprindo, pois, sua função pronominal), parece-nos redundante dedicar espaço aqui a seu estudo.

entre o substantivo e sua qualificação que reside o atravessamento entre dois mundos e a distorção da “realidade convencional”. Por exemplo:

- 1) “meu gueto **de** íris negras minha orelha **de** cristal” (1985, *Alô*, 2º verso, p. 105)
- 2) “(mariposas)⁹ vestidas¹⁰ **de** estações de trem fechadas das quais procuro a chave de sinal aberto” (1985, *Esperar*, 13º verso, p. 111)
- 3) “donde sairia uma imensa vegetação **de** coral / e **de** xales bordados” (1985, *Escuta*, 5º e 6º versos, p. 123)
- 4) “cessam suas canções **de** camelos bebendo miragens” (1985, *Hoje*, 4º verso, p. 125)
- 5) “que pela virtude de uma vulgar poltrona em pele **de** sabão” (1985, *Hoje*, 8º verso, p. 125)
- 6) “espera vinho **de** penhasco que acabou de esmagar uma associação paroquial” (1985, *O quadrado da hipotenusa*, 27º verso, p. 129)
- 7) “Quando a noite **de** manteiga ao sair da vasilha” (1985, *Nebulosa*, 1º verso, p. 137)
- 8) “assim chamadas porque escondem cílios **de** íris” (1985, *Derrapar*, penúltimo verso, p. 141)
- 9) “onde o massacre dos jogos prepara o incêndio **de** diamantes em cascata” (1985, *AH*, 6º verso, p. 143)
- 10) “Mas bastaria que teu olhar **de** aguaceiro numa cidade **de** garrafas de Leyde” (1985, *AH*, 11º verso, p. 143)

É essencial reparar que, nos exemplos acima, a preposição “de” aparece como introdutora de uma adjetivação distorcedora, dando características de uma realidade para elementos de outra. O absurdo e a falta de lógica, nos exemplos acima, atingem vários graus, desde os mais leves, onde determinado objeto está associado a um material com o qual não costuma ser associado (Ex: orelha feita de cristal – cristalina (1), pele feita de sabão – saponácea (5), noite feita de manteiga – amanteigada (7) etc); até os mais altos, onde o objeto é associado a algo que não é um material, mas que, no arranjo

⁹ Para este verbo (“vestir”), o sujeito possível mais próximo e provável é “impalpáveis mariposas”, no 12º verso. Seria possível, no entanto, pela ausência de pontuação e pela atribuição de sentidos absurdos à sintaxe, encontrar para esse verbo outros sujeitos, por exemplo, o substantivo “caravanas”, no 10º verso. A dificuldade de estabelecer certas relações sintáticas entre as palavras é, aliás, uma característica marcante na poesia de Péret, que contribui para a sensação de sucessão caleidoscópica de imagens em fluxo incessante, e para a fusão de todas as coisas entre si, num movimento ao mesmo tempo de descentralização e multiplicação dos pontos de referência na(s) frase(s). Fenômeno semelhante às vezes ocorre com o uso dos pronomes, que podem perder seu referente entre várias possibilidades anteriores, mal delimitadas pela falta de pontuação.

¹⁰ Aqui, o verbo “vestir” está conjugado no particípio, que é uma forma **nominal** do verbo. Assim, a preposição “de” introduz a qualificação da maneira de vestir.

sintático, acaba recebendo a estranha função de um material que compõe algo, como, por exemplo: gueto feito de íris (1) e cílios feitos de íris (8); vinho feito de penhasco (6); olhar feito de aguaceiro (10) etc.

O mesmo ocorre quando a preposição “de” é utilizada com certo sentido de posse:

11) “As tarrafas de rapina **dos** teus olhares pescando sem perceber todas as sardinhas **de** minha cabeça” (1985, *Lagostim*, 3º verso, p. 103)

12) “animado pelo álcool **de** tua voz onde dançam os ludiões” (1985, *Eu*, 8º verso, p. 131)

13) “que se teria transformado em um grão de trigo na pirâmide **do** teu vôo” (1985, *Derrapar*, 4º verso, p. 141)

Assim, a preposição estabelece uma relação de posse (seja ela a posse de um objeto ou de uma característica) entre elementos que não seriam comumente associados na linguagem convencional (ou “convencionada”). Os olhares possuem tarrafas (11); a cabeça, sardinhas (11); a voz possui característica alcoólica – poderíamos muito bem dizer “tua voz de álcool” (12); e o voo, não se sabe por que arte estranha, possui uma pirâmide, ou a característica, a forma de uma pirâmide (13).

2.2 A conjunção comparativa “como”

Talvez o dado mais importante sobre o uso da sintaxe na poesia de Benjamin Péret seja a alta frequência da palavra “como” exercendo a função de conjunção comparativa:

14) e a revoada dos brotos da vinha surgirá **como** barbas falsas (1985, *Perdido*, 2º verso, p. 99)

15) longas plantas moles e frágeis **como** uma torrente de lágrimas (1985, *Perdido*, 9º verso, p. 99)

16) (ferraduras geladas) que pulam **como** um guarda-chuva numa orelha / e **como** patos de urtigas frescas / sérios **como** ostras (1985, *Esperar*, 16º, 17º e 18º versos, p. 111)

17) sem mosquitos adormecidos **como** um despertador num recanto de um bosque / sem despertador roendo os esqueletos dos meus antepassados e dos seus / **como** uma cabeça de alho na maionese (1985, *Não Durmo*, 17º, 18º e 19º versos, p. 113)

- 18) às vezes verde **como** uma nascente suando de um relógio de parede (1985, *Fala-me*, último verso, p. 117)
- 19) O amanhã não é um almoço a preço fixo **como** um gafanhoto (1985, *Até Quando*, 11º verso, p. 119)
- 20) teus olhos mágicos **como** uma árvore degolada (1985, *O Quadrado da Hipotenusa*, 6º verso, p. 127)
- 21) quando a gota d'água de teus pés aí se poussa / **como** o sinal de ocupado numa orelha (1985, *Nebulosa*, 18º e 19º versos, p. 137)
- 22) Não é apenas um maço de rabanetes que secam **como** um presidente qualquer da República (1985, *Nebulosa*, 23º verso, p. 139)
- 23) que faz estourar o banco **como** uma panqueca que cola no forro (1985, *AH*, 10º verso, p. 143)

A insistência de Péret em comparações que articulam, aproximam, em pé de igualdade, elementos de realidades tão distintas, é a própria realização do ideal de Breton em que as coisas “cessam de ser percebidas contraditoriamente”. Ao igualar, ou aproximar, por exemplo, “longas plantas moles e frágeis” com “uma torrente de lágrimas”¹¹ (15), ou certo tom de verde a “uma nascente suando de um relógio de parede” (18), Péret chega no ponto onde reside a realidade absoluta, a sobre-realidade, o surrealismo, “submetendo à unidade a pluralidade do real” (cf. Octavio Paz) e libertando as palavras das relações convencionais que as encerravam em “escaninhos”. Ora, “plantas moles e frágeis”, bem como “torrente de lágrimas”, são formas absolutamente aceitáveis na linguagem convencional – no que pese uma certa hipérbole da segunda; sua aproximação e igualdade é, no entanto, absurda¹². O (ab)uso da conjunção comparativa “como” é o exemplo mais claro e saliente da surrealidade em Benjamin Péret.

¹¹ Poder-se ia dizer, é certo, que a conjunção “como”, aqui, faz, na verdade, a articulação entre o adjetivo “frágeis”, ou entre o adjetivo “frágeis” e também “moles”, mais a locução substantiva “torrente de lágrimas”, ao invés de igualar as duas frases da maneira como estamos fazendo. Resultaria em algo como: “as longas plantas são moles e frágeis, assim como é mole e frágil a torrente de lágrimas”, em que a igualdade reside apenas em certa característica (ser mole e frágil) entre as duas unidades (plantas e torrente de lágrimas), e não em sua representação como um todo. O efeito poético, porém, permanece: primeiro, na percepção de uma analogia entre características de objetos tão distintos como o são plantas e lágrimas; e, depois, pelo contra-senso representado pela adição de um adjetivo como “frágil” a um substantivo como “torrente”, que carrega uma bagagem semântica de “força” ou “violência” das águas.

¹² Precisamos retomar o que disse Octávio Paz a respeito da imagem poética: “há muitas proposições, perfeitamente corretas quanto ao que chamaríamos a sintaxe gramatical e lógica, que terminam por ser um contra-senso. Outras desembocam em um sem-sentido (...) Mas a imagem não é um contra-senso nem um sem-sentido” (1996, p. 45). Assim, a imagem poética pode ser absurda, mas jamais é nula.

3. A FRAGMENTAÇÃO DO POEMA

A operação de distorção que Benjamin Péret realiza com as funções sintático-semânticas estudadas acima ajuda a criar uma poesia irreal e ilógica que resulta, conforme dito, da aproximação entre realidades diversas (a analogia entre todas as coisas). É claro que a distorção ocorre também na escolha semântica dos elementos sintáticos (determinados adjetivos para determinados substantivos, por exemplo, cuja sobreposição gere estranhamento), e na própria semântica que emana, em cada caso, das partículas estudadas (“de” e “como”). O fato é que, nos versos de Benjamin Péret, não há qualquer problema de estruturação sintática¹³ – a língua é operada com “naturalidade” –, mas os significados que emanam das relações absurdas que são estabelecidas fazem com que a sintaxe venha à superfície do poema, deixando-a em primeiro plano – salientando, assim, a “estrutura” do seu texto.

Uma das consequências desse tipo de poesia é que, geralmente, sua unidade não reside no todo do poema, mas sim no centro frouxo de cada uma das operações sintáticas ilógicas que são estabelecidas. Assim, cada subordinação, coordenação, adjetivação, referenciação etc, possui um grande potencial de revelação do ilógico e do absurdo, nos termos já discutidos anteriormente. E, ao longo do texto (poema), em meio à falta de lógica, as relações dos termos entre si se vão perdendo, de tal forma que essa sintaxe louca provoca a desarticulação do poema como um todo: ao final, resulta impossível estabelecer uma unidade ao texto ou uma articulação que resulte num sentido apreensível: os versos, as frases, as imagens manifestam-se aleatórias, e cada uma delas parece centralizar o poema no momento próprio de sua aparição, salpicando-o em várias unidades.

Observe o seguinte poema:

ESCUITA

01 Se me abrigasses como um besouro num armário
02 eriçado de campainhas-brancas coloridas pelos teus olhos de viagens
transatlânticas
03 segunda terça etc não seriam nada mais que uma mosca
04 sobre uma praça orlada de palácios em ruínas
05 donde sairia uma imensa vegetação de coral
06 e de xales bordados

¹³ Sobre isso, ver o que diz Marcel Raymond a respeito de *Les Champs Magnétiques*, de André Breton: "se a sintaxe é correta, a incoerência manifesta-se a cada linha; as ideias e as formas que se esboçam durante a leitura são constantemente destruídas e negadas de maneira surpreendente pelo ilógico" (1997, p. 247)

07 onde se vê
08 árvores obliquamente abatidas
09 que vão se confundir com os bancos das pracinhas
10 onde eu dormia aguardando que chegasses
11 como uma floresta aguarda a passagem de um cometa para ver claro
12 entre suas matas fechadas que gemem como uma chaminé
13 chamando a acha de lenha que ela deseja desde que começou a bocejar
14 como uma pedreira abandonada
15 e treparíamos como uma escada numa torre
16 para nos ver desaparecer
17 ao longe
18 como uma mesa levada pela inundação
(PÉRET, 1985, p. 123)

O poema fala por si. Não há qualquer possibilidade de estabelecer uma continuidade. O que sucedem são imagens poéticas (muitas delas com forte teor visual) que se entrecruzam, se fundem, substituem-se mutuamente num movimento sem cessar. Não há qualquer hierarquia entre elas, qualquer nexos lógico, são como um caleidoscópio. Começamos com um besouro num armário; depois, somos apresentados a “algo” que é “erizado por campainhas-brancas” – sem saber, no entanto, se esse algo é o sujeito lírico, o besouro ou o armário; para, em seguida, passarmos ao terceiro verso, talvez sem percebermos, tamanho é o absurdo, que a condicional “se” da primeira linha gera nesse verso uma consequência: “se me abrigasses como um besouro num armário”, **então** “segunda terça etc não seriam nada mais que uma mosca”¹⁴; mosca que, em seguida, nos é apresentada “sobre uma praça orlada de palácios em ruínas”; e dessa praça, ou desses palácios, sai “uma imensa vegetação de coral e de xales bordados”; assim sucessivamente: besouros, armários, campainhas-brancas, olhos de viagens transatlânticas, dias da semana, moscas, praças, palácios, corais e xales bordados, tudo faz parte de uma teia cuja cosedura obedece apenas às leis do acaso acionado no momento em que o poeta se entrega à técnica da escrita automática. E são exatamente os pontos que marcam a costura – no choque, na desorientação causada no leitor ao perceber o absurdo dos retalhos reunidos – aqueles que assumem um papel de centralizar o poema. Ali, em cada uma das operações sintáticas que subvertem a realidade ou a lógica, é que residem os múltiplos clímax de uma poesia como essa: cada frase, por sua própria força, pelo impacto de sua imagem, parece mais importante do que o texto como um todo.

Mas o fenômeno de fragmentação não é exclusividade do surrealismo – apesar de ser possível afirmar que os surrealistas o levaram às últimas consequências. Hugo

¹⁴ Semelhante operação com o conectivo “se... então...” pode ser observada no poema *Derrapar* (PÉRET, 1985, p. 141), nos versos 6 a 10.

Friedrich, em seu famoso *Estrutura da Lírica Moderna*, fala sobre os “fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos” (1978, p. 29) e “dissolução do que é corrente, incoerência, fragmentação, estilo de alinhavo” (p. 22), que, segundo ele, caracterizariam toda a poesia moderna, desde Baudelaire.

Mas o incompleto ‘é o meio mais adequado para ser harmônico’. Vê-se como, sob a designação 'harmonia', já tão mudada em seu significado, vai progredindo o conceito da desarmonia: desarmonia dos fragmentos. O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua 'voz estridente', afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o ‘grande todo’ nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o ‘todo’ não concorda com o homem. (FRIEDRICH, 1978, p. 33)

No entanto, na lírica anterior ao surrealismo, parece ainda haver um cuidado com um elemento capaz de dar certa força ao conjunto do poema: a “excitação efervescente” da musicalidade, perseguida a todo custo, por vezes com uma precisão matemática. Friedrich comenta sobre “a necessidade de curvas de intensidade e de **seqüências sonoras isentas de significado**” (grifo meu), que não mais permitem “compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações”, pois “seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais” (1978, p. 18). Assim, o poema, incompreensível do ponto de vista do conteúdo, quer ser comunicado através de sua força formal, principalmente através de sua musicalidade, ou sonoridade – que é vista como possuindo sentido *per se*. Escrevendo sobre Rimbaud, Friedrich afirma:

O **núcleo** dessa poesia quase não é mais de caráter temático, parece, antes, uma excitação efervescente. A partir de 1871, ela não mais produz tessituras de sentido completo mas, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irrealis; tudo isso, porém, de tal forma que, naquela unidade, vibra o caos que foi necessário para a unidade tornar-se linguagem: na **unidade de uma musicalidade superior ao sentido** que penetra todas as desarmonias e harmonias. (FRIEDRICH, 1978, p. 60, grifos meus)

Mas a unidade na “musicalidade superior ao sentido” pressupõe certa busca, cálculo e planejamento que, por definição, o surrealismo não pode empreender¹⁵. O automatismo psíquico de Breton é a ausência de controle da razão e de preocupações estéticas ou morais. Que da escrita automática resultem versos, até poemas inteiros, com

¹⁵ Vide a definição de Breton para o surrealismo: “Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.” (2001, p. 40)

uma musicalidade mágica, superior e excitante, mesmo que de improviso, isso não queremos questionar. Mas o fato é que Péret, se o considerarmos como um poeta surrealista por excelência, não estava em tese preocupado com a sonoridade de seus versos – não estava, sequer, preocupado com coisa alguma, a não ser, talvez, escrever um poema.

E, ainda mais, para complicar qualquer possibilidade de argumentarmos que a sensibilidade e o conhecimento musicais de Péret fariam por si sós com que fosse possível a manifestação natural de sua musicalidade, por estar introjetada em seu subconsciente – para desmentir esse possível argumento sobrevém, falando sobre a relação dos surrealistas com a música, o depoimento de Claude Courtot – ele próprio um membro do grupo surrealista de Paris:

"A maioria dos surrealistas, Breton e Péret em primeiro lugar, era desastrosamente surda" (COURTOT, 1999, p. 50).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, A. (Org.) *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 15-64.

_____. Segundo Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, A. (Org.) *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 148-219.

COURTOT, Claude. Situação do surrealismo para um escritor de hoje. In: PONGE, R. (Org.) *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999. p. 41-53.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates; 48)

_____. A maçã de fogo na árvore da sintaxe. In: PONGE, R. (Org.) *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999. p. 37-38.

PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime* – tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

INTERNET

<http://aulete.uol.com.br/de> (acesso em 08/07/2014)