

SURREALISMO À MINEIRA

Andréa Catrópa da SILVA*

- **RESUMO:** A “poesia marginal” carioca, que motivou diversos estudos panorâmicos abordando características comuns a alguns poetas que se destacaram na cena literária dos anos 70, tem recebido uma atenção diversa da crítica contemporânea, cujo enfoque tem sido cada vez mais nas particularidades dos autores desse período. Afonso Henriques Neto, que estreou em livro com *O Misterioso Ladrão de Tenerife* (1972), feito em parceria com Eudoro Augusto, revelou em todos os seus trabalhos publicados desde então uma influência de procedimentos surrealistas, traço que o particulariza entre seus “colegas de geração”. Ainda que a temática cotidiana e o estilo coloquial estejam presentes em diversos de seus textos, estes convivem sempre com versos em que o desregramento imagético e o agrupamento insólito de elementos díspares apontam para o conflito central de sua poesia: a oscilação entre a afirmação do valor intrínseco e ancestral da literatura, e o registro de sua crise em um momento histórico peculiar. Nesse sentido, apontaremos como a apropriação da negação surrealista do racionalismo e do bom senso pela *beat generation* e pela contracultura “filtraram” a recepção de alguns pressupostos do movimento de vanguarda, influenciando a obra do poeta mineiro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia contemporânea brasileira. “Poesia marginal”. Produção cultural dos anos 70. Contracultura. Surrealismo no Brasil.

Mário de Andrade notou, a respeito de Murilo Mendes, que apesar do estilo surrealista, o poeta era carioquíssimo. Algo de análogo se dá com Afonso Henriques Neto, que pratica um surrealismo com sotaque ... mineiro.
CACASO¹

Apesar de sua diversidade, é comum que o fenômeno literário conhecido como “poesia marginal” seja identificado a traços como a linguagem coloquial,

* USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, SP – Brasil. 05508-010 – andreacatropa@usp.br

¹ Cf. Brito (1997, p.87).

Artigo recebido em 29 de janeiro de 2010 e aprovado em 19 de junho de 2010.

antiliterária, a temática cotidiana, a adoção de uma perspectiva claramente subjetiva e o envolvimento dos autores com a produção material do livro. Ainda assim, no ensaio que abre sua mais célebre antologia, Heloísa Buarque de Holanda (1998) aponta – entre as possibilidades estilísticas exploradas pelos poetas que integravam sua publicação – a “psicografia do absurdo cotidiano”. É curioso que em *26 poetas*, além da recorrente utilização desses procedimentos por Afonso Henriques Neto e Roberto Piva, também encontremos alguns casos episódicos como, por exemplo, os poemas “Praça da luz”², de Cacaso, e “Eu toco pratos”³, de Francisco Alvim. Também Carlos Saldanha (ou Zuca Sardan), poeta e “colega de geração”, desenvolveu após a década de 70 trabalhos que empregam o método da colagem surrealista.

José Guilherme Merquior (1980), ao fazer um panorama sobre o que havia de novo na poesia produzida entre as décadas de 60 e 80, estabelece três critérios para examinar os estilos poéticos que se apresentavam: dicção pura ou mesclada, figuração simbólica ou alegórica e ânimo de celebração ou de denúncia. O estilo alegórico, embasado na concepção de Benjamin, seria um:

[...] figurar essencialmente polissêmico, ambivalente, estranho àquela direta identificação de sujeito e objeto que caracteriza a consciência do símbolo. Em particular, a alegoria assim concebida é, para Benjamin, a chave da ficção de Kafka ou da literatura surrealista, nas quais tudo se faz cifra da alteridade, ao mesmo tempo em que tudo, obscuramente, alude ao desejo reprimido, às promessas-lembranças inscritas na consciência martirizada pela censura do aparelho social. (MÉRQUIOR, 1980, p.138)

A partir dessas categorias, Merquior (1980, p.148) observou em alguns “poetas marginais” a predominância de uma dicção mesclada e do estilo alegórico, conforme exemplifica este seu comentário: “A publicação do segundo volume de Alvim, *Passatempo*, viria confirmar essa opção entre antropofágica, pop e tropicalista pelos modelos mais fortes da dicção “impura” e da imaginação surreal-alegórica”.

No entanto, quando se trata da apropriação dessa dicção por poetas brasileiros na segunda metade do século XX, é preciso matizar o termo “surrealismo”, aqui

² “O inverno escreve em maiúscula /sua barriga circense. / Namorados sem ritmo povoam o espaço / onde gengivas conspiram e chefes de família / promovem abafadas transações. / Um marreco aproveita a audiência / e se candidata a senador. Anjinhos / cacheados esvoaçam flâmulas / e hemorroidas, corpos horrendos se tocam. / Uma gargalhada despenca do cabide: / marcial / um cortejo de estátuas inaugura / o espantoso baile dos seres.” (CACASO apud HOLLANDA, 1998, p.47).

³ “À minha esquerda / violas ondulam um areal imenso / À minha direita / ossos de baleia cavucam as cáries do ar / Maestro e pianista desfecham o último ofício: / vai terminar o expediente / Na plateia um fole arqueja.” (ALVIM apud HOLLANDA, 1998, p.19).

entendido como um direcionamento baseado em certas afinidades, que com a contracultura se difundiram para desprestigiar o racionalismo associado ao capitalismo tardio. A importância dada pelos surrealistas ao inconsciente e ao sonho acarretava no questionamento da lógica cartesiana, a partir do abalo à noção de integridade do indivíduo, processo que se amparou nos primórdios da psicanálise freudiana. No Manifesto Surrealista, Breton (apud TELES, 2000, p.178) escreve:

Vivemos ainda no reinado da lógica, eis, bem entendido, aonde eu queria chegar. Mas os processos lógicos, de nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que à própria experiência foram assinalados limites. Ela gira dentro de uma gaiola de onde é, cada vez mais, difícil sair. Apoia-se, também ela, na utilidade imediata e é observada pelo bom senso. Sob as cores da civilização, a pretexto de progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem razão, pode-se classificar de superstição, de quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da verdade que não esteja de acordo com o uso.

Quando Salvador Dali ingressa no movimento, a fase de pesquisas com o automatismo, os sonhos e os tranSES hipnóticos vai cedendo lugar a outros desenvolvimentos. A paranoia – delírio da interpretação do mundo no qual o eu ganha uma importância exagerada – é também compreendida por Dali como onipotência do desejo. O método paranoico-crítico (que permitia ao observador multiplicar uma figura em várias, pelo mecanismo associativo e, segundo Dali, pelo seu próprio grau de paranoia), assim como o jogo *le cadavre exquis*, brincavam com o conceito de autoria, procedimento presente desde os primórdios do surrealismo. Porém, no momento em que Afonso Henriques Neto lança-se como autor⁴, a “fase heroica” do surrealismo já havia terminado e muitos de seus postulados encontravam-se transformados pela assimilação do público. Também, conforme sinaliza a nossa epígrafe, precisamos ser cuidadosos ao associar essas influências a sua obra. O “sotaque mineiro” manifesta-se como uma aproximação cautelosa, um tanto desconfiada da possibilidade de contato pleno com o maravilhoso, mesmo que em uma construção literária.

⁴ Encontramos no título de seu primeiro livro, ainda que inconsciente, uma afinidade com o surrealismo já que, segundo Lima (1995, p.31), em 1935 foi assinado o “manifesto surrealista de Tenerife”, acompanhado de uma declaração de aliança entre o grupo espanhol e o grupo de Paris, assinada por Breton e Péret, entre outros. Como esse título foi escolhido na última hora, de forma desprezível e – como assinalado pelo próprio Henriques Neto (Informação verbal, colhida com o autor em 2004) – quase espontânea, até mesmo a sua determinação teve afinidades com os procedimentos surrealistas. Como curiosidade, citamos também Octavio Paz (1984, p.226), que ao comentar como as páginas de *L'amour fou*, de Breton, lhe abriram as portas da poesia moderna, escreve: “Nelas relata a sua subida ao pico de Teide, em Tenerife.”.

Além disso, o autor brasileiro afirma ter sido influenciado por poetas de tendências literárias distintas, conforme podemos perceber nesta passagem:

Dos estrangeiros lembro com emoção da descoberta de Fernando Pessoa: fui tomado de uma verdadeira febre, lia sem parar todos os heterônimos e escrevia também sem cessar madrugada adentro, visivelmente inspirado por toda aquela força e originalidade poética (também presentes em Sá Carneiro). Foi quando mergulhei na literatura *beat*, principalmente na poesia de Allen Ginsberg, no surrealismo francês (ao lado de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud), e em outros grandes poetas como Garcia Lorca (com o surpreendente e delirante Poeta em Nova York), Eliot e Octavio Paz. (HENRIQUES NETO apud COHN, 2004, p.18).

Estas influências diversas, contudo, demonstram porque traços do surrealismo (inclusive, mediados pela assimilação *beatnik*) afloram na obra de Afonso Henriques Neto, sobretudo, quando este busca em sua poesia desorientar o leitor por meio da união díspar entre elementos, que estão sempre deslocados de seu lugar de origem:

eu sei através do vídeo o vácuo do sangue atrás e além
da imagem, violentos planetas vomitando o drama.
eu sei as tartarugas infinitas.
os bodes expiatórios.
os lavabos cheios de unhas vivas.
a eternidade do gesto humano
morrendo no longo tombadilho.

No exemplo, um trecho do poema “Quase cinza” (HENRIQUES NETO, 1975, p.58), a estranheza se apresenta em camadas – primeiro dentro do próprio verso, depois, com a sobreposição dos versos. O interessante é que ao fazer uso desses recursos, o poeta, se não nega a fragmentação do sujeito, por outro lado afirma um desejo de superação dessa condição, acentuando o caos que colheu do mundo na tentativa de estabelecer uma nova ordem – a recusa mimética é a afirmação simultânea do desejo e da impossibilidade de encontrar sentido no Outro. Essas “saudades do impossível” trazem para a poesia de Afonso Henriques Neto a tensão entre a proposta “marginal” de captar o momento (“o papel para sempre em branco. / entanto o poeta bebia o dia. / em um banco de jardim”) e a necessidade de transfigurá-lo – seja pelo uso de elementos que evocam a tradição poética, como as assonâncias e as aliterações (“luminoso limo lambendo muros”), seja por meio do desregramento lógico e do excesso imagético, como exemplifica o poema “Uma noite” (HENRIQUES NETO, 1975, p.20):

o tio cuspiu pardais de cinco em cinco minutos.
 esta grama de lágrimas forrando a alma inteira
 (conforme se diz da jaula de nervos)
 recebe os macios passos de toda família
 na casa evaporada
 mais os vazios passos
 de ela própria menina.
 a avó puxava linhas de cor de dentro dos olhos.
 uma gritaria de primos e bruxas escalava o vento
 escalpelava a tempestade
 pedaços de romã podre
 no bolor e charco do tanque.
 o pai conduzia a festa
 como um barqueiro
 puxando peixes mortos.

 nós
 os irmãos
 jogávamos no fogo
 dentaduras pétalas tranças
 fotografias cuspes aniversários
 e sempre
 uma canção
 só cal e ossos
 mãe de nuvem parindo orquídeas no cimento.

Os verbos no pretérito, o vocabulário familiar empregado no poema, a expressão “casa evaporada”, todos esses elementos remetem o leitor ao passado. No entanto, a marcação de tempo aqui não é precisa, já que o tempo verbal está no imperfeito, e a mescla de informações dificulta localizá-lo em uma década determinada. As reminiscências familiares revestem-se do elemento fantástico, o que as situa em um território intermediário entre o sonho e o pesadelo. Se a menção aos membros da família, à festa e às brincadeiras poderia trazer a ideia de aconchego e placidez, relacionando-se ao sonho, o uso de imagens como “jaula de nervos”, “romã podre”, “bolor” e “charco do tanque”, entre outras, relaciona-se ao pesadelo.

Essa zona de intermédio em que se coloca o encontro dos parentes aproxima-se do mito, no qual se insere a figura do pai barqueiro, uma referência a Caronte. Mas as relíquias familiares consumidas pelo fogo, amparadas na canção “só cal e ossos”, e arrematadas pela figura da mãe que pare “no gerúndio” conferem ao poema uma estrutura circular: na agitação das crianças, no trabalho rotineiro da avó anunciam-se fantasmagoricamente os “macios passos” de toda a família, que serão recebidos pela “grama de lágrimas”, imagens que evocam a morte.

No ato quimérico da mãe – que traz ecos da flor drummondiana quando rompe o asfalto – está a teimosia de quebrar a monotonia do cinza com a beleza da vida fugaz. Assim como o pai, a mãe também adquire a aura de figura mítica, condenada a eternamente florescer. E essa mãe fabulosa, bem como as imagens surreais que compõem o poema, colocam Afonso Henriques Neto na “vereda semiorfã dos herdeiros de Murilo Mendes”⁵, cujo poema “Pré-história”⁶ demonstra o tipo de afinidade que se pode estabelecer entre os dois autores.

Esses ecos murilianos na obra de Afonso Henriques Neto são observados em mais de uma apreciação crítica de sua obra, como a de Cacaso (nossa epígrafe), e esta, de Willer⁷:

Sua visualidade permite observar que, se Francisco Alvim for o Manuel Bandeira daquela geração, como pretendem alguns, então esta teria em Afonso Henriques Neto o seu Murilo Mendes. Mas um Murilo, por vezes citado ou parafraseado em *Ser infinitas palavras*, sem o catolicismo, sem qualquer esperança de transcendência ou salvação pela fé.

Observemos que, após lançar seus três primeiros livros de forma independente, Afonso Henriques Neto teve os livros *Tudo nenhum* (1985), *Avenida Eros e Piano Mudo* (1992), e *Abismo com Violinos* (1995) publicados por Massao Ohno, responsável por uma editora que se dedicava a lançamentos “independentes”. Ohno reuniu a *Antologia dos Novíssimos* que, na década de 60, acolheu trabalhos de autores como Roberto Piva e Cláudio Willer, nomes centrais na divulgação de uma tendência poética que se filiava, internacionalmente aos surrealistas e aos *beatniks*, e nacionalmente a Jorge de Lima e Murilo Mendes. Em uma entrevista, Willer assinala que mesmo divergindo das opções estéticas, muitos poetas paulistanos dessa década expressavam um conjunto de valores voltados para a contestação, o que de alguma forma criou um canal de comunicação com os poetas cariocas:

[...] no começo dos anos 70 começou a acontecer coisas no Rio de Janeiro, movimentos de poetas independentes. Apareceram grupos como o Nuvem Cigana, com o Chacal, o Charles, o Bernardo Vilhena, e os livros de mimeógrafo. Então, em 1976, o Massao Ohno resolveu voltar a editar e me chamou para bolarmos algum tipo de lançamento coletivo. Algo que tivesse alguma conotação, alguma vinculação com aquilo que estava acontecendo no

⁵ A observação é do poeta Antônio Carlos Secchin, em crítica incluída em uma antologia de poemas de Afonso Henriques Neto (2003, p.100).

⁶ Mamãe vestida de rendas / Tocava piano no caos. / Uma noite abriu as asas / Cansada de tanto som, / Equilibrou-se no azul, / De tonta não mais olhou / Para mim, para ninguém! / Cai no álbum de retratos. (MENDES, 1995, p.209).

⁷ Cf. Henriques Neto (2003, p.108).

Rio de Janeiro. Então convidamos a Heloísa Buarque de Hollanda, [...], o Chagal e a turma dele, e conseguimos o Teatro Municipal durante três dias. [...] Ou seja, quando no Rio de Janeiro houve um processo gradual de retomada da poesia – exposição de poesia mural, leituras, publicações independentes –, São Paulo acabou voltando à atividade literária de uma forma explosiva, com a Feira de Poesia e Arte, que acabou influenciando no ambiente literário de São Paulo diretamente. Agora, não foi uma manifestação de poesia marginal, o Massao Ohno estava publicando todo mundo. (WILLER apud COHN, 2004, p. 83).

A proposta dos poetas paulistanos, em linhas gerais, assemelhava-se àquela que também moveu os “marginais” cariocas, ainda que no caso dos primeiros, a ênfase ao “desconhecido” – representado pelo elemento onírico ou maravilhoso – tenha predominado. Talvez a opção de Heloísa Buarque de Hollanda, ao ter colocado Roberto Piva como um dos vinte e seis poetas de sua coletânea já insinue essa afinidade, que se dá pela via do inconformismo, pelo desejo de transgressão. Encontramos a influência dessa corrente nacional que mesclava tendências *beat* e procedimentos surrealistas na poesia de Afonso Henriques Neto, às vezes de forma bastante direta, conforme exemplificaremos com a transcrição dos primeiros versos de “manifesto da selva mais próxima”, de Roberto Piva (apud COHN, 2004, p.287):

Os produtos químicos, a indústria farmacêutica & os
miasmas roerão teus ossos até a medula/ cadáver rico
em vitaminas/ rodopios no rio da indústria/ burocratas
ideológicos morrendo de rir/ marxistas que depois que
arrancaram a próstata tomaram o poder/ vastos
desertos no Cérebro/ políticos estatísticas câncer no
rosto vazio das avenidas da Noite/[...]

O cotidiano da exploração sob a égide capitalista transformado em realidade apocalíptica é algo comum entre o texto de Piva e “este tempo”, de Henriques Neto (1972, p.16), cujo trecho inicial é:

vídeo sanguíneo & mutilações atômicas no sonho
pele imersa em gasolina & corpos minuciosamente
saqueados em guerra global & desarmônicos
fantasmas de urbanos anjos estarecidos
em nuvens radioativas & supersensíveis
enigmas a rolares máquinas vazias pelos lábios

Também a prática do poema em prosa, já comentada neste trabalho, é bastante marcante tanto no primeiro livro de Henriques Neto quanto em *Avenida Eros*. O

gênero – praticado no século XIX por Baudelaire e Rimbaud – foi festejado pelos surrealistas:

Os surrealistas encontram nos românticos, sobretudo alemães, o gosto pelo bizarro, pelo inesperado, pelo feio em oposição ao belo, pelo sonho e o devaneio etc. Em Baudelaire, admiram mais o poeta dos poemas em prosa – que exprime o lado misterioso da vida cotidiana – do que o poeta de *Fleurs du Mal*, ao qual atribuem um “satanismo apodrecido”, ainda preso aos moldes formais do poema. (NADEAU, 1985, p.37)

O poema em prosa – que, para Paz (1984), é a expressão de um desejo de fusão dos opostos tipicamente romântica, que revitalizou a arte da palavra ao imiscuir a poesia na vida e ao desembaraçar a prosa do domínio da lógica – foi praticado no Brasil por Cláudio Willer, um seguidor confesso do surrealismo, de quem Henriques Neto é admirador. Assim trazemos um outro “grupo” que ao lado dos “poetas marginais” foi importante na formação de Afonso Henriques Neto, conforme é ressaltado por Sérgio Cohn, editor da *Azougue* – cuja editora é responsável pela publicação de seus dois últimos livros – ao traçar uma “genealogia” dos poetas que figuraram em sua revista:

Éramos um grupo de jovens na faixa dos 20 anos. Havíamos descoberto, quase por acaso, a poesia de Roberto Piva, o que pela primeira vez nos sugeriu a existência de uma literatura brasileira subterrânea, que passava ao largo dos manuais acadêmicos e da mídia. Empolgados com as perspectivas abertas por essa descoberta, rapidamente estávamos lendo um elenco de autores – o próprio Piva, Claudio Willer, Afonso Henriques Neto, Antonio Fraga, Campos de Carvalho e mesmo nomes como Jorge de Lima e Murilo Mendes –, que criavam um panorama muito diverso da literatura brasileira do que nos havia sido ofertado até então. (COHN, 2004, p.9)

A vertente irônica de Afonso Henriques Neto, muito marcante em seus primeiros quatro trabalhos, não deixava de estar associada à utilização de imagens no texto semelhante a um procedimento surrealista conhecido nas artes plásticas como “pintura de sonhos”⁸. Nele, ao contrário da “pintura automática”, há a escolha racional de elementos que são relacionadas – perfeitamente reconhecíveis em sua individualidade – de forma a provocar sugestões oníricas. O que se destaca, para o observador atento, não é a espontaneidade da junção de tais

⁸ O que reforça o fato de que Afonso Henriques Neto começa a escrever em um momento no qual o Surrealismo, como movimento histórico, já tinha esgotado todas as suas fases e, portanto, não era representado apenas pelo desejo pulsante de sua fase heroica, mas era também considerado por algumas de suas objetivações formais que – contrariamente a sua inserção vanguardista – já se haviam consolidado.

imagens, mas justamente a ideia de construção. Talvez, por isso, Freud tenha dito a Dalí, quando ambos se encontraram em 1939, que o seu quadro “As metamorfoses de Narciso” demonstrava o artificialismo dos procedimentos surrealistas na tentativa de uma apropriação artística da linguagem dos sonhos (BRADLEY, 1999).

Principalmente na primeira fase da produção do poeta, o ambiente urbano é tema frequente, representado como estrutura hostil e caótica (“O índio foi metralhado./ A cidade é um câncer no fígado da tarde. / A fumaça ou o trânsito ou a guerra ou a peste/ ou o capital.”) – totalmente refratária à possibilidade de participação e de entendimento do sujeito. A cidade relaciona-se, portanto, com a negatividade, tanto no encerramento em si a que condena o homem, como nos males que a sua manutenção provoca ao meio ambiente.

Isso resulta não apenas na representação desfigurada das estruturas civilizadas (“paisagem morta no edifício em construção”), como também na deformação da própria natureza (“...cachoeiras estáticas / de jorros de luz paralísada”). A proximidade semântica de elementos pertencentes a universos distintos cria uma atmosfera híbrida, fantástica, o que remete à afirmação de Benjamin (1975) de que “não há rosto algum que apresente uma fisionomia tão surrealista quanto o rosto de uma cidade.” Bürger (1993), por sua vez, propõe que “a grande cidade experimenta-se como natureza enigmática, onde o homem surrealista se move como o homem primitivo se movia na verdadeira natureza: em busca de um sentido que os acontecimentos ocultam”.

A falta de reconhecimento em relação ao ambiente reflete-se na escritura do texto. Não por acaso, diversos poemas de Henriques Neto que tratam da questão cidadina e dos problemas urbanos, escritos até a década de 80, demonstram formalmente o efeito dessa dificuldade e acabam sendo engolidos pela esfinge da cidade, deixando para o leitor, como incômodo legado, apenas um enigma. O poeta, nesse caso, registraria não uma possibilidade de intervenção transformadora da realidade, mas justamente a sua impotência, como se isso fosse tudo o que lhe restasse.

Segundo Benjamin (1989), Baudelaire – ao captar por meio das correspondências sinestésicas a totalidade perdida – “pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno”. Não apenas na nostalgia de algo distante, mas também no próprio presente o poeta francês encontrava estímulos:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não

abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. Esta ambivalência tem algo de cativante, quando ele a confessa com reservas. (BENJAMIN, 1989, p.121).

Quando Afonso Henriques Neto escreve sobre a cidade, a *flânerie* está completamente interdita. O vagar despreocupado talvez tenha inspirado o “pé na estrada” dos *beatniks*, que em suas obras expressaram ambiguidade a respeito do ambiente urbano, ora identificado com a face do assustador Moloch, ora representado pela adorada Frisco (modo como os poetas *beat* se referiam a São Francisco). Posteriormente, com o movimento *hippie*, houve uma idealização da natureza paralela ao florescimento da ecologia. A degradação ambiental denunciava o anacronismo dos devaneios nostálgicos. Não era possível fugir do meio urbano se os seus traços espalharam-se por toda parte, direta ou indiretamente. Na década de 70, a percepção dessa precariedade também interdita o fascínio pelos “lugares esquecidos” da cidade que Benjamin (1975) atribuía aos surrealistas e que se expressa no romance *Nadja*, do qual transcrevemos estas passagens:

Quem quiser me encontrar em Paris, pode estar certo que basta esperar dois ou três dias para me ver passar para cima e para baixo, pelo fim da tarde, pelo *boulevard* Bonne-Nouvelle entre a tipografia do *Matin* e o *boulevard* de Strasbourg. (BRETON, 1987, p.36).

O que *Nadja* faz em Paris é algo que nem mesmo ela sabe bem. Bom, à noite, aí pelas sete horas, mete-se na segunda classe de um trem de subúrbio. A maioria dos passageiros são pessoas que estão saindo do trabalho. Senta-se em meio deles, procura descobrir-lhes na fisionomia o motivo de suas preocupações. Pensam seguramente nas tarefas de que estão livres até amanhã, somente até amanhã, e também no que os espera à noite, algo que os alegra ou os deixa ainda mais preocupados. (BRETON, 1987, p.70).

Nos trechos, identificamos a relação íntima do narrador e da personagem com a cidade, e a possibilidade de sua entrega a ela (ainda que para os “outros”, os trabalhadores a que Breton reserva seu desprezo nas linhas seguintes do romance, as coisas não sejam exatamente assim). Mas para *Nadja* e Breton, estar solto na cidade é estar em casa. Já em fins do século XX, não só o caos urbano dificulta o encontro desses “recantos intocados”, como a relação do homem com o social tende a ser sempre mediada (por veículos, telefones, computadores etc.). A escalada da violência e a exploração comercial dos espaços metropolitanos dificultam o estabelecimento de uma “familiaridade” do cidadão com seu ambiente. Em um ritmo vertiginoso, a expansão

desfigurou e descaracterizou bairros que vão abrigando novos empreendimentos que condicionam a sua frequência à clientela. A vivência do espaço público torna-se coerção para o consumo e o sentido de vizinhança altera-se consideravelmente. A dificuldade de encontrar um refúgio aos apelos do mundo degradado mesmo na própria casa – invadida constantemente por imagens, palavras e sons que remetem ao apelo do mundo exterior – parece resultar em um enfado tão absoluto que, para driblá-lo, o sujeito deve “observar não observando”. A poesia contemporânea assemelha-se, muitas vezes, a uma parede branca na qual se projetam sombras que advêm das luzes intermitentes da cidade. Ao poeta atônito, resta confusamente anotar imagens e percepções sugeridas, o que constitui uma séria limitação, já que o desejo de criticar tal estado de coisas passaria necessariamente pelo estado de compreensão do que se rejeita.

Curiosamente, na obra de Afonso Henriques Neto, não temos a perspectiva frequente na poesia contemporânea da experiência urbana vivenciada através da janela, na qual o mundo se apresenta emoldurado. Antes, encontramos a evocação de um lugar indeterminado, cidade sem rosto, que parece se representar por uma colagem de manchetes de jornais, trechos televisivos, sons e cheiros que remetem à dissolução e, não raro, aparece contraposto a elementos de uma natureza totalmente recriada, não referencial, como neste “contracanto”, publicado em *Restos & Estrelas & Fraturas* (HENRIQUES NETO, 1975, p.15):

verdes partos as interiores campinas
ardem em cinzas urbanos fotogramas
seivas claras as fontes do dentro
combustão de mortas naturezas asfaltos
livres tantos pássaros destinos
remorso de gases na poça implacável
puros rubis as pérolas do acaso
pus químico dos adjetivos andaimes
verdes verdes planícies de vento
cinzas cinzas maquetes apartamentos
claridade a flor renascendo silêncio
óleos combustos no suicídio da espécie
abertamente pássaros o ressuscitar oceanos
carcaças em fezes nas poças em gás
puríssimas pérolas na fiandeira infinita
prédios cuspidos pelos venenos em riste

REALISTAS, PEÇAMOS O IMPOSSÍVEL

Sem deixar de lado o diálogo explícito do poema com maio de 68, visto que seu último verso é uma colagem de um dos lemas mais conhecidos daquela primavera

em Paris⁹, é necessário destacar o aspecto formal do texto como sendo fundamental para o estabelecimento de seu significado. O texto pode ser lido integralmente, verso a verso, mas pode ser também considerado um poema dividido em “duas vozes”: uma do canto (versos ímpares, com fonte em negrito) e a outra do contracanto (versos pares, fonte regular).

Ao canto correspondem palavras que se relacionam à natureza e vêm marcadas por um sentido positivo – como nascimento, liberdade e infinitude – que acabam por remeter à ideia de vida. Já o contracanto se relaciona com a situação urbana apresentada de forma bastante pessimista, remetendo aos dejetos, à sensação de sufocação e à morte.

É interessante observar, no entanto, que essa natureza envolvida pela positividade é construída de forma bastante peculiar, já que se distancia da natureza bucolicamente idealizada. Antes é uma natureza tão fantástica e sinestésica quanto artificial, conforme o verso “puros rubis as pérolas do acaso” exemplifica bem, remetendo-nos não apenas a procedimentos que se identificam com o surrealismo, mas também ao simbolismo e ao decadentismo.

Mas se a natureza e a vida podem permanecer como uma realidade paralela à urbanização e a morte quando o poema é lido de forma a se considerar apenas uma das “vozes”, o mesmo não ocorre quando ele é considerado integralmente. Neste caso, as primeiras estariam constantemente ameaçadas pelas segundas, pois a sucessão dos versos obedece à ordem canto e, depois, contracanto, deixando para este a última “voz”. O poema constrói-se como uma reza profana, um apelo mágico que carrega a sombra do fracasso nos versos pares. Talvez daí a necessidade de se criar uma natureza idealizada no poema, já que esta, recebendo duros golpes da lógica uma vez considerada progressista, só encontre seu lugar assegurado na construção literária. Assim o artifício é incorporado como tema e método de composição poética, tanto nas imagens criadas quanto na sintaxe peculiar e no final do poema, abrupto e em tudo contrastante com a atmosfera irreal dos versos que o antecedem.

Assim, “contracanto” representa uma relação problemática a respeito dos rumos da História: um desejo do sujeito lírico “separar o joio do trigo” ao mesmo tempo em que ele expressa a sua incapacidade de fazê-lo pela disparidade de elementos do poema, uma tentativa de fixar o esplendor natural maculado pela própria artificialidade com que é retratado.

Percebemos, no exemplo de “contracanto”, uma prosódia que se distancia da oralidade e privilegia os recursos mais “literários”, como os ecos e as aliteraões. O contraste

⁹ Momento histórico que o autor vivenciou in loco, quando viajava pela Europa com seu irmão, o artista plástico Luis Alphonsus. (Informação verbal, colhida com o autor em 2004).

entre a suposta “espontaneidade” do acúmulo de imagens desconexas empregadas em uma construção extremamente literária, quase preciosa (“puros rubis as pérolas do acaso”), causa um desconforto no leitor.

Porém, a essa tendência mais irônica, que ressalta o distanciamento do autor em relação ao processo de construção textual de forma bem evidente, vem se juntar outra, que permite a realização de peças ressaltando a especificidade da poesia. Este procedimento, aliás, é característico de grande parte da produção poética nacional da década de 90, seja em poetas experientes ou iniciantes. Em Afonso Henriques Neto, o desejo de expressar-se de forma “mais literária” já se manifestava desde seu primeiro trabalho. Muitos de seus poemas em cuja construção se destacam os procedimentos surrealistas afastam-se do exemplo dado há alguns parágrafos – em que se mescla o tom “raivoso” à construção fantástica – e passam não a “deformar” elementos colhidos no cotidiano, mas sim a construir “outras realidades”, como neste “Uma floresta de anjos”, talvez mais próximo dos cantos de *Invenção de Orfeu*, obra que confessamente o influenciou:

uma floresta de anjos são cordeiros
degolados
cortina de facas na direção aurora
oco da boca antes da luz
oco-palavra

uma floresta de anjos examina com rigor
o tempo o texto o torvo
mas se cala na véspera
do humano

morte é vento que não passa (HENRIQUES NETO, 1992a, p.117)

Se em alguns poemas em que predominam o tema urbano sugerimos que a voz do poeta era abafada pela dissonância do ambiente, ao qual não conseguia responder com clareza, nos motes mais líricos e – principalmente nos textos a partir de *Avenida Eros* (HENRIQUES NETO, 1992a) – podemos perceber como leitores o domínio do autor sobre sua matéria, o que resulta geralmente em peças mais orgânicas, mesmo quando se propõem a incorporar procedimentos contrastantes. No poema acima percebemos um método de composição distinto de “contracanto”, que se baseia no excesso. Ao contrário daquele, a “floresta de anjos” não nos exacerba – como se soubéssemos já desde o primeiro verso que entramos num terreno fabuloso.

Enquanto os três primeiros versos parecem preparar o leitor para a entrada em um ambiente onírico, o choque entre as figuras tradicionalmente relacionadas à

placidez, à bondade (“anjos” e “cordeiros”) e o iminente perigo (a degola, a “cortina de facas”), é amenizado pela harmonia formal a que nos referimos. Além disso, a economia de adjetivos, a sintaxe menos fraturada e a reiteração de alguns elementos fazem desse um poema hermético, mas relativamente coeso.

Ao final da primeira estrofe, percebemos que ingressamos no mundo inominável do “oco da boca antes da luz”, em que as imagens antecipam-se às palavras e, portanto, a necessidade de encadear logicamente o pensamento não se impõe. Figura-se o primado das possibilidades, quando o Cosmo sucede ao Caos, mas a ordenação é ainda algo elástico e cada elemento remete a um “oco palavra”. Entendemos que o tema deste poema remete, assim, a um instante demiúrgico. Não falaremos aqui de Criação porque o poema – apesar de usar alguns símbolos emblemáticos do judaísmo cristão, como os anjos, os cordeiros e a luz – não aponta para uma redenção possível, já que os anjos “se calam na véspera do humano”.

A utilização de elementos relacionados ao cristianismo é bastante presente na obra de Henrique Neto, principalmente na fase mais madura de sua poesia. No entanto, a influência que recebe do surrealismo e da contracultura mantém esses elementos esvaziados da moral católica, cujo maniqueísmo o poeta rejeita a fim de abraçá-los como imagens intrinsecamente ligadas à história humana. Por isso Henrique Neto faz uma ressalva a um comentário de Cláudio Willer¹⁰ sobre Jorge de Lima e Murilo Mendes:

Claudio Willer, a quem admiro principalmente pelo ótimo *Anotações para um Apocalipse*, disse em seu primeiro depoimento para a *Azougue* que curtia os dois, “catolicismo à parte”. Digo que tanto Jorge quanto Murilo alcançam grandiosidade imagética a partir de um catolicismo vivido na profundidade da presença de um Cristo cósmico, arquiteto vertiginoso de todas as tessituras da vida e da morte, da claridade e da escuridão, de todas as iluminações e catástrofes, do mel absoluto e do veneno total, o motor enfim do grande circo místico de uma aventura infinita. Não importa se você acredita ou não nessa coisa toda. Para os dois poetas, essa verdade essencial é que irá desencadear todo o movimento da obra, e portanto sem a compreensão desse fato primeiro será difícil enxergar os caminhos por eles percorridos. (HENRIQUES NETO apud COHN, 2004, p.17).

Na passagem, Afonso Henrique Neto ressalta que, em ambos os poetas, a crença em Deus como arquiteto primordial exige que se encontre nele todos

¹⁰ “Agora, na literatura brasileira também gostávamos de uma vertente meio marginal à época, o nosso autor predileto era Jorge de Lima, o de Invenção de Orfeu, por causa da ambição cósmica, da grandiosidade, e o de Mira Celi, catolicismo à parte, por causa da imagética, da beleza e ousadia das imagens, da alta qualidade e quantidade de invenção poética. Idem Murilo Mendes, também catolicismo à parte, evidentemente.” (WILLER apud COHN, 2004, p.80).

os elementos antagônicos inerentes à vida, considerando numa transcendência expandida aos elementos positivos e negativos, como forma de aproximação ao pensamento ancestral do homem, que busca uma explicação e um sentido para a vida desde épocas remotas. Segundo Eliade (1992, p.105), essa busca ontológica – que no pensamento arcaico confunde-se com uma concepção circular da sucessão temporal aproximando o homem dos arquétipos – ganha um traço inédito quando:

[...] pela primeira vez, encontramos afirmada e cada vez mais aceita a ideia de que os acontecimentos históricos têm um valor em si mesmos, enquanto são determinados pela vontade de Deus. Esse Deus do povo judeu já deixara de ser uma divindade oriental, criadora de gestos arquetípicos, e passara a ser uma personalidade que intervinha incessantemente na história, que revelava sua vontade por intermédio dos acontecimentos (invasões, cercos, batalhas, e assim por diante). Desse modo, os fatos históricos se transformaram em “situações” do homem em relação a Deus, e, como tal, eles adquiriram um valor religioso que nada, antes, tinha conseguido lhes conferir. Assim, pode-se dizer, com um fundo de verdade, que os hebreus foram os primeiros a descobrir o significado da história como epifania de Deus, e essa concepção, como seria de esperar, acabou sendo assimilada e ampliada pelo cristianismo.

A metafísica cristã afasta-se do tempo mítico para se aproximar do tempo histórico, cujo sentido paradoxalmente estaria assegurado no momento de sua própria anulação: o Juízo Final. Mas conforme já afirmamos, a utilização das imagens tradicionalmente relacionadas ao cristianismo na poesia de Afonso Henriques Neto (“...o padre o vazio o coração de cristo./ absurdos círios /...”)¹¹ está dissociada de seu sentido doutrinário. Aliás, a título de comentário, o catolicismo de seu avô, o poeta Alphonsus de Guimaraens, pode ter influenciado Afonso Henriques Neto, que usa imagens bíblicas como instrumento desencadeador do verso, ou seja, como recurso literário. Uma visão própria acerca dos mitos religiosos surge em diversos outros textos do autor, como em “emaús”¹¹, e neste poema sem-título (publicado originalmente em *Restos & Estrelas & Fraturas*) – que foi escolhido pelo autor para estar na contracapa de sua coletânea *Ser infinitas palavras* (HENRIQUES NETO, 2001):

¹¹ “agora vagava / odor-murmúrio / por caminhos poentos / sol de sombra / conforme viram / atravessar paredes / e ao sabor do sonho / luminescente pousar / entre discípulos / oh carne-bruma / pão de estrela repartida / delírio eterno / verbo-vagar / sangue-inflamar galáxias / extremo” (HENRIQUES NETO, 2001, p.232).

engole o peixe com a espinha
e tocarás a guelra de Deus

aprende todas as palavras
antes de reduzi-las a Uma

ser infinitas palavras
não precisar de Nenhuma

O peixe, que ao lado do pão é um alimento presente em algumas passagens bíblicas, é uma imagem bastante recorrente na poesia de Afonso Henriques Neto (“componha sua canção como peixes / que à flor do sonho / perseguissem o fundo instinto de sol”) e, em geral, porta um sentido positivo, que podemos resumir como algo tão fugidío quanto vivaz; talvez metáfora para o que está latente em cada poema.

O jogo entre ampliação e redução se ampara, sobretudo, na última palavra de cada estrofe, sempre iniciada por maiúscula, e vai de Deus ao nada, criando assim um estranho paralelismo. O poema é um bom exemplo de como elementos relacionáveis ao catolicismo servem na poesia de Henriques Neto para estabelecer uma busca pela transcendência esquiva à ortodoxia, que pende mais para a indagação metafísica do que para a religiosidade. No poema, a palavra Deus grafada com maiúscula nos faz pensar na divindade cristã, assim como o peixe pode nos remeter ao milagre de Jesus junto aos pescadores. No entanto, o poema constrói uma atmosfera que se distancia das passagens bíblicas quando revela uma influência das filosofias do Oriente, sugeridas por alguns surrealistas e evocada intensamente pelos poetas *beatniks* como forma de oposição à “decadência ocidental”. Como no exemplo dado acima, em muitos poemas do autor está expresso o desejo de apontar para a “inseparabilidade original”¹², o *satori*, que faz o mundo ocidental enxergar o zen como expressão do místico em termos naturais, sem dualidade:

Esse sentimento pode tornar-se particularmente agudo quando o Ego individual tenta penetrar na sua própria natureza, sondando as fontes íntimas de suas próprias ações e consciência. Porque aí ele descobre uma parte de si mesmo – a mais profunda e a maior – que é estranha para ele próprio e está situada fora de seu conhecimento e controle. Por estranho que pareça, o Ego descobre que o seu próprio centro e a sua própria natureza situam-se fora dele mesmo. Quanto mais profundamente penetro em mim mesmo, mais descubro que não sou eu mesmo e, no entanto, aí é que está o meu ser mais arraigado. (WATTS, 1988, p.83).

¹² Só para observarmos mais um exemplo, transcrevemos aqui “Ideogrâmico”, publicado em *Tudo nenhum* (1985): “luz na água / Dia. / luz água / Peixe. / (dia noturno / Fábula, Um. / peixe no eterno / Tudo, Nenhum.)”.

Em um dos quatorze poemas que compõe a série “Radar de Elevador (Rápido Reflejo de los ’70 en nuestros trópicos)”¹³, encontramos o movimento contrário e complementar a esse mergulho em si que só encontra o alheio:

IX

se a sabedoria
é molecagem
não sei
mas o zen
é uma coisa engraçada
neste caco de pires
no quintal da infância
cristalizada velhice
relampejando rumor
naquele sol no caco
pires azul
nuvem redonda
a praça escura de chuva
casario de metamorfose
do que nunca vai mudar
o dedo molemente
girando um pires azul
a mosca paralisada

Em primeiro lugar, é preciso acrescentar que há uma relação dialógica entre os poemas dessa seção, que aproveitam palavras em combinações diversas, como se cada texto participasse de uma composição cubista de determinada cena. Assim a “mosca” e a mesa do café da manhã, na qual se encontra o “pires”, surgem várias vezes nessa série, como nos versos “patas de moscas se limpando”; “nenhuma mosca nenhuma música”; “o olho desconsolado não encontra / a mosca”. Entremeiam-se a esses poemas mais referenciais, outros reflexivos, que são críticos à importância atribuída às vanguardas. O desejo de reproduzir a atitude vanguardista a qualquer custo resultaria em cansaço e desinteresse (“um clone poético / o verso de um verso / até o patético / império do nada inverso: / deste reino deserto / de fulgor retard / palavra é só sintoma / da falta de ar.”). Apesar de essa reflexão avançar em rumos que não nos interessam agora, registramos o traço irônico inerente a essa construção inspirada nos procedimentos de vanguarda, que pretende superá-la pela crítica.

Retornemos à questão do zen, que no poema é apresentado de forma irreverente, como se o eu poético buscasse quebrar a solenidade que geralmente ronda os assuntos

¹³ Cf. Henriques Neto (1998, p.21-39).

filosófico-religiosos com a afirmação de que “é uma coisa engraçada”. Em seguida, parte de um objeto ínfimo (“caco de pires”) para associá-lo aos momentos extremos da vida (“infância” e “velhice”), criando, assim, uma equivalência que personaliza e aproxima da intimidade aquilo que circunda e, portanto, está fora do “eu”.

Consideramos uma redundância – que iremos cometer – ressaltar a identidade dessa concepção de que o “estranho” também reside no familiar como uma das premissas básicas do surrealismo. No entanto, a indivisibilidade zen traz um problema para a poesia de Afonso Henriques Neto. Se em todas as pequenas coisas está o universo, se no presente está a fonte da transcendência, a destruição que o homem provoca (agora) acaba maculando o Cosmo (sempre). Talvez por isso a negação, a suspensão, o vazio compareçam repetidamente em sua poética, já que a “ausência” seria uma forma de interromper a sucessão insatisfatória dos acontecimentos (ditadura militar, Guerra Fria, destruição ecológica etc.) para alcançar a plenitude inerente às coisas no momento.

A busca pelo “vazio” nos poemas que defendem a harmonia da simplicidade contrasta com o movimento contrário que existe na obra do autor: o privilégio do excesso. Ambos, no entanto, remetem a um desejo transfigurador – seja pela contenção ou pelo desregramento imagético – na busca do essencial. Nas palavras de Willer¹⁴, a aproximação que Henriques Neto faz de “realidades distintas” aponta para a família literária a qual pertence:

Talvez a sua própria, atualizando-a, neto que é de Alphonsus de Guimaraens, expoente do Simbolismo, e filho de Alphonsus de Guimaraens Filho, também poeta. Uma genealogia dessas, aproximando duas origens, familiar e literária, não é tão abusiva quanto poderia parecer, desde que se pense na ideia, formulada por André Breton, de uma correia de transmissão entre Simbolismo e Surrealismo, ou então no modo como Edmund Wilson, em *O Castelo de Axel*, argumentou que modernismos e vanguardas incorporavam a si uma crença na autonomia do poético, na linguagem da liberdade, já presente no século anterior.

SILVA, Andréa Catrópa da. A surrealist from Minas. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.91-110, Jan./June 2010.

- **RESUMO:** “Marginal poetry” (poesia marginal) has motivated several studies concerning features common to some poets in the literary scene of the nineteen seventies. On the part of contemporary criticism, however, the focus has been on specific details of each writer from that period. The poet Afonso Henriques Neto

¹⁴ Cf. Henriques Neto (2003, p.108).

debuted with the book O misterioso ladrão de Tenerife (1972), written in partnership with Eudoro Augusto, and has revealed an influence of surrealist procedures in all his works published since then. The largely casual style and everyday themes are present in several of his texts, where they coexist with prolific imagery and unusual elements which point out the central conflict of his poetry: the oscillation between the affirmation of the intrinsic value of literature, and the perception of its crisis in a peculiar historical moment. In this sense, we consider how the appropriation of the surrealist denial of rationalism and common sense by the Beat Generation and the counterculture “filtered” the reception of the avant-garde movement, influencing the poet’s work.

- **KEYWORDS:** *Contemporary Brazilian poetry. Marginal poetry. The 70’s cultural production. Counterculture. Surrealism in Brazil.*

Referências

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hansen Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v.3).

_____. O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência europeia. Tradução de Erwin Theodor Rosenthal. In: OS PENSADORES: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.83-93.

BRADLEY, F. **Surrealismo.** Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETON, A. **Nadja.** Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** Lisboa: Veja, 1993.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de [Cacaso]. **Não quero prosa.** Organização e seleção de Vilma Arêas. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

COHN, S. (Org.). **Azougue – 10 anos.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno:** cosmo e história. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

HENRIQUES NETO, A. **50 poemas escolhidos pelo autor.** Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2003.

_____. **Ser infinitas palavras**: poemas escolhidos & versos inéditos. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. .

_____. **Eles devem ter visto o caos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. **Abismo com violinos**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. **Avenida eros**. São Paulo: Massao Ohno, 1992a.

_____. **Piano mudo**. São Paulo: Massao Ohno, 1992b.

_____. **Tudo nenhum**. São Paulo: Massao Ohno, 1985. Não paginado.

_____. **Restos & estrelas & fraturas**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1975.

HOLLANDA, H. .B. de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LIMA, S. **A aventura surrealista**. Campinas: UNICAMP: UNESP: Vozes, 1995. Tomo 1.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas, por Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERQUIOR, J. G. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

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

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 2000.

WATTS, A. W. **Zen e a experiência mística**. São Paulo: Cultrix, 1988.