

Consciência poética dos objetos: uma forma de sensibilização estética a partir do objeto surrealista.

Poetic consciousness of objects: a form of aesthetic awareness from the surrealist object.



Juliana Labatut Portilho
Psychologist / Professor /
Researcher

Universidade Estácio de Sá
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo

R. Isidoro Durigan, 270
(Curitiba-PR), Brazil

ORCID: 0000-0003-3418-8534
juliana_portilho@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo propõe a análise sobre uma noção de objeto advinda do movimento surrealista, que tem origem nas investigações feitas no campo da linguagem, sobretudo na poesia. A proposta será traçar um percurso que recontará uma parte da história surrealista que enfatiza o início das explorações na linguagem até os interesses sobre as imagens, momento que culminará nos primeiros esboços sobre a noção de objeto surrealista proposta por este trabalho. Nesse percurso será defendida a ideia de que as revistas surrealistas (especialmente as publicadas entre os anos de 1919 e 1939) são a manifestação do próprio objeto proposto e que promoveram uma sensibilização estética que está relacionada à consciência poética e também à experiência dos sonhos.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of a notion of object arising from the surrealist movement that comes from investigations in the field of language, especially in poetry. The proposal will be to trace a path that recounts a part of the surrealist history that emphasizes the beginning of explorations in language until the interests on the images, a moment that will culminate in the first sketches on the notion of surrealist object proposed by this work. Along this path, the idea will be defended that surrealist magazines (especially those published between the years 1919 and 1939) manifested the surrealist object and promoted an aesthetic awareness that is related to poetic awareness and also to the experience of the dreams.

PALAVRAS-CHAVE: Objeto. Surrealismo. Poesia. Sonho.

KEYWORDS: Object. Surrealism. Poetry. Dreams.

1. Introdução

A história do movimento surrealista evidencia a existência de um objeto surrealista, o que não significa que ele tenha a representação de um objeto específico, nem mesmo uma elaboração conceitual, mas certamente houve a necessidade de experienciar as potências representativas de alguns objetos sensíveis – para além do domínio da consciência –, os quais tiveram equivalência à experiência dos sonhos, essencial para o movimento em toda a sua história.

Para os surrealistas o contato com alguns objetos empíricos – tanto de criação como objetos comuns do cotidiano – poderia proporcionar uma experiência equivalente à experiência dos sonhos, assim como a psicanálise freudiana compreende o sonho como uma manifestação do inconsciente. Desta maneira, percebe-se o quanto é fundamental para a discussão deste trabalho considerar a importância da psicanálise para o movimento artístico da vanguarda francesa, no entanto, tal relação não será enfatizada, pois pretende-se demarcar a relevância da experiência estética – uma experiência da percepção que ocorre na relação do sujeito com o objeto sensível – a partir da proposta de uma noção específica de objeto que advém dos interesses e experimentos do movimento no campo da linguagem, sobretudo na poesia.

Ao investigar as obras surrealistas, em especial aquelas que foram expostas nas revistas surrealistas, entre os anos de 1919 e 1939, aparecem as primeiras pistas sobre a importância de pensar em uma noção de objeto surrealista, a qual representa uma busca por materializar o ideal surrealista: a revolução na linguagem.

A partir disso, a intenção deste artigo é testar a hipótese das revistas surrealistas como manifestações do próprio objeto surrealista proposto, e isso em virtude da justaposição entre palavra e imagem, que acabou produzindo uma outra forma de sensibilização estética. Assim, será recontada uma parte da história do Surrealismo com a pretensão de pensar sobre uma nova consciência para os objetos, evidenciada nas revistas surrealistas, e o quanto essa nova forma de sensibilização pode provocar novos lugares de compreensão sobre a relação do sujeito como os objetos no mundo.

2. Breve história sobre o interesse surrealista na linguagem.

Nesse contexto parte-se da origem do Surrealismo em 1919, a partir da reunião de um pequeno grupo de jovens poetas que se organizaram através da revista *Littérature* (1919-1924), dirigida por Luis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. O principal propósito do grupo foi a crítica às maneiras como a tradição literária organizou e manipulou o pensamento. Nesse sentido, foram exaltados o uso de textos poéticos e a recuperação de referenciais poéticos anteriores – em particular os de André Gide, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse e Stéphane Mallarmé (os dois últimos, inclusive, tiveram textos publicados pela primeira vez nessa revista) –, como novas formas de desalienar o pensamento. Assim, é possível supor que seu início foi de um movimento poético, ou até mesmo artístico, mas esse não foi o seu legado. O seu alcance teve outras dimensões e está relacionado a proposta de uma nova *experiência da linguagem*, a qual dará origem aos ensaios sobre uma noção de objeto.

Em 1930, André Breton, René Char, Paul Éluard, escreveram um pequeno ensaio de 30 poemas curtos, escritos em conjunto entre eles, chamado *Ralentir Travaux*, e auxiliam na explicação sobre o que foram as práticas daquela época, praticadas desde de 1919, na *Littérature*. Antes da apresentação dos poemas cada um dos autores mostra um breve prefácio. O prefácio de Éluard é o seguinte:

A ideia que podemos fazer em segredo da poesia não se limita necessariamente a ela. Mas, como nos sonhos inconfessáveis elas podem causar problemas de memória e impedir a formação regular de um mundo superior, àquele em que o esquecimento é útil para a preservação prudente do indivíduo.

É necessário apagar o reflexo da personalidade para que a inspiração salte definitivamente do espelho. Deixe as influências brincarem livremente, invente o que já foi inventado, o que é indiscutível, o que é incrível, dê espontaneidade ao seu valor puro. Seja aquele que é falado e aquele que é ouvido. Uma só visão, que varia rumo ao infinito.

O poeta é aquele que inspira mais do que aquele que é inspirado. (Breton, 1988, p. 758). [1]

Éluard diz que a poesia, assim como os sonhos, trás notícias sobre muito mais do que sobre si mesma, trás notícias sobre os sujeitos no mundo a partir do reconhecimento de *um outro lugar* – equivalente aquele apresentado pela psicanálise de Freud, onde os conteúdos da consciência ficam recalcados, estabelecendo um outro lugar para o pensamento, onde não se lembra aquilo sobre o que se sabe. A inspiração para o poeta surrealista é uma maneira do sujeito se relacionar no mundo, porém, como ele é alienado à personalidade, fica impedido de exercer sua imaginação livremente, limitando a sua capacidade de ser inspirado, ou, de perceber e sentir o mundo de outras maneiras. Nesse sentido, a poesia surrealista seria uma forma de saída para a alienação, porque ela libertaria a imaginação.

Através da inspiração de Ducasse, quem disse que “A poesia será feita por todos, não por um”, o trabalho dos três surrealistas, *Ralentir Travaux*, é escrito entre todos e para todos, e isso porque os sujeitos que criam, através dessa experiência, desprendem-se de moralidades imediatas que se impõe à personalidade para brincarem juntos com as palavras e com a ordem sintática. As palavras podem se deslocar livremente no texto, à lógica temporal, o jogo dos pronomes e o modo do verbo são provocados a partir de seus lugares habituais e colocados *num outro lugar*. É essa inspiração que os poetas surrealistas estão provocando, uma outra experiência da linguagem.

No contexto inicial do movimento foram testadas algumas práticas que permitiram o acesso à linguagem, sempre através da experiência com a escrita. No caminho ocorreu o encontro da poesia com a loucura, principalmente com a paranoia, que para os surrealistas reestabeleceria uma outra relação do homem com a realidade, em um discurso de prevalência na enunciação e não no enunciado do sujeito. A partir daí um método foi criado e chamado de *automatismo psíquico*, intimamente relacionado a metodologia clínica freudiana da *associação livre*, apesar do evidente desacordo relacionado aos seus fins, um clínico e outro de criação poética (mesmo que poesia possa ser um material investigativo para os surrealistas), seu princípio tem similaridades e estão vinculadas as maneiras como o sujeito flagra e é flagrado na sua relação com a linguagem.

Breton, “definindo de uma vez por todas” o Surrealismo, no “Manifesto Surrealista” de 1924, diz

SURREALISMO, s.m. 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. (Breton, 1988, p. 328)

O acesso a nova *experiência da linguagem*, proposta por Breton, tem uma metodologia específica que deixará claro o protagonismo da linguagem em relação a qualquer outra experiência, principalmente a da razão.

O que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atentar desta maneira à existência aparente das coisas? A linguagem pode e deve ser arrancada de sua escravidão. Não mais descrições da natureza, não mais estudos dos costumes. Silêncio, afim que onde ninguém jamais passou, eu passe, silêncio! Depois de você, minha bela linguagem. (BRETON, 1992, p. 276.)

Para os surrealistas a linguagem não precede apenas o sentido, mas o próprio *eu*, que é a estrutura base da personalidade. Porém, qualquer processo descritivo (literário, científico ou religioso) limitaria a sua potência e foi por isso que o cumprimento rigoroso de um método se tornou necessário e, intuitivamente ou não, pressupôs um materialismo.

Assim, desde a revista *Littérature*, a linguagem aparece precedendo o sentido e isso é evidente nos ensaios poéticos surrealistas, contudo, foi quando tais ensaios abriram espaço para uma outra forma de expressão, a de Manifesto, que a questão sobre o objeto começou a ser esboçada. Naquele momento produziu-se uma mudança de olhar.

3. Ensaios sobre uma noção de objeto.

Em 1924, André Breton escreveu o primeiro “Manifesto Surrealista”, onde logo de início fez um apelo à liberdade da imaginação. A imaginação para ele possui leis próprias, mas encontra-se presa à servidão de clichés que submeteriam o homem às exigências da realidade, impedindo que ele pudesse imaginar uma atitude ou um comportamento que pudesse ser “verdadeiramente livre e inexplicável”. O homem, esse “sonhador definitivo”, está desgostoso com as suas “crenças naquilo que há de mais precário na vida”, como também ao “uso habitual” que faz dos objetos. Nesse contexto a imaginação perde seu potencial ilimitado e fica submetida

a um uso que apenas “lhe permite atuar segundo leis de uma utilidade arbitrária”. Breton diz: “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares”, e isso, pressupõem-se, porque a imaginação está livre na linguagem, precisando ser evocada, através da inspiração surrealista (Breton, 1992, p.312-313).

Na sequência da mesma crítica, os heróis românticos peregrinaram na história através de ações previsíveis, como é o exemplo de Dostoievski, em “Crime e Castigo”, que demonstra como a narrativa do romance produz a indução do homem para um *lugar comum*, o qual será chamado neste trabalho – sob influência da proposta de Walter Benjamin sobre um “espaço de imagem” criado pelos surrealistas [2] –, *um lugar de imagem*, e, *um lugar de imagem comum*.

O *lugar de imagem comum*, que Breton manifesta como sendo o que aprisiona a imaginação, principalmente através de clichés descritivos, é fundamental para a proposta do *objeto surrealista* porque foi nesse ponto em que ele lançou mão da discussão sobre a relação entre poesia e imagem. Ele diz que a partir de “confissões estúpidas” e de seus esforços incansáveis em fazer poesia, desafiando como podia o lirismo, deparou-se com a frase de Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (Breton, 1988, p. 324.)

As imagens de Reverdy fizeram com que Breton assumisse: “... fui obrigado a renunciar definitivamente a meu ponto de vista” (Breton, 1988, p. 324). Ele estava referindo-se à possibilidade de que liberdade da imaginação poderia ocorrer também através de imagens, dum *outro lugar de imagem*, porque, afinal, a imagem está na linguagem, como ele resgata nos seguintes exemplos de Reverdy: “O dia se desdobrou como uma toalha branca”, “O mundo esconde-se num saco” (Breton, 1988, p. 337).

A partir desse momento de confiança e de firmação do movimento surrealista em busca de um acesso outro à linguagem (a partir da poesia e da imagem incorporada a ela) surge uma revelação que Breton narra através de um momento que antecedeu o seu sono: “Há um homem cortado em dois pela janela” (Breton, 1988, p. 325). Nessa frase, e na imagem dela, surgiu uma sucessão quase ininterrupta de frases, as quais ele levou para a poesia. Depois de comunicar o seu achado a Philippe Soupault, os dois juntos começaram a trabalhar a partir da mesma experiência e, ao final do primeiro dia, os resultados de cada um, que juntos aproximou-se de cinquenta páginas, foram comparados. A grande descoberta foi que as comparações feitas apresentaram uma “notável analogia”. É possível pressupor que essa analogia ocorreu devido a inspiração conjunta a partir da liberdade imaginativa, como também do desprendimento de exigências imediatas à personalidade, um contato muito próximo de ambos com *um outro lugar* da experiência.

Para auxiliar na compreensão sobre essas experiências surrealistas na linguagem outro ponto é fundamental: o trabalho com as metáforas. Para eles é na metáfora onde se traduz a essência da linguagem poética, através do poder de libertação da imaginação, no confronto entre diferentes realidades: numa dialética entre palavra e imagem.

Nesse sentido, quem forneceu a metáfora mais celebrada durante todo o período do movimento foi o Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), em uma passagem da sua obra “Cantos de Maldoror”: “[Depois do herói, Maldoror, ter matado o jovem Mervyn, aquele que era] ... bonito como o encontro fortuito sobre uma tábua de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” (Canto 6, estrofe 3).

Na provocação de Ducasse, que já havia anunciado no primeiro canto da obra: “as páginas sombrias e cheias de veneno que seguirão”, cria-se uma linguagem que provoca os sentidos para

além de *um lugar de imagem comum* a partir da criação de “uma figura retórica [que] rende muito mais serviço as inspirações humanas daqueles que não se esforçam em sua aparição natural e que estão imbuídos de preconceitos ou ideias falsas, o que é a mesma coisa” (Canto 4, estrofe 7).

O que Ducasse fez, e que os surrealistas percebem logo de início, é criar uma experiência de linguagem desde suas construções metafóricas. Assim, as principais novidades, apresentadas até o momento do Manifesto, foi: a criação de um método, que levou a uma espécie de materialidade da poesia e abriu a discussões sobre a relação entre palavras e imagens, a qual evidenciara-se através da metáfora, no encontro entre duas realidades. Essas novidades tiveram dois efeitos diretos nos trabalhos surrealistas: a criação da revista *Révolution Surréaliste* (1924-1929); e o trabalho, também escrito por Breton, “Surrealismo e a Pintura” (1925).

De forma sintética, e com o objetivo introdutório para a proposta desta apresentação, a proposta é a de que em 1924 foi apresentado pelos surrealistas um *manifesto da linguagem*, advindo das experiências poéticas de 1919 e a consequência foi, em 1925, um *manifesto da imagem*, decorrente das elaborações sobre a relação entre palavras e imagens. A partir desse momento é desenvolvida a ideia sobre uma “consciência poética dos objetos” (Breton, 1988, p. 335) – que evidencia *um lugar da imagem* na linguagem, diferente do *lugar de imagem comum* –, manifestada principalmente através das revistas surrealistas.

No caso da revista “Revolução Surrealista”, o *objeto surrealista* aparece através de textos e imagens que se encontram justapostos, de diversas *formas* e de maneira nunca antes feita, mesmo que seja evidente as inspirações da revista Dadá (1917-1921) no processo. Além disso, a revista contará com um período no qual fundamentais publicações serão lançadas e estarão a domínio das discussões e das leituras que permearão a vanguarda da época.

Luis Aragon, um dos fundadores do Surrealismo, chamou o percurso da revista, de 1924-29, de “uma espécie de ano mental”, onde a morte, a destruição, a escrita e o amor são temáticas recorrentes, e estão sob efeito das experiências da Primeira Guerra e da ambição de utilizar e aperfeiçoar cada vez mais a linguagem como ferramenta revolucionária. Essa prática aconteceu nas revistas e aparecem através de textos poéticos e políticos justapostos de fotografias, montagens fotográficas, caligramas, colagens... As colagens apareceram com maior relevância para esta etapa da argumentação pois há nelas equivalência com a justaposição de palavra e imagem, característica essencial pretendida para a noção de *objeto surrealista*.

Aragon disse, na introdução do seu livro autobiográfico chamado *Les Collages* (1965), que a separação das palavras e das imagens na cultura ocidental é a questão que permeou grande parte da sua vida, entre os anos de 1923 a 1965, e onde as colagens apareceram como uma forma de reconciliação entre essas duas instâncias.

As colagens surrealistas, que tem a sua inspiração inicial nas colagens cubistas e o seu maior desenvolvimento com Max Ernest, tornam-se análogas as *imagens poéticas* e, consequentemente, uma possibilidade de analisá-las como o próprio objeto, já que a análise pode ser feita a partir de objetos sensíveis, mas não em sentido empírico e sim representativo, de um *outro lugar de imagem*.

Tomemos a distinção feita por Aragon entre as colagens cubistas e as colagens de Ernest como referência elucidativa para este ponto: Para o autor a colagem cubista estaria a favor do realismo, utilizando-se de objetos emprestados da realidade exterior (selos, recortes de jornais, caixas de fósforo...) para serem colados no quadro e assim criar, em termos cubistas, *certitude*. Já no caso de Ernest, seria o oposto aos fins, ou a qualquer tipo de certeza. Os elementos emprestados são sobretudo projetados e é ao desejo que as colagens se acrescentam, fazendo com que todos os elementos sirvam para provocar outros – como Breton exaltou no exemplo da imagem que antecedeu seu sono e ele levou para a poesia –, num processo comparativo às imagens poéticas, e porque não, as revistas surrealistas.

Partindo da crítica feita por Aragon, é possível pressupor que foi a partir dos constantes testes em relação as colagens, exibidos principalmente nas revistas, que outro momento importante em relação a noção de objeto pode ocorrer. No momento em que toda a potência revolucionária da linguagem pode ser concebida também nas artes plástica, a partir do trabalho “Surrealismo e a Pintura”, foi o momento em que o *objeto surrealista* apareceu com toda a sua potência.

Breton, baseando-se em questões estéticas clássicas, como se a pintura seria menos apta a representar a sucessão de imagens do que o verbo (Lessing), ou se o pincel poderia deformar a intenção inconsciente (Max Morise), diz que a arte é uma obra pura da imaginação, como as imagens que ele havia acabado de exaltar de Reverdy; na experiência do seu pré-sono; na metáfora de Ducasse. Foi também através de Picasso, aquele que pintou *Le homme à la clarinette* (“de elegância fabulosa e poder de meditação sem fim” (1992)), e das colagens de Max Ernest (onde “a barreira entre o verbal e o visual ficaram abolida na sua pintura” (1992)), que ele afirmou pela primeira vez que a arte “É uma experiência que vai além da estética ou mesmo além da pintura”, é uma experiência de transformação e ruptura, a partir do retorno a origem. Esse retorno a origem tem haver com a relação do sujeito com o objeto, provocando o sujeito do desejo, ou, o desejo inconsciente.

Assim, o retorno a origem poderia ser evidenciado também nas artes plásticas, mas estaria para-além delas, como Breton afirma: “O trabalho plástico, para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais com os quais hoje todos os espíritos concordam, se referirá, portanto a um modelo puramente interno, ou não será” (Revolução Surrealista, n. 3, p.4)

O que está sendo proposto é uma nova consciência para os objetos, e nesse caminho é relevante ressaltar que para os surrealistas o objeto não teve a finalidade conceitual, nem a de adaptação sensível – no sentido empírico –, o que poderia lhe render, equivocadamente, equivalência com alguma obra surrealista específica, como comumente ocorre. No entanto, existe a dificuldade descritiva, que está no fato de que no caminho para a liberdade da imaginação, a partir de um conhecimento irracional através de experimentos com a linguagem, o objeto torna-se *polimórfico*, podendo assumir diferentes formas, por exemplo: uma criação (imagem poética, pintura, caligrama, escultura, colagem, *ready-mades*...), um objeto usual ou antiquado, um encontro inusitado... O quesito é o de que através do objeto, e pela via metodológica do automatismo psíquico, seja provocado o desejo, como ocorre espontaneamente nos sonhos.

Se o encontro com objetos pode ter equivalência ao propósito do sonho isso é porque os objetos a serem encontrados não se prestam as exigências da realidade sensível, mesmo que façam parte dela, eles remetem a um *outro lugar*, muito mais do que a uma outra coisa, por isso podem ser qualquer coisa.

Nesse caminho é relevante retomar a importância da experiência dos sonhos para os surrealistas, como oposição ao “racionalismo absoluto”, que segundo Breton estava em moda no início da década de 20. É partir das descobertas de Freud, “o explorador humano, que pode levar mais longe as suas intervenções porque não levar-se-ia em conta apenas as “realidades sumárias” (Breton, 1988, p.316), que o sonho passa a ser o lugar fundamental para as explorações surrealista, não porque ele era a realidade almejada, nem porque ele remeteria ao encontro com algum objeto em específico, mas porque ele evidenciaria a experiência surrealista, num estágio intermediário, entre o sonho e a vigília: esse é o lugar do objeto, que nasce no encontro entre duas realidades distintas.

Num poema escrito por Breton em 1911 essa ideia já havia sido exaltada:
Às vezes, ao despertar pela manhã que passa,
Sente-se no coração uma recordação gravada;
O fato está longe de nós; parece que está desaparecendo ...
Recordamos por um instante e dizemos: “Eu sonhei ...”

Um sonho é um olhar imerso no infinito...
Alguma coisa azul, como um lugar ideal...
Uma joia muito brilhante, mas que o dia ofusca...
Talvez o único fruto que o dia me proíbe...

É você, triste Noite, quando você desce sobre a terra,
Quem joga da sua carruagem esta linda areia dourada
No pensamento errante e sempre solitário,
No sacudir no ar o seu casaco rasgado?

Ou não é mais a voz de um querubim
Balançando nosso sono de músicas sufocadas ...
Muito ingênuo ... quem poderia escapar pela manhã
Deixando-nos encantados com nossos contos de fadas? (Breton, 1988, p.29) [3]

Quando Breton fala sobre a capacidade de esquecer e de viver o esquecimento como uma possibilidade para o infinito, e também uma forma de acesso a um outro lugar livre para a imaginação, ele não se refere a experiência dos sonhos e sim a uma outra experiência, que se presentifica na escrita. A escrita poética é a manifestação do estágio intermediário: o estágio surrealista. E ele diz, em 1924: “Acredito na resolução futura desses dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer” (Breton, 1998, p.316).

Nesse sentido:

O encontro com o objeto preenche aqui rigorosamente o mesmo ofício que o sonho, no sentido de libertar o indivíduo de escrúpulos afetivos paralisantes, reconfortando-o e fazendo-o compreender que o obstáculo que ele acreditava insuperável é alcançado”. (Breton apud Nadeau, 2008, p. 141)

O objeto surrealista assume um lugar na experiência da linguagem porque a imagem faz parte da linguagem. Mas o objeto não é a imagem, ele ocupa o lugar que os surrealistas deram para a imagem e isso a partir de qualidades sensíveis do próprio objeto, por exemplo: da possibilidade de ser forma e *informe*, ao mesmo tempo [4].

Assim, os objetos podem ser qualquer coisa, mas não qualquer objeto, e é preciso que provoque o desejo, o que estaria de acordo com o primeiro pleiteio (tanto na *Littérature* como no Manifesto) de liberdade da imaginação, o qual será cada vez mais aprofundado nas revistas surrealistas, durante toda a história do movimento, através de textos poéticos, relatos de sonhos, imagens, enquetes, manifestações políticas... Tudo isso justaposto numa dialética entre as duas realidades, na proposta de um outro *lugar*.

4. Conclusões

Recontar uma parte da história do movimento surrealista evidenciou que desde o início procurou-se pensar e ensaiar um objeto sensível que pudesse dar conta da experiência surrealista, a qual foi, sobretudo, uma experiência da percepção a partir dos experimentos na linguagem. O que acabou sendo descoberto pelos surrealistas foi a importância de um objeto que pudesse desse conta de provocar a imaginação e a percepção para outros lugares da consciência, assim como a poesia sempre fez e como os sonhos faziam espontaneamente. Se tratava de uma experiência dialética entre palavra e imagem.

Neste artigo chamou-se o objeto surrealista de *polimórfico* e isso porque ele poderia assumir diferentes formas contanto que provocasse o sujeito em relação aquilo que antes aprisionava a sua imaginação.

As revistas surrealistas, principalmente as que foram exploradas neste trabalho, revelaram a existência do *objeto polimorfo surrealista*, porque a justaposição entre palavra e imagem exaltou a possibilidade de uma nova sensibilização estética (uma experiência da percepção) que deslocava o objeto para outros lugares perceptivos e libertava a imaginação. Dito de outra maneira: a experiência surrealista com o objeto é uma maneira de provocar novos lugares de compreensão sobre a relação do sujeito como os objetos no mundo.

Referências bibliográficas.

- Aragon, L. (1965) *Les Collages*. Paris: Hermann. Available at: Bibliotheque INHA.
- BENJAMIN, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense.
- BRETON, A. (1988). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- _____. (1992). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- LA RÉVOLUTION SURREALISTE: collection complete (1975). Paris: Editions Jean-michel Place (INHA).
- LAUTRÉAMONT, C. (1976) *Les chants de Maldoror (1969)* – Michel Tibert. Paris: Nouveaux Classique Illustrés Hachette, 1976.
- LITTÉRATURE: premier série. (1978). Paris: Editions Jean-Michel Place). 12, rue Pierre-et-Marie-Curie (Bibliothèque Kandinsky).
- NADEAU, M. (2008). *História do Surrealismo (1985)*. São Paulo: Perspectiva.

Notas

- [1] Tradução nossa.
- [2] “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929). A ideia sobre o “espaço de imagens”, também é desenvolvido no texto “A imagem de Proust”: “Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava a sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia.” “... nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência, o surrealista”. (Benjamin, 2012, p. 41).
- [3] Tradução nossa.
- [4] Ideia que está em fase de desenvolvimento a partir, sobretudo, de inspirações advindas dos trabalhos de George Didi-Huberman.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Portilho, J. (2021). Consciência poética dos objetos: uma forma de sensibilização estética a partir do objeto surrealista.. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XIV (27), 115-122. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.27.68>