



Surrealismo: a revolução pela arte

Mirian Tavares¹

« 'Transformer le monde' a dit Marx ;
'Changer la vie' a dit Rimbaud :
ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »
André Breton

Para falarmos do Surrealismo é necessário conhecer o contexto do seu nascimento e que papel ele ocupou dentro das vanguardas e da arte do século XX. Não seria exagerado afirmar que o novo século é definitivamente *novo*. Assentará esta novidade, entre outras, numa profunda modificação da visão do mundo, cristalizada a partir de constantes relativizações na relação entre o homem e a sua apreensão da realidade, não sendo menos importante, para esta reapreciação, as inúmeras manifestações artísticas. Mesmo que suas raízes estivessem fincadas no séc. XIX, o seu limiar arrasta consigo um outro homem, construído de fragmentos e espelhos, o homem das passagens de Paris, como descreveu Baudelaire, o homem das imagens² fotográficas e cinematográficas que vieram para alterar definitivamente a nossa percepção do mundo.

¹ Mirian Tavares é professora auxiliar na Universidade do Algarve, onde coordena o Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes. E-mail: mtavares@ualg.pt

² Jacques Aumont, em seu livro *A imagem*, refere a dificuldade de falar sobre um tema que pertence ao vasto e diversificado domínio da atividade humana. Por isso é que decidi delimitar o conceito de imagem ao qual irei recorrer ao longo deste trabalho. Assim sendo, o termo *imagem*, para mim, corresponderá a definição de Aumont, a saber, falarei da imagem visual como uma modalidade particular da imagem em geral, dando prioridade às imagens concretas, e dentre estas, privilegiando as imagens artísticas. (Jacques Aumont, *A imagem*. 2ª ed., Campinas, Papyrus, 1995, *passim*). Por outro lado, em alguns momentos, quando for necessário ampliar esse conceito, acredito que, conforme Gillo Dorfles, "existe uma vasta gama de imagens, a que poderemos - racional e não metaforicamente - chamar imagens musicais, poéticas, plásticas, e que considero como embriões formais ainda não completamente encarnados e à espera de se traduzirem em obra de arte, mas em todo o caso, ainda desprovidos de

O fim do século XIX deixou no ar questões de fé, razão e lógica. Deixou também o desejo de re-ordenar o olhar sobre as coisas e sobre a própria humanidade. Das perguntas lançadas no fim do século passado, de uma guerra que os obrigava a todos a reagir de alguma maneira, surgem os movimentos de vanguarda. Se o termo *avant-garde* tem origens militares, a existência dos movimentos está exatamente compreendida no período anterior e imediatamente posterior às duas Grandes Guerras.

O que as vanguardas pretendiam era fazer explodir as formas de expressão até então conhecidas e expressar a angústia de um tempo que se iniciava sob os escombros de uma Guerra Mundial, da qual eles não queriam participar. Foram desertores de uma batalha que não reconheciam como deles. A sua luta era no campo das idéias, inclusive para combater idéias devido ao seu efeito gerador do caos da guerra.

Vários foram os movimentos de vanguarda. Alguns deles eram profundamente antitéticos, mas carregando consigo a noção de um conflito que pertencia a todos: qual seria a nova concepção do Homem e da História? Qual seria a melhor maneira de acordar um mundo chocado com a miséria e a destruição, ao mesmo tempo em que se entrava num período onde o desenvolvimento tecnológico atingia proporções até então nunca imaginadas? Surge o fascínio pela máquina, que se tornou definitivamente uma intermediária entre o homem e o mundo.

O papel fundamental das vanguardas será então o de construir um olhar, transformar a percepção, lançar a todos num espaço novo que exigia uma mudança radical de ponto de vista. Segundo Ortega y Gasset: "Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el objeto o lo veremos mal."³ Para este filósofo espanhol o que as vanguardas fizeram, dentre outras coisas, foi obrigar-nos a mudar a direção do nosso olhar: antes o que interessava era o jardim (referência a um certo realismo presente nas obras anteriores às vanguardas), que podia ser visto através do vidro da janela. Agora, o que realmente importa, é o próprio vidro (ou seja, o objeto em si e não o que ele representa) e os reflexos que ele absorve e devolve para o mundo⁴.

O deslocamento do olhar seria um regresso para a própria arte, fugindo da necessidade intrínseca, provocada por certas correntes artísticas do séc. XIX, de reproduzir o mundo. O que interessava para as vanguardas não eram as histórias

muitos atributos da obra definitiva." (Gillo Dorfles, *O devir das artes*. 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 19).

³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 11ª ed., Madrid, Ediciones de la *Revista de occidente*, 1976, p. 20.

⁴ *Op. cit.*, pp.20-1.

e possíveis identificações que elas pudessem promover, mas, pelo contrário, o efeito de estranhamento, procurando dirigir o olhar para o objeto, para sua construção, para sua possibilidade de instaurar um desvio no texto da vida. Mais que a aceitação, buscavam a provocação, e mesmo o escândalo.

O paradoxo do fim do século passado, a tensão entre o desprezo solene dos valores burgueses e o usufruto de suas benesses, entre a recusa do mercado cultural e a formação do mesmo que vai, a partir de agora, gerir o mundo das artes, atravessa as fronteiras do século XX, obrigando os artistas a uma tomada de posição: ou aceitam fabricar produtos culturais como mercadorias, ou rompem com o ciclo que os leva irremediavelmente a coadunar-se com valores que eles desejam combater. Eis as palavras de Jean-François Dupuis a este respeito:

“Não há artista, na primeira metade do século XIX, que não baseie a sua obra no desprezo dos valores burgueses e do valor mercantil (isso de forma alguma o impede de se conduzir como um burguês e de procurar o dinheiro onde há - o caso de Flaubert). O esteticismo apresenta-se como a ideologia do antivalor mercantil que torna o mundo viável e detém, por isso, o segredo dum certo estilo de vida, duma certa valorização do ser, oposto ao ser reduzido ao ter, que é do capitalista.”⁵

Para Walter Benjamin, os grandes períodos históricos provocam uma reorganização no nosso modo de perceber o mundo.⁶ A era da reprodutibilidade técnica traz-nos uma outra relação com a arte, que não é mais a contemplação senão o choque. As vanguardas buscam não a aceitação ou a compreensão, pois sabem que concorrem com algo - a guerra - mais grandioso à sua volta. Precisam retirar a arte de um cotidiano sufocante, para torná-la, de fato, participante de seu próprio tempo, simultaneamente traduzindo-o e antecipando o porvir.

A arte distancia-se da natureza e cria um novo mundo. Alterando a estrutura espacial utilizada no renascimento, busca formas novas de traduzir um outro espaço. A perspectiva renascentista e seu desejo de reproduzir o mundo o mais fielmente possível, será relegado para dentro das objetivas das câmeras fotográficas e cinematográficas. Liberadas de uma certa função reprodutora e identificatória, as artes plásticas ficam mais próximas das letras e da poesia, com toda a possibilidade de criar imagens que estas possuem: “A arte pós-impressionista não pode mais ser considerada, em qualquer sentido, uma reprodução da natureza; sua relação com a natureza é de violação. Podemos falar, no máximo, de uma espécie de naturalismo mágico, da produção de objetos que existem a par da realidade mas não desejam tomar o lugar desta.”⁷

⁵ Julius François Dupuis, *História desenvolva do surrealismo*. Lisboa, Antígona, 1979, p. 14.

⁶ *Op. cit.*, p. 80.

⁷ Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1995 p. 961.

Ao renunciar à reprodução do mundo, as vanguardas renunciam também aos conceitos que guiavam até então a criação de um objeto artístico. A noção de belo, presente nas obras de arte e nos estudos que vão acompanhá-las ao longo dos séculos, não pode ser mais utilizada agora. Segundo Hauser, a arte moderna é “fundamentalmente uma arte «feia»”⁸, que não busca o deleite, mas privilegia o intelecto, renunciando ao hedonismo e aos excessos sentimentais cometidos por alguns dos seus artífices do passado.

O Movimento surrealista

O Primeiro manifesto do surrealismo, escrito por André Breton em 1924, antes de mais nada é uma verdadeira profissão de fé. Iremos aos poucos descobrir porque a crença é tão importante para Breton e seus seguidores e porque este primeiro manifesto não é apenas uma peça literária, mas uma reflexão profunda sobre a situação do homem no mundo naquele instante e, ousamos dizer, uma condição que atravessa todo o século.

“(…) o Surrealismo nunca se propôs como um fim, mas justamente, como um ponto de partida para o homem, para o humano no mundo e diante dele, para o homem entre os homens e diante do outro, numa afirmação dialética incessante e permanente, guiado pelo conhecimento sensível das analogias e não das teorias.”⁹ Desde o primeiro manifesto que Breton aponta para o sensível como forma de apreensão do mundo. Não é simplesmente esquecermo-nos da razão e da lógica, mas tentarmos buscar uma outra lógica que não está presente nos meios convencionais.

Ao analisar as vanguardas, Ortega y Gasset afirma que “Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética.”¹⁰ Sensibilidade esta que provoca uma “desumanização da arte”, sendo vários os motivos que levam a este caminho. O principal deles é, sem dúvida, o fato do olhar do artista não tentar mimeticamente reproduzir a natureza, mas procurar, de várias formas, ultrapassá-la. Para Ortega y Gasset, os artistas caminham em direção ao objeto humano. Não a *figura* do homem, mas de um homem transfigurado e não calcado totalmente no *real*.

Ultrapassar o real, escolher um caminho diferente das possibilidades cotidianas de mostrar o mundo, não é uma escolha fácil. “Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es el más difícil del mundo. (...) La «realidad»

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sérgio Lima, *A aventura surrealista*. São Paulo, Vozes, 1995, p. 23.

¹⁰ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 11ª ed., Madrid, Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1976, p.30.

acecha constantemente el artista para impedir su evasión.”¹¹ Poderíamos afirmar até que, mais que fugir da realidade ou mesmo ultrapassá-la, o que os artistas queriam era ultrapassar, isso sim, um modo de representação do mundo.

Os surrealistas, como a vanguarda da época, buscavam também uma forma diferente de estar no mundo, de re(a)presentá-lo. Mas eles não tinham a intenção de fugir à realidade. Pelo contrário, eles gostariam de penetrá-la tão a fundo ao ponto de expor suas entranhas e tudo aquilo que (quase) sempre fora relegado por uma cultura classicizante. Temos a tendência de entender o termo surrealismo como algo fora da realidade¹², enquanto o que de fato eles buscavam, era um mergulho até então não ousado, no que havia de mais profundo desta realidade: o espaço do inconsciente e dos sonhos.

Em seu ensaio *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset traz-nos uma imagem que, se para ele traduz toda a vanguarda, acredito que se aplica de forma muito particular ao Surrealismo¹³: ele imagina que a fuga da realidade proposta pelas vanguardas seria como a história de Ulisses ao contrário - ao invés de buscar sua Penélope cotidiana, ele navega em direção à bruxaria de Circe. O desejo da humanidade pela ordem segura do cotidiano é subvertido pelo desejo do desassossego e do abismo. O surrealismo propõe a vertigem.



¹¹ *Op. cit.*, pp. 33-4.

¹² “Sei que o termo *surréalisme* resultou de uma condensação obtida a partir da fusão de *sur* com *réalisme*. O primeiro componente da combinatória se reporta a significados espaciais que a tradução portuguesa, de certa maneira, altera: *sur* significa *sobre* e tem origem numa preposição grega que, com o tempo, veio a se confundir com abreviações da partícula latina *super* ou *supra*. Sei que, além desse conteúdo consagrado pelo hábito, a preposição *sur* significa também *d’après* (...).” (Eduardo Peñuela Cañizal, *Surrealismo*. 2ª ed., São Paulo, Atual, 1987, p.9).

¹³ Não é indiferente a esta constatação as incursões no surrealismo dos poetas espanhóis. Por sua vez o “espírito surrealista” já pairava na vanguarda hispânica.

“**Vertige** - *tige, vers quel litige?*” (...) Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles.”¹⁴ Michel Leiris, ao longo dos números da revista *La révolution surréaliste*, propunha um glossário que desestruturava as palavras, recriando o seu sentido através de um jogo de desmontagem. A linguagem não serve apenas para facilitar as relações, mas para ser também perscrutada em busca de novos sentidos, ou velhos sentidos já esquecidos, devidamente ocultados pelo uso comum. A proposta de Leiris para a linguagem era a proposta de todo o grupo para a arte, e conseqüentemente, para os sentidos cristalizados do mundo.

Para os surrealistas, era preciso (e urgente) sair do lugar-comum, procurar caminhos alternativos que ressuscitassem a crença na vida. Para Leiris, “dissecar” palavras não era um simples jogo, mas uma tentativa de desvendar os seus segredos para que a linguagem fosse transformada em um “(...) oracle et nous avons là (si ténu qu’il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit.”¹⁵

A origem do surrealismo está ligada ao romantismo, “segundo Baudelaire, Victor Hugo teve o mérito de sugerir o «mistério da vida»”¹⁶. O romantismo, ao sugerir o mistério da vida, permite que a poesia seja mais que o seu sentido inteligível. Assim os surrealistas aprofundaram este mistério e buscaram também, segundo Duplessis, “uma obscuridade reveladora de um outro universo.” Passando por Rimbaud¹⁷ e Lautréamont, os surrealistas acreditavam no universo do sensível como a possibilidade do múltiplo e do plural, pois o mundo permite várias leituras. Vejamos um exemplo tirado dos jogos surrealistas:

“N. Qu’est-ce qu’un parapluie?”

*Q. L’appareil de reproduction chez les gastéropodes.”*¹⁸

Desnaturalizar o mundo, torná-lo estranho, para que, contraditoriamente, ele pudesse ser novamente conhecido, eis a proposta. Surge uma estética que extrai o belo do absurdo:

“Max Ernst explica-nos por que é que o belo pode nascer, segundo a fórmula de Isidore Ducasse, «do encontro de uma mesa de dissecação de uma máquina de cozer e de um chapéu-de-chuva». Com efeito, «uma realidade completamente acabada, cujo ingénuo destino parece ter sido fixado de uma vez por todas (um

¹⁴ Michel Leiris, “Glossaire: j’y serre mes gloses”, *La révolution surréaliste*, n. 3, 15 de abril de 1925, p.7. Citarei esta revista a partir da edição *facsimilada* publicada por Édition Jean-Michel Place, em Paris (1975).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Yvonne Duplessis, *O Surrealismo*. Lisboa, Inquérito, 1983, p.13.

¹⁷ Segundo Breton, “Rimbaud limitou-se a exprimir, com um vigor surpreendente, uma perturbação que sem dúvida milhares de gerações não conseguiram evitar... Em raríssimos intervalos que o antecederam, acreditamos poder surpreender no lamento de um sábio, na defesa de um criminoso, na desorientação de um filósofo, a consciência dessa terrível dualidade que é a ferida maravilhosa em que ele pôs os dedos.” (*Apud Yvonne Duplessis, op.cit.*, p. 13).

¹⁸ Louis Aragon et André Breton, “Le dialogue en 1928”, *La révolution surréaliste*, nº11, 15 de março de 1928, p. 7.

chapéu-de-chuva), ao encontrar-se em presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de cozer), num lugar onde ambos se devem sentir fora do sítio (sobre uma mesa de dissecação), escapará exactamente por isso ao seu ingénuo destino e à sua identidade, passará do seu falso absoluto, pelo desvio de uma relação, a um absoluto novo, verdadeiro e poético».¹⁹



O Surrealismo está profundamente inserido em seu tempo. Mais que pertencer a um período, ele funcionou como um instântaneo de uma época marcada por acontecimentos que iriam definir a História do século. As idéias do surrealismo ultrapassaram o próprio movimento²⁰. Em um primeiro momento irei concentrar-me no movimento em si, que pode ser enquadrado, segundo Maurice Nadeau²¹, entre duas datas - 1918-1939, ou seja, coincide mais ou menos com o

¹⁹ Yvonne Duplessis, *op. cit.*, pp. 30-1.

²⁰ "El espíritu surrealista, o, mejor dicho, el comportamiento surrealista, es eterno." (Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*. Montevideo, Altamira, 1993, p.11).

²¹ *Op. cit.*, p. 17.

fim da I Guerra e o início da segunda. E coincide precisamente com o "Fracasso universal de una civilización que se vuelve contra sí misma para devorarse."²²

O *fracasso* da civilização inspirou o nascimento das vanguardas que não conseguiam mais ver a arte como uma camuflagem para a crise pela qual passava a humanidade. A arte precisava sair do lugar-comum e dar continuidade a movimentos que, mesmo no século anterior, já se revoltavam contra a ordem estabelecida. Desde sempre encontramos pessoas e/ou movimentos que iam de encontro àquilo que era estabelecido pela ordem vigente. Arcimboldi, por exemplo, considerado um ancestral dos surrealistas, deu vazão aos seus retratos fantásticos construídos com frutas, vegetais ou flores, em pleno Renascimento. Da mesma forma, os românticos, séculos mais tarde, lutaram contra a tirania da ordem neo-classicizante.

Para teóricos como Maurice Nadeau e Gaëtan Picon, a primeira fase do movimento começa mais ou menos em 1919, estendendo-se até 1924, ano de publicação do I Manifesto. Para Franco Fortini, esta fase compreendida entre 1919-1925 é o momento de ruptura entre os surrealistas e movimentos análogos, onde são desenvolvidas as técnicas e lançados os fundamentos teóricos.²³ Fortini considera ainda que o grande mestre de todos vem a ser Apollinaire, que em seu manifesto de 1917 (o espírito novo) propõe "sublevar liricamente o mundo."²⁴

O surrealismo, como movimento de vanguarda, surge então no momento de *explosão* da forma vigente de se apresentar o mundo através da arte. Apesar de oficialmente ter-se iniciado em 1924, dois anos após o colapso do dadaísmo, a sua origem remete-nos à morte de Apollinaire: "Le 11 novembre 1918, 202 boulevard Saint-Germain, quelques amis veillent le corps de Guillaume Apollinaire." Um dia antes, "(...) Breton avait écrit en PS à une lettre-collage:

Mais Guillaume
APOLLINAIRE
vient de
mourir."²⁵

Alguns precursores

Morto Apollinaire, fica o termo com o qual ele designou a peça de sua autoria, *Les Mamelles de Tirésias*, um drama "surrealista". Em sua homenagem, Breton, Aragon e Soupault adotam o termo surrealismo. "Apollinaire vient de mourir. Le surréalisme peut naître - et ce n'est pas trop dire puisque le premier

²² *Op. cit.*, p 18.

²³ Franco Fortini, *O movimento surrealista*. Lisboa, Presença, 1980, p. 15.

²⁴ *Op. cit.*, p. 16.

²⁵ Philippe Audoin, *Les surréalistes*. Paris, Seuil, 1995, p. 10.

texte automatique, *Les Champs magnétiques*, fuit écrit six mois après.”²⁶ Para o triunvirato do surrealismo, Apollinaire era um deus que os havia fustigado com suas idéias de um espírito novo,²⁷ espírito este capaz de lançá-los em busca de novas experiências. “Un pañuelo que cae puede ser para el poeta la palanca con la cual levantará todo un universo...”²⁸

Para Breton (que conhece Apollinaire em 1916, após um período em que trocavam correspondência), Guillaume Apollinaire era:

“(...) uma personagem de vulto, como não encontrei mais nenhuma depois. É verdade que um tanto aloucada. O lirismo em pessoa. Arrastava atrás de si o cortejo de Orfeu.”²⁹ Um homem pleno de contradições, que ao lado da figura de Paul Valéry³⁰, vai exercer enorme influência no pensamento de Breton. Por um lado, Apollinaire projectava-se para o futuro enquanto isso Valéry rompia o silêncio de anos com os versos alexandrinos de *La jeune parque*.³¹

Apesar de atirar-se para o futuro, de ter sido um dos primeiros a reconhecer o gênio de Henri Rousseau, de ser um homem de seu tempo, capaz de detectar o “pintor da vida moderna”, como o fizera Baudelaire, faltava em Apollinaire uma dose de desafio e desapego que Breton vai encontrar em Jacques Vaché. Diante da guerra³², Apollinaire, segundo Breton, apesar de alistar-se no exército, não toma consciência do que se passa: “Perante o horrível *facto* que a guerra era, Apollinaire reagiu por uma vontade de imersão na infância (...).”³³ A poesia não vencera a provação da guerra, daí a importância de alguém como Vaché, um desafiador, que se não desertou em tempos de guerra, mostrou a sua insubmissão “(...) qu'on pourrait appeler la désertion à l'intérieur de soi-même.”³⁴

Vaché aparece como uma figura quase mítica, capaz de executar ações que mais tarde transformam-se em “literatura” nas mãos de Breton. O grande enfrentamento dos dois estilos antagônicos, Apollinaire e Vaché, acontece na estréia da peça do primeiro, *Les Mamelles Tirésias*. A apresentação é medíocre, o que provoca uma grande agitação no público presente, agitação esta que aumenta com o aparecimento de uma figura vestida com o uniforme do exército inglês, empunhando um revólver e disposto a descarregá-lo ao acaso. “El eco de este recuerdo lo encontramos, diez años después, en el *Segundo manifiesto del*

²⁶ *Op. cit.*, p. 11.

²⁷ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ André Breton, *Entrevistas*. Lisboa, Salamandra, 1994, p. 33.

³⁰ Quando André Parinaud pergunta a Breton se existia algum homem capaz de assegurar a ligação entre o século XIX e o século XX, ele responde prontamente: Paul Valéry. (*Op. cit.*, pp. 24-5).

³¹ Breton, de certa forma, não perdoa o que considera uma traição de Valéry, desonrar o respeitoso silêncio literário com uma obra que, para Breton, era injustificável: “Valera a pena ocultar-se tanto tempo para reaparecer nesta figura?” (*Op. cit.*, p. 50).

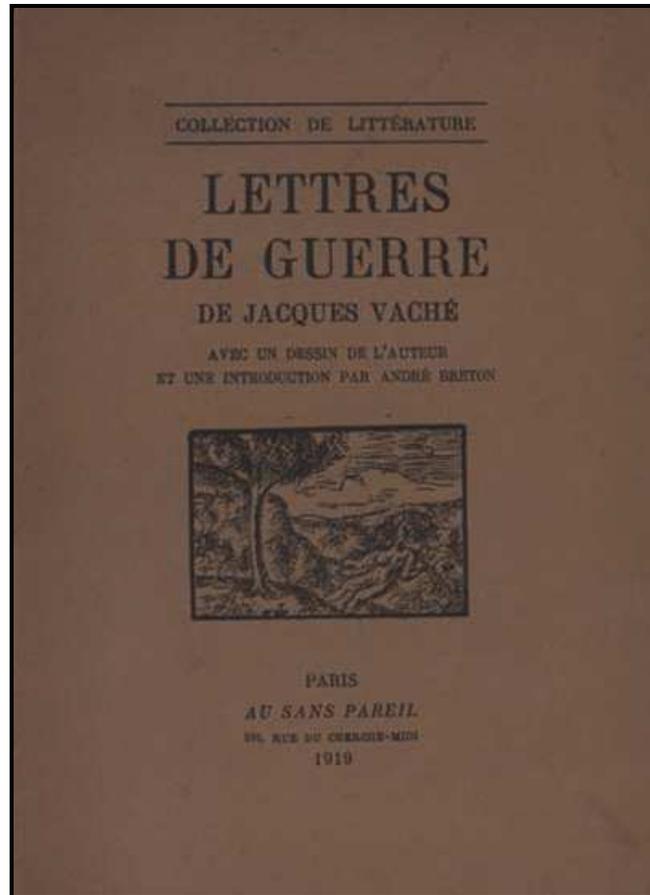
³² Para Breton, a guerra de 1914 “vinha arrancar a todas as suas (de alguns jovens, incluindo ele) aspirações para precipitá-los numa cloaca de sangue, lama e estupidez.” (*Op. cit.*, p. 31).

³³ *Op. cit.*, p. 35.

³⁴ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 376.

surrealismo, donde Breton declara que “el acto surrealista más simple consiste en empuñar los revólveres y descárgalos al azar sobre la multitud”.³⁵

Em *Lettres de guerre*, única obra publicada de Vaché³⁶, este deixava vir à tona suas opiniões sobre o mundo e principalmente sobre a arte: “(...) L’ART n’existe pas, sans doute(...)”.³⁷ Um poeta que nunca escreveu uma linha de poesia, mas que, para Breton, viveu-a intensamente, vindo a suicidar-se em 1919. As cartas de guerra são o seu legado para jovens como Breton ou Aragon: “As suas cartas tinham o efeito de um oráculo, cuja particularidade era ser inesgotável.”³⁸



A figura de Arthur Cravan, não menos mítica que a de Vaché, vai impor sua presença na alma de Breton e dos surrealistas de primeira hora (Aragon, Soupault). Desertor de dezessete nações, como ele mesmo se proclamava, Cravan, ex-boxeur, publicou entre 1912-1915 uma revista intitulada *Maintenant*, impressa em papel de embrulho e vendida pelo próprio Cravan que empurrava pelas ruas um carrinho de vendedor ambulante de frutas e hortaliças. Nele é possível encontrar elementos

³⁵ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Breton publica *Lettres de guerre* em 1919 na revista *Littérature*, dirigida por ele, após o choque do suicídio de Vaché. (Cf. Gaëtan Picon, *Le surréalisme*. Genève, Skira, 1995, p. 21).

³⁷ Jacques Vaché *apud* André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p.380.

³⁸ André Breton, *Entrevistas*, pp. 54-5.

que o tornam um precursor do Dadaísmo, apesar de que "(...) la solution au malaise intellectuel soit ici cherchée d'un tout autre côté."³⁹

Além de Apollinaire, Vaché e Cravan, Alfred Jarry, com o humor que impregna sua obra, deixou também marcas no caminho em direção ao Surrealismo: "Au-dessus de «l'ironie romantique» sur ce monde, de l'esthétisme démiurgique et illusoire, il a l'humour de pousser jusque dans les dernières conséquences de la parfaite absurdité les «valeurs» et «spéculations» de l'humanité."⁴⁰ O humor, pedra fundamental na construção artística do grupo, na vida de Jarry, segundo Duplessis, "(...) não passou de uma constante provocação a todas as convenções burguesas."⁴¹

A lista de influências do Surrealismo é muito grande, porque, além dos contemporâneos, Breton e seu grupo não renegaram figuras que a História tratou de deixar em segundo plano, como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, que segundo Breton: "Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique."⁴² Os Surrealistas não ocultam suas influências, pelo contrário, reconhecem publicamente suas dívidas, maiores ou menores com todos aqueles que, de alguma forma, iluminaram o movimento⁴³. Não é possível, porém, esquecer Rimbaud "(...) que viveu tragicamente este conflito de uma alma simultaneamente apaixonada pelo absoluto e prisioneiro no inferno terrestre."⁴⁴

De Rimbaud a Vaché, de Lautréamont a Apollinaire, passando por Baudelaire, Poe, Reverdy e ainda por Mallarmé que vai influenciar os primeiros poemas de Breton⁴⁵, chegamos ao Dadaísmo, que vai ser tão importante para o movimento que alguns autores irão apontar o surrealismo como uma continuação da aventura de Tristan Tzara e seu grupo do qual Breton tomou parte ativa. Em 1915, em Nova Iorque, M. Duchamp inicia um processo de ridicularização da arte

³⁹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 323.

⁴⁰ G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*. Paris, Larousse, 1972, p. 26.

⁴¹ Yvonne Duplessis, *op. cit.*, p. 15.

⁴² André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p.176.

⁴³ "O Manifesto do Surrealismo enunciará muitos deles, tais como Young (autor de *Noites*), Swift, Chateaubriand, Hugo, Aloysius Bertrand, Germain Nouveau, Raymond Roussel (...) São aqui lembrados apenas para constar que o surrealismo jamais fez mistério do que podia alimentar suas raízes." (André Breton, *Entrevistas*, p. 101).

⁴⁴ Yvonne Duplessis, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ "On sait que les premiers poèmes de Breton étaient «mallarméens» (...)" (G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 25). Além da influência clara de Mallarmé, Breton recorre ainda aos simbolistas. Falando sobre seu primeiro livro de poemas, Gaëtan Picon afirma que "(...) leur diversité est pourtant assumée par l'auteur, qui laisse imprimer les uns et les autres." Picon vai adiante mostrando que a colagem de elementos descontínuos é constituinte da própria obra. (Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 14). A tentativa de "colar" elementos descontínuos e mesmo antinômicos estará presente em todo o movimento e já aparece na revista *Littérature*, de 1919. Os seis primeiros números, classificados por Breton de "très «sages» et de bonne tenue", colocam lado a lado os últimos simbolistas, os poetas que "gravitavam" em torno de Apollinaire, além de jovens escritores. "Un tel ressemblément sera plus tard qualifié de tentative de «synthèse impossible entre des éléments dont le rapprochement satisfait le sens de la qualité, mais qui n'auront jamais rien à faire les uns avec les autres»." (G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*. Paris, Larousse, 1972, p. 28).

“normal” - apresenta objetos manufaturados, que ao serem selecionados por ele, passam a ser considerados “obras de arte”, são os *ready-made*. Ao mesmo tempo, também em Nova Iorque, Francis Picabia, na luta contra o “esteticismo” inaugura seu período mecânico, imitando, em seus desenhos, mecanismos de verdade que parecem tirados de um livro técnico. Mas é apenas em 1916, em Zurique, que tem início o dadaísmo.

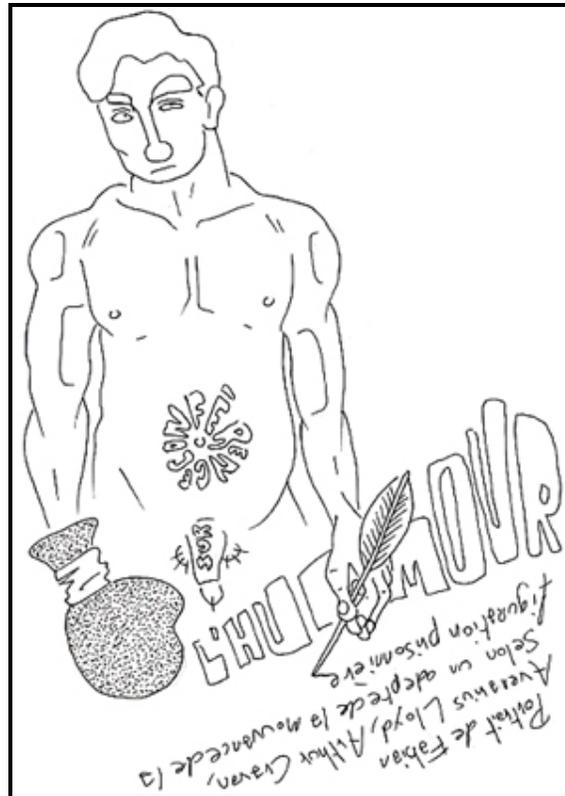
O Dada e o surrealismo

O movimento é anunciado por Tzara e o seu nome, *Dada*, “(...) volontairement non-signifiant, indique à lui seul la volonté nihiliste.”⁴⁶ Se a admiração de Breton por Vaché e Cravan vinha do fato de ambos, apesar das diferenças, nutrirem uma atitude niilista diante da vida⁴⁷, com provocações e escândalos que irão remeter-nos aos atos dadaístas, a sua sedução pelo grupo de Tzara não tardou a acontecer. Breton e seus amigos, Aragon e Soupault, que até 1919 não conheciam muito das atividades dadaístas, vão encontrar em seu manifesto de 1918 “une inquiétude semblable à la leur et partageront sa conviction de la nécessité d’«un grand travail négatif à accomplir».”⁴⁸

⁴⁶ G. Durozoi et B. Lercherbonnier, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Maurice Nadeau, em sua *História do surrealismo*, vai encontrar os pontos que haviam em comum entre Vaché e o dadaísmo. Vaché não chegou a conhecer o movimento, mas, em suas *Cartas de guerra*, encontramos passagens que se encaixam perfeitamente nas idéias propagadas pelo grupo de Tzara: “No queremos ni al arte ni a los artistas (!abajo Apollinaire)... Desconocemos Mallarmé, sin ningún odio, pero está muerto.” (Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 31). Breton amava Mallarmé e Apollinaire, mas não deixava de amar profundamente seu amigo Vaché: “La rencontre avec Jacques Vaché a sans doute déterminé l’adhésion de Breton à Dada dont l’attrait du vide pour le vide correspondait apparemment à l’attitude à la fois hautaine, indifférent, dissonante et isolée «sous le couvert d’une acceptation de pure forme poussée très loin».” (*Op. cit.*, p. 27).

⁴⁸ *Ibidem*.



A revista *Littérature*, dirigida por Breton, Aragon e Soupault, que de início apresentava textos dos mais variados autores que tinham prestígio junto ao grupo, sempre com a preocupação de explicar a criação artística e compreender o papel do artista no mundo, realiza um célebre questionamento: “Por que você escreve?” A pergunta reflete a preocupação dos diretores com o impulso que levava ao ato da criação literária. Se as respostas não foram satisfatórias⁴⁹, não fez com que o grupo desistisse de fazer pesquisas e avançar nas suas investigações que os levaria ao surrealismo. Nesta época começam a ser difundidos os trabalhos de Sigmund Freud que vai impressioná-los largamente, pois ele “parece tener la clave de un misterioso escondite que el trío dirigente de *Littérature* está ansioso de explorar.”⁵⁰

Em busca da chave de suas investigações, Breton e seus amigos publicam as *Poésies* de Lautréamont e um inédito de Rimbaud, *Les Mains de Jeanne-Marie*, penetrando ainda mais fundo nos mistérios da poesia e na busca das raízes que fazem parte de seu processo de construção. Apesar da atração pelo niilismo, herdada de Vaché⁵¹, entre outros, o grupo de *Littérature* não se movimentava por

⁴⁹ “Las respuestas desconcertantes, cínicas o desprovidas de interés fueran clasificadas en el orden de su mayor valor por los jóvenes directores de *Littérature* (...)”. (Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 32).

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 33.

⁵¹ “(...) Vaché, «mestre na arte de dar a tudo muito pouca importância», foi o símbolo daquele derrotismo integral que se encontra na origem do dadaísmo e do surrealismo.” (Franco Fortini, *op. cit.*, p. 81.) Vaché admirava um único poeta, Jarry, e sua única crença era no UMOR (que ele grafava sem o H). Mas, mesmo acreditando no humor e em Jarry, não por acaso, mestre do humor negro, a impotência de Vaché revela-se através desta declaração: “el humor no debe producir”. (*Apud* Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 31).

vias tão radicais; seus princípios de reflexão sobre a poesia separavam-no de uma prática *Dada*. Mesmo com a chegada de Tzara, Breton, Aragon e Soupault, prosseguiram suas investigações que forçosamente conduziram-nos a delimitação de um outro *ismo*.

A chegada de Tzara a Paris é fundamental para amplificar as tendências revolucionárias já presentes no grupo de *Littérature*. Em seu livro de 1924, *Les pas perdus*, Breton, ao falar sobre as características da evolução moderna, afirma que "Toutes ces considérations sur les idées et sur les hommes me conduisent, messieurs, à vous présenter Dada comme l'inévitable explosion qu'appelait cette atmosphère surchargée."⁵² O dadaísmo era uma inevitável explosão que encontrou um campo fértil para expandir-se junto a Breton e seu grupo, que desde sempre estiveram interessados no que havia de novo e explosivo em termos de criação artística e literária.⁵³

Dada aparece na reunião de *Littérature* de janeiro de 1920. Após uma série de leituras de poesias pouco "artísticas" (máscaras que recitam de maneira desarticulada poemas de Breton, Tzara lendo artigos de jornais ao som de campainhas e matracas), estabelece-se o caos que será a ordem do dia do movimento. A reação do público, já esperada, é de unir-se ao caos com gritos e assobios. Para Breton, um pouco mais tarde, o grande problema de Tzara foi nunca ter ultrapassado a barreira dos escândalos em suas manifestações. E os escândalos foram, paulatinamente, tornando-se lugar comum. Mas esta é uma reflexão posterior pois Breton, Aragon e Eluard, nomes fundamentais do surrealismo, assinam junto com Duchamp, Picabia e Tzara, entre outros, o *Boletim Dada*.⁵⁴

⁵² A. Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 169.

⁵³ Para Maurice Nadeau, Tzara "(...) puso tudo en tela de juicio." Além de chegar precedido de uma fama enorme, "(...) va a representar el papel de catalizador de las tendencias revolucionarias que animaban al grupo *Littérature* y sobre el cual influyó." (*Op. cit.*, p. 33).

⁵⁴ "El ambiente está creado. El *Bulletin Dada* de febrero reúne los nombres de Picabia, Tzara, Aragon, Breton, Ribemont-Dessaignes, Eluard, Duchamp, Dermée y Cravan, y proclama: "Los verdaderos dadaístas están contra *Dada*. Todo el mundo es director de *Dada*." (*Ibidem*).



O trio de diretores de *Littérature* não só participa ativamente do movimento de Tzara, como a própria revista torna-se uma espécie de órgão oficial do *Dada*: “Les gens de *Littérature* ne s’y trompèrent pas, et la revue, sous une couverture blanche illustrée des faces et attrapes graphiques de Picabia, devint l’organe officiel et presque unique de Dada.” Por dois ou três anos, “Ses directeurs se firent incontinent dados”⁵⁵. Mas a idéia de um outro movimento, que já estava presente nos primeiros números da revista, não foi sufocada pela força do dadaísmo, porque se, por um lado, era o que havia de mais revolucionário e que empreendeu uma luta de certa maneira eficaz contra a literatura e arte oficiais, por outro, esgotou-se em suas próprias fórmulas que encaminhavam a todos para o grande nada⁵⁶. Um nada que já não levava a lugar algum.

O surrealismo já estava presente e convivia lado a lado com o dadaísmo. “É, portanto, inexacto e cronologicamente abusivo apresentar o surrealismo como um movimento saído de Dadá ou ver nele uma espécie de reorientação do Dadá no plano construtivo.”⁵⁷ Estas são palavras de Breton, em uma série de entrevistas concedidas à André Paurinad entre março e junho de 1952. Além de negar uma

⁵⁵ Philippe Audoin, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶ Em Paris, após o lançamento do *Boletim Dada*, prosseguem os atos públicos. No dia 5 de fevereiro de 1920, no Salão do Independentes, trinta e oito conferencistas são mobilizados para lerem os manifestos dadaístas. (Não haviam tantos manifestos assim, pois o de Picabia foi lido dez vezes e o de Ribemont-Dessaignes, nove). Maurice Nadeau extraiu de um deles algumas linhas que são, efetivamente, o verdadeiro programa do *Dada*: “Nada de pintores, nada de literatos, nada de músicos, nada de escultores, nada de republicanos, nada de realistas, nada de imperialistas, nada de anarquistas, nada de socialistas, nada de bolcheviques, nada de políticos, nada de proletários, nada de demócratas, nada de burgueses, nada de aristócratas, nada de ejércitos, nada de polícia, nada de patrias, en fin, basta de todas esas imbecilidades, no más nada, no más nada. **Nada, nada, nada.**” (*Op. cit.*, pp. 33-4).

⁵⁷ André Breton, *Entrevistas*, p. 66.

filiação direta do surrealismo ao *Dada*, Breton lembra ainda que *Champs magnétiques*, primeiro texto surrealista, escrito por ele e Soupault, foi publicado em *Littérature*, entre outubro e dezembro de 1919. Assim, mesmo com a invasão *Dada*, as experiências que levariam ao manifesto de 1924 continuaram a existir nas páginas da revista.

É inegável, porém, a influência exercida por Tzara, Picabia e, principalmente, o fascínio que Duchamp possuía sobre Breton e seu grupo. As provocações dadaístas foram levadas a cabo entusiasticamente por todos que queriam desestabilizar o mundo das artes, tirando-a de uma oficiosidade que acabava por sufocá-la. O problema é que se o dadaísmo abriu as portas de par em par, segundo Breton “acaba-se por descobrir que essas portas dão para um corredor que serpenteia sem sair do mesmo sítio.”⁵⁸ Um movimento que surge contra toda a forma de consagração, acaba por ser consagrado por um texto de Jacques Rivière, publicado em agosto de 1920, na *Nouvelle revue française*. Para Breton, “Reconnaissance a Dada”, texto de Rivière, põe o dadaísmo à beira da consagração literária.

O *Dada* não era uma simples busca, o *Dada* alimentava-se das hostilidades a ele dirigidas. Como provocar escândalos se houvesse quaisquer formas de simpatia ou aceitação? Além de estar a um passo da consagração, o movimento esgotou-se por causa das idéias que estavam em sua gênese: a busca do nada não sobrevive à atos de criação. O rompimento definitivo do grupo de Breton com o dadaísmo, surge após o famoso “Processo Barrés”. Os espetáculos dadaístas estavam à beira de um esgotamento; quase nada de realmente novo ou provocador era lançado ao público. Aragon e Breton assumem o controle de uma manifestação que, a princípio, ainda era *Dada*, mas que já fugia completamente do programa de Tzara.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 69.



Como vimos anteriormente, antes da entrada de Tzara e seu grupo, a *Littérature* estava empenhada em empreender buscas para questões tão importantes como, por que você escreve? As pesquisas do grupo de Breton dirigiam-nos a uma incessante procura de respostas que recolocassem em evidência não só poetas esquecidos, marginalizados, mas também escritores *oficiais*, ou que se perderam ao longo do percurso de suas vidas. Era o caso de Maurice Barrès⁵⁹. Como podia o autor de *Un homme libre* transformar-se num traidor capaz de escrever o propagandista *L'Écho de Paris*? Assim, Barrès é acusado de crime contra a segurança do espírito. O problema foi que, enquanto Breton levava o processo à sério, queria de fato discutir o *crime*, Tzara imbuído do puro espírito *Dada*, passou o processo dizendo disparates e chistes que não condiziam com o interesse de Breton.⁶⁰

⁵⁹ "Barrès era o anarquista literário do «culto do eu» convertido em cantor do fascínio nacionalista, o mesmo é dizer, o símbolo perfeito dessa *intelligentsia* fim de século reconciliada com a poesia do clarim, e que justificava a *contrario* os paladinos de uma cultura sem «mancha de sangue intelectual»." (Jules François Dupuis, *op. cit.*, p. 24).

⁶⁰ Não irei alongar-me mais sobre o "Processo Barrès", que já foi largamente estudado em obras como, entre outros: M. Nadeau, *Historia del surrealismo*. Montevideo, Altamira, 1993; G. Picon, *Le surréalisme*. Genève, Skira, 1995; G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*. Paris, Larousse, 1972.

Foi montado um tribunal que iria proceder ao julgamento. Tzara, convocado como testemunha disse: "Vous conviendrez avec moi, M. le Président, que nous ne sommes tous qu'une band de salauds et par conséquent, les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance." Ao que o presidente Breton contesta: "Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile, ou cherche-t-il à se faire interner?"⁶¹ Para Tzara era mais um jogo *Dada*, para Breton, havia implicações morais e estéticas que serão de suma importância em todo o movimento surrealista.

Não era só Breton que detectava o declínio do *Dada*. Já em 1921, o movimento foi perdendo nomes importantes como o de Picabia. A ruptura definitiva de Breton com o *Dada* e, sem dúvida, o grande salto em direção ao surrealismo, acontece no *Congrès international pour la détermination et la défense des tendances de l'esprit moderne*, convocado por ele em Paris em 1922. Os principais diretores das revistas de vanguarda são chamados a participar de um congresso que tinha a intenção de "définir une attitude de large convergence autour de certaines propositions". Tzara recusa-se a participar, pois "entre la négativité dogmatique de Dada et cette tentative de conciliation positive, on voit l'abîme..."⁶²

O congresso idealizado por Breton fracassou, pois seria impossível conceber um congresso para estabelecer as diretrizes da arte moderna, sem a presença *Dada*⁶³. Se, por um lado, o congresso fracassou, por outro ajudou a constituir o grupo que iria estar ligado mais diretamente ao surrealismo. O último episódio que marcou definitivamente a separação entre Breton e seu grupo e o *Dada*, foi quando da representação de *Couer à gaz* de Tzara. Breton, Eluard e Péret (que então estavam já ligados aos princípios das experiências surrealistas), foram maltratados durante a representação, reagindo como o público convencional dos espetáculos *Dada*. Tzara chamou a polícia e apontou os três como perturbadores. "Como se ve, Tzara no gustaba mucho, cuando se ejercían contra él, de procedimientos que él mismo contribuyó a crear."⁶⁴

A aventura surrealista: os primeiros passos

Segundo Maurice Nadeau⁶⁵, foi com certo alívio que o grupo ligado a Breton, abandonou o dadaísmo. Já há muito tempo que suas pesquisas e produções estavam longe dos ideais de Tzara e próximo daquilo que vai ser *oficializado* a partir de I Manifesto. Como já foi dito, o termo *surrealismo*, é herança direta de

⁶¹ *Apud* Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 39.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Para Tzara a ideia do congresso era algo já superado. Como poderia participar de um evento sobre arte moderna se ele havia dito: "Dadá não é moderno.?" (*Apud* Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 37).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

Apollinaire - sua peça, *Les mamelles de Tirésias*, é de 1917. Em 1919 surge *Les champs magnétiques*, de Breton e Soupault - o primeiro texto feito a partir da escrita automática: "Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans la ville sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus."⁶⁶ Assim começa a verdadeira aventura surrealista. Encontramos neste texto, que Philippe Audoin, em 1971, considera "un livre de jeunesse",⁶⁷ várias indicações que nos levam às questões que serão exploradas pelos surrealistas ao longo do tempo.

Les champs magnétiques, texto de "jeunesse" ou "jouvence", como quer Audoin, deixa brotar a voz automática, que anuncia o porvir, já a partir do próprio título, mas que está entranhado na mais profunda tradição de Isidore Ducasse e seus *Cantos de Maldoror*, é escrito em conjunto por Breton e Soupault (desejo de Breton presente no I Manifesto - a poesia como um ato de criação coletiva) e evoca, segundo ainda Audoin, um tempo mítico, surgindo como um paradigma que estará presente em todo o surrealismo, especialmente no idealizado por Breton, que é o de deixar vir à tona o inconsciente, o puro automatismo, cercado-o, porém, de uma aplicação e um sentido científico de pesquisa e experimentação⁶⁸.

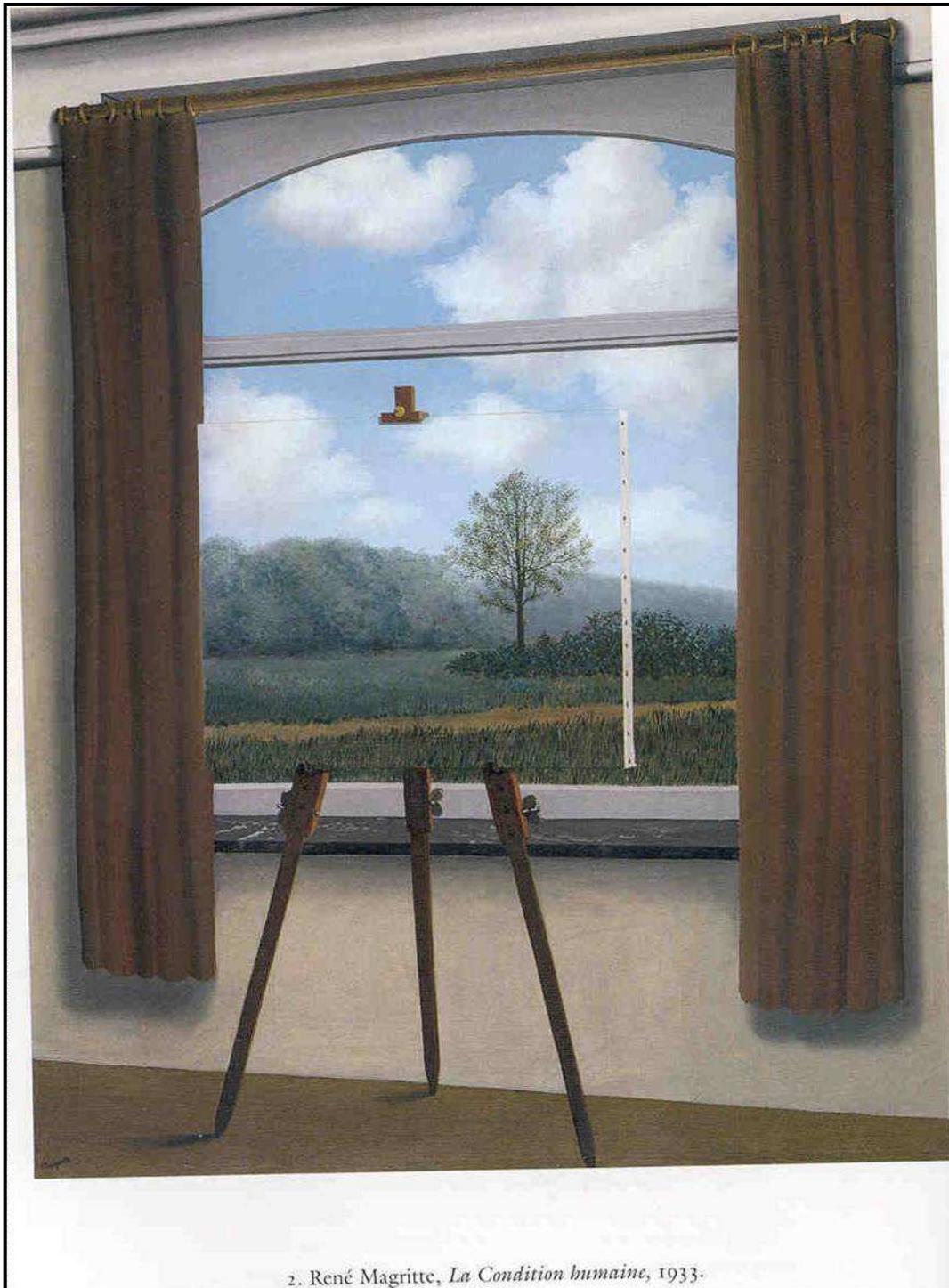
Ao seguirmos *Les champs magnétiques* vamos encontrando pistas que serão depois aprofundadas nos textos, sejam visuais ou escritos, das obras posteriores do surrealismo. Temos a presença dos sonhos: "Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplaient nos rêves"; da janela, como uma possibilidade de *abertura para dentro*: "La fenêtre dans notre chair s'ouvre sur notre **cœur**"; do desconhecido que habita a nossa memória e convive com nossos olhos cotidianamente domesticados: "Il n'y a plus que des reflets dans ces bois repeuplés d'animaux absurdes, de plantes connues."⁶⁹ Continuaríamos exaustivamente a seguir os primeiros passos de Breton, e não só, pois estavam surgindo nesta mesma época os textos automáticos de Aragon, para mostrarmos que o surrealismo já existia antes da aproximação com o *Dada*, e que, de certa forma, o que foi feito mais tarde - o manifesto -, surgiu de forma inevitável, pois o grupo que iria constitui-lo, já havia criado, de fato, o que será conhecido como movimento surrealista.

⁶⁶ André Breton et P. Soupault, *Les champs magnétiques*. 3. ed., Paris, Gallimard, 1996, p. 27.

⁶⁷ Extraio esta referência a partir do prefácio de Ph. Audoin a *Les champs magnétiques*, citado na nota anterior.

⁶⁸ "Cette volonté de rigueur est avant tout d'ordre expérimental. Ennemies du vague et de l'effusion, les séductions de la science d'alors (qui poursuit le recensement et les mensurations des ondes, des forces, des rayonnements qui sous-tendent l'invisible) comme aussi la formation et la pratique médicales de Breton, vont concourir à orienter la disponibilité des deux auteurs vers une entreprise sans précédent." (Ph. Audoin, *op. cit.*, p. 13).

⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 28- 33.



2. René Magritte, *La Condition humaine*, 1933.

A poesia de *Les champs magnétiques* é introduzida pela presença de um animal que diz: *Les sentiments sont gratuits*. O *pagure*, que está no início dos poemas de Breton e Soupault, definido por Audoin como "animal-totem", é um crustáceo que vive em conchas abandonadas, ou seja, vive em casas emprestadas por animais que morreram, sendo conhecido ainda como *bernard-l'ermite*. "Outre le chapitre intitulé *Le pagure dit*, *Les Champs* contiennent une description analogique

de cet «animal admirable» (selon que Breton le notera plus tard en marge).⁷⁰ No capítulo de *Les champs magnétiques* intitulado “Gants blancs”, um viajante diz a seu companheiro: “J’ai marché devant moi et j’ai compris la fatalité des courses perpétuelles et des orgies solitaires.” O viajante é, antes de mais nada, um forasteiro. No texto, aparece como alguém cuja alma, outrora, estava “ouverte à tous vents est maintenant si bien obstruée qu’ils ne donnent plus prise malheur.” Agora ele será julgado “sur un habit qui ne leur appartient pas.”⁷¹

O viajante *perde-se* nas viagens. Hoje, habita uma roupa que não é, realmente, sua. Para Audoin, o *pagure* “a pour caractéristique d’habiter une carapace qui n’est pas la sienne.”⁷² Constitui-se assim num “híbrido simulado”, que lança a importante pergunta: quem sou eu? Quem é o outro? A imbricação do eu e o outro, do fora e dentro na mesma carapaça, aparece como paradigma máximo das antíteses que Breton, mais tarde, tentará conciliar.

Podemos considerar *Les champs magnétiques* o mergulho no *maravilhoso* - palavra de ordem do manifesto surrealista: “(...) le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau.”⁷³ O maravilhoso deve persistir contra um embotamento cotidiano dos sentidos. Da mesma forma que o que os atraiu a Rimbaud foi o fato do poeta ser, antes de tudo, alguém que “pretendeu ir além das fronteiras da literatura”⁷⁴, o que os surrealistas pretendiam era ir além das fronteiras do puramente racional e deixar transbordar as franjas do inconsciente. Enquanto Freud desvendava para o mundo das ciências o que possuíamos de mais recôndito, os surrealistas desvendavam o inconsciente para o mundo das artes, ou mesmo, para o mundo.

Apesar de empreender uma luta contra o racionalismo, “O Surrealismo não é o irracionalismo.”⁷⁵ Para Lima, o Surrealismo é uma experiência “do/e/no real de uma mais consciência da Poesia e dos questionamentos do ser como um querer humano.” Surgido em um momento de crise da cultura⁷⁶, o espírito surrealista vai animar grande parte do século XX, em fases diferentes, mas carregando os mesmos componentes que estavam presentes desde o I Manifesto: vontade de expressão do inconsciente, intuito de unificação do homem, negação da ordem social⁷⁷, compromisso ético-político.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 18.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 90.

⁷² *Op. cit.*, p. 18.

⁷³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1972, p. 24.

⁷⁴ Franco Fortini, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵ Sérgio Lima, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶ “O Surrealismo pertence a uma das fases terminais da crise da cultura.” (Jules-François Dupuis, *op. cit.*, p. 11).

⁷⁷ “L’homme propose et dispose. Il ne tient qu’à lui de s’appartenir tout entier, c’est -à-dire de maintenir à l’état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs.”. (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 28).

O surrealismo constrói uma operação dialética entre o racional/irracional. Ao mesmo tempo que “poneva l’arte come irrazionalità assoluta”, como afirma Argan em um ensaio sobre o sublime em Max Ernst⁷⁸ (considerado por ele, “il più surrealista degli artisti surrealisti”), o movimento não nega a sua inserção na sociedade, pois Breton sempre buscou uma ação política efetiva para construir a sua Revolução⁷⁹. Talvez os surrealistas tenham conseguido encontrar um equilíbrio entre as duas formas de se estar no mundo, racional/irracional, jogando com suas antíteses. Estendemos ao restante do grupo uma afirmação sobre Ernst feita por Argan: “Desmistifica el Diavolo-inconscio, ma per desmistificare bisogna essere uno scaltro mistificatore, sapere giocare con le contradizioni.”⁸⁰ O prazer do jogo surrealista consiste exatamente em ir até às profundezas do inconsciente e retornar com matéria suficiente para fazer um poema.



“Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a du plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’a la fin cette croyance se perds”, assim começa André Breton o I Manifesto do Surrealismo. É interessante o uso da palavra *crença*, logo no início, porque mais que um simples movimento de vanguarda, o Surrealismo constituiu-se numa profissão de fé: no homem, no amor, no maravilhoso, no humor e na

⁷⁸ Giulio Carlo Argan, “Il sublime subliminale di Max Ernst”, in G. C. Argan et alii, *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 13-25.

⁷⁹ Não pretendo aqui analisar ou mesmo questionar mais profundamente a relação entre o Surrealismo e a Política. Vários são os livros que tratam do assunto (ver, entre muitos outros, os já mencionados Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*. Montevideo, Altamira, 1993 e Gaétan Picon, *Le Surréalisme*. 2ª ed., Genève, Skira, 1995). Ressalto apenas esta relação para mostrar o quão dentro da realidade estava o movimento. Mesmo que por vias não convencionais, eles atuavam SOBRE a realidade.

⁸⁰ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 106.

possibilidade - real- de promover-se uma verdadeira Revolução, além das filiações políticas (tentada várias vezes pelo grupo e incompreendida por uma esquerda ortodoxa, incapaz de ver na ousadia das propostas surrealistas um ponto de convergência com seu ideário stalinista). Breton encerra o Manifesto dizendo: "Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. (...). C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs."⁸¹

Se a existência está além, é preciso descobrir os meios que levam ao seu encontro. Desta forma, o surrealismo irá propor técnicas⁸² como a escrita automática, o *cadavre exquis*, o sonho, a loucura, atravessados pelo humor. Tudo isto no intuito de fugir da solidez quotidiana (navegar para os braços de Circe).⁸³

O importante é perceber que o movimento surrealista propõe-se a invadir a vida cotidiana, e não permanecer afastado, como se fosse outra esfera da existência, ou mesmo, como se fosse algo alheio à vida, que estivesse ali apenas como uma ilustração. Breton e seus amigos desejaram muito mais. Sua intenção não era apenas fazer poesia, mas conseguir que esta poesia invadisse o dia-a-dia; aliás, em nenhum momento foi declaradamente a sua intenção fazer *literatura*, pelo menos não aquela que merecesse a aprovação de todos (traços constantes das vanguardas, principalmente do *Dada*). Tanto que quando alguém, como por exemplo, Eluard, deixou-se encantar pela própria escrita, transformando-se num grande poeta, respeitado e lido, estava assinando a sua carta de ruptura com o movimento.

⁸¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 11.

⁸² As técnicas surrealistas, são, antes de mais nada, um processo de auto-ironia. Já no I Manifesto, Breton "revela" os segredos da arte mágica surrealista, afirmando que, entre outras coisas, estes segredos podem ajudá-lo a escrever falsas novelas e a não se deixar aborrecer em companhia de outras pessoas.

⁸³ O cineasta e surrealista Luis Buñuel, antes de aventurar-se pelo cinema, construiu poemas utilizando as técnicas propostas por Breton, como podemos constatar em *Não me parece bem, não me parece mal*, poema do livro não publicado, *O Cão Andaluz*: (publicado em Juan Francisco Aranda, *Os poemas de Luis Buñuel*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, p. 100)

*Eu creio que por vezes nos contemplam
à nossa frente atrás de nós ao nosso lado
uns olhos rancorosos de galinha
mais temíveis do que a água podre das grutas
incestuosos como olhos da mãe
que morreu no patíbulo
pegajoso como um coito
como a gelatina que os abutres engolem*

*Creio que hei-de morrer
de mãos espetadas na lama dos caminhos*

*Creio que se me nascesse um filho
ele quedar-se-ia eternamente a olhar
as bestas que copulam ao entardecer.*

Em seu livro, *Philosophie du surréalisme*, Ferdinand Alquié ao analisar detidamente o projeto surrealista, diz: "Le surréalisme est vie. Il ne lui importe pas de faire l'œuvre littéraire, mais d'exterioriser des forces humaines, d'aimer, d'espérer et découvrir."⁸⁴ No primeiro manifesto, Breton vai apontando para as possibilidades de intervenção no cotidiano, chegando mesmo a mostrar que o surrealismo é como um vício, não se pode entrar e sair dele com tanta facilidade, depois de se compreender que a racionalidade empobrece o discurso, quando elementos de desordem entram na escrita e na fala, é como se fossem tomados por um estado de loucura e a partir daí surge a criação sem amarras e sem preocupações dialéticas; o diálogo não deve pretender montar uma tese, mas oferecer-se como "tremplins à l'esprit de celui qui écoute."⁸⁵

As palavras e seu uso (da mesma forma que as imagens) são a matéria básica do surrealismo. Claro que de qualquer movimento artístico, mas a importância de cada palavra, a busca de seu significado intrínseco, foi um dos motores do movimento. Vimos como Leiris *brincava* com os significados ("**Académie** - *macadam pour les mites*"⁸⁶), como os diálogos surrealistas desordenavam uma sequência de sentidos ("P. Pourquoi les chiens aboient-ils à la lune? B. Parce que les cheminées d'usines sont rouges"⁸⁷) e como os *cadavre exquis* construíam imagens a partir de termos colocados lado a lado sem que nenhuma sequência lógica pudesse justificá-los ("La vapeur ailée séduit l'oiseau fermé a clé"⁸⁸). As técnicas surrealistas foram largamente divulgadas por seus criadores e/ou usuários, sendo mesmo constituído um *Bureau de recherches*, que teve a sua atividade explicada por Artaud em um número de *La révolution surréaliste*⁸⁹. A intenção era fazer com que o maior número de pessoas participasse desta aventura.

As técnicas surrealistas

Yvonne Duplessis, em *O surrealismo*, descreve o que ela considera como sendo "as técnicas surrealistas": o humor, o maravilhoso, o sonho, a loucura, o *cadavre exquis* e a escrita automática. No I Manifesto Breton revela os "segredos da arte mágica surrealista", aqui ele ensina como fazer um texto surrealista e qual pode vir a ser a utilidade de ser-se mestre em tal ofício. O que Breton faz,

⁸⁴ Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 29.

⁸⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 49.

⁸⁶ M. Leiris, "Glossaire: j'y serre mes gloses", *La révolution surréaliste*, n. 6, março de 1926, p. 20.

⁸⁷ Diálogos entre Breton e Péret, publicados no n. 15 da *La révolution surréaliste* de março de 1928, p. 8.

⁸⁸ *La révolution surréaliste*, outubro de 1927, p.11.

⁸⁹ Antonin Artaud, em um texto publicado no n. 3 de *La révolution surréaliste*, de abril de 1925, explicava o que era e a importância de um espaço onde pudessem ser desenvolvidas as pesquisas surrealistas: "Le bureau central des recherches surréalistes s'applique de toutes ses forces à ce reclassement de la vie." (p. 31).

ironicamente, é não só uma crítica à literatura de um modo geral, como também, utiliza de uma de suas técnicas, o humor, para melhor se fazer entender. Assim sendo, vemos o surrealismo a ser construído a partir dos autores de eleição do grupo (como já vimos anteriormente) e de modos de trabalhar a palavra e/ou a imagem fugindo do lugar comum.

Sobre o humor, já vimos que tanto Jarry quanto Cravan e, principalmente, Jacques Vaché, possuíam uma noção muito especial do humor (que para ele era o *UMOR*) e como todos foram importantes influências para Breton e para o surrealismo de um modo geral. Em 1905, Freud escreve um tratado sobre o "chiste", que segundo ele, merecia um estudo mais aprofundado e uma melhor análise que o recolocasse em seu devido lugar, não sendo apenas uma subdivisão do Cômico, mas tendo inclusive diferenças fundamentais de conceito. Em 1939, Breton escreve *Anthologie de l'humour noir*, ressaltando, no prefácio, comentários de Freud que afirmavam a importância do humor como fonte de libertação. E é exatamente esta sentido de libertação e busca do prazer intrínsecos a certo tipo de humor, que vai encantar aos surrealistas.

Além do humor, como elemento capaz de desestabilizar o cotidiano, os surrealistas buscaram outras formas de criar, escapando das teias da racionalidade. Várias foram as experiências executadas pelo grupo (quando surge o I Manifesto, já trazia atrás de si cinco anos de experimentações), passando pela escrita automática, revelação dos sonhos, hipnose, jogos, tudo que os levasse aos *estados segundos*, que, para Breton: "O que neles apaixonadamente nos interessou foi a possibilidade que nos davam de escapar aos constrangimentos que pesam sobre o pensamento vigiado."⁹⁰

Os surrealistas possuíam o que Breton chama de *apetite do maravilhoso*, um maravilhoso irrecuperável, presente apenas na infância. O que eles tentavam era agarrar o impossível, ou pelo menos, recriá-lo. Outro elemento fundamental para o surrealismo era o amor, um amor total, idealizado principalmente por Breton. Como tudo no movimento, o amor ideal flertava com Sade, sem contudo perder um sentido ético de tentativa de salvação do mundo. "Se o surrealismo levou ao zênite o sentido desse amor «cortês» de que geralmente se faz partir a tradição dos cátaros, também frequentemente se debruçou com angústia sobre o seu nadir e foram essas diligências poéticas que lhe impuseram o resplendor do gênio de Sade, à maneira de um sol negro."⁹¹

⁹⁰ André Breton, *Entrevistas*, pp. 88-9.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 144.

O movimento surrealista teve data de nascimento e morte de alguma maneira precisos⁹², mas o espírito surrealista pode-se considerar eterno. Já existia antes do movimento e perdura até os nossos dias⁹³. Em 1932, Breton escreve em *Les vases communicants*:

“Le poète à venir surmontera l’idée déprimante du divorce irréparable de l’action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l’arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu’il n’a rien d’amer. (...) Ils seront déjà dehors, mêlés aux autres en plein soleil et n’auront pas un regard plus complice et plus intime qu’eux pour la vérité lorsqu’elle viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière à leur fenêtre noire.”⁹⁴

Era mais que uma definição de um poeta do futuro, mas uma clara descrição do que fez o movimento e de seu legado.

Referências Bibliográficas

- ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du Surréalisme*. Paris, Flammarion, 1955.
- ARAGON, Louis. “Fragments d’une Conférence”, *La Révolution surréaliste*, nº 4, 15 de julho, 1925, pp.23-5.
- ARGAN, Giulio Carlo. “Il sublime subliminale di Max Ernst” in G. C. Argan et alii, *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 13-25.
- ARNALDO, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 2ª ed., Madrid, Tecnos, 1994.
- AUDOIN, Philippe. *Les surréalistes*. Paris, Seuil, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2ª ed., Campinas, Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Gallimard, 1976.
- BATAILLE, Georges. “Le «jeu lugubre»”, *Documents*, nº 7, dezembro de 1929, pp. 369-372.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D’Água, 1992, pp. 71-1113.
- BRECHON, Robert. *Le surréalisme*. 2ª ed., Paris, Armand Colin, 1971.
- BRETON, André. *Anthologie de l’humour noir*. Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- BRETON, André. *Entrevistas*. Lisboa, Salamandra, 1994.
- BRETON, André. *Entretiens*. Paris, Gallimard, 1952.
- BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris, Gallimard, 1969.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1972.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. 4ª ed., Lisboa, Salamandra, 1993.
- BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955.
- BRETON, André et SOUPAULT Phillippe. *Les champs magnétiques*. 3ª ed., Paris, Gallimard, 1996.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo*. 2ª ed., São Paulo, Atual, 1987.
- CLEBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris, Seuil, 1996.
- DESNOS, Robert. “Cinéma d’avant-garde”, *Documents*, nº 7, dezembro, 1929, pp. 385-7.

⁹² “O movimento surrealista viveu um período bem preciso: dos anos pós-Primeira Guerra Mundial, quando nasceu, até 1969, data de sua dissolução.” (R. Ponge, “Mais Luz!”, in Robert Ponge (org.), *O surrealismo*, Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1991, p. 26.

⁹³ “Em função desta dupla realidade - de um lado, a dissolução do surrealismo enquanto grupo organizado; por outro lado, a permanência e antigüidade das idéias-força que o surrealismo defendeu - é que se passou a distinguir o “surrealismo histórico” (c. 1922-1969) do “surrealismo eterno” (conforme terminologia adotada por Jean Schuster no manifesto de dissolução, *O quarto canto*).” (*Op. cit.*, p. 29).

⁹⁴ André Breton, *Les vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955, p. 170.

- DESNOS, Robert. "La mort: la muraille de chêne", *La révolution surréaliste*, nº 2, 15 de janeiro de 1925, p. 22.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Paris, Macula, 1995.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.
- DUPLESSIS, Yvonne. *O Surrealismo*. Lisboa, Inquérito, 1983.
- DUPUIS, Jules François. *História desevolva do surrealismo*. Lisboa, Antígona, 1979.
- DUROZOI, Gérard et LECHERBONNIER. Bernard, *Le surréalisme*. Paris, Larousse, 1972.
- FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*. Lisboa, Presença, 1980.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- FREUD, Sigmund. "El chiste y su relación con el inconsciente" in *Obras completas*, Tomo 3, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1997, pp. 1029-1167.
- FREUD, Sigmund. *Los sueños*. Madrid, Alianza Cien, 1995.
- FRONTÍN, José Luis Giménez. *Movimentos literários de vanguarda*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1979.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- HUYGHE, René. *O poder da imagem*. Lisboa, Edições 70, 1998.
- LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. São Paulo, Max Limonad, 1986.
- LEIRIS, M. "Glossaire: j'y serre mes gloses", *La révolution surréaliste*, nº 3, 15 de abril de 1925, pp. 6-7 e Nº 6, 1 de março de 1926, pp. 20-1.
- LIEVRE-CROSSON, Elisabeth. *Du Cubisme au Surréalisme*. Toulouse, Éditions Milan, 1995.
- LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo, Vozes, 1995.
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Montevideo, Altamira, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 11ª ed., Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976.
- PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- PAZ, Octavio. "Estrella de tres puntas: El surrealismo" in *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, pp.13-33.
- PAZ, Octavio. *Las cosas en su sitio*. México, Finisterre, 1971.
- PICON, Gaëtan. *Le Surréalisme*. 2ª ed., Genève, Skira, 1995.
- PONGE, Robert (org.). *O surrealismo*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.
- SERS, Philippe. *Sur dada - essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*. Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997.
- TORRE, Guillermo de. *Qué es el superrealismo*. 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.