

José Pedro Antunes

**Tradução comentada de *O surrealismo francês*
de Peter Bürger**

Campinas

2001

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	82894
V	EX
TOMBO BC	62910
PROC.	16-86-05
C	☐
D	☒
PREÇO	11,00
DATA	10.2.05
Nº CPD	

Bib. 341943

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL – UNICAMP

An89t

Antunes, José Pedro.

Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger / José Pedro Antunes. - Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Iumna Maria Simon.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Burger, Peter, 1936- - Crítica e interpretação. 2. Surrealismo (Literatura). 3. Literatura alemã - História e crítica. 4. Pós-Estruturalismo. I. Simon, Iumna Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

José Pedro Antunes

Tradução comentada de *O surrealismo francês* de Peter Bürger

Este exemplar da redação final da tese
defendida por José Pedro

Antunes

e aprovada pela Comissão Julgadora em

06/12/2009.

Luc S

PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO
Coordenador da Subcomissão de
Pós-Graduação em Teoria e História Literária
IEL / UNICAMP
Matr. 24585-2

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Teoria
Literária do Instituto de Estudos da
Linguagem da Unicamp para a
obtenção do título de Doutor em Letras
na Área de Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria
Simon.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Luiz
Barros Montez; Prof. Dr. Márcio
Seligmann-Silva; Prof. Dr. Renato
Bueno Franco; Prof. Dr. Valentim
Facioli

Unicamp-2001

Resumo

Esta tese é parte de um projeto mais amplo de leitura e tradução de textos teóricos e ficcionais alemães dos anos 60. O projeto se iniciou com a tradução comentada de *Teoria da Vanguarda*, que, juntamente com *O surrealismo francês*, representa a luta da geração alemã que saiu às ruas em 68. Relendo a tradição crítica da Escola de Frankfurt, Bürger busca uma nova compreensão do papel social da arte na sociedade burguesa, e propõe uma revisão dos fundamentos da disciplina da Teoria Literária, num país que não tinha recebido ainda o surrealismo e que, conseqüentemente, não estaria apto a compreender o pós-estruturalismo. De acordo com Bürger, os movimentos históricos de vanguarda fracassaram, mas realizaram a “autocrítica da arte na sociedade burguesa”. No entanto, a historiografia literária tem sido incapaz de assimilar contribuições teóricas importantes como as teses de Bürger ou da Estética da Recepção, ou mesmo de reconhecer o lugar de um autor representativo como Peter Handke. A adoção do realismo francês do século XIX está em consonância com o conceito de uma “hora zero”. O neo-realismo do Grupo 47, questionado por Handke, seria superado pelo clamor das ruas em 68. O ponto de partida de Bürger é o fracasso das aspirações de sua geração, para ele, a repetição do fracasso dos movimentos de vanguarda. Em *O surrealismo francês*, uma nova mirada para a história e para o papel do movimento aponta, sobretudo, para a atualidade de sua proposta radical de tornar a unir arte e vida. Bürger defende a necessidade do labor teórico e da pesquisa engajada no convívio com os textos. Esta tradução é baseada na segunda edição, comemorativa dos trinta anos da obra, que traz um novo prefácio, três capítulos inéditos e inúmeras notas sobre o desenvolvimento da pesquisa. Em anexo, a tradução de alguns outros textos do autor, dados biográficos e bibliográficos, e um glossário dos principais termos técnicos.

Palavras-chave: Surrealismo; Peter Bürger; tradução

Abstract

This thesis is one of the steps of a wider project on reading and translation of theoretical and fictional German texts of the Sixties. It began by the commented translation of Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde*, which, together with *Der französische Surrealismus*, represents the struggle of the German generation who went to the streets in 68. Rereading the critical tradition of the School of Frankfurt, Bürger claims for a new understanding of the social role of art in the bourgeois society. He proposes a revision of the foundations of the discipline Literary Theory in a country that had not yet received Surrealism and which would, therefore, be unable to understand Post-Structuralism. According to Bürger, the historical avant-garde movements failed their targets but succeeded in promoting a "self-criticism of art in the bourgeois society". However, Literary Historiography has been unable to assimilate such important theoretical contributions such as Bürger's thesis or the *Rezeptionsästhetik*, or even to recognize the place of a representative author as Handke. The adoption of the XIXth Century French Realism is tuned with the concept of an "hour zero". The Neo Realism of the Group 47, questioned by Handke, would be overcome by the clamor of the streets in 68. Peter Bürger's starting point is the failure of the aspirations of that generation, for him a repetition of the failure of avant-garde movements. In *Der französische Surrealismus*, a new overview of the history and the role of Surrealism points, above all, to the presentness of his radical proposal of uniting art and life again. Bürger defends the need for theoretical labor and engaged research in the conviviality with texts. This translation is based on the second commemorative edition of the thirty years of *Der französische Surrealismus*, which brings a new foreword, three unpublished chapters and the addition of notes about the development of the research. Enclosed are the translation of some other texts by the author, biographical and bibliographical data, and a glossary of the main technical terms.

Key-words: Surrealism; Peter Bürger; translation.

à memória de
Wilma Rodrigues e
Uilcon

Agradecimentos

Profa. Dra. Iumna Maria Simon, pela orientação desta Tese de Doutorado, pela participação na banca de defesa da minha Dissertação de Mestrado, por uma vida inteira de aventuras literárias dentro da universidade.

À banca do Exame de Qualificação, Prof. Dr. Renato Bueno Franco e ao Prof. Dr. Valentim Facioli (titulares) e Prof. Dr. Luiz Barros Montez (suplente).

Aos membros da banca de defesa, Prof. Dr. Luiz Barros Montez, Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva, Prof. Dr. Renato Bueno Franco e Prof. Dr. Valentim Facioli (titulares); Prof. Dr. Raul Fiker e Prof. Dr. Sidney Barbosa (suplentes).

À Profa. Dra. Suzy Frankl Sperber, pela orientação, e ao Prof. Dr. Herbert Bornebusch, pela co-orientação da minha Dissertação de Mestrado.

Agradecimento especial a Rosemeire Marcelin, secretária dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, que carinhosamente soube me conduzir pelos caminhos da burocracia acadêmica.

A Adrini Aparecida Marcomini, Fábio César Montanheiro, Paulo Roberto Audi, Ricardo Meirelles, Sofia Elaine Cerni Baú Ortega Galvez, ex-alunos de língua e literatura alemã em Araraquara, que se constituíram numa equipe de tradutores, sob a minha orientação, na primeira etapa da tradução de "O surrealismo francês".

A Alcides Cardoso dos Santos, Denise Bottman, Danuza Ourique, Fábio Mella, Fernando Brandão dos Santos, Gilvan Müller de Oliveira, Heitor Frúgoli, Herbert Bornebusch, Hilário Antonio Amaral, Ilma Esperança Assis, Jônatas Micheletti Protes, Luciana Togeiro de Almeida, Luiz Gonzaga de Almeida, Marcelina M. Morschel, Márcio Antonio Martins, Márcio Suzuki, Maria Inês Negri, Maria Lúcia Lamounier, Mauro de Barros, Maza Nomura, Maximiliano Brandão, Newton Ramos, Renata Ramos, Ricardo Meirelles, Ricardo Molina de Figueiredo, Rita Salzano de Moraes, Raul Fiker, Renato Bueno Franco, Sidney Barbosa e Sônia Aparecida Ignácio pela amizade, pela leitura atenta, pelos comentários críticos e sugestões diversas.

Aos colegas da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara; aos colegas do Departamento de Letras Modernas e, em especial, da Área de Língua e Literatura Alemã.

À CAPES.

**Para a realização de certos empreendimentos humanos,
uma desordem bem meditada constitui o verdadeiro
método.**

(Herman Melville. Trad.: Berenice Xavier.
SP: Biblioteca Folha, Ediouro. p.417.)

SUMÁRIO

RESUMO	IV
ABSTRACT	V
APRESENTAÇÃO.....	13
A ALEMANHA DO PÓS-GUERRA: UM POUCO DE HISTÓRIA	21
OS "HORRORES DO PÓS-GUERRA" E O NEO-REALISMO DO GRUPO 47	24
SOBRE PETER BÜRGER	39
DAS SURREALISMUS-BUCH.....	42
"TEORIA DA VANGUARDA" E "O SURREALISMO FRANCÊS" HOJE.....	48
INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS.....	57
DICIONÁRIOS	65
OBSERVAÇÃO PRELIMINAR À SEGUNDA EDIÇÃO.....	69
INTRODUÇÃO	73
I - ESBOÇO DA HISTÓRIA DO MOVIMENTO SURREALISTA	89
(ATÉ O INÍCIO DA 2ª GUERRA MUNDIAL)	89
II - TZARA E VALÉRY COMO INSPIRADORES	103
E ANTÍPODAS DO SURREALISMO	103
OS PRIMEIROS MANIFESTOS DADAÍSTAS	103
MANIFESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE [1916].....	103
MANIFESTO DO SENHOR ANTIPYRINA	105
DADAÍSMO E SURREALISMO	117
VALÉRY E BRETON	122
III - O "MANIFESTO DO SURREALISMO" (1924)	129
IV. SOBRE A TEORIA LITERÁRIA DO SURREALISMO	147
V - O SIGNIFICADO DO SONHO NO SURREALISMO	159
VI - TEORIA E PRÁXIS	169
VII. O "PAYSAN DE PARIS" DE ARAGON (1926)	179
A DESCRIÇÃO.....	179
O EU SURREALISTA E O MUNDO DA METRÓPOLE	188
MYTHOLOGIE MODERNE	192
VIII. NADJA DE BRETON (1928)	201

IX. "AU CHÂTEAU D'ARGOL" DE GRACQ (1939)	217
X. ÉCRITURE AUTOMATIQUE	229
XI. A POESIA DE BRETON	249
XII. OBSERVAÇÕES SOCIOLÓGICAS	265
XIII. SURREALISMO COMO ÉTICA	283
PRESENTE	283
RECUSA	284
ANSEIO PELA MORTE	290
JOGOS GRUPAIS	295
PESSIMISMO	299
XIV. O EU, O TU E O TEXTO: ANDRÉ BRETON	303
O LUGAR DO SURREALISMO NA MODERNIDADE	303
ESCREVER - VIVER	307
XV. BRETON – LACAN	315
O POUCO DE REALIDADE E O REAL	315
BIBLIOGRAFIA	339
TEXTOS PRIMÁRIOS	339
BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA (SELEÇÃO)	340
ANEXO 01	347
PETER BÜRGER: ELEGÉ "DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO" DE MAX HORKHEIMER E THEODOR W. ADORNO COMO O LIVRO DO SÉCULO	347
ANEXO 02	349
PETER BÜRGER: "LA VISION HORRIBLE D'UNE OEUVRE PURE"	349
RESUMO	357
ANEXO 03	359
AS LÁGRIMAS DE ODISSEU	359
EM LUGAR DE UM PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA	363
ANEXO 05	367
VOCABULÁRIO DO TEXTO	367
ANEXO 06	383
BIBLIOGRAFIA DE PETER BÜRGER	383

Apresentação

Aos senhores membros da banca, a tradução comentada de *O surrealismo francês* de Peter Bürger¹. É mais um dos resultados de um projeto acadêmico iniciado em 1985 com a tradução comentada de *Teoria da Vanguarda*, do mesmo Peter Bürger, dissertação de mestrado defendida em setembro de 1989 dentro do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Esse projeto, além da tradução de textos de teoria literária, veio incorporando ainda, por escolha nossa e por obra de alguns acasos, a tradução de narrativas de autores como Hubert Fichte, Peter Bichsel, Peter Handke, Thomas Bernhard² e Wolf Wondratschek, que cresceram durante a guerra, cumpriram o seu período de formação no silêncio “apolítico” dos anos 50, tendo chegado ao grande público na segunda metade dos anos 60, quando a revolta estudantil, a partir da criação da *Freie Universität Berlin*, recuperou a tradição dos pensadores de Frankfurt, reformou a universidade alemã, questionou todo o ordenamento social, tomou conta das ruas, e conheceu o fracasso.

O surrealismo francês, obra que, no trabalho teórico de Peter Bürger, antecede a elaboração da *Teoria da Vanguarda*, parte justamente desse fracasso, reconhecendo nele a repetição de um outro fracasso vivido pelos movimentos históricos de vanguarda nos primeiros trinta anos do século XX. Bürger parte da constatação de que, na Alemanha, afora Walter Benjamin, nenhum outro crítico alemão recebeu devidamente o movimento surrealista, fato que estaria na raiz de uma outra impossibilidade que, então, já se anunciava, a de que a Alemanha não estaria apta a receber também os pós-estruturalistas. Com relação à sua disciplina, a Teoria

¹ Bürger (1991).

Literária (*Literaturwissenschaft*³), conclamava-a Bürger a uma volta ao convívio com os artefatos artísticos e literários. *O surrealismo francês* é, sobretudo, um livro de análises de obras surrealistas. Da intimidade propiciada pela análise, o teórico destacou o surgimento de um novo conceito de obra, que passou a chamar de “não-orgânica”, impossível de ser apreendida com o uso das categorias idealistas⁴, que não fazem senão inviabilizar-lhes a recepção.

Cumpria superar, como a Alemanha havia feito em tantas outras instâncias, o passado recente da disciplina, que, por razões diversas, viu-se alienada da retomada da Teoria Crítica empreendida por essa geração que foi às ruas em 68.

Teoria da Vanguarda, no momento em que nos decidimos por traduzi-la e comentá-la, achava-se já incorporada, na tradução americana de Michael Shaw⁵, às bibliografias da maior parte dos cursos oferecidos neste Programa de Pós-Graduação

² Bernhard (1998)

³ *Literaturwissenschaft* é a denominação da disciplina na Alemanha. Alguns portugueses parecem não ter os mesmos problemas que os brasileiros em relação a uma Ciência da Literatura. Inserimo-nos confortavelmente em Ciências Humanas, do francês *Sciences Humaines*, mas tratamos de nos por a salvo do positivismo embutido na palavra “ciência”. Ao longo dos anos, temos hesitado entre “Teoria da Literatura” ou “Teoria Literária”, tendo passado pelo plural “Teorias Literárias” (assim se chamava um curso de Pós-Graduação que cursei, no início dos anos 70, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), para chegar, mais recentemente, a uma solução que considero mais próxima do razoável, e que vem sendo adotada em Araraquara, por exemplo, onde temos um Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. O próprio Peter Bürger, em correspondência que mantivemos quando da tradução de *Teoria da Vanguarda*, sugeria que eu mantivesse a denominação mais corrente no país, ou seja, Teoria Literária. Para o tradutor, no entanto, ficava o desconforto de ter numa mesma frase *Literaturwissenschaft* (a disciplina) e *Literaturtheorie* (a teoria literária do surrealismo, por exemplo). Sobre isso, teci um longo comentário em minha dissertação de mestrado “A Tradução Comentada de ‘Teoria da Vanguarda’ de Peter Bürger” (Antunes, 1989). Essa discussão nos remete, naturalmente, a algumas das questões cruciais que a disciplina, por certo, um dia haverá de enfrentar a partir de novos pressupostos, como a de estabelecer claramente os contornos do seu objeto, bem como os procedimentos de que se valeria e a forma como encaminharia os seus projetos, dentro dos novos prazos que agora se nos impõem. Esta tradução comentada só foi possível porque encontrei pessoas sensíveis a aspectos ainda não aventados ou devidamente ponderados de todas essas questões. Os estudos literários não podem ficar restritos à mera confecção de monografias mais ou menos pontuais sobre autores ou obras individuais. Temos de aspirar, ainda e sempre, ao conhecimento teórico que advém dos fatos individuais. Nisso, talvez, a obra de Bürger ainda vai nos ser de grande valia. Como diz o tradutor português de *Teoria da Vanguarda*, Ernesto Sampaio, seja lá o que isso queira dizer para ele próprio e cada um de seus leitores, “Peter Bürger faz teoria literária em sentido forte” (Bürger, s/d).

⁴ Bürger (1983).

em Teoria Literária, tendo sido esse um fator decisivo para a elaboração do projeto em andamento.

Em 1987, a Ediciones Península, de Barcelona, lançaria a tradução espanhola de Jorge García⁶. E, no momento em que dávamos por concluída a tradução brasileira, já a tradução italiana se encontrava no prelo. Recentemente, a coleção Vega Universidade, de Lisboa, publicou a tradução portuguesa de Ernesto Sampaio⁷. Entre nós, por alguns anos a Editora Brasiliense, então detentora dos direitos da obra e da minha tradução, anunciou a sua publicação. Mais recentemente, mas sem qualquer previsão segura de data ou confirmação por parte da editora, os jornais propalavam que a Ática estaria para lançar no mercado outra tradução já encomendada.

Tanto *Teoria da Vanguarda* como *O surrealismo francês* são obras geradas num contexto revolucionário, marcado pela crença na possibilidade de transformação da vida, do homem e do mundo. Naquele momento, em todo o ocidente, foi bastante sintomática a retomada das propostas das vanguardas do início do século XX. Se, para Bürger, as neovanguardas dos anos 60 incorrem no erro de tentar repetir o mais fugaz de todos os procedimentos, a busca do efeito de choque sobre o receptor, tal retomada significava o reconhecimento de serem também suas, falo das gerações que emergiam dos horrores da guerra e do silêncio do pós-guerra, as aspirações básicas daqueles movimentos.

Ter partido de um fracasso, que remete a outro grande fracasso histórico, o das vanguardas históricas dos primeiros trinta anos do século passado, é um dos ingredientes mais notáveis da postura intelectual de Peter Bürger. Já conhecemos, sobejamente, a infinita gama de possibilidades de recuperação ideológica, num mundo que se pauta por noções como progresso, êxito e lucro. E o mundo dos mídia,

⁵ Bürger (1984).

⁶ Bürger (1987).

⁷ Bürger (s/d).

como ele hoje cada vez mais ferozmente se dá em espetáculo, não conseguiu superar o velho e gasto esquema maniqueísta dos faroestes. O debate sobre a guerra da Bósnia, com a demonização dos sérvios, vem mobilizando alguns dos principais intelectuais europeus, num alerta contra a realidade de um mundo globalizado, com a imposição de um pensamento único, tendo, nos meios de comunicação, o cumprimento desse receituário ralo de um mundo feito de mocinhos e bandidos.

Bürger, na melhor tradição dos bons leitores de Marx, que passa obrigatoriamente pela Escola de Sociologia de Frankfurt, é um mestre da dialética. Em cada passo de sua exposição, podemos flagrá-lo ainda com um pé atrás, querendo admitir também que pudesse estar incorrendo em erro e que a verdade ainda possa se esconder para além da sua compreensão. Eis o que torna apaixonante o seu texto, ainda quando mais cerradamente teórico ele se apresenta. É como se estivéssemos a dialogar com ele, no instante mesmo em que vai discernindo os rumos do seu pensamento. É um autor com quem se aprende a praticar a dialética, na verdadeira acepção do termo.

Em *O surrealismo francês*⁸ estão os pressupostos de sua teoria. Nas análises de obras surrealistas, como as leituras de *Nadja* de André Breton, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon e *Au Château d'Argol* de Julien Gracq, da poesia de Breton e dos resultados da *écriture automatique*, ele nos dá a lição maior do convívio com os artefatos literários, a única via para a formulação teórica plena de consequências. São exemplos de análise literária dentro dos parâmetros da obra não-orgânica, à luz das novas categorias por ela propostas e que Bürger sistematizaria, em seguida, em

⁸ Bürger (1996).

Teoria da Vanguarda: o novo, o acaso, o conceito de alegoria de Benjamin e a montagem¹.

Era extenso e ambicioso, na verdade, o projeto de tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp em 1994. Nele, pretendíamos enfeixar todo o trabalho de tradução realizado a partir de 1985, propondo uma reavaliação da história da literatura alemã. O ponto de partida seriam duas das principais vertentes da Teoria Literária, surgidas na Alemanha dos anos 60: Teoria da Vanguarda e Estética da Recepção². Alguns autores, como o austríaco Peter Handke e o suíço Peter Bichsel, nos legaram, de par com suas extensas produções ficcionais, alguns ensaios relevantes, a serem levados em conta nesse esforço de releitura crítica. O caso de Handke mereceria uma atenção especial, como veremos adiante. Seu lugar nas histórias da literatura tem sido, se tanto, uma breve menção ao lado de alguns outros

¹ Bürger (1974). A minha tradução está disponível nas bibliotecas do IEL/Unicamp ou da FCL/Unesp de Araraquara. O capítulo III trata da obra de arte vanguardista, discutindo a problemática da categoria de obra e propondo quatro categorias para a apreensão da obra de arte não-orgânica: o novo, o acaso, o conceito de alegoria de Benjamin e a montagem.

² Dentro do referido programa, surgiu a oportunidade de, a convite da autora, traduzir sua tese de doutorado, apresentada na Universidade de Bonn e, em seguida, publicada na Alemanha sob o título *Über Brecht hinaus...* [literalmente: Para além de Brecht...]. Essa minha tradução foi publicada pela Editora Hucitec, em 1998, com o título "Brecht no Teatro Brasileiro". A autora se vale dos estudos do Grupo de Constança, da Estética da Recepção, sobretudo das teorias de Hans-Robert Jauß e Wolfgang Iser, e de alguns de seus desdobramentos mais recentes mais recentes (Hannelore Link e Dietrich Krusche, por exemplo). Cf. Saringen (1998). [Em sua arguição, o Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva deu por desacreditadas as teorias da Estética da Recepção, ante a notícia da descoberta recente de que Jauß foi "alto coturno" da SS, acrescentando que na Alemanha, hoje, ninguém mais aceita ter sido a Estética da Recepção uma mudança de paradigma nos estudos literários. Fiquei pensando nos percalços da nossa defasagem cultural e da nossa recepção quase sempre tardia dos fatos e artefatos literários produzidos no chamado primeiro mundo, bem como no nosso papel, como intelectuais, nessas circunstâncias. Fiquei pensando igualmente em décadas de um debate que eu julgava superado, e na impossibilidade de nos livrarmos do legado intelectual ou estético, entre outros, de Pound, Céline, Heidegger ou Gottfried Benn, em que pese terem sido suas escolhas ético-políticas o que foram. Que o futuro possa comprovar a inocência das opções que hoje fazemos, todos, na precariedade em que somos obrigados a atuar, produzir e nos posicionar].

seus companheiros de geração. O crítico Otto Maria Carpeaux³, sem muitos antecessores ou seguidores, nos faz saber, em referência ainda que sucinta, ser Handke o mais representativo autor da geração de 68. É curiosíssimo pensar os anos 60 sem a presença iconoclasta e polêmica desse que um dia já foi o “menino prodígio” das letras alemãs, ou o *enfant terrible* do *show-business* literário, como querem seus detratores.

O que pretendíamos era juntar todo esse percurso numa leitura dos anos 60 na Alemanha, período que nos tocou conhecer mais de perto, não apenas por pertencer à mesma geração, mas por poder lançar sobre ele um olhar privilegiado, que é como eu costumo definir a essência da tarefa do tradutor⁴.

Nesses quinze anos de trabalho, mimetizando alguns dos procedimentos sugeridos pelos textos que fomos traduzindo e pela postura de seus autores, fiz foi me aproximar, com a cautela e o rigor que uma reavaliação da história literária exigem, de um amplo e complexo panorama que o próprio fazer da tradução, progressiva e irreversivelmente, me foi colocando diante dos olhos.

De Peter Bürger, fica a tradução do núcleo da sua obra teórica, com *O surrealismo francês* e *Teoria da Vanguarda* devendo chegar em breve às mãos do leitor brasileiro. Além dessas duas obras capitais, o ensaio *La vision horrible d'une œuvre pure*, sobre Mallarmé e a autonomia da arte, e *As lágrimas do Odisseu*, o

³ As referências a Peter Handke costumam ser bastante sucintas nas Histórias da Literatura Alemã, com o agravante de não situá-lo minimamente e de não atribuir-lhe nenhuma importância. Entre nós, a despeito de o autor ter suas obras lançadas sem qualquer critério cronológico que fosse, e para não falar da ausência completa de uma reflexão crítica para além das resenhas dos jornais, Otto Maria Carpeaux, como ficou dito acima, soube intuir a importância de Handke e de situá-lo devidamente como o principal representante de sua geração. Carpeaux (1994).

⁴ Fichte (1986) Handke (1987). Textos curtos de Peter Handke, Thomas Bernhard e Peter Bichsel foram publicados na Revista de Tradução Modelo 19, editada por Ricardo Meirelles na Faculdade de Ciências e Letras (Unesp/Araraquara).

primeiro dos cinco capítulos da obra homônima que mistura os gêneros do ensaio literário e da narrativa ficcional, também ganharão publicação⁵.

Brecht no Teatro Brasileiro, a tese da Profª. Dra. Kathrin Sartingen por mim traduzida dentro deste Programa de Pós-Graduação, mesmo não tendo merecido lançamento condizente e nem merecido atenção por parte da crítica, já teve sua primeira edição esgotada. A obra foi lançada pela Editora Hucitec, em parceria com a InterNations, órgão do governo alemão⁶.

De Peter Handke, os ensaios programáticos *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* [Eu sou um morador da torre de marfim] e *Die Literatur ist romantisch* [A literatura é romântica], a peça-falada *Publikumsbeschimpfung* [Insulto ao Público], os diários *Das Gewicht der Welt* [O peso do mundo] e *Phantasien der Wiederholung* [Fantasias da Repetição], bem como a maior parte dos contos que compõem o volume *Begrüßung des Aufsichtsrats* [Saudações ao Conselho Fiscal], são textos a requerer uma revisão final e publicação. Sobre Peter Handke, tenho prontas as traduções de *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen* [Mas eu vivo apenas dos interstícios]⁷, uma longa entrevista conduzida pelo escritor suíço Herbert Gamper, e *André Muller spricht mit Peter Handke* [André Müller fala com Peter

⁵ O ensaio *La vision horrible d'une œuvre pure*, que trata da autonomia da arte defendida por Mallarmé, deve sair num volume de ensaios traduzidos pelos participantes do Grupo de Estudos da Tradução, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. O capítulo inicial de *As lágrimas do Odisseu*, que tem o mesmo título do livro, será publicado pela Revista de Tradução Modelo 19 (Unesp de Araraquara), precedido de um comentário. Ver anexos.

⁶ Sartingen (1998). A tradução de *Über Brecht hinaus...* poderia ser um capítulo de uma história da tradução no Brasil, que pouco provavelmente será escrita. Os ingredientes são interessantes: uma tradução feita a pedido da autora, e em contato imediato com ela dentro do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Unicamp, com o patrocínio de um órgão do Governo Alemão, a InterNations. Não é comum ver teses recentes traduzidas no país com a mesma rapidez. Entre outros desacertos, a editora Hucitec conseguiu a proeza de fazer passar sem ser notado um título como *Brecht no Teatro Brasileiro*, traduzido em circunstâncias tão especiais, e isso em pleno ano comemorativo do centenário de Brecht, 1998.

⁷ Handke (1987).

Handke], quatro entrevistas concedidas pelo escritor, ao longo de quase trinta anos, ao jornalista alemão⁸.

Teve boa recepção de crítica e público a minha tradução para *Versuch über die Pubertät* [Ensaio sobre a puberdade], de Hubert Fichte, acompanhada de um posfácio que, para mim, se constitui em capítulo bastante especial nesta minha aventura como tradutor diretamente do alemão.

Do suíço Peter Bichsel, os livros de contos *Kindergeschichten* [Histórias infantis] e *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* [Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro], bem como o livro de ensaios *Frankfurter Poetikvorlesungen* [Aulas de Poética em Frankfurt]⁹ também ficam à disposição dos editores interessados.

De Thomas Bernhard e Wolf Wondratschek, traduzi algumas narrativas curtas, que passam a compor o repertório dos nossos cursos de língua e literatura alemã em Araraquara, chegando algumas delas às páginas da Revista de Tradução Modelo 19¹⁰.

Bichsel e Handke me levaram a Robert Walser. Desse contemporâneo de Kafka, Musil, Hesse, Tucholsky, Benjamin, todos eles seus entusiasmados leitores, eu me tornei o primeiro tradutor no Brasil. Dele, fiz publicar na Revista Modelo 19, os textos curtos *Kleist in Paris* [Kleist em Paris]¹¹ e *Der Schriftsteller* [O escritor], acompanhados de um ensaio de apresentação¹². Seria natural que este trabalho tivesse desdobramentos, agora que parece chegar o momento de sua obra ser resgatada do

⁸ Muller (1993).

⁹ Bichsel (1982).

¹⁰ A Revista de Tradução Modelo 19 é editada por Ricardo Meirelles e Maximiliano Brandão na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, em Araraquara, desde 1997.

¹¹ Walser (1999).

¹² Walser (1999).

desconhecimento por parte dos leitores brasileiros, a exemplo do que vem ocorrendo em vários outros países¹³.

Não deixa de ser vantajoso poder trabalhar assim, como fiz, ao arrepio das leis do mercado e das exigências burocráticas universitárias mais estritas. Tive a sorte de poder realizar esse percurso livremente, podendo usufruir também do sabor dos diversos acasos. E não estive sozinho. Pude contar com a sensibilidade e a confiança de vários outros amantes do risco e da aventura. Num certo sentido, este trabalho só foi possível porque essas pessoas decidiram também apostar nessa minha atração irresistível pelo impossível, nesse meu destemor pelo fracasso.

A ALEMANHA DO PÓS-GUERRA: UM POUCO DE HISTÓRIA

Os anos 50 foram, na Alemanha, anos de silêncio. Foi a década do apoliticismo. A política havia levado à guerra e suas consequências - era essa a crença de um país derrotado e, agora, prestes a ser reconstruído em tempo recorde, ao menos materialmente, pelo Plano Marshall. Uma constatação simplista e, convenhamos, denotativa de uma total ausência de dialética, e que soa mesmo patética e denunciadora, vinda de um país que já produzira um artista, pensador e agitador cultural do porte de um Brecht e pensadores como os da Escola de Frankfurt, verdadeiro manancial do pensamento dialético.

Os anos 50 foram o período da americanização, da adoção da política do *welfare state*, da chegada dos eletrodomésticos e do conforto produzido tecnologicamente, especialmente a televisão, a grande novidade em termos de entretenimento de massas. Hitler havia explorado às últimas consequências o meio de comunicação mais avançado até então, o rádio, transformando as possibilidades do controle sobre as ondas sonoras numa malha praticamente indevassável, que o ajudou

¹³ "O ajudante", romance, foi lançado pela Arx/Siciliano em março de 2003, com orelha e prefácio deste tradutor.

a promover a grande histeria coletiva, a grande ilusão de um país unido em torno a ideais inquestionáveis e a caminho da modernização, mas, sobretudo, no combate ao inimigo, o comunismo. O rádio fez da Alemanha e dos países que a ela foram sendo anexados pela sanha expansionista dos nacional-socialistas um como que colégio interno, uma ordem unida do raiar do dia ao *feierabend*. Pelas ondas do rádio, com programas gerados muitas vezes desde os mais perdidos rincões da nação, garantia-se ao indivíduo a sensação de pertença a um povo, a uma pátria, a uma nação, a uma comunidade; era-lhe assegurada a sensação de uma vida plena. Para usar uma formulação que mais tarde se tornaria usual para descrever o fenômeno, estetizava-se a existência, fazendo confundir a vida pública e a privada em festas gigantescas e teatralizadas ao ar livre, em mutirões alegres e voluntários, atendendo ao forte apelo de uma vida que, até ali, as pessoas desconheciam. Explorava-se, é claro, a pureza de uma vida rupestre, atraindo a gente simples do campo com um receituário *kitsch* de efeito avassalador, sobretudo ao sul da Alemanha e na Áustria, cujas literaturas do pós-guerra nos informam fartamente sobre o período, representando, em suas mais variadas expressões, desde a mais realista aos experimentos de vanguarda, uma reação a esse panorama forjado principalmente pelo da radiodifusão. Para além de todas as conseqüências, que sobejamente conhecemos, nunca seria demais lembrar os danos irrecuperáveis impingidos à tradição folclórica alemã e a determinadas vertentes da música erudita, pelo uso ideológico massacrante em programações de cunho ostensivamente doutrinário.

Os anos 50 ficaram conhecidos como a *Era Adenauer*, que muito significativamente dá prosseguimento, num país material e espiritualmente em

ruínas¹, ao caminho sempre preferencialmente trilhado pelo capitalismo vitorioso, o do esvaziamento cultural e o da implantação de toda uma nova linha de produtos altamente ideológicos e ideologizantes, os bens de consumo para as massas alienadas. Se esse pacote tivesse um sobrescrito, um rótulo, seria o da "modernização": desfiles de moda, o cenário globalizante da propaganda americanizada, enceradeiras, torradeiras, a juventude alçada a um valor em si mesmo, o rock'n roll, as motocicletas, enfim, toda uma encenação que, como veremos a seguir, compunha, e ainda continua a compor um quadro que tem, no "realismo" da representação, a sua opção estética preferencial².

Para uma população que se fartara do veículo "rádio", a televisão trazia um novo alento. A família, em clima sempre róseo e piegas de *feierabend*, no gozo da santa paz que o capitalismo agora, finalmente, a todos assegurava, reúne-se na contemplação de um mundo que, com o renascimento, entre outras coisas, aprendeu a acreditar na ilusão da perspectiva, que a técnica da fotografia, por muito tempo, ajudaria a perpetuar sem qualquer lampejo de senso crítico³. Um mundo feito de imagens que se pretendem, sobretudo, realistas, capazes de traduzir o instantâneo, a vida como ela é. Sem mediações, como garantiam seus ideólogos e artífices. E isso,

¹ É conhecido de todos, em fotos e filmes documentários, o mutirão de mulheres empenhadas na remoção das ruínas e na reconstrução das cidades alemãs destroçadas por bombardeios aéreos. A elas se atribuiu a denominação *Trümmerfrauen* [mulheres de escombros], que também se estendeu à literatura produzida a partir de 1947, quando Wolfgang Borchert lança suas primeiras narrativas curtas (*Das Brot*, *Nachts schlafen die Ratten doch*, entre outras) e a peça *Draussen vor der Tür*. Os autores que empreenderam a retomada da literatura alemã, no pós-guerra, passaram a ser conhecidos e a atuar como o Grupo 47. Essa literatura ficou conhecida como *Trümmerliteratur* [literatura de escombros].

² A InterNaciones distribuiu, em seguida à queda do Muro de Berlim, um material didático interessante: com uma exposição, que correu o mundo, um videofilme e farto material impresso com intenções didático-pedagógicas. O projeto foi entregue ao artista plástico Achim Neubaum, que adotou o conceito *Zeitworte* ("verbos", no sentido bíblico, "palavras no tempo", "palavras que marcaram época". Escolheram-se 12 palavras compostas, para, através delas, contar a história da República Federal da Alemanha, desde a ascensão do nazismo até a queda do Muro: *Endsieg* [vitória final], *Stunde Null* [hora zero], *Trümmerfrau* [mulher de escombros], *Persilschein* [brilho de Persil, uma marca famosa de sabão em pó], *Wirtschaftswunder* [milagre econômico], *Halbstarke* [juventude rebelde], *Wiederbewaffnung* [rearmamento], *68er* [estudantes de 68], *Ostpolitik* [política para o leste], *Waldsterben* [morte da floresta], *Eurovision* [(tele)visão de uma Europa unida] e *detsch-deutsch* [o muro e as duas Alemanhas]. Maibaum (1993).

³ Arlindo Machado (1988).

sintomaticamente, num país que acabara de conhecer, na pele por assim dizer, a vida como ela nunca deveria ter sido.

OS “HORRORES DO PÓS-GUERRA” E O NEO-REALISMO DO GRUPO 47

O Prêmio Nobel conferido a Günther Grass em 1999, o segundo atribuído à geração literária alemã do imediato pós-guerra - Heinrich Böll fora agraciado em 1972, quando a Alemanha se via mergulhada na onda do terrorismo e dos seqüestros políticos - é, do ponto de vista da instituição literária, a ratificação de uma opção pelo modelo literário do realismo, mas aplicado, como trataremos de explicitar a seguir, ao conjunto da vida social.

Foi essa a opção do Grupo 47, preocupado em relatar a dura realidade da guerra. Com isso, acreditavam possível denunciar, colados aos fatos e às vivências pessoais, a ideologia nazista que produziu tantos horrores.

Essa geração, evidentemente talentosa, e de posse de uma experiência de vida adquirida na dura vivência da guerra, decide recomeçar tudo daquele “zero” que se estabelecera com a partida para o exílio de uma leva inteira de intelectuais, cientistas e artistas para o exílio nos Estados Unidos ou países fora da zona de conflito, para não falar dessa realidade ainda mais sombria que se denominou “exílio interno”. Com este, algumas das melhores cabeças viam-se obrigadas à resignação silenciosa e indigna, e a uma existência atópica, distante de qualquer cenário espiritual descritível.

Um dos grandes debates sobre o período do pós-guerra foi, justamente, ter ou não ter havido essa “hora zero” (*die Stunde Null*), esse momento em que o país se via na mais completa ruína espiritual. Pois os autores que se agrupam sob a denominação *Grupo 47* representam, na verdade, um contingente silencioso composto quase que exclusivamente de mulheres e crianças - os homens que sobreviveram ao conflito voltaram bastante prejudicados fisicamente, para não falar

do estado de ânimo muito bem captado por Wolfgang Borchert em *Draussen vor der Tür* [Fora diante da porta]⁴, o primeiro grande sucesso teatral em língua alemã do pós-guerra, em 1947. A peça, não por acaso, foi rapidamente traduzida para vários outros idiomas e se tornou um acontecimento teatral em toda a Europa, além de ter sido um marco importante na história de um gênero tipicamente alemão, o *Hörstück* [radioteatro].

Escapar ao incômodo da "hora zero" era o mais urgente para essa geração estropiada, emudecida, privada de sua tradição cultural pelo mau uso que dela haviam feito os usurpadores. São pungentes os escritos de Heinrich Böll sobre a realidade a ser enfrentada, quando ele e seus companheiros do *Grupo 47* abraçam a empreitada de reconstruir o país espiritualmente, enfrentando a dificuldade que era, naquele momento, redigir uma linha que fosse em alemão. Afirmação que parece ecoar, no âmbito da prosa de ficção, a questão levantada por Adorno, e tantas vezes debatida durante as décadas que se seguiram: se ainda era possível a lírica depois de Auschwitz⁵.

Mas o Grupo 47, por melhor que fossem as suas intenções, por mais intensa e dolorosa que tenha sido a sua vivência, não estaria livre - tratava-se, afinal, da literatura - de cair em armadilhas literárias. E caiu fragorosamente, ao optar pelo realismo. E isso depois de terem as vanguardas, entre outras coisas, mostrado ser impossível, depois delas, privilegiar um modelo ou procedimento sobre todos os outros, além de desmontar o arsenal de truques ilusionistas da obra dita orgânica.

A preocupação central em narrar os acontecimentos da guerra, os horrores da guerra, os horrores do nazismo, para eles, parecia requerer as ferramentas bem-sucedidas na França da segunda metade do século XIX. De lá, como se sabe, o

⁴ Moneta (1978) Publicação universitária, o volume traz as traduções da peça e de três contos curtos (*Die drei dunklen Könige*, *Mein bleicher Bruder* e *An diesem Dienstag*), acompanhadas de comentários

⁵ Adorno, Th. W.: "Lírica e Sociedade". Ver Benjamin (1980).

romance realista se espalharia pelo mundo, reproduzindo-se por toda parte e mantendo-se válido até hoje, sobretudo quando se trata de arregimentar um vasto público comprador. Os romances populares e os *best-sellers* são a própria arte da camuflagem. Segundo o escritor suíço Peter Bichsel, eles praticam o grande mal que é convencer as pessoas de que suas histórias não são dignas de serem contadas, significando também que não são dignas de serem vividas⁶. A eleição de um modelo é, em si mesma, um gesto fascista e castrador.

Pois foi justamente contra essa opção preferencial pelo "realismo" que se voltou, em 1966, o jovem Peter Handke. Ele, que viveu a infância e o caminho para a adolescência entre bombardeios e escombros, tendo, como Bürger e os de sua geração, se formado ao longo do período de silêncio acima esboçado.

Handke se erigia em figura emblemática dessa geração, que, em meados dos anos 60, estaria pronta para exigir o seu direito à existência e à palavra, seu direito ao questionamento amplo e irrestrito de todo um mundo envelhecido e arruinado, com a aguda percepção de que a reconstrução do país, com o dinheiro do Plano Marshall, nada mais havia sido do que a tentativa de realizar, na paz, aquilo que os senhores da guerra não conseguiram por inteiro. E Handke vinha armado de um precioso arsenal que o movimento jovem e a música pop colocavam ao alcance de sua geração, sobretudo a arte da convivência com os meios de comunicação, com a sociedade do espetáculo. Trazia na bagagem ainda alguns anos de convivência com toda uma efervescência artística contestatória em Graz, na Áustria, e a colaboração com a radiodifusão austríaca, para a qual elaborou programas sobre assuntos diversos: do futebol à música *beat*, de Dostoievski aos formalistas russos, poesia concreta, futebol, o circo, o cinema. A acolhida, por parte da crítica, do romance *Die Hornissen* [Os Vespões] prepararia o terreno para a ascensão fulminante de Handke com suas peças-faladas, bem como para o lançamento de sua coletânea de contos

⁶Bichsel (1982).

Begrüßung des Aufsichtsrats [Saudações ao Conselho Fiscal)⁷. Enganam-se aqueles que imaginam ter sido Handke um mero produto dos meios de comunicação. Os fatos mostram que ele ficou sendo o escritor alemão mais representativo daquele período, por ter sabido dialogar com os meios de comunicação, sem se deixar prender por eles, com suas contradições e armadilhas. Suas aparições em público, segundo se relata, eram sempre acontecimentos mundanos de grande repercussão, com grande ocorrência de público jovem.

Peter Handke foi, na história da literatura alemã do último quartel do século XX, quem mais frontalmente se voltou contra a linearidade da opção pelo realismo, que tem como fundamento uma visão de mundo historicista.

Em 1966, depois de ter conquistado sucesso de crítica com um romance que se poderia classificar como experimentalista e pouco apto a conquistar o público, Handke foi convidado a participar da hoje lendária reunião do *Gruppe 47* em Princeton, nos Estados Unidos. O grupo realizava suas reuniões de acordo com estratégias políticas, para conquistar a atenção e o reconhecimento da mídia em escala mundial. Nessa reunião, tudo teria transcorrido como o ritual de sempre, cada um dos escritores lendo passagens de suas últimas criações, não fosse aquele jovem de cabelos à *Beatles*, sentando no chão entre a plateia, ter-se levantado para fazer ouvir a voz de sua geração.

Um menino, como na fábula da roupa nova do imperador, ousa dizer que o rei estava nu. Ele se levanta contra os "pais da pátria", contra os "campeões da causa alemã"⁸, contra a geração da reconstrução literária, para lembrar-lhes que era uma falácia aquela sua crença ilimitada num único modelo literário, o realismo.

⁷ Handke (1967).

⁸ "Pais da pátria" e "campeões da causa alemã" são expressões nascidas de uma vocação grandiloquente, mas que os meios de comunicação popularizaram com os tons da ironia.

Handke levantou-se para dizer que as possibilidades de representação realista não eram infinitas, que havia outros modelos possíveis e urgia cultivá-los, experimentá-los. Levantou-se para dizer que não importava tanto o que pode ser reproduzido com as palavras, mas sim o que, com elas, pode ser criado. Ali estava uma nova geração a reclamar os seus direitos, a reclamar um reetorno à consciência do que é a linguagem, para não ficar como o pássaro da anedota, que não se cansa de bicar as frutas de uma natureza morta.

Num dos momentos mais contundentes de sua fala, a acusação de uma como que mania enciclopédica por parte desses autores, de uma crença no potencial redentor da repetição indefinida, na enumeração dos fatos da guerra, como se só isso pudesse exorcizá-la. Handke aponta para o fato de nenhum dos autores do grupo ter produzido também uma crítica em torno a essa produção⁹. Quem disso se ocupava eram os guardiões da instituição literária, uma certa crítica, que via nas obras desses autores a confirmação de sua crença no naturalismo da representação.

Em especial, Handke se voltava contra Marcel Reich-Ranicki¹⁰, a quem acusava de viver uma existência parasitária, facilitada pela adoção de um modelo único e pela ausência de reflexão. Se se tratava de medir a proximidade das obras com a realidade descrita, o prato estava servido, num conformismo reacionário para

⁹ Sobre o fato de os próprios escritores, diante da falência da crítica, terem assumido ao longo do século XX essa função, Moisés (1998).

¹⁰ Reich-Ranicki (1982) Cito: "Der österreichische Schriftsteller Peter Handke war von Anfang an eine Figur nicht nur des literarischen Lebens, sondern des bundesdeutschen Showbusiness. Wenn Rezensenten immer wieder auf die öffentlichen Auftritte dieses jungen Mannes zu sprechen kamen, seine Frisur beschrieben, seine dunkle Brille erwähnten und auf seine dekorative Kleidung verwiesen, so war das durchaus legitim. Denn stärker als Handkes literarische Leistung wirkte sein Image: Die Faszination, die er Ende der sechziger Jahre ausübte, ähnelte jener, die von Schlagersängern und manchen Filmschauspielern, von Cobergirls und Fotomodellen ausgeht." [O escritor austríaco Peter Handke foi, desde o início, um personagem não apenas da vida literária, mas do showbusiness da Alemanha Federal. Sempre que os resenhistas insistem em falar das aparições públicas desse jovem, descrevem seu corte de cabelo, seus óculos escuros e apontam para a sua indumentária decorativa, eles o fazem de maneira inteiramente legítima. Pois, mais fortemente do que a performance literária de Handke, surtia efeito a sua imagem: A facinação que ele exercia ao final dos anos 60 era semelhante à dos cantores de sucesso e certos atores de cinema, das garotas das capas de revista e dos modelos fotográficos.]

ninguém botar defeito. A esse tipo de crítica literária, ele atribui um único grande talento, o de saber arregimentar clichês, um arsenal pseudocrítico e reacionário, cuja única preocupação era impedir que o presente e o futuro se manifestassem.

Em sua intervenção em Princeton, enquanto na Alemanha a peça-falada *Publikumsbeschimpfung* [Insulto ao Público]¹¹ já era um estrondoso sucesso desde sua estréia mundial na *Dokumenta* de Kassel em 1966, Handke se levanta contra a geração de seus pais, para acusá-los de uma “mania descritiva” e da repetição indefinida de um modelo equivocados, o do realismo do século XIX. Segundo o jovem Handke, então com 24 anos de idade, a adoção acrítica desse modelo só fazia perpetuar a linguagem que gerara os objetos da indignação desses autores, o nazismo, a guerra, o genocídio.

Verdade é que poucos têm sabido tirar dessa fala do escritor austríaco em Princeton¹² as devidas conseqüências, numa internacionalmente orquestrada insistência em negar a evidência dos fatos. Em seguida, e num breve espaço de tempo, Handke se firmaria como o primeiro escritor pop na Alemanha e o grande nome do teatro na Europa naquele período.

Premido pelas circunstâncias, tendo-se tornado o centro do debate, ele que havia decidido encarar também de frente a esquerda universitária, com sua visão meramente conteudística das manifestações artístico-literárias, parte de uma vocação

¹¹ A peça-falada *Publikumsbeschimpfung* [Insulto ao Público] teve uma tradução feita por Roberto de Cleto [Afronta ao Público], no início dos anos 70, para a encenação de um grupo amador de Porto Alegre. Em 1973, aluno do Instituto Goethe em São Paulo, tive a oportunidade de ver essa montagem, apresentada que foi no Teatro São Pedro. Essa tradução pode ser encontrada, em formato de apostila, na Biblioteca do Instituto Goethe em São Paulo. Ao longo do meu trabalho de pesquisa sobre os anos 60, cheguei a realizar uma nova tradução da peça, acreditando poder superar aquela primeira tentativa, uma vez que dispunha de uma distância maior (a peça é de 1967) e de extensa pesquisa que havia feito quando da tradução O medo do goleiro diante do pênalti. O meu projeto sobre os anos 60 na Alemanha tem como eixo central uma leitura dessa peça-falada, devolvendo a Peter Handke o papel central que ele desempenhou nesse período. Além de *Publikumsbeschimpfung*, Handke escreveu ainda outras peças-faladas: *Hilferufe* [Gritos de Socorro], *Kaspar* [Gaspar], *Weissagungen* [Profecias] e *Selbstbeziehung* [Auto-Acusação].

panfletária retrógrada a se manifestar em todo o mundo, Handke assumiria o papel de crítico e teórico. *Publikumsbeschimpfung* surgiu da tentativa de produzir um ensaio sobre o teatro. Casado, na época, com a atriz Libgart Schwartz, Handke convivia intensamente com o meio teatral em Graz, onde estudou direito e se preparou para uma vida como escritor. Mesmo sendo uma província austríaca, Graz vivia reflexos das inquietações de Viena, que, por sua vez, em relação às grandes capitais da Europa, também só nesse momento se iniciava nas experimentações vanguardistas que o mundo já conhecia de muito antes. Tais inquietações tiveram lugar principalmente no teatro. O *Forum Stadtpark*, em Graz, ficou sendo o centro de todas as aspirações de mudança dos jovens. Nele, Handke conviveu com as mais diferentes manifestações artísticas, enquanto, no porão, bandas de jazz ou beat ensaiavam, ia buscando o seu próprio estilo com os contos de *Begrüssung des Aufsichtsrats*¹³. Para ele, uma grave deficiência da geração anterior foi ter delegado a tarefa da crítica a alguns profissionais pouco capacitados para compreender o momento, e mais interessados no bom andamento de suas carreiras, apostando todas as fichas no naturalismo da representação e na reprodução da realidade como tarefa única da arte e da literatura. Contra Marcel Reich-Ranicki, seu principal detrator, Handke produziu o ensaio *Reich-Ranicki und die Natürlichkeit* [Reich-Ranicki e a naturalidade]¹⁴.

¹² A transcrição da fala do escritor foi publicada recentemente pela revista *Text + Kritik*, juntamente com a replica do crítico Hans Mayer (1989, S. 17-20).

¹³ Handke (1967). Esse volume reúne os contos escritos durante o período em que Handke escrevia no porão do *Forum Stadtpark*, em Graz, Áustria, onde estudou direito. Traz experimentos narrativos com modelos diversos: uma paródia da narrativa bíblica do nascimento de Cristo (*Lebenslauf*), relatos de um trailer e de um filme de faroeste (*Rede des Vaters vor dem Maisfeld*), textos ligados ao modelo do relato jurídico (*Prüfungsfrage 1* e *Prüfungsfrage 2*), uma anedota de almanaque ao estilo de Karl Phillip Moritz (*Anekdote*), pitadas de nouveau roman francês e uma longa paráfrase de *O Processo*, de Kafka (*Der Prozess*). Na primeira frase de *Über den Tod eines Fremden* [Sobre a morte de um estranho], segundo o próprio Handke, o instante preciso em que se despedia de Franz Kafka e se descobria Peter Handke. Cf. Handke (2000).

¹⁴ Handke (1972). Além do ensaio que dá título à coletânea, traz ainda, entre outros, os citados *Die Literatur ist romantisch* e *Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*.

As peças-faladas tornaram-se um sucesso extraordinário¹⁵. Depois de *Publikumsbeschimpfung*, com quatro atores conversando com o público sobre cada mínimo gesto que compõe a recepção teatral e a propor uma outra visão, a da linguagem como jogo. Daí, *Insulto ao Público*. No último terço do texto, os atores passam a dirigir insultos à platéia, “porque o insulto é uma forma de comunicar”¹⁶. A seguir, *Kaspar*, outra peça-falada, outro grande sucesso, abordaria a linguagem como exercício de poder, com seu potencial imenso de opressão sobre os indivíduos falantes.

Depois da estrondosa repercussão de sua intervenção em Princeton e do também estrondoso sucesso de *Publikumsbeschimpfung*, produziu dois ensaios programáticos, que, a nosso ver, ainda permanecem atuais: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* [Eu sou um morador da torre de marfim] e *Die Literatur ist romantisch* [A literatura é romântica]¹⁷. Sem qualquer sombra de dúvida, esses dois ensaios estão a merecer uma leitura distanciada do calor de 68 e à luz dos trabalhos das duas grandes vertentes acima apontadas (Teoria da Vanguarda e Estética da Recepção).

Para nós, que não participamos da sua recepção naquele momento, resta fazê-lo agora, tirando partido desse distanciamento, tantas vezes benéfico, com que a passagem do tempo nos presenteia. Quantos dos nossos equívocos já não poderiam ter sido evitados! Esta é também uma tese sobre anossa a defasagem cultural, responsável pelo nosso desconhecimento de alguns dos textos mais esclarecedores

¹⁵ No Brasil, além da já referida encenação de *Insulto ao Público*, houve ainda montagens, também de grupos amadores, de *O pupilo quer ser tutor*, peça traduzida por Celeste Aída Galeão e publicada num dos Cadernos de Teatro do Instituto Goethe. Mais recentemente, *Selbstbeziehung* [Auto-Acusação] teve uma montagem paulistana muito premiada, e que se chamou *O Silêncio*, sob a direção de Beth Lopes. Mesmo assim, pode-se dizer, sem susto, que o dramaturgo Peter Handke continua sendo, no Brasil, um ilustre desconhecido. Para muitos, se tanto, ele é o parceiro cinematográfico de Wim Wenders: *O medo do goleiro diante do pênalti*, *Movimento Errado* e *Asas do Desejo*.

¹⁶ Handke (1966). Na tradução de Roberto de Cleto, em forma de apostila na Biblioteca do Instituto Goethe em São Paulo, à página 18.

¹⁷ Handke (1972).

sobre o *zeitgeist* em que nos vemos mergulhados. Mas isso implica, e esse é o ponto central das nossas investigações, num questionamento amplo da história que vem sendo cuidadosamente construída e difundida pela instituição literária¹⁸.

E Handke, em que pese o grande número de obras suas traduzidas no país, está longe de poder ser visto, e com a nitidez necessária, como a figura emblemática que foi para a sua geração. Tal como seu parceiro cinematográfico Wim Wenders, resolveu enfrentar os midia em seu exercício de tirania sobre um mundo globalizado. E, é claro, caiu em desgraça. Entre nós, não custa muito adotar as palavras de ordem que ecoam da Europa, especialmente aquelas ditadas pela nova intelectualidade francesa. Wenders e Handke passaram a ser vistos e tratados como direita, ou, para usar um certo jargão por tanto tempo em voga pelos nossos corredores universitários: “pessoas bastante complicadas”¹⁹.

Os ensaios programáticos abordam questões cruciais para a geração de 68, que se voltou radicalmente contra a opção preferencial pelo realismo por parte da geração de seus pais (Grupo 47) e contra as noções então vigentes do que seria o engajamento na arte. Sobre a ironia do uso da expressão “torre de marfim”, há um artigo interessante de Peter Pütz²⁰, traçando o histórico dessa expressão, originalmente do âmbito da religião, que se tornou um dos clichês mais usados pelas esquerdas antiautoritárias, em sua sanha, intensamente combatida por Handke, de catalogação do mundo, usada que era para ironizar o mundo que viam situado à direita. Tanto a esquerda como a direita sempre tiveram enorme dificuldade em

¹⁸ Schirmacher (1991) [a revista, com uma seleção dos melhores ensaios jornalísticos da imprensa alemã, é distribuída entre germanistas e professores de alemão no mundo todo; o referido artigo foi publicado originalmente pelo Frankfurter Allgemeine Zeitung]. Como o título anuncia, o ensaio propõe uma “despedida da literatura da velha República Federal”, com a necessária superação de alguns parâmetros ultrapassados, que, até a queda do Muro, relegavam a literatura feita na Alemanha comunista a um adendo ligeiro, depois de o leitor ter percorrido a “verdadeira” história da literatura alemã, a da Alemanha ocidental.

¹⁹ É claro, esta menção, quase um momento de crônica, não tem mesmo qualquer respaldo científico para constar numa tese. Mas eu quis prestar tributo aos nossos corredores universitários, onde, longe dos holofotes que iluminam as grandes causas da humanidade, tantas coisas “miúdas” se decidem.

²⁰ Pütz (1989, S. 21-9).

conceber um centro, em relação ao qual ambas se situassem. Handke abraçou a condição de morador da torre de marfim, profetizando que a sua literatura, um dia, seria ainda considerada realista.

Handke teve todo o seu quinhão em termos de reconhecimento ("menino prodígio") e de maldição. Para ficarmos na última grande polêmica em que se envolveu, o escritor saiu em defesa dos sérvios na Guerra da Iugoslávia. Essa postura, que não é uma postura isolada, a ele se juntando nomes como Harold Pinter e Ariel Dorfmann, entre tantos outros, lhe valeu talvez o banimento definitivo. O cenário "realista" que o mundo aprendeu a confundir com a realidade, a "sociedade do espetáculo" não faz concessões. Não por acaso, a instituição literária insiste em avalizar, com prêmios polpidos, o gosto popular por aquilo que se oferece aos olhos como sendo o real, em que pese o fato de serem essas imagens midiáticas em geral bastante difíceis de serem verdadeiramente passíveis de serem tomadas como reais. Aquela frase pueril diante de uma fotografia, de que a reprodução parece até mais real do que o real, é denunciadora desse estado de espírito comandado pela recepção administrada imposta pelo pensamento único.

O tradutor de Handke para o francês, Georges-Arthur Goldschmidt, ao biografar o jovem Handke²¹, ressalta o caráter eminentemente antinazista de sua obra, aspecto que a crítica alemã, por demasiado presa a conteúdos, nunca quis ver ou admitir a essa descrição realista de acontecimentos. São raras, na obra de Handke, as referências explícitas à guerra, ao nazismo e aos temas tão caros aos chamados "pais da pátria". O que Handke propunha era o abandono desse modelo único, de suas falácias, de seu naturalismo de opereta. Queria, isto sim, a experimentação com

²¹ Goldschmidt (1988). Goldschmidt é o principal tradutor de Handke para o francês. É também escritor, tendo tido algumas de suas obras traduzidas para o alemão por Peter Handke. Esta é uma biografia extraordinária. Nela, Goldschmidt encadeia comentários sobre as obras por ele traduzidas, propondo um roteiro de leitura da obra do biografado. São extremamente precisas as suas afirmações sobre o caráter intrinsecamente antinazista da obra desse autor austríaco, sobre a qual sempre pesou a acusação de formalista e alienada. Handke nunca tematizou o nazismo, tendo-o combatido na análise profunda dos mecanismos da própria linguagem.

sempre novos modelos, enfim, o abandono de uma linguagem perigosamente uniformizada. Afinal, de uniformes todos deveriam estar fartos.

Um outro autor que faria seu nome nos anos 60, tendo começado inclusive como participante do grupo 47, Hubert Fichte, cunhou uma ironia definitiva para falar dos anos 50: "os horrores do pós-guerra"²², esse cenário da reconstrução política, com Adenauer à frente durante uma década inteira, da reconstrução material com a ajuda americana e da reconstrução literária e cultural, tendo à frente os escritores do Grupo 47.

Dentre estes, houve mesmo quem se levantasse a favor das palavras acusadoras do escritor, como Hans Mayer²³, que se via no direito de defender Handke contra o próprio Handke, naquele momento em que o mais natural seria a sua neutralização, pela ousadia de estar abrindo a boca para dizer algo em contrário. A verdade é que, desse panorama de realismo equivocados, quem tirava os melhores lucros era uma certa crítica acima referida, pronta para se elevar às alturas do culto à palavra num momento de silêncio, de apoliticismo, de reacionarismo.

A televisão passaria a ser o símbolo dessa modernização imposta pelo Plano Marshall e ratificada, como tentamos esboçar, nas várias frentes, por pessoas dispostas a adotar o modelo realista como sendo o único capaz de dar conta da realidade. Na visão de Peter Bürger, a Alemanha não havia recebido ainda o surrealismo, não havia assimilado as conquistas vanguardistas, não havia aprendido a lição da autocritica da arte na sociedade burguesa que esses movimentos perpetraram. Nisso estaria a sua impossibilidade de fugir ao engodo realista. Uma opção quase inadmissível para um país que vivenciara das tantas lições, convenhamos,

²² Hubert Fichte, como tantos autores do período, retomou e renovou o gênero ensaístico. Fichte (1996). Esse volume reúne ensaios de *Petersilie* e de *Lazarus und die Waschmaschine*, baseados em seus estudos das religiões afro-brasileiras. A palavra "ensaio" teve um significado especial para a geração de 68, como nos mostra Wilhelm Schmid (1993).

²³ Hans Mayer, crítico alemão falecido neste ano de 2001, dizia-se no direito de "defender Handke contra o próprio Handke". Mayer (1989).

inesquecíveis, aprendidas com Hitler e seus talentosos assessores. A televisão ficaria sendo um marco dessa assepsia aplicada ao legado nazista. Ela faria, no campo da reprodução das imagens, aquilo que os gramados verdejantes vieram fazer pela natureza extinta, transformando-a em paisagem. Por sob a grama, as ruínas de um passado a ser simplesmente esquecido.

Hoje, por mais que historiadores revisionistas insistam em aplicar seu dedo criminoso sobre os relatos, vai ficando cada vez mais difícil negar que o plano americano de reconstrução não passou de uma solução de continuidade. Não havia porque abrir mão de certas inegáveis conquistas. O caldo cultural estava mais do que no ponto. Daí, o silêncio. Daí, a hora zero. Daí, muito visível nos escaninhos dos estudos germânicos, a fixação nesse período do pós-guerra, que, por obra de alguns críticos, acabou assumindo ares de relato fiel e acabado de uma história que só faz seguir adiante. E isso tem um nome: historicismo.

Grande parte dos germanistas parece gostar de pisar, como se fosse firme e não apresentasse riscos, esse vasto campo minado. Em outras palavras: preferem ficar olhando confortavelmente para trás, escorados nos trabalhos dessa crítica parasitária da opção realista do Grupo 47. As teses que se produziram em torno a essa literatura de ruínas soem terminar com patéticos libelos antibelicistas e antinazistas, como se isso pudesse nos redimir da ausência de uma mirada crítica, ou produzir algum efeito benéfico sobre a humanidade combalida. Não seria preciso dizer que foram produzidas num momento da vida brasileira em que era realmente mais fácil se declarar antinazista no que tange a questões no plano internacional, quase uma abstração, do que ter de tratar das questões que mais de perto nos diziam respeito.

Handke continua sendo um autor não devidamente recebido. Em texto recente veiculado pela internet, Celeste Aída Galeão, que nos anos 70 produziu uma tese sobre o romance *Die Hornissen* [Os Vespões], tese, diga-se ainda, devedora quase que exclusivamente do estruturalismo, lembra ser Handke, no Brasil, um dos mais traduzidos dentre os autores da literatura contemporânea de língua alemã. Em

sua enumeração, a autora talvez não pretendesse mesmo ser exaustiva, mas deixou de mencionar algumas obras importantes, como “A tarde do escritor”, que Reinaldo Guarany traduziu para a Rocco e o volume da Brasiliense que reúne as minhas traduções de “O medo do goleiro diante do pênalti” e “Bem-Aventurada Infelicidade”²⁴. O fato é que todo o conjunto das traduções de Handke, entre nós, não produziram senão a impressão de que não seria um autor capaz de se impor no nosso mercado editorial. Cheguei a ouvir isso dos editores na época em que realizei esse trabalho. *Bem-Aventurada Infelicidade*, por exemplo, do meu ponto de vista, não é obra para ser tratada como o lado B dos compactos simples de antigamente. Ouso afirmar que é uma excelente tradução que ficou esquecida, ofuscada talvez pelos percalços que *O medo do goleiro diante do pênalti* apresenta ao leitor não-iniciado. Se a oportunidade houvesse, eu mesmo faria hoje uma tradução mais convincente. Mas a autora do artigo, ao deixar de mencionar esse volume, terá perdido talvez a chance de mencionar também o posfácio *O mundo é velho, não é verdade, Sr. Loser?*, que, contra todas as resistências por parte do editor na época, fiz publicar. Esse continua sendo, quinze anos depois, o texto mais completo sobre Peter Handke já escrito no país. E não apenas por seu alto teor informativo, como reconheceu, na época, o crítico Erwin Theodor Rosenthal, que, na única resenha que se fez sobre o lançamento do volume, fazia ressalvas a um certo arrevesamento estilístico, para demérito da minha tradução²⁵. Mas também, eu acrescentaria, pela proposta inédita de uma leitura crítica da obra e do papel de Handke, num panorama editorial que vinha

²⁴ Celeste Aída Galeão é tradutora, especialista em literatura alemã e professora aposentada da Universidade Federal da Bahia. Autora da dissertação de mestrado: “Os Vespões’ – um romance literal”, defendida na Universidade de São Paulo em 01/04/1975. De Handke, traduziu *O pupilo quer ser tutor*, tradução mencionada em outra passagem deste texto. Cf. o artigo acima referido *Trinta anos com Peter Handke*. In: Retrovisor. A Tarde Online, 15/02/1997. Cito: “Peter Handke é o autor contemporâneo vivo de língua alemã mais traduzido no Brasil: *A mulher canhota*, *Breve carta para um longo adeus*, *A repetição*, *A ausência*, *História de uma infância*, *Kaspar*, *O menor quer ser tutor* [sic], *Insulto ao público*, justificando-se assim essas considerações sobre ele e seu primeiro romance, *Die Hornissen* (Os Vespões), que este ano completa trinta anos, e sobre sua última obra *Gerechtigkeit für Serbien* (Justiça para a Sérvia), publicada este ano. Os críticos divergem por vezes frontalmente na apreciação de cada uma de suas mais de trinta obras, sendo Handke por isso o autor de língua alemã mais controverso da atualidade.”

²⁵ Theodor, Erwin (1988).

despejando suas obras no mercado sem qualquer critério cronológico. E mesmo a minha tradução para *O medo do goleiro diante do pênalti*, por mais que possamos - eu mesmo, hoje, o faço sem qualquer problema - discordar do resultado, sobretudo, em termos de fluência do texto, foi uma tentativa de enfrentar o problema da tradução sobre novas bases. Na verdade, o arrevesamento era um objetivo a que Handke se propunha quando escreveu a narrativa, pretendendo, como afirmo no posfácio acima citado, criar um certo incômodo no leitor de língua alemã, semelhante ao que se experimenta à leitura de um idioma como o latim. No historiador romano Salústio, o escritor buscou o modelo para sua narrativa, tendo como resultado algo próximo de um roteiro cinematográfico. Não por acaso, Wim Wender, um dos primeiros leitores desse texto, imediatamente anunciou que faria dele um filme. Este, entre nós, é com certeza amplamente mais conhecido do que o livro. A escolha do título não fez senão reverenciar o título da película, já popularizado entre o público cinéfilo e adjacências. Até muito recentemente, alguns dos nossos críticos de jornal voltam, aqui e ali, a criticar essa opção, aventando que seria mais correto dizer "A angústia do goleiro no momento do pênalti". Eu diria ainda que, tivesse eu feito esta escolha, haveriam de reclamar da existência de uma outra solução já consagrada, a do filme, e assim por diante.

Voltando ao meu projeto de leitura e tradução de textos representativos dos anos 60, o autor Peter Handke passaria a ocupar o lugar privilegiado que as versões historicistas insistem em não reconhecer. Mesmo tendo ocupado o centro do debate literário na Alemanha do período, seu papel continua a ser praticamente ignorado pelas histórias literárias, como já afirmamos, sendo esse um dos momentos mais escandalosos em termos de maquiagem da realidade de que temos notícia.

A verdade é que os historiadores, em geral, fazem como se não tivesse havido os anos 60 e todos os seus desdobramentos. Para eles, e para a maioria dos germanistas, vale a versão oficial, vale o veredicto da Academia Sueca. O mundo ficou congelado no momento do imediato pós-guerra, no gesto heróico dos participantes do Grupo 47. E o pecado maior de Handke foi, certamente, ter se oposto

a esse estado de coisas. A literatura alemã do pós-guerra ficou circunscrita aos esforços do “ano zero”, aos relatos realistas dos horrores, à ilusão enunciativa de tão graves consequências não apenas para a literatura.

A apresentação, agora, desta tradução comentada de *Der französische Surrealismus* [O surrealismo francês], um recorte que o trabalho dentro do Programa de Doutorado felizmente veio nos impor, representa um passo importante dentro desse projeto de leitura dos anos 60, que, vale a ressalva, terá solução de continuidade. Para as etapas que virão, mais um texto fundamental estará incorporado às nossas bibliografias universitárias em língua portuguesa e, em breve, à disposição de um público mais amplo em formato de livro.

Em meados de 1997, estava concluída a tradução da obra tal como ela havia sido concebida em sua primeira edição. Até aquele momento, no entanto, não tínhamos uma perspectiva real de publicação. Isso só acabou acontecendo a partir de novembro 1999, quando recebemos convite para falar sobre o livro de Peter Bürger no Colóquio *Vanguarda e Política: o Caso do Surrealismo*, promovido na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp em Araraquara²⁶. O interesse demonstrado pela maioria dos participantes do referido seminário, e a frequência com que a obra de Peter Bürger ali se viu citada por vários dos palestrantes, eram sinais seguros de que o momento se fazia propício²⁷.

²⁶ Com o convite para que eu participasse do Colóquio *Vanguarda e Política: o caso do surrealismo* na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, em novembro de 1999, onde falei sobre a obra *O surrealismo francês*, de Peter Bürger, o Prof. Dr. Renato Bueno Franco também sugeria que a tradução comentada da obra poderia ser a minha tese de doutorado. Naquele momento, a tradução da edição original, com seus 12 capítulos, estava praticamente terminada, a carecer tão-somente de uma última revisão. Foi um impulso decisivo para que chegássemos a esta defesa.

²⁷ Além de *La vision horrible d'une œuvre pure* [Bürger (1992), ver em anexos], traduzi alguns outros ensaios de Peter Bürger, que aguardam por sua publicação, como: *Theorie der Avantgarde und Theorie der Literatur* [Teoria da Vanguarda e Teoria da Literatura], texto incluído como introdução à edição americana de Teoria da Vanguarda: Bürger (1984); e *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie* [A instituição arte como categoria sociológica], publicado em: Bürger (1979, S. 173-199).

SOBRE PETER BÜRGER

Peter Bürger, nascido em Hamburgo aos 06 de dezembro de 1936, completou os estudos secundários em 1955, tendo seguido os estudos de Germanística, Romanística e Filosofia nas Universidades de Hamburgo e Munique, onde se licenciou com um trabalho sobre a ensaística de Heine. Entre 1960 e 1964, foi assistente no Ginásio em Montpellier, leitor de língua e literatura alemã em Lyon e estagiário em Hamburgo. De 1964 a 1970, foi assistente científico do Romanisches Seminar na Universidade de Bonn. Em 1970, defende a sua livre-docência na Universidade de Erlangen, com um trabalho sobre as primeiras comédias de Pierre Corneille. A partir de 1971, foi professor de Romanística: Teoria Literária e Teoria Estética; Literatura Francesa e Comparada na Universidade de Bremen, onde se aposentou em 1998.

No âmbito da Teoria Literária, é autor de inúmeras obras, destacando-se, sobretudo, por suas qualidades de investigador e ensaísta engajado, abrangendo uma gama muito variada de interesses, que vão de Corneille à literatura francesa de vanguarda, do Iluminismo francês à função social da literatura. Em seu exercício incansável e incondicional da dialética de procedência marxista, enveredou pelos temas mais caros à modernidade, da práxis mais anárquica dos vanguardistas à constituição de uma ciência literária burguesa e à passagem para o período dito da pós-modernidade. Sua obra *Teoria da Vanguarda* é fundamental para todos aqueles que pretendem entender o período de transição em que vivemos. Não há como não passar por ela, quando se quer falar de vanguardas, modernismo ou pós-modernismo.

Em sua compreensão do ataque desferido pelas vanguardas contra a estética da autonomia da arte, Bürger leva-nos a olhar para além do fracasso visível das aspirações vanguardistas de tornar a unir a arte e a vida, desvelando-lhe o seu feito maior, que foi ter realizado a “autocrítica da arte na sociedade burguesa”, revelando-se esta uma instituição social como todas as outras, destacada da práxis vital e, assim sendo, a funcionar como pesada moldura a determinar o efeito de cada obra. Em *Zur*

Kritik der idealistischen Ästhetik [Sobre a crítica da estética idealista], de 1983, ele percorre as falácias e as armadilhas impostas pela utilização das categorias de uma estética idealista quando se trata de compreender obras de arte não-orgânicas. Em *Teoria da Vanguarda*, coloca em questão a categoria de obra e comenta as novas categorias que se impõem com o surgimento deste novo tipo de obra vanguardista (não-orgânica): o novo, o acaso, o choque, o conceito de alegoria de Benjamin e a montagem.

O choque, justamente, é apontado por Bürger como um dos procedimentos mais específicos da arte vanguardista, mas um procedimento em si mesmo demasiado demais efêmero. O choque, uma vez experimentado, perde o seu efeito. Hoje, paradoxalmente, o urinol de Duchamp é apenas mais um entre outros ícones do que seria a essência do gesto iconoclasta dos dadaístas. É assim que a instituição arte o quer e pereniza. Só não se pode cair na armadilha de tentar vê-lo inserido num mundo de pura idealidade. É, sobretudo, uma manifestação de ordem histórica, voltada para o instante, para a materialidade mesma da arte, num momento em que o homem, na sua práxis cotidiana, também está voltado para a compreensão de profundas alterações ditadas pelas necessidades materiais.

O conceito da alegoria de Walter Benjamin é o que melhor permite entender a arte não-orgânica, aquela na qual as partes ganham autonomia, não devendo, na análise, convergir necessariamente para a compreensão do todo. Com ele, Bürger nos faz percorrer os impasses e as impossibilidades de compreensão das vanguardas por parte de teóricos importantes como Adorno e Lukács, bem como nos faz retomar as concepções teatrais de Brecht, cujos escritos teóricos ele aponta como uma saída para as aporias desse debate inconcluso.

Pode-se situar Bürger como um dos mais legítimos herdeiros e continuadores das reflexões sociológicas dos pensadores da Escola de Frankfurt, em seu esforço pela constituição de uma reflexão sociológica acerca da literatura. Em

diálogo permanente com Lukács, Adorno, Benjamin, Habermas, Gadamer e Brecht, lança as bases para a constituição de uma hermenêutica crítica.

Para Bürger, a retorno ao surrealismo era uma necessidade imperiosa, ele que tentava levar adiante a reflexão acerca da literatura num quadro em que esse movimento não havia sido devidamente assimilado. O panorama literário, tal como o podemos divisar exemplarmente na trajetória de um autor como Peter Handke, por exemplo, já acima mencionada, era propício a inúmeros equívocos.

Toda uma geração, que poderíamos tratar como sendo a dos filhos da guerra, chegava às ruas com o seu clamor, com suas aspirações de poder viver e pensar livremente, com seus questionamentos radicais acerca de um mundo por demais administrado, de uma sociedade exclusivamente em busca do bem-estar material.

O teórico Peter Bürger, também inserido nesse mesmo contexto, tem diante de si uma disciplina que, no dizer dele próprio, tenta disfarçar o seu passado nacional-socialista com uma abordagem desvinculada da realidade, fugindo aos "conteúdos" incômodos com o recurso ao questionável "formalismo" das análises estruturalistas.

A opção pelo realismo, por parte dos autores do Grupo 47, tinha como contrapartida a ausência de um exercício crítico por parte de seus próprios autores, que pensavam superar os traumas da guerra e os problemas da Alemanha dividida com um discurso bem-pensante, que, por colado à realidade, pretendia-se verdadeiro, arvorando-se em porta-voz de todos quantos viviam aquele momento de penosa tentativa de superação dos traumas de um período que o senso-comum passou a tratar, como sempre faz com as enfermidades mais insidiosas, por meio de um eufemismo: passado recente.

Contra a proliferação das análises individuais e descontextualizadas, contra esse vazio crítico que se instalara com o estruturalismo, Bürger representa o esforço de um raciocínio dialético, enfatizando a urgência do pensamento teórico, mas no

quadro da Teoria Crítica, cujos parâmetros de aplicação aos fatos literários estavam por ser ainda buscados e estabelecidos.

É na leitura dos teóricos da Escola de Frankfurt, portanto, no quadro de um raciocínio sociológico aplicado à literatura, que Bürger vai fortalecer os seus pressupostos e construir a sua teoria.

Esse embate entre uma visão realista e uma visão formalista domina tanto as manifestações da arte como as manifestações sobre a arte no século XX. Mesmo entre nós, os adeptos da sociologia da literatura sempre tiveram como seu opositor principal os chamados adeptos do formalismo.

O que comanda a opção pelo modelo realista é aquilo que, em análise do discurso, se chama de ilusão enunciativa, que tanto a psicanálise como todos os desdobramentos das ciências da linguagem foram, ao longo desse século inteiro, desmistificando. O termo "desrealização", usado por Anatol Rosenfeld²⁸ para se referir a esse grande esforço de abandono dessa mesma ilusão por parte de inúmeros artistas, aponta para uma relação não de todo clara com o real, com o conceito de realidade. A obra inteira de Brecht representa um monumental esforço - que Bürger situa como vanguardista tardio, no teatro - de superação da ilusão, de não-aceitação das falácias discursivas. O termo distanciamento ou estranhamento, o famoso *V-Effekt* [efeito de distanciamento] procede diretamente do conceito de alienação [*Entfremdung*], um dos pilares do discurso marxista, a ecoar ainda hoje no falar cotidiano dos "ex-socialistas" da banda oriental da Alemanha.

DAS SURREALISMUS-BUCH

O Surrealismo francês, em sua escrita e publicação, é obra imediatamente anterior a *Teoria da Vanguarda*. Escrita entre 1969 e 1970, foi editada por Leo

²⁸ Rosenfeld (1969)

Pollmann e publicada pela *Athenäum Verlag* na série *Schwerpunkte Romanistik*. Foi sobre essa primeira edição que trabalhamos até o final de 1999, quando nos chegou às mãos a segunda edição comemorativa dos trinta anos de seu lançamento: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur* [O surrealismo francês. Estudos sobre literatura vanguardista], lançada pela *Suhrkamp Verlag*, na série *Taschenbuch Wissenschaft*, em 1996.

Além de algumas correções estilísticas e da supressão do capítulo *Excurs zum Traité du Style de Aragon*, a publicação traz um prefácio à edição, três novos capítulos inéditos e um sem-número de notas de rodapé, que dão conta dos avanços na pesquisa ao longo dos trinta anos que a separam do surgimento da obra.

O autor do prefácio comenta a distância que o separa do autor de *O surrealismo francês* no início dos anos 70. Como nunca o havia feito anteriormente, explicita como chegara à reflexão sobre o surrealismo e, em seguida, à elaboração de sua teoria da vanguarda: o fato de não ter havido, na Alemanha, uma recepção adequada do movimento surrealista, tendo como consequência lógica a impossibilidade de compreensão do chamado pós-estruturalismo. Autores como Lacan, cujas relações pessoais e textuais com Breton mereceu um dos novos capítulos acrescentados à obra, ou mesmo Foucault e Derrida, segundo Bürger, permaneceram fora do horizonte de visão dos teóricos alemães, justamente por estarem tão próximos, em inspiração e em procedimentos textuais, de uma visão surrealista do mundo, e especialmente próximos da produção de André Breton.

A “Introdução” nos familiariza com os pressupostos teóricos de Bürger, em sua retomada da tradição dialética cultivada pelos estudiosos da Escola de Frankfurt. Sua reflexão é o resultado evidente de uma postura intelectual visceralmente engajada. É assim que ele justifica a escolha e o interesse do seu objeto de estudo. Como estudioso da literatura, mantém fidelidade ao convívio com os artefatos literários, vendo na análise das obras o único caminho para a elaboração teórica consequente.

Nas entrelinhas, a vinculação ao movimento estudantil de 68 (esquerdas antiautoritárias); a necessidade da retomada das vanguardas naquele momento de fracasso (pós-utopia); a crença, ainda, na possibilidade de transformação do mundo por meio do labor teórico; a exigência de que todo intelectual declarasse o lugar de onde fala (engajamento).

Não por acaso, o engajamento merece um capítulo em *Teoria da Vanguarda*. Para os estudantes de 68, o termo engajamento se referia, obviamente ao engajamento político. Quanto à postura básica das vanguardas, poderíamos falar de um engajamento muito mais amplo, de um engajamento existencial talvez. Num certo sentido, termos como "engajamento", "alienação", "torre de marfim", entre tantos outros, acabaram se transformando em clichês surrados. Com eles, o mais das vezes, catalogavam-se as pessoas, como num tribunal a julgar o grau de cada participação na vida política.

Para Bürger, o interesse de um determinado objeto de pesquisa reside em sua vinculação ao presente do pesquisador. Esse engajamento nasce da necessidade de superação dos impasses vividos pela disciplina da Teoria Literária, conforme ele mesmo explicita no prefácio. Se pensarmos o contexto em que sua obra se produz, vamos ver nesse seu engajamento uma necessidade histórica de superação dos impasses que se criaram com a guerra e o pós-guerra. Era o momento de rechaçar qualquer tentativa de manutenção de um estado de coisas (o silêncio da Era Adenauer e o estabelecimento do modelo realista na interpretação da história) que, nos limites das suas escolhas, beirava ainda e sempre a linguagem que produzira o nazismo e a guerra, como alertava Peter Handke em sua intervenção em Princeton e nos ensaios programáticos acima referidos.

Para superar a visão historicista que ganhava terreno nesse panorama de apoliticismo, Bürger propõe a historicização das categorias estéticas, como um derradeiro adeus às categorias idealistas. Em "Teoria da Vanguarda" Bürger declina

as aspirações de 68, que outras não eram senão as das vanguardas históricas: “*mais liberdade, mais democracia e melhores condições de vida*”²⁹.

Tornar a juntar a arte e a vida, recusando os conformismos ancorados na estética da autonomia da arte, continuava a ser uma proposta radical de desmascaramento do caráter institucional de toda a produção artística e/ou intelectual. Para Bürger, tendo fracassado em sua aspiração básica de juntar a arte e a vida, o surrealismo teria realizado, no entanto, uma tarefa histórica de grandes proporções e inumeráveis conseqüências, realizando o que ele chama de uma “autocrítica da arte na sociedade burguesa”.

A tomada de consciência do caráter institucional de toda a produção artística e cultural já não nos permitirá acreditar mais nas categorias da estética idealista, que ele demonstra incapazes de abarcar esse novo conceito de obra criado pelos vanguardistas, a obra de arte não-orgânica.

Instituição arte é um conceito central na teoria de Peter Bürger. Se as vanguardas fracassaram na sua aspiração básica de tornar a juntar a arte e a vida, seu feito foi apontar para o caráter institucional da primeira. Que a arte tenha voltado para os museus, que os happenings dos dadaístas só possam ser mesmo reproduzidos como acontecimento midiático nos anos 60, que as neovanguardas tenham sofrido o mesmo revés sofrido décadas antes pelos movimentos que as inspiraram, todos esses fatos fazem ver que, sem a compreensão da arte como instituição social, estaremos fadados a uma infundável repetição dos mesmos espasmos revolucionários e a repetir o mesmo fracasso. E, se isso é verdadeiro para a arte, tanto mais o será para a vida, onde mais severamente se sentem os efeitos negativos das atitudes meramente anárquicas, da postura cândida daqueles que acreditam poder mudar o mundo com o seu voluntarismo.

²⁹ Antunes (1989).

A compreensão desse caráter institucional permite divisar a moldura que determina a recepção das obras de arte. Uma questão elementar, acerca de um poema, por exemplo: como é que se sabe ser aquilo um poema. O que é que determina ser arte uma das hoje chamadas “instalações”. Um objeto colocado no museu por Duchamp, a roda de uma bicicleta ou um urinol, só passa a ser visto como arte por ocupar um espaço institucional: o urinol é exposto num museu, encimado por um título: “fonte” e com a assinatura do seu autor. A provocação de Duchamp é mais do que clara. Não se trata apenas de questionar a arte, de criar uma nova escola artística ou novos procedimentos. Nenhuma das categorias anteriores ao gesto de Duchamp, nenhuma das categorias da estética idealista poderiam dar conta do seu verdadeiro significado, que repousa no choque provocado, no receptor, por sua presença no seio mesmo de uma instituição tão veneranda quanto um museu, com suas regras, com suas implicações, com seu grau de representatividade social, com suas etiquetas.

Convenhamos, nada mais apropriado do que um urinol ou uma roda de bicicleta, para dar cabo de qualquer pretensa elevação às esferas da idealidade. Os dadaístas tiveram como procedimento básico a busca do efeito de choque no receptor, daí a busca também do efêmero, do mero acontecimento.

O primeiro capítulo traça a “História do Movimento Surrealista”, desde o início dos anos 20 até a eclosão da 2ª. Guerra Mundial, tendo como suporte o conceito de “movimentos históricos de vanguarda”. Tal delimitação histórica é decisiva, no sentido de eliminar os equívocos de uma abordagem historicista, mas, sobretudo, os tropeços das abordagens dos chamados surrealistas tardios, com sua insistência em olhar para o movimento como sendo uma corrente estética. Bürger aponta ainda para o fato de a história ficar à mercê de participantes do próprio movimento, demasiado envolvidos pelos acontecimentos e, por isso mesmo, incapazes de uma visão crítica e distanciada. Com isso, Bürger deixa de lado os desdobramentos posteriores, não porque destituídos de importância, mas porque lhe interessa o momento mais radicalmente vanguardista e revolucionário, o instante em que a práxis vital parece muito perto de readquirir sentido e grandeza, a ponto de não

mais se distinguir dos acontecimentos artísticos que produz. No fracasso dessa aspiração vanguardista, Bürger aponta os elementos para um redimensionamento da estética e da práxis cotidiana.

No segundo capítulo, expõem-se os pontos de contato e as diferenças entre surrealistas e seus supostos precursores; Tzara e Valéry, como inspiradores e antípodas do movimento. Em seguida, temos a análise dos primeiros manifestos dadaístas e um paralelo entre dadaísmo e surrealismo, para Bürger, os mais radicais dentre os movimentos históricos de vanguarda. O capítulo se fecha com um comentário sobre a relação entre Valéry e Breton.

Os capítulos seguintes abordam o "*Manifeste du Surréalisme* (1924)" (cap. III); a teoria literária do movimento (cap. IV); a importância do sonho para os surrealistas, com uma análise das relações entre Breton e Freud, e um paralelo entre as formulações de ambos (cap. V); e considerações sobre teoria e práxis do movimento (cap. VI).

Seguem-se as análises de algumas obras individuais: *Le Paysan de Paris* de Aragon (cap. VII); *Nadja* de Breton (cap. VIII); *Au Château d'Argol* de Gracq (cap. IX), bem como considerações sobre a *écriture automatique* (cap. X) e a poesia de Breton (cap. XI). Encerrando a primeira edição da obra, o capítulo XII traz "Observações Sociológicas", concluindo pela necessidade de historicização das categorias estéticas, sem a qual as análises individuais fatalmente se perderão em mero exercício beletrístico.

A 2ª. edição, como já afirmamos acima, traz três novos capítulos inéditos: "Surrealismo como Ética" (cap. XIII); "O Eu, o Tu e o Texto: André Breton" (cap. XIV); e "Breton – Lacan" (cap. XV). Uma bibliografia completa de Peter Bürger e um índice remissivo de nomes completam a edição.

“TEORIA DA VANGUARDA” E “O SURREALISMO FRANCÊS” HOJE

Vale a pena retornar à nossa Dissertação de Mestrado, à tradução comentada de “Teoria da Vanguarda”, e mais precisamente ao prefácio que Bürger nos enviou, falando sobre o significado do livro para a sua recepção hoje (estávamos em 1989). O texto havia sido escrito originalmente para a edição italiana, na época em preparação. Já nesse prefácio, surpreendia-nos uma distância por parte do autor, que até então não suspeitávamos. Eximindo-se de pretender ser o “proprietário do sentido correto do texto”, de ser o “leitor privilegiado” do seu próprio texto, ele busca sabiamente o lugar daquele que possui o direito de participar de sua interpretação, ou de sua re-interpretação (“e, sempre, toda interpretação é também uma re-interpretação”). Como falar do seu livro como se fosse de um outro? Essa a sua pergunta. Daí o seu desconforto³⁰.

Quanto ao fato de o livro, quinze anos depois (ainda 1989), continuar a ser lido, não será, conforme suas palavras, “em razão da tentativa nele empreendida de extrair do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa as categorias da estética”, seu esforço no sentido de historizá-las, uma vez que o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve já estava desaparecido: “Pode ser que o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve (demarcação de fronteiras com relação ao materialismo vulgar e retorno às reflexões metodológicas formuladas por Marx na introdução aos *Grundrisse*), pelo menos na República Federal da Alemanha, tenha-se perdido de vista. Mas os textos teóricos, pelo visto, costumam - respectivamente, quando em contexto modificados - desenvolver novos potenciais de significado.”³¹

Em *Teoria da Vanguarda*, isso decorre do fato de “a obra resolver teoricamente a relação de tensão entre duas tradições da modernidade estética, as quais, pelo menos no campo da teoria, antes se definiam uma contra a outra: tenho em

³⁰ Ver em anexos.

mente o impulso vanguardista de superação da autonomia da arte, que Benjamin absorveu em suas teses sobre a obra de arte, e a *modernidade*, que - baseada na estética da autonomia - está centrada na categoria de obra e tem em Adorno o seu teórico mais significativo"³².

As mesmas preocupações e o mesmo desencanto com as possibilidades de transformação do mundo pelo labor teórico vão surgir em *Die Tränen des Odysseus* [As lágrimas de Odisseu], de 1993, livro que reúne cinco ensaios-narrativas, o último deles com o título sintomático de *Verlust der Theorie* [Perda da teoria]. É a partir deste livro, desta virada, que Bürger fala hoje, como aquele que já não pode mais acreditar na teoria, aquele que, muitos anos antes, teve de fato razão para acreditar na possibilidade de mudar o mundo com o seu esforço teórico e reflexivo. Com as narrativas deste livro, uma mudança considerável de postura. Bürger busca aproximar-se do assim chamado "pós-estruturalismo", passo que a não-recepção do surrealismo por parte dos alemães até então tornara impossível, da evidência, apontada pelo suíço Peter Bichsel, de que a "consciência histórica" necessariamente terá de ser substituída por uma "consciência narrativa"³³. Em outras palavras, tanto a formulação teórica como a escrita da história não passam de modelos narrativos, sendo esse hoje praticamente um consenso entre os estudiosos. Nenhum desses gêneros deixa de participar do mundo da construção ficcional. Daí, esse fazer colado ao objeto. Daí, a proximidade cada vez mais visível com relação ao surrealismo, para ele, o mais radical entre os "movimentos históricos de vanguarda".

No prefácio à segunda edição de *O surrealismo francês*, Bürger mais uma vez tenta se situar diante da crença que motivara, tão longe no tempo, as suas investidas como teórico. No caso, a distância temporal com relação às obras do início dos anos 70 também se traduz em mudanças estilísticas. As formulações

³¹ Ver em anexos.

³² Ver em anexos.

³³ Bichsel (1982)

cerradamente teóricas cedem lugar a um discurso que se aproxima do seu objeto, tornando-se de certa forma também ficcional. É o mesmo Bürger daquele prefácio de 1989 à *Teoria da Vanguarda* e dos cinco ensaios-narrativas de *Die Tränen des Odysseus* [As lágrimas de Odisseu], de 1993, quem aqui se despede da teoria e das crenças que o impulsionaram até ela, aventurando-se por modelos e procedimentos narrativos que os surrealistas praticavam.

Os novos capítulos são uma contribuição mais recente a um dos objetivos do livro, que Bürger explicita agora com ênfase maior, o de realizar um percurso ainda não percorrido, salvo raras exceções, pela disciplina da Teoria Literária na Alemanha: a recepção do surrealismo e o acesso aos pós-estruturalistas

Hoje o mundo todo, mas muito particularmente a Alemanha, volta-se para 68, esse momento que Bürger, já em “Teoria da Vanguarda”, parecia alertar como sendo de vital importância para a compreensão dos acontecimentos históricos que se seguiriam, falando de um passado ainda longe de estar devidamente dominado.

É preciso insistir no fato de 68 ter sido, também, um momento alemão. A verdade é que, na Alemanha, que atravessara os horrores da guerra e, no dizer irônico de Hubert Fichte, “os horrores do pós-guerra”, o movimento assumiu características muito radicais e peculiares. Basta pensar a importância de pensadores como Marcuse, ligado à Escola de Frankfurt, ou a polêmica gerada pela oposição de Adorno aos estudantes. Não é desprezível, ainda, o fato de uma das figuras emblemáticas do movimento, Daniel Cohn-Bendit, possuir tanto a nacionalidade francesa como a alemã. É preciso dizer que na Alemanha, para além do viés anárquico do movimento, algo muito importante iria se realizar, com professores e estudantes empenhados numa reforma da universidade. Entre aqueles que, nesse momento, se engajavam pela causa dessa reforma, vamos encontrar intelectuais como os do Grupo de Constança, entre eles Jauß e Iser, que se viram surpreendidos com os resultados inesperados do seu próprio fazer teórico, produzindo um novo paradigma para os estudos literários com a inclusão do receptor enquanto categoria na análise das obras. Com o fracasso

do movimento estudantil e a repressão crescente a que se assistiu em todos os centros dessa "quase revolução", tem início o depois. Era o fim das utopias, que é como nos habituamos a descrever o que se seguiu. Era, mais uma vez, o massacre das idéias libertárias. O radicalismo e o entusiasmo daqueles jovens que pensavam estar chegando ao poder passou para o domínio da lenda. Desse fracasso, Peter Bürger foi quem tirou as conseqüências mais radicais e mais decisivas para as reflexões teóricas dentro das Ciências Humanas. Bürger achou de comparar esse fracasso a um outro enorme fracasso vivido pela humanidade, o das vanguardas do início do século XX.

Para Bürger, era preciso retornar às vanguardas para entender mais este tropeço e verificar que as aspirações defendidas pelos vanguardistas em nada diferiam das aspirações dos estudantes em maio de 68, para concluir que aquilo que é básico continua ainda em falta: liberdade, democracia e melhores condições de vida. E todos os esforços no sentido de consegui-lo são poderosamente rechaçados por seus opositores, com o uso da força e da repressão.

Hoje, como todos sabemos, é impossível o estudo das vanguardas sem passar por Peter Bürger. *Teoria da Vanguarda* vem merecendo tradução nos principais idiomas e ocupa lugar proeminente em qualquer bibliografia sobre o tema.

As traduções comentadas de *Teoria da Vanguarda* e de *O surrealismo francês*, ambas desenvolvidas dentro de um projeto de pesquisa acadêmico e apresentadas como etapas dentro de um Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, são um momento importante e necessário, dentro dos esforços já realizados, entre nós, no sentido da compreensão das vanguardas e, em especial, do movimento surrealista. Não por acaso, como trabalho acadêmico, elas têm a sorte de ser lidas, criticamente revisadas e analisadas por alguns dos especialistas mais diretamente responsáveis por sua inspiração, feitura e inserção num panorama de reflexão literária engajada e em progresso.

Que *O surrealismo francês* e *Teoria da Vanguarda* possam chegar rapidamente ao leitor brasileiro. Tive a felicidade de poder dar continuidade a esse

meu trabalho, porque a orientadora, a Profª. Dra. Iumna Maria Simon, sua grande sensibilidade para descobrir grandezas em meio a um panorama de apequenamento deliberado das nossas tentativas, e o Programa de Pós-Graduação, mais uma vez, souberam tornar viável esse meu resultado. Também tenho a felicidade de contar, ao redor do meu esforço, com presenças decisivas para que ele chegue a seu destino, os estudiosos e o público leitor. É uma felicidade também, vale a pena ressaltar este aspecto, ver um trabalho de tradução merecer o cuidado crítico que, normalmente, o mercado editorial não pode nos garantir. É como se uma grande equipe, espontaneamente, se tivesse formado, para garantir o melhor resultado possível a uma empreitada desse porte e com tamanhas exigências. Por isso mesmo, as traduções de *Teoria da Vanguarda* e de *O surrealismo francês* ficam sendo marcos importantes, tanto no âmbito da produção acadêmica, como no da tradução de textos teóricos. Não tenho nenhuma dúvida sobre ser essa uma tarefa a demandar sempre equipes de especialistas. No caso, a universidade seria o espaço ideal para esse tipo de realização. Como equipe, eu e todos os meus eminentes colaboradores, só podemos nos sentir orgulhosos por tal feito.

A nossa opção pela tradução nasceu da constatação das nossas muitas carências bibliográficas e das imensas dificuldades de leitura que as traduções normalmente nos impõem. Sem nenhum pretensão ou pudor, uma opção que pressupõe um público. Se as dissertações e teses costumam ter, salvo raras exceções, algumas honrosas, o destino das prateleiras a elas destinadas nas próprias instituições universitárias que as promoveram, um livro que se traduz, salvo decisão em contrário, não pode ter tal destino. O longo tempo que nos separa do primeiro resultado desse esforço, nos ensinou, e isso é positivo, que as razões e os interesses determinantes para as escolhas que fizemos hoje estão mais próximos de ver confirmado o seu acerto. Ou alguém dirá que, nós também, não nos haveremos daqui por diante, em algum momento, com os temas que nos remetem de volta a 68, e, com Bürger, de volta às vanguardas dos inícios do século XX? Mesmo que a herança desses momentos seja o esforço no sentido de esquecê-los, ainda assim eles haverão de se

manter presentes. Em *Teoria da Vanguarda*, Bürger se expressa textualmente sobre a necessidade daquele livro, por tratar de um passado "ainda longe de ser superado".

A grande virtude de Peter Bürger foi ter percebido a importância da reflexão sobre o fracasso. Se, entre nós, ter vivido 68, ter sido estudante nos anos 60, ter nascido numa época que hoje, para os mais jovens, tem aquele sabor mítico e arcaico de ser a época dos seus pais, a época de ouro, em que tudo parecia palpitar de vida e de entusiasmo. Disso, o que resta acabou virando um álbum de recordações, sempre heróicas, de um período revolucionário. Para alguns professores, uma medalha, quase uma condecoração de guerra a ser apresentada aos insolentes alunos que contra eles se posicionam. Para Peter Bürger e muitos outros da sua geração, o início de uma reflexão, cujos melhores frutos, acreditamos, ainda podem por ser colhidos. De qualquer modo, muito se pode aprender com esse monumental esforço teórico. Há muito que se aprender com a coragem de olhar de frente para o fracasso. Há muito que se aprender com este passo mais recente, de aproximar-se, perigosamente, da dissolução da linha demarcatória entre a teoria, que pretendia abarcar o real, e a ficção. Mas, também, por mais que isso seja perigoso, estaremos mais próximos da compreensão do verdadeiro legado do surrealismo.

Vale considerar: tampouco estava destituída de risco, aquela tentativa de chegar a uma "teoria da vanguarda", num momento em que tantos se furtavam ao labor teórico e em que tantos outros ainda insistiam em se manter distantes das obras, escorados na confortável familiaridade com as categorias da "estética idealista". Ao referir-se ao "passado nacional-socialista" da disciplina literária na Alemanha, Peter Bürger teria por alvo, sobretudo, tendências regressivas, capazes de facilmente levar de volta a esse passado. Foram os estudantes de 68 que primeiro se deram conta desse fato. Por sob os gramados verdejantes, estavam os escombros produzidos pela guerra. Por sob o espesso manto de silêncio, perpetuavam-se alguns pressupostos da ideologia nacional-socialista. E o mundo viu com que truculência eles tornaram a se manifestar, assim que o clamor das ruas parecia mesmo decidido a mudar a ordem do mundo. Em ter nós, não faltariam exemplos de truculência no meio acadêmico, no

funcionamento literário, na forma de produção e de relação entre a maior parte dos editores e os verdadeiros mentores intelectuais desse cenário quantitativamente irrisório. Como não faltariam exemplos de trabalhos francamente lesivos às causas que defendem, mesmo quando eles textualmente se encerram com libelos antibelicistas ou antinazistas. Tantas boas intenções, isso nós sabemos também, não conseguiram evitar que a formulação de Peter Handke, em seu diário *O peso do mundo*, pudesse soar tão dolorosamente verdadeira: “Aquilo que era um belo conteúdo de vida, hoje não passa de uma forma de vida”³⁴. O esvaziamento inexorável do debate cultural e da instituição acadêmica, para não falar do papel desempenhado hoje pelos nossos cadernos culturais, porta-vozes da indústria da cultura cada vez mais a serviço de causas que não são o aprimoramento cultural do leitor e o cultivo dos saudáveis hábitos democráticos. A burocracia universitária vem impondo seus ditames, fazendo uso muitas vezes de uma truculência deliberada, transformando-se a convivência universitária em palco para disputas mesquinhas e pouco produtivas.

Esta tese de doutorado é resultado de decisões visceralmente opostas a esse estado de coisas. Trazer para o nosso debate a extraordinária contribuição de um pensador como Peter Bürger, ainda que tardiamente e num momento em que ele próprio se ressentia da “perda da teoria”, significa também acreditar que desejar ainda é possível. Sua opção recente pela narrativa também parece nos apontar um caminho

³⁴ Peter Handke escreveu e publicou, ao longo de sua carreira, alguns diários de trabalho, para os quais se propunha abrir mão de qualquer filtro literário que fosse. Muitas dessas anotações diárias vão reaparecer em seguida em algumas de suas obras, sendo algumas delas o registro de idéias para futuros trabalhos, especialmente cenas de teatro. Dentro do meu projeto acadêmico de pesquisa junto à Unesp, devo trabalhar, nos próximos dois anos, na revisão das traduções que fiz de dois desses diários: *Das Gewicht der Welt* [O peso do mundo] e *Phantasien der Wiederholung* [Fantasias da Repetição]. O primeiro abrange o período que vai de novembro de 1975 a março de 1977, trazendo elementos interessantes para a compreensão do que foi a Alemanha ocidental no imediato pós-utopia. O segundo compreende o período seguinte, de 1978 a 1982. Bartmann (1989). Handke, (1979) e Handke (1983).

a ser seguido. Parafraseando a formulação de Peter Bichsel, só não podemos deixar de contar as nossas muitas histórias³⁵.

³⁵ Com algumas pequenas correções, que me foram sugeridas pela banca da defesa, este texto de apresentação deve correr os seus riscos, cumprindo uma função que eu, como tradutor, julgo necessária e conseqüente. Tanto o texto de apresentação como os anexos, espero, podem e devem iluminar, para o eventual futuro leitor brasileiro do(s) texto(s) de Bürger, a situação histórica, o lugar de onde ele fala, os entornos de sua produção. Que a minha contribuição, como tradutor dentro da academia, com todos os seus prováveis equívocos e lacunas, com todas as suas impossibilidades, não seja vista como um ponto de chegada, o que nem é da natureza do fazer da pesquisa ou da tradução, mas como um caminho para quem queira tentar ir além do que eu terei ou não terei conseguido realizar.

Indicações Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Livraria Martins Fontes Ed., 1988.

ADORNO, Theodor W. ;HORKHEIMER, Max – **Dialética do Esclarecimento**. 2ª ed. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ALQUIÉ, Ferdinand. **Filosofia del Surrealismo**. Barcelona, Barral Editores, 1974.

ANTUNES, José Pedro. 1989. 263f. **A Tradução Comentada de Teoria da Vanguarda de Peter Bürger**. Dissertação (Mestrado). IEL/Unicamp, Campinas.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução, apresentação e notas de Flávia Nascimento. Posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

ARNOLD, Heinz Ludwig. **Text+Kritik. Heft 24. Peter Handke**. München: Edition Text+Kritik, 1989.

ARNOLD, Heinz Ludwig. **Text+Kritik. Heft 24/24a. Peter Handke**. München: Edition Text+Kritik, 1976.

ARNOLD, Heinz Ludwig. **Text+Kritik. Sonderband. Die Gruppe 47**. München: Edition Text+Kritik, 1978.

ARRABAL, Fernando [et al.]. **La Revolucion Surrealista**. A traves de Andre Breton. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

BAITELLO JR., Norval. **Dada Berlim – São Paulo**. Dissertação. (Bibl. Do Instituto Goethe de São Paulo)

BANZIGER, Hans. **Peter Bichsel. Weg und Werk**. Bern: Benteli Verlag, 1984.

BARTMANN, Christoph: "Das Gewicht der Welt" – revisited. In. **Text + Kritik. Heft 24 PETER HANDKE**. 5. Auflage: Neufassung. Hrgb. Von Heinz Ludwig Arnold. Verlag Edition Text + Kritik. München, November 1989

BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

BENJAMIN, Walter. **Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Wille Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen: **Textos escolhidos**. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BENJAMIN, Walter: **Le Concept de Critique Esthétique dans le Romantisme Allemand**. Paris: Flammarion, 1986.

BENJAMIN, Walter: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNHARD, Thomas: Lob des Fragments / Elogio do Fragmento. Trad.: zé pedro antunes. Araraquara, **Revista de Tradução Modelo 19**, número 5, p. 07, outono de 1998.

BICHSEL, Peter. **Der Leser. Das Erzählen**. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982

BÖSCH, Bruno (Hrsg.): **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Herder/Edusp, 1967.

BRETON, André. **Arcano 17**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes Editores, 1962.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

BÜRGER, Peter. **Alltag, Allegorie und Avantgarde**. Hrsg. von Christa und Peter Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

BÜRGER, Peter. Das Altern der Moderne. In: FRIEDEBURG L. v.; HABERMAS Jürgen. (Hrsg) **Adorno-Konferenz 1983** -. Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 460, p.177-197.

BÜRGER, Peter. **Der französische Surrealismus**. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. 2a. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1996.

BÜRGER, Peter. **Der französische Surrealismus**. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.

BÜRGER, Peter. **Die Tränen des Odysseus**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

BÜRGER, Peter. Ideologiekritik und Literaturwissenschaft. In: ———. **Versuche kritischer Literaturwissenschaft**. Frankfurt, 1974, p.1-22.

BÜRGER, Peter. Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur. In: **Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte** 1, 1977, pp. 50-76.

BÜRGER, Peter. O Declínio da Era Moderna. **Novos-Estudos** (CEBRAP) n° 20. Trad.: Heloísa Jahn. São Paulo, março de 1988.

BÜRGER, Peter. **Prosa der Moderne**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução e prefácio de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Editora, s/d.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la Vanguardia**. Traduction de Helio Piñón. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1987.

BÜRGER, Peter. **Theorie der Avantgarde**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. Translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BÜRGER, Peter. Valéry und Breton. Zwei Lesarten der Moderne. **Neue Rundschau** 9, Heft 2, 1985, S.31-57.

BÜRGER, Peter. **Vermittlung – Rezeption – Funktion**. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

BÜRGER, Peter. Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur in der Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft. In: **Lili**, n° 32, 1978, S.11-27.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CHIAMPI, Irlemar (Org.). **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Plínio Augusto (Org.). **Surrealismo e Anarquismo**. “Bilhetes Surrealistas” de La Libertaire. Seleção e tradução do organizador. São Paulo: Imaginário, 1990.

COHN-BENDIT, Daniel. **O grande bazar**. As revoltas de 1968. Conversas com Michel Lévy, Jean-Marc Salmon e Maren Sell. Trad.: Caterina Koltai. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUPUIS, Jules-François. **História desenvolva do surrealismo**. Trad.: Silva de Viseu. Lisboa: Antígona, 1979.

DURZAK, Manfred. **Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Narziss auf Abwegen**. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1982.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ÉLUARD, Paul. **Poemas**. Seleção e tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: Uma Poética da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FELLINGER, Raimund (Hrsg.). **Peter Handke. Materialien**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

FICHTE, Hubert. **Ensaio sobre a puberdade**. Tradução de Zé Pedro Antunes. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FICHTE, Hubert. **Etnopoesia**. Antropologia poética das religiões afro-americanas. Tradução de Christina Alberts e Reny Hernandes. Supervisão da tradução: Ruth Röhl. Organização e prefácio de Wolfgang Bader. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOEHR, Dieter (Hrsg.). **Textos literários e críticos**. Autores contemporâneos de língua alemã. Edição bilingue I. Instituto Goethe do Brasil, 1974.

FUCHS, Gerhard; MELZER, Gerhard (Hrsg.). **Dossier extra. Peter Handke**. Graz und Wien: Literaturverlag Groschl, 1993.

GALEÃO, Celeste Aída: Trinta anos com Peter Handke. In: **Retrovisor. A Tarde Online**, 15/02/1997, Disponível em <http://jornal.atarde.com.br/arq02/ct150208.html>. Acesso setembro 2001.

GIDDENS, Anthony: **As consequências da modernidade**. Trad.: Raul Fiker. 2a. ed. São Paulo: Unesp, 1991.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur: **Peter Handke**. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

HABERMAS, Jürgen: **Dialética e Hermenêutica**. Para a crítica da hermenêutica de Gadamer. Porto Alegre: L&PM, 1987.

HABERMAS, Jürgen: Nação ferida ou Sociedade em Aprendizado? Teses para a História das Ciências Sociais e Humanas na República Federal da Alemanha. Suplemento LETRAS do jornal **Folha de São Paulo**, 29/07/1989.

HANDKE, P.: **Begrüssung des Aufsichtsrats**. Prosatexte. Residenz Verlag. Salzburg, 1967.

HANDKE, P. **Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms**. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1972.

HANDKE, Peter. "Die Überschwemmung / A enchente". Tradução e comentário: zé pedro antunes. Araraquara, **Revista de Tradução Modelo 19**, número 4, p. 32. verão de 1998.

HANDKE, Peter. "In der Zwischenzeit / No intervalo". Tradução e comentário: zé pedro antunes. Araraquara, **Revista de Tradução Modelo 19**, número 03, p. 13, primavera de 1997.

HANDKE, Peter. "Prüfungsfrage 1 / Questão para uma prova 1", "Prüfungsfrage 2 / Questão para uma prova 2", "Anekdote / Anedota". Tradução e comentários: zé pedro antunes. Araraquara, **Revista de Tradução Modelo 19**, número 10, p.11, verão de 2000.

HANDKE, Peter. **Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen**. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Zürich: Ammann Verlag, 1987.

HANDKE, Peter. **O medo do goleiro diante do pênalti & Bem-aventurada infelicidade**. Tradução e posfácio de Zé Pedro Antunes. São Paulo: Brasiliense, 1988.

HANDKE, Peter. **Phantasien der Wiederholung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

HANDKE, Peter. Publikumsbeschimpfung. In: **Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke**. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 177), 1966.

HASLINGER, Adolf. **Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers**. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1992.

HERN, Nicholas. **Peter Handke. Theatre and Anti-Theatre. Modern German Authors**. Texts and Contexts. Volume five. London: Oswald Wolff Publishers Ltd., 1971.

JAUB, H R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa. **A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUB, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Telarolli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JAY, Martin. **The dialectical imagination**. A history of the Frankfurter School and the Institute of Social Research 1923-1950. USA and Canada: Little Brown and Company, 1973.

JENS, Walter. **Deutsche Literatur der Gegenwart**. Themen, Stille, Tendenzen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964.

KANT, Immanuel. **Textos Seleccionados**. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Pensadores, 1980.

KLOEPFER, R. **Die Theorie der literarischen Übersetzung**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno. Confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.

LADMIRAL, J.-R. **A tradução e seus problemas**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.

LÜDKE, W. Martin. "Theorie der Avantgarde" Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAGER, Friedrich; SPINNARKE, Ulrich: **Was wollen die Studenten?** Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1967.

MAIBAUM, Achim (Leitung). **Zeit/Worte**. Materialien für Deutschlehrer. München: Goethe-Institut (Hrsg.), 1993.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Uma crítica filosófica ao pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MATOS, Delton de (ed.). **Estudos de Tradutologia 1**. Brasília: Kontakt, 1981.

MAYER, Hans. Im Wortlaut: Peter Handkes "Auftritt" in Princeton und Hans Mayers Entgegnung. In: **Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur**. Hrgb. Von Heinz Ludwig Arnold. Heft 24. Peter Handke. Fünfte Auflage. München, November, S.17-20, 1989.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONETA, Zelinda Tognoli Galati. **Wolfgang Borchert traduzido e comentado**. Centro de Estudos Germânicos (CEGER). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Marília – São Paulo, 1978.

MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. Trad.: Heloísa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1975.

MÜLLER, André. **André Müller im Gespräch mit Peter Handke**. Bibliothek der Provinz. Wietra: Verlag für Literatur, Kunst und Musikalien, 1993.

NAGELE, Rainer; VORIS, Renate. **Peter Handke**. Yerlag C. H. Beck/Verlag. München: Edition Text+Kritik, 1978.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen**. Fragmentos, Diálogos, Monólogos. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. Aspectos e Problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. e Revisão, Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **Traducción: Literatura y Literalidad**. Barcelona: Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 18, 1971.

PÉRET, Benjamin: **Amor Sublime**. Org. Jean Puyade. Trad. Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIERRE, José; SCHUSTER, Jean. **Os arcanos da poesia surrealista**. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo. Brasiliense. 1988.

PÜTZ, Peter. Peter Handkes "Elfenbeinturm". **Text + Kritik**, Zeitschrift für Literatur. Heft 24. Peter Handke, München, edition Text + Kritik, S. 21-9, November 1989.

REICH-RANICKI, Marcel. **Entgegnung. Zur deutsche Literatur der siebziger Jahre**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 5ª. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2ª. edição. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.
- SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SARTINGEN, Kathrin. **Über Brecht hinaus...** Reproductive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994.
- SCHARANG, Michael (Hrsg.). **Über Peter Handke**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. Trad.: Roberto Schwartz. São Paulo: Editora Herder, 1963.
- SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética do Homem**. Trad.: Márcio Suzuki e Roberto Schwartz. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- SCHIRRMACHER, Frank. Abschied von der Literatur der alten Bundesrepublik. **Kultur Chronik**. S. 4, 1/1991.
- SCHMID, Wilhelm. **Was geht uns Deutschland an?** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- SERGOORIS, Gunther. **Peter Handke und die Sprache**. Bonn: Bouvier, 1979.
- STÖRIG, H. J. (Hrsg.). **Das Problem des Übersetzens**. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Wege der Forschung, Bd. VIII, 1973.
- SZONDI, Peter. **Theorie des modernen Dramas**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1959.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. (Coleção Vozes do Mundo Moderno/6)
- THEODOR, Erwin. Narrativas aparentemente convencionais. **O Estado de São Paulo**, em 28/05/1988, p.10.
- THEODOR, Erwin. **Tradução: Ofício e Arte**. 3ª. ed. revista. São Paulo: Cultrix, 1986.
- THORAU, Henry. **Perspectivas do Moderno Teatro Alemão**. Tradução de Elsmarie Pape. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- TZARA, Tristan. **Sete Manifestos Dada**. Trad. José Mirando Justo. Desenhos, Francis Picabia. Lisboa: Hiena Editora, 1963.

WAGENBACH, Klaus (Hrsg.): **Lesebuch**. Deutsche Literatur der sechziger Jahre. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1968 und 1972.

WALSER, Robert: "Kleist in Paris / Kleist em Paris" e "Der Schriftsteller / O escritor". Tradução e comentários: zé pedro antunes. **Revista de Tradução Modelo** 19. Araraquara, números 7 & 8, p. 58, outono/inverno de 1999.

WARNING, Rainer (Hrsg.). **Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática. 1989.

DICIONÁRIOS

DER GROSSE DUDEN. Sinn und Sachverwandte Wörter und Wendungen. Vol. 8. Mannheim/Wien/Zürich, Bibliographisches Institut, 1972.

DICIONÁRIO CONTEMPORÂNEO DE LÍNGUA PORTUGUESA. De F. J. Caldas Aulete. 51^a. ed. bras., Rio de Janeiro, Editora Delta, 1987.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 23^a. ed., Venda Nova (Portugal), Bertrand Editora, 1986.

DICIONÁRIO DE ALEMÃO PORTUGUÊS. Porto, Porto Editora, s/d.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS ALEMÃO. Porto/Lisboa/Coimbra. Porto Editora, s/d.

DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS E ANTÔNIMOS DA LÍNGUA PORTUGUESA. 12^a. ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre, Editora Globo, 1959.

DICIONÁRIO DE VERBOS E REGIMES. 4^a. ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre, Editora Globo, 1957.

FILOSOPHISCHES WÖRTERBUCH. Kröner Taschenausgabe, Band 13, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1965.

LALANDE, A.: "Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie". Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

LANGENSCHIEDTS GROSSES SCHULWÖRTERBUCH (Deutsch-Englisch). Von Heinz Messinger. Berlin/München/Wien/Zürich, Langenscheidt, 1977.

LANGENSCHIEDTS GROSSES SCHULWÖRTERBUCH (Deutsch-Französisch). Von Heinz Messinger. Berlin/München/Wien/Zürich, Langenscheidt, 1977.

LANGENSCHIEDTS GROSSWÖRTERBUCH (Deutsch als Fremdsprache). Berlin/München/Wien/Zürich/New York, Langenscheidt, 1998.

LANGENSCHIEDTS HANDWÖRTERBUCH (Deutsch-Spanisch). Von Prof. Enrique Alvarez-Prada. Berlin/München/Wien/Zürich, Langenscheidt, 1971.

LANGENSCHIEDTS TASCHENWÖRTERBUCH. Portugiesisch. München, Langenscheidt. 1980.

MEYERS GROSSES HANDLEXIKON. 11a. ed., Mannheim, Lexikon Verlag, 1972.

O NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Edição 2000. Rio de Janeiro, 1975.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT (Dictionnaire de la langue française) de Paul Robert. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR. Von Gero von Wilpert. 5a. Ed., Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1969.

Peter Bürger

O surrealismo francês

estudos

sobre literatura de vanguarda

edição ampliada com novos estudos

Tradução: Zé Pedro Antunes

Observação preliminar à segunda edição

“Todo agora é o agora
de uma determinada possibilidade
de conhecimento”
(Walter Benjamin)

“Aquilo que a criança (e, na memória enfraquecida, o homem) encontra nas velhas dobras do vestido, às quais se lançava, apressada, ao agarrar-se à aba do casaco da mãe – é o que estas páginas precisam conter” – com estas palavras, Walter Benjamin descreve a obra das passagens como um projeto que objetiva um conhecimento não-racional. Com isso, ele demonstra ser talvez o único autor alemão de renome a perceber o surrealismo e a adotar-lhe os procedimentos. Enquanto Proust e Beckett encontraram entrada na vida cultural alemã, e – com atraso – também Valéry, o mesmo não se deu com Breton e o Aragon surrealista. As conseqüências de tal descuido são até hoje perceptíveis na recepção – ao mesmo tempo, tardia e fracassada – dos pós-estruturalistas, que, a despeito de raramente se relacionarem com o movimento de maneira explícita, levaram adiante os seus impulsos. O único instante em que a centelha surrealista pareceu se lançar sobre a Alemanha foi o período que se seguiu aos acontecimentos de maio de 68. Foi quando surgiu também este livro, agora lançado em segunda edição¹. Dois anos depois da morte de Breton, os muros de Paris falavam a linguagem do surrealismo: “L’imagination prend le pouvoir” [A imaginação toma o poder] – “L’Art est mort, libérons notre vie quotidienne” [A arte está morta, libertemos nossa vida cotidiana] – “Mes désirs sont la réalité” [Meus desejos são a realidade]. Com o movimento estudantil francês, o surrealismo havia irrompido no presente, mas o desenrolar dos acontecimentos forçava ao mesmo tempo o reconhecimento de que o protesto anarquista podia

¹ Escrito entre 1969 e 1970, surgiu um ano depois na série “Schwerpunkte Romanistik”, editada por Leo Pollmann, pela Athenäum Verlag.

esvaziar-se. Já então, sem negar a simpatia para com o surrealismo, impunha-se lançar, portanto, sobre ele um olhar crítico.

As exigências do movimento estudantil, no sentido da reflexão metódica e da relevância social dos objetos, traziam conseqüências também para a Ciência da Literatura (*Literaturwissenschaft*). A interpretação imanente à obra e sua autocompreensão subjetivista e apolítica tornaram-se criticáveis como ingênuas, do ponto de vista metodológico, e reconhecíveis como expressão de superação da história nacional-socialista da disciplina. Com Habermas, a hermenêutica de Gadamer pôde ser interpretada contrariamente às intenções da disciplina literária, conservadora e cética com relação ao empenho científico. Surgiram assim os contornos de uma hermenêutica crítica, a qual, ao buscar orientar-se pela estilística e pelas abordagens dos formalistas russos, objetivava uma descrição comprovável do texto e, dos resultados desta, fazia o fundamento de uma interpretação crítico-ideológica, que se sabia histórica, independentemente da posição do intérprete em sua época.

A provocação do livro residia em o autor, enfaticamente, reivindicar cientificidade, que ele buscava resgatar pelo trabalho no texto, mas levando ao mesmo tempo a sério, tanto do ponto de vista filosófico como do ponto de vista político, a programática do surrealismo, o que significa também criticá-la eventualmente. Não poderia ter sido maior a oposição às pesquisas da época, que, salvo algumas poucas exceções (penso nos trabalhos de Riffaterre e Starobinski), permaneciam ainda preponderantemente distantes do texto e apologéticas.

A idéia de querer elaborar um livro como este, é óbvio, não pôde se concretizar. O autor de *Die Tränen des Odysseus* [As lágrimas de Odisseu] não é mais aquele que escreveu *Der französische Surrealismus* [O surrealismo francês]. O livro é a imagem *única* de um passado; mas, como tal justamente, também *imagem*, que pretende interpretar apropriadamente seu objeto. E, por esta imagem, passaram-se 25 anos de pesquisa sobre o surrealismo. Fazer o quê?

Afora acanhamentos estilísticos, que tratei de corrigir, e uma digressão evidentemente inacabada sobre o *Traité du style* de Aragon, que eliminei, o texto permanece inalterado. Para potencializar sua utilidade para o leitor de hoje, no entanto, acrescentei, ao conjunto de notas, referências e observações críticas à pesquisa mais recente². Além disso, anexeï três novos estudos, inéditos, que procuram determinar o lugar do surrealismo na modernidade. Eles tematizam o impulso ético do movimento, o entrecruzamento de escrita e vida em Breton e a proximidade do surrealismo com o pós-estruturalismo. A certeza do julgamento, da qual dispunha ainda incondicionalmente o autor de 1971, perdeu-a o dos anos 90. Mas assim, é o que me parece, mais próximo este último ficou dos textos. Ao entregar-se aos movimentos que eles perfazem, vêem-lhe à visão abismos, que não são talvez apenas os do surrealismo, mas os da modernidade. Não podendo, mesmo depois da morte de Deus, prescindir da metafísica, a modernidade procura, desesperadamente, por equivalentes imanentes da transcendência perdida, que Heidegger encontra na corrida para a morte, mas Breton, no que ele chama amor.

² Os colegas da Staats- und Universitätsbibliothek de Bremen me auxiliaram no fornecimento de material bibliográfico; Petra Brunckhorst e Christiane Solte-Gresser colaboraram na produção do material impresso, na leitura das provas e na inserção dos novos registros. A eles o meu agradecimento de coração.

Introdução

Com os acontecimentos de maio de 68, muito tardiamente, torna-se evidente a atualidade do surrealismo^{*}. Não porque, durante aqueles dias, frases dos surrealistas ocupavam os muros dos edifícios públicos¹, mas porque então, em termos de massas, encontraram expressão aspirações que o surrealismo proclamava desde os anos 20: revolta contra uma ordem social sentida como coerção, vontade de uma total transformação das relações interpessoais e aspirações à união de arte e vida. Sem incorrer no erro de supor uma relação causal de dependência entre maio de 68 e o surrealismo, com certeza se pode afirmar que, reciprocamente, ambos os fenômenos se iluminam. Por um lado, os acontecimentos de maio de 68 lançam uma nova luz sobre o surrealismo, cujas implicações políticas só a partir de então passaram a ser inteiramente visíveis. Por outro lado, o estudo do surrealismo deveria contribuir para que as aspirações e aporias do movimento de 68 possam ser melhor compreendidas como as de uma parcela da atualidade que está longe de ser superada.

O trabalho científico vive da - e na - distância para com o seu objeto. É por isso que as referências à atualidade de um determinado trabalho facilmente aportam consigo a acusação de não-cientificidade. Por trás de tal suspeita, esconde-se afinal um equívoco objetivista da pesquisa em ciências humanas (*Geisteswissenschaften*). Aquilo que Gadamer tornou válido em sua crítica do historicismo, de que este

^{*} Esta obra é resultado do trabalho docente nas Universidades de Bonn e de Erlangen. Pelo estímulo e pelas intervenções críticas, agradeço em especial a Christa Bürger e Hans Sanders, e, pelo auxílio nas leituras de revisão, a Vera Götz e Christa Terhorst.

¹ Cf. *Journal mural*. Mai 68, ed. J. Besançon, Paris 1968: "Imagination n'est pas don mais par excellence objet de conquête." [Imaginação não é dom, mas, por excelência, objeto de conquista] A. Breton (76); "L'Art n'existe pas. L'Art c'est vous." [A arte não existe. A arte são vocês.] B. Péret (76); "La Révolte et la Révolte seule est créatrice de la lumière, et cette lumière ne peut emprunter que trois voies: la poésie, la liberté et l'amour." [A Revolta e somente a Revolta é criadora da luz, e esta luz não pode pedir emprestados senão três caminhos: a poesia, a liberdade e o amor.] André Breton (140).

"esquece sua própria historicidade"², vale também para a posição científica em questão, que se caracteriza pela contraposição não-dialética de atualidade e distância científica. Com razão, Gadamer observa: "Nas ciências humanas, o interesse da pesquisa voltada para a tradição é, antes, especialmente motivado pelo respectivo presente e seus interesses. Só através da motivação do questionamento é que se constituem, afinal, tema e objeto da pesquisa"³. A justa constatação de que as ciências históricas necessariamente possuem uma referência de atualidade não deve perder de vista um fato: o presente em questão não representa uma unidade. O historiador, ou seja, o intérprete não se acha ligado à História de modo passivo apenas, antes, como agente histórico, ele ocupa um lugar na constelação das forças motrizes de sua época. À reflexão cabe a tarefa de determinar não apenas diacronicamente o lugar do intérprete no contexto da tradição, mas também sincronicamente, dentro de sua própria época. É deste ponto de vista que igualmente se impõe verificar a questão da escolha do objeto a ser tratado. Em caso algum, tendo como ponto de partida a necessária referência de atualidade das ciências historico-hermenêuticas, se poderá concluir pela arbitrariedade do objeto de pesquisa (como se ele, somente por estar sendo observado aqui e agora, já fosse também "atual"). Com efeito, a escolha do objeto é prescrita ao intérprete pela "constelação na qual a sua própria época, juntamente com uma época anterior bastante determinada, se inseriu"⁴, mas ele pode furtar-se ao seu apelo. Fato mais decisivo ainda: a perspectiva da qual o intérprete observa o objeto é determinada pela posição por ele assumida dentro das forças sociais do seu tempo.

Toda e qualquer apresentação do surrealismo escrita depois de maio de 68 é também uma confrontação com aquilo que nossa época possui em comum com suas

² H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2Tübingen 1965, 283.

³ Idem, 269. Com relação à crítica à posição conservadora de Gadamer, cf. J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, in: *Philosophische Rundschau*, Beiheft 5 (1967), 172 et seq. e H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: seu, *Literaturgeschichte als Provokation* (ed. Suhrkamp, 418), Frankfurt 1970, 186 et seq.

⁴ W. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften [I]*, ed. S. Unseld, Frankfurt 1961, 279.

aspirações básicas. Mesmo sua redução a questões estéticas - inadequada, em se tratando do surrealismo - é uma tomada de posição política⁵, na medida em que negligencia-lhe os momentos relacionados com o social e, implicitamente, sugere que devemos observar também as tentativas hodiernas de reunir arte e política como fenômenos necessariamente artísticos. Motivo existe para se supor que a confrontação com o presente ocorra de forma tanto menos diferenciada quanto menos ela aflore à consciência do próprio pesquisador. Nas disciplinas hermenêuticas, a objetividade não pode ser alcançada por meio de uma conversão, sempre ideológica, à ciência "destituída de valores", mas unicamente pela disposição de também submeter à reflexão crítica a própria posição pessoal.

A pesquisa sobre o surrealismo levanta problemas que dificilmente surgiriam em outro domínio dos Estudos Literários. No conjunto das publicações, hoje praticamente impossível de ser abarcado, vamos encontrar poucos trabalhos adequados ao objeto. Mas não é esse o fato decisivo. O problema crucial consiste na proveniência de muitos desses trabalhos - entre eles, alguns dos bons trabalhos sobre o surrealismo, cujos autores ou pertencem ao movimento ou dele são simpatizantes (isso vale para Bédouin, Gracq, Carrouges, Audoin e, numa certa medida, também para Alquié). Tais autores estão efetivamente em condições de apreender as intenções básicas do surrealismo, mas, para tanto, valem-se de uma linguagem que é a do próprio movimento (mais precisamente, a de Breton), ou seja, de uma linguagem que muito se assemelha à de seu objeto. Leve-se em conta ainda a perspectiva da observação, uma vez que quase todos esses trabalhos surgiram depois da 2ª. Guerra Mundial, refletindo, sobretudo, a autocompreensão do grupo dos surrealistas tardios.

⁵ Como um dos inúmeros exemplos da tendência de reduzir o surrealismo à sua dimensão artística, citaríamos o trabalho de C. Browder (*André Breton. Arbiter of Surrealism*, Genève 1967, 128-9).

O status desses trabalhos - respectivamente, de acordo com a proximidade do autor em relação ao movimento - é o de fontes primárias, mais do que de fontes secundárias⁶.

Os surrealistas não só procuraram reiteradas vezes determinar a própria posição nas situações históricas em transformação, como se entregaram à pesquisa do movimento, nela buscando um meio para fixar a auto-interpretação como sendo a única interpretação admissível. Exemplar, nesse sentido, é o relato de pesquisa de P. Prigioni⁷. Instituídos por Breton, determinados rituais são assumidos: a prova do interesse crescente pelo surrealismo através da enumeração e etc.; a rejeição sumária de determinados autores (M. Nadeau, J. Duplessis; "(ils) restent extérieurs à ce message" [(eles) permanecem exteriores a esta mensagem]); e, por fim, a crítica arrasadora, fazendo recordar a atitude do "irado" Breton do Segundo Manifesto. No caso, como mui freqüentemente acontece, o discípulo também supera o mestre na defesa da ortodoxia. Ao afirmar: "*Gracq nous fait comprendre qu'il ne peut être question de juger le surréalisme, encore moins de le ramener à quelques principes clairs*" [Gracq nos faz compreender que não pode ser questão de julgar o surrealismo, menos ainda de tomar a trazê-lo a alguns princípios claros]⁸, Prigioni acaba por contradizer diretamente o próprio Breton, que, numa palestra dirigida a estudantes

⁶ Um exemplo recente de "literatura secundária" sobre o surrealismo são os *Entretiens sur le surréalisme* (Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la Salle, nouvelle série, 8. Paris/La Haye 1968), editados por Alquié; quase a metade dos entrevistados pertencem ao grupo dos surrealistas, estando a maior parte dos restantes próximos ao movimento. Os textos, em sua maioria, são mais relevantes como documentos do efeito do surrealismo, do que como exposições científicas. Uma exceção é o trabalho de R. S. Short, *Contre-attaque* (a. a. O., 144-176).

⁷ P. Prigioni, *André Breton et le surréalisme devant la critique* (1952-1962), in: *Romantisches Jahrbuch* 13 (1962), 119-148. Outros relatos de pesquisa e bibliografias especiais: J. Hardé (*Present State of Studies on Literary Surrealism*, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 9 [1960], 43-66) oferece uma súpula de estudos e ensaios sobre o surrealismo desde 1924, acompanhada de breves observações; J. H. Matthews, *Forty Years of Surrealism* (1924-1964). *A Preliminary Bibliography*, in: *Comparative Literature Studies* 3 (1966), 309-350; ambos os trabalhos são igualmente de utilidade para uma história do efeito do surrealismo; L. LeSage (*The Direction of Studies on Surrealism*, in *L'Esprit Créateur* 8 [1968], 230-239) comenta, de modo relativamente pormenorizado, sobretudo os estudos em língua inglesa; H. S. Gershman, *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor 1969.

⁸ P. Prigioni, *André Breton et le surréalisme devant la critique*, 121.

⁹ Idem, 125.

americanos (1942), "*pour mémoire*", resumiu em quatro itens todos os princípios básicos do surrealismo (Clé, 84 et seq.). Escolhemos o trabalho de Prigioni, plenamente dotado de valor e demonstrando conhecimento de causa, pela única razão de que nele exemplarmente se explicita um limite da pesquisa do surrealismo provinda do próprio movimento. Ela não leva a compreender e a explicar o surrealismo como forma de manifestação da arte de vanguarda, histórica e socialmente condicionada¹⁰.

Devem merecer, aqui, uma breve menção as poucas tentativas de interpretação do surrealismo relacionadas histórica e socialmente com o presente do intérprete. Benjamin, em seu ensaio sobre o surrealismo (1929), tenta compensar a pouca distância temporal frente a seu objeto por meio da distância espacial (desnível entre a França e a Alemanha), tornando-a útil para a análise. A importância do trabalho de Benjamin está na aplicação do método dialético, que lhe permite observar o movimento, ao mesmo tempo, de dentro (nas suas intenções) e de fora (como observador crítico). Assim, em *Nadja* de Breton (1928), ele pode tanto reconhecer a abertura frente à possibilidade da experiência como repudiar a proximidade com o espiritismo¹¹, ou - para introduzir um outro exemplo - compreender o "conceito radical de liberdade" que os surrealistas possuem e, simultaneamente, criticar o seu caráter abstrato¹².

Se Benjamin deu ao texto o subtítulo de "*O mais recente instantâneo da inteligência européia*" [Pensadores, 75], salientando assim sua contemporaneidade, Adorno denomina seu estudo "*Retrospectiva do Surrealismo*", marcando posição

¹⁰ Uma outra deficiência da literatura disponível sobre o surrealismo consiste no fato de a maioria dos autores privilegiar uma abordagem monográfica (já dispomos de quase uma dúzia de monografias sobre Breton), em lugar de se dedicar à análise crítica de textos e à pesquisa de problemas detalhados. Nem sobre as posições políticas dos surrealistas - *Le Drame du surréalisme* de V. Crastres (Paris 1963), permanece por demais anedótico -, nem sobre a relação do surrealismo com Freud - com exceção do excelente ensaio de J. Starobinski - existem grandes trabalhos especializados dignos de menção.

¹¹ W. Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt 1966, 203.

¹² Idem, 212.

"depois da catástrofe européia"¹³. O efeito de choque da arte surrealista, que Benjamin via principalmente sob o aspecto da transformação da sociedade ("ganhar as forças do êxtase para a Revolução" é a sua definição da intenção surrealista), Adorno o relaciona ao receptor como indivíduo. No surrealismo, encontram-se ambos os momentos. Em razão da constelação histórica, respectivamente diferente, e das posições políticas pessoais, cada um dos intérpretes enfatiza um deles. Enquanto Benjamin procura determinar a experiência do surrealista como - pelo menos de acordo com a intenção - coletivamente alcançável, Adorno se ocupa com o efeito das obras surrealistas sobre o indivíduo na sociedade totalmente alienada, enfatizando, por esse mesmo motivo, os procedimentos artísticos. A técnica da montagem - como a manipula Max Ernst, ao reagrupar o material de antigos livros infantis em novas e, ao mesmo tempo, conhecidas imagens -, Adorno a concebe como "tentativa de descobrir por meio de explosões das experiências da infância"¹⁴ - libertação pela vivência do choque. Se Benjamin, nas duas citações que se seguem¹⁵, enaltecia o fato de os surrealistas terem sido os primeiros a captar "as energias revolucionárias que aparecem no já 'envelhecido'", além de esperar, da confrontação com as "coisas escravizadas e escravizantes", o despertar de impulsos transformadores da realidade, Adorno vê na montagem praticada por Max Ernst, com o uso de livros infantis então já envelhecidos, a "expressão de uma subjetividade que, juntamente com o mundo, também tornou-se estranha para si mesma"¹⁶. Onde, em 1929, Benjamin descobria momentos detonadores da realidade, Adorno, em 1956, consegue reconhecer tão-somente testemunhas da reificação universal, do "revés da liberdade abstrata [isto é, subjetiva] rumo à supremacia das coisas"¹⁷.

¹³ Th. W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, in: *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47), Frankfurt 1963, 155. [Nota do tradutor: o título em português é de uma tradução ainda inédita de Newton Ramos.]

¹⁴ Idem, 156-7.

¹⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, 204.

¹⁶ Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, 157.

¹⁷ Idem, 158.

Num ensaio de 1962, em que o surrealismo textualmente é descrito como "o modelo perfeito de todos os movimentos vanguardistas"¹⁸, Enzensberger procura não apenas desenvolver o fracasso de cada movimento, mas as *Aporias da Vanguarda* (é esse o título do ensaio), a partir do conceito de vanguarda: "Quem deve mesmo decidir, afora ela própria, aquilo que em cada época está "adiante", isto permanece em aberto"¹⁹. O recurso à etimologia desfoca o olhar que incide sobre a coisa, mais ainda se considerarmos que Enzensberger a apresenta não no modelo do surrealismo, mas principalmente em "epígonos". O surrealismo surge sintetizado na frase, com razão levada em consideração: "*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue, et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*" [O ato surrealista mais simples consiste em ir à rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão] (*Manifestes*, 78) e, juntamente com o futurismo, retrocede às proximidades do fascismo²⁰. O questionamento radical tanto da realidade como do estético, que constitui o centro das intenções surrealistas, não entra na visão de Enzensberger, cujo horizonte pessoal permanece restrito ao horizonte de sua própria época, a da Guerra Fria que caminha para o seu final²¹.

O que Enzensberger não consegue em 1962, e talvez nem devesse mesmo consegui-lo, a compreensão das aspirações do surrealismo e sua relação com o presente, alcança-o em 1969 o conservador Bohrer. Em polêmica recusa da crítica da cultura de extração adomiana, em cuja esteira se situa o trabalho acima citado de Enzensberger, e num recurso consciente ao trabalho de Benjamin sobre o surrealismo, Bohrer (a primeira publicação de seu ensaio é de 1969) formula uma nova

¹⁸ H. M. Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde*, in: seu: *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (ed. Suhrkamp, 87), Frankfurt o. J., 78.

¹⁹ Idem, 61.

²⁰ Idem, 78.

²¹ Em contraposição a Enzensberger, F. Fortini, na introdução a uma antologia de textos surrealistas, vê a importância do movimento surrealista principalmente no fato de ter colocado, de modo exemplar, as questões do encadeamento de cultura e política (*Il movimento surrealista* [Antologia del saper tutto, 139-141], Milano 1959, 20 et seq.). Para ele, a aporia da atividade política do surrealismo reside no seguinte fato: a vontade de, independentemente de considerações táticas, conceber-se a si mesmo como portador de uma consciência progressista, só pode ter como consequência uma recaída no pensamento utópico (idem, 28).

experiência estética: "a superação da imaginação pela realidade". "Que justamente esta superação da idéia-do-terror pela realidade-do-terror tivesse de ser experimentada em escala massiva, transforma a relação entre arte e realidade em toda a parte onde a realidade não seja tomada meramente para efeito de citação ou antecipada de modo teórico"²². Para uma estética que prescreve à arte uma única tarefa, a de possibilitar uma "nova percepção", transforma-se o terror real em problema estético. Bohrer vê a dimensão política do movimento, mas o que ele reivindica para o presente é, na verdade, tão-somente a "atualidade estética do surrealismo"²³. Eis o limite de um trabalho que, em alguns resultados parciais, pode ser confrontado com o de Benjamin.

Toda e qualquer manifestação sobre a literatura em geral, bem como sobre uma obra literária em particular, pressupõe uma teoria da literatura (*Literaturtheorie*), por mais rudimentar que ela possa ser. No âmbito do trabalho científico, por conseguinte, deveria ser uma obviedade a apresentação da própria posição teórica. No caso, vale refletir: erra o seu alvo toda teoria que procura determinar, também do ponto de vista ontológico, a "essência" da literatura, por preterir a transformabilidade histórica daquilo que é a literatura. A ciência dialética da literatura (*Dialektische Literaturwissenschaft*) requer um conceito que inclua a transformação do conceito de literatura. O marco teórico para a compreensão de textos vanguardistas coloca um problema adicional: decididamente eles se voltam contra o status de textos literários que lhes é atribuído dentro do sistema de comunicação vigente. Um resultado imediato das reflexões feitas é a conclusão de que toda teoria da literatura [*Literaturtheorie*] possui determinadas implicações práticas, na medida em que estabelece a relação entre literatura e sociedade ou entre literatura e vida.

Se entendemos a obra literária como um assunto simbólico que possibilita o intercâmbio entre os homens, ele então se distingue não apenas dos objetos reais, mas

²² K. H. Bohrer, *Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu*, in: seu: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (Reihe Hanser, 40), München 1970, 33.

²³ Idem, 53

também dos objetos lingüísticos, os quais se relacionam com a realidade (como, por exemplo, nas embalagens, as instruções relativas ao modo de usar) em cada um de seus elementos. Porém, o fato de os signos individuais não estarem relacionados com a realidade, mas com o sistema completo de signos que constitui a obra literária, não faz com que a obra, como um todo, deixe de ter relação com a realidade. Afinal, na comunicação entre os homens, como objeto simbólico que é, a obra só pode funcionar quando possui uma tal relação. Para ser mais exato: a definição acima pressupõe uma relação com a realidade. Mas a realidade com a qual a obra se relaciona não é a realidade da ação do racional-voltado-para-os-fins, mas a da organização do relacionamento entre os homens.

Destas observações resulta o esboço metódico das interpretações: trata-se, em primeiro lugar, de submeter o material lingüístico a uma análise sintática e semântica. Na descrição do objeto, tais análises devem almejar, respectivamente, o grau máximo possível de abstração, pois somente neste nível é que se pode efetuar a ligação com as outras histórias estruturais da obra. Cabe perguntar se, através deste procedimento, já não estaremos transformando uma forma de obra de arte exatamente delineada do ponto de vista histórico, qual seja, a obra de arte orgânica, em protótipo da arte num sentido geral. Em contraposição a isso, seria o caso de recordar: em nosso modelo, absolutamente não se postula para a obra a engenhosidade e a necessidade de cada um dos elementos lingüísticos individuais, mas unicamente uma forma de coerência, a um só tempo, mais profundamente localizada e menos coercitiva; a correspondência estrutural entre os vários níveis da obra (nisso, mesmo o contraste deve ser visto, em sentido amplo, como uma forma de correspondência); assim não fosse, a obra não poderia funcionar como objeto simbólico, por não representar uma unidade de sentido.

No caso do surrealismo, justamente, um tal deslocamento para fora do texto não deixa de ser problemático. 1. O surrealismo não compreendeu a si mesmo, pelo menos na primeira década e meia de sua existência, como um movimento eminentemente literário. 2. Manifestou-se, de um modo geral, não apenas através de

textos, mas por meio de ações. Necessário será, portanto, perguntar se uma pesquisa que se limitasse apenas aos textos não representaria um inadmissível restringir-se à dimensão literária, à qual, na verdade, os próprios surrealistas tratavam de escapar. Quanto às ações surrealistas, elas são inadequadas enquanto material de pesquisa, pois o nosso acesso a elas não se dá de forma imediata, mas tão-somente através dos relatos que nos são transmitidos. Quão pouco, porém, da força explosiva de uma ação dadaísta ou surrealista o relato consegue comunicar, é o que atestam as representações restritas à mera reprodução de fatos acontecidos. Quando o objeto se encontra já nivelado ao cotidiano, a crítica se faz supérflua; no caso, a redução à anedota realiza aquela que seria uma sua tarefa. Mas a crítica só deve se manifestar depois de o movimento ter sido abarcado em sua totalidade, justamente também na grandeza de suas intenções.

De um outro ponto de vista é ainda problemática a interpretação restrita apenas aos textos. Todo e qualquer movimento intelectual que, longe de satisfazer-se apenas com um novo modo de interpretação, tenha a pretensão de transformar a realidade, corre o risco de ser deturpado por aqueles que se arvoram em seus intérpretes. Nesse sentido, a discussão sobre o surrealismo enfrenta uma dificuldade semelhante à da discussão sobre o marxismo. Quem o reduz à dimensão "filosófica", acaba por perdê-lo já na forma de abordagem, na medida em que o próprio marxismo se compreende como uma teoria-para-a-prática²⁴. Igualmente inadequada ao surrealismo é uma forma de observação que o entenda apenas como movimento literário. O surrealismo não tem por intenção qualquer inovação literária, ele não quer substituir as formas ultrapassadas por novas formas, mas operar uma transformação da mentalidade do ser humano. Quem considera *Nadja* uma antecipação do *nouveau roman* em 1928, obstrui, pela escolha mesma das categorias, sua própria compreensão da obra.

²⁴ J. Habermas, *Zur philosophischen Diskussion um Marx und den Marxismus*, in: seu: *Theorie und Praxis, Sozialphilosophische Studien* (Política, II), Neuwied/Berlin 1967, 278 et seq.

Decisiva, nesse sentido, é a postura do intérprete. Necessário seria decidir entre uma interpretação que se limita estritamente à apreensão das qualidades formais, separando-as da intenção de efeito que as fundamenta, e uma interpretação cujo esforço busca, também no detalhe formal, apreender o efeito prático almejado. Se, no presente estudo, se tenta interpretar textos surrealistas, é dando-lhes o tratamento de textos literários, cuja forma lingüística é relevante para o seu conteúdo. A literariedade do texto, no entanto, em nada altera sua aspiração a uma relação com a realidade. É preciso que nos libertemos do preconceito de que, pelo mero fato de ser relevante a sua forma, um texto não possa ter relação com a realidade. Ele certamente a possui, apenas o seu desenvolvimento difere do que se dá num texto carente de aspiração literária.

A própria interpretação deve preparar e fundamentar um julgamento crítico. O critério de julgamento não pode ser apriorístico, devendo, isto sim, mediar de modo dialético o objetivo do desenvolvimento da história humana, "*un monde enfin habitable*" [um mundo enfim habitável] (Breton) com a consciência historicamente possível do período em questão. Uma tal orientação, cuja perspectiva persegue a possibilidade de uma sociedade humana, fará com que os impulsos não preenchidos do passado se tornem úteis para o presente, sem, por isso, aliená-los de seu contexto histórico particular.

O presente trabalho não é uma apresentação geral no sentido até hoje corrente (resumo das idéias fundamentais do movimento), tanto menos pode substituir a necessária pesquisa em detalhes, que só as décadas vindouras serão capazes de produzir. Se tem a pretensão de apontar caminhos para a pesquisa, terá então de proporcionar, sobretudo, modelos para a interpretação de obras vanguardistas. À exigência de que os campos a serem tratados sejam escolhidos de modo a favorecer uma composição, em forma de mosaico, de uma imagem do surrealismo, se contrapõe uma outra, qual seja, a de fazer com que novamente se torne visível, por meio da auto-interpretação surrealista do pós-guerra, a dimensão política do movimento, antes escondida. Se o trabalho tem por base um *parti pris*,

este seria unicamente o de compreender o surrealismo não por sua fraqueza, o irracionalismo mágico, mas por sua força, a reação à alienação, o que não exclui uma crítica das fraquezas, mas certamente a tentativa de compreendê-las como centro da intenção surrealista. Absolutamente, a exclusividade dada ao tratamento de textos anteriores a 1939 não pretende situar nessa data o fim do movimento, ainda que ela, sem sombra de dúvida, assinale um corte decisivo no seu processo de desenvolvimento: a partida de Breton para uma estada de vários anos na América, tendo sido excluída ou tendo-o abandonado, nesse meio tempo, a maior parte dos surrealistas da primeira geração. Passada a 2ª Guerra Mundial, o surrealismo não voltaria mais a assumir o centro da vida cultural francesa, que ocupara durante o período de entre-guerras. Com a ruptura definitiva com os comunistas em meados dos anos trinta, o interesse da atividade surrealista mais e mais se desloca para a esfera da arte. Se, depois de 1939, o surrealismo perde em importância como grupo detentor de idéias firmemente delineadas acerca de seus objetivos, tal fato se deve, não em última instância, ao surgimento - em razão dos acontecimentos históricos reais, sobretudo a *Résistance* - de uma compreensão da literatura oposta à do surrealismo, tendo Sartre como porta-voz.

Dispensa explicação o fato de a nossa exposição apoiar-se, sobretudo, em textos de Breton. Nenhuma dúvida quanto à posição dominante por ele ocupada dentro do movimento. Por isso mesmo, qualquer tentativa de uma definição do surrealismo remete principalmente à sua obra²⁵.

²⁵ Com razão, afirma F. Alquié: "la définition même du surréalisme deviendrait malaisée si on le distinguait de l'ensemble des idées exprimées par Breton. A se demander qui a vraiment été, et qui n'a pas été surréaliste, on aboutirait à d'insolubles querelles, qui risqueraient fort de n'être que des querelles de mots, toute référence à un <en soi> du surréalisme étant, bien entendu, impossible" (*Philosophie du surréalisme*, Paris 1955, 9). [A definição mesma do surrealismo se tornaria desconfortável se o distinguíssemos das idéias expressas por Breton. Ao perguntarmo-nos quem foi verdadeiramente e quem não foi surrealista, chegaremos a querelas insolúveis, que correrão o sério risco de não passar de querelas verbais, sendo qualquer referência a um <em si> do surrealismo, bem entendido, impossível.

Mais difícil é a questão dos "precursores", porque implica num problema metodológico. Uma vez que os surrealistas não apenas se voltaram contra a tradição literária, mas também, desde o princípio, tentaram criar uma anti-tradição, com cujos representantes relacionam-se como se fossem antepassados, qualquer apresentação do surrealismo defronta-se com o problema das "origens literárias", bem como com a

questão dos "precursores" do movimento. Mas, como categorias historiográficas, não deixam de ser problemáticos esses dois conceitos. Toda apresentação histórica é uma estrutura narrativa, na medida em que relata os acontecimentos de uma perspectiva que não é a dos contemporâneos. O fato de Rimbaud, por exemplo, absolutamente não poder ser compreendido como precursor do surrealismo, não proíbe o crítico literário de descrevê-lo como tal. A problemática das categorias está em outra parte. Se descrevemos Rimbaud como precursor do surrealismo, tal afirmação esconde dois fatos: a obra de Rimbaud absolutamente não foi aceita como um todo pelo surrealismo, mas partes dela apenas; portanto, no contexto da obra de Rimbaud, um motivo individual possui um valor diferente daquele que ele possui no surrealismo. Nas listas dos antepassados apresentadas pelos surrealistas - onde, a exemplo do próprio grupo, não faltam expulsões - enfatiza-se, respectiva e claramente, o fato de eles absolutamente não adotarem por inteiro o autor antepassado, mas apenas determinados esforços por ele realizados em sua obra ou em sua vida: "*Swift est surréaliste dans la méchanceté [...] Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme [...] Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs*" [Swift é surrealista na maldade [...] Chateaubriand é surrealista no exotismo [...] Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures] (*Manifestes*, 38-39).

Uma coisa ainda torna problemático o discurso acerca dos "precursores": ele não apenas corre o risco de reduzir a figura do "precursor" ao que diz o conceito (isto é, deixando de compreendê-lo a partir dos pressupostos de sua própria época), como também deturpa o movimento em questão, com a sugestão de não ser este nada mais

do que a soma dos elementos e motivos que podem ser apontados na obra de seus "precursores"²⁶.

Com o acima exposto, é fácil compreender a razão de termos renunciado a um capítulo sobre os "precursores"²⁷. Algumas das contribuições são tratadas em seus respectivos contextos (Nerval e Freud, no capítulo sobre o sonho; Lautréamont, no capítulo sobre a *écriture automatique*; Rimbaud, no capítulo sobre teoria da poesia). Os capítulos sobre Dada e Valéry pretendem menos esclarecer as "origens" do surrealismo, do que delinear duas posições intelectuais contrapostas uma à outra. O surrealismo deve muito a essas duas posições, mas, ao mesmo tempo, delas decididamente ele se distancia.

Para encerrar, uma palavra sobre o subtítulo atribuído a estas reflexões. Literatura de vanguarda é, no caso, um conceito histórico, e descreve a literatura européia moderna que se separou da tradição artística ocidental. Desde o romantismo, a arte representa um protesto contra a sociedade burguesa em desenvolvimento. A vanguarda, ao contrário, não é mais como arte (em todo caso, não preferencialmente) que ela protesta contra a sociedade estabelecida. O seu protesto se volta, sobretudo, contra a posição assumida pela arte na sociedade burguesa. Pela destruição da tradição artística (cf. manifestações Dada) e, por fim, através da produção de obras que se opõem à compreensão tradicional da arte, a vanguarda tenta tornar reversível a separação de arte e vida, que é o resultado de um longo desenvolvimento literário. Uma teoria da literatura de vanguarda tem, sobretudo, a tarefa de abarcar as novas formas artísticas numa linguagem que não as submeta à compreensão tradicional da arte (obra de arte como um conjunto formado pelo todo e suas partes, o dogma da necessidade de cada parte, etc.), mas que, tanto quanto possível, e para além das

²⁶ O próprio Breton, no *Second Manifeste* (1929), se voltou decididamente contra a "perpétuelle interrogation des morts": "En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres" (Manifestes, 80). ["perpétua interrogação dos mortos": "Em matéria de revolta, nenhum de nós deve ter necessidade de ancestrais."]

²⁷ A. Balakian reuniu material sobre este tema (*Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, London/New York 1967), sem contudo discutir a problemática teórica do método de pesquisa utilizado.

características negativas, consiga chegar a uma descrição positiva. Nesse caso, as categorias deveriam ser criadas de tal modo que não apenas propiciassem, mas até mesmo provocassem a interpretação sociológica.

I - Esboço da história do movimento surrealista (até o início da 2ª Guerra Mundial)

Toda tentativa de escrever a história de um grupo, isto é, de mostrar como seu desenvolvimento tem raízes fincadas no desenvolvimento da sociedade de determinada época, depara-se com uma dificuldade: é apenas em alguns aspectos que sua história mantém correspondência com a dessa sociedade. Ela está vinculada à História, na medida em que tanto a constituição como o comportamento do grupo podem ser compreendidos como reação a um acontecimento histórico, mas, em seu direcionamento, as possíveis reações absolutamente não são determinadas por este último. Ao intelectual burguês, numa dada situação histórico-social, apresenta-se um espectro relativamente amplo de possibilidades de reação (o ensaio *La Crise de l'esprit*, de Valéry, e o *Manifeste Dada*, de Tzara, em 1918, respondem a uma mesma situação). No momento em que intelectuais se congregam num grupo, cada um dos indivíduos perde algo de sua liberdade de reação ante aquilo com que se depara. Quando o indivíduo se deixa determinar por uma "vivência" pessoal, vivência esta que, é bem possível, carece por completo de relevância histórica, o grupo então se transformará apenas sob a impressão causada por um acontecimento de impacto suficiente para despertar na maioria de seus componentes a necessidade de uma mudança de posição. O acontecimento não precisa ser histórico, podendo amadurecer também a partir das experiências do próprio grupo. Em geral, no entanto, ele estará mais próximo da História do que da "vivência" que determina o indivíduo. A história de um grupo assume, pois, uma posição intermediária entre biografia individual e apresentação histórica; ela mostrará, respectivamente, tanto até que ponto o

desenvolvimento do grupo obedece a uma dinâmica imanente como em que medida ele representa uma reação a um acontecimento histórico^{1a}. - As considerações que se seguem não pretendem apresentar, dentro do quadro teórico esboçado, a história do grupo surrealista, querendo tão-somente ilustrar, em alguns aspectos marcantes do seu desenvolvimento, as convergências e divergências entre a história da França e a história do grupo, proporcionando ao mesmo tempo um arcabouço factual capaz de facilitar a ordenação dos textos tratados na seqüência do trabalho¹.

A 1ª Guerra Mundial espalhou miséria incomensurável sobre a França: "de 10 homens chegados à idade adulta antes de 1918, restam 4, que devem ajudar a viver tantos de seus compatriotas e tomar sob seu cuidado as famílias dos mortos" (Duby/Mandrou, 287). O cansaço geral em relação à guerra levou, em 1917, até mesmo à ocorrência de motins no *front*, expressão de uma revolta contra a estupidez da conflagração. (Quão pouco o Tratado de Versalhes fora feito para propiciar uma paz européia duradoura, eis um fato que ninguém desconhece.) Entre as causas do movimento surrealista, a 1ª Guerra Mundial assume uma posição decisiva. Tal fato é mencionado pelo próprio Breton de maneira enfática, ao descrever o *défaitisme de guerre* [derrotismo de guerra] como origem da *attitude surréaliste* (cit. apud Nadeau,

^{1a} Sobre a história do grupo dos surrealistas, cf. R. Lourau, André Breton und die "Nouvelle Revue Française", in: P. Bürger (Edit.), *Surrealismus (Wege der Forschung)*, 473, Darmstadt 1982, 325-332, e E. Lenk, *Die surrealistische Gruppe*, idem, 333-340 (Extraído de: E. Lenk, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971, 60 et seq. e 73 et seq.). Cf., além disso, os 22 novos trabalhos mais recentes discutidos nas notas de rodapé, bem como em *Surrealismo como ética*, em anexo nesta edição.

¹ *Histoire du surréalisme* [...] de M. Nadeau continua sendo ainda a exposição da história do movimento surrealista de maior utilidade; cf. também a exposição de Breton in: *Entretiens* (1913-1952) (Paris 1969) e R. S. Short, *Die Politik der surrealistischen Bewegung 1920-1936*, in: *Die europäischen Linksintellektuellen zwischen den beiden Weltkriegen* (München 1967, 7-40). Sobre a história da França de entre as duas guerras mundiais, cf. as seguintes obras-padrão: J. Chasteney, *Histoire de la Troisième République*, vol. V e VI, Paris 1960/1962; G. Lefranc, *Le Mouvement socialiste sous la Troisième République* (1875-1940), Paris 1963; J. Fauvet, *Histoire du Parti communiste français*, vol. I, Paris 1964; A. Sauvy, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, 2 vol., Paris 1965/1967. Eu me apoio sobretudo nas seguintes exposições compilatórias: R. A. C. Parker, *Das zwanzigste Jahrhundert I. 1918-1945* (Fischer Weltgeschichte, 34), Frankfurt/Hamburg 1967, 164-193; G. Duby/R. Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, vol. II (XVIIe-Xxe siècle), Paris 1958; C. Willard, *Socialisme et communisme français* (Coll. U2, 4), Paris 1967.

Histoire, 17). E, num texto de *Donner à voir* (1949), Éluard constatava a conexão entre a propensão surrealista ao irracional e a repulsa aos horrores da guerra:

Vers 1919, à l'heure où l'imagination cherchait à dominer, à réduire les tristes monstres que la guerre avait fortifiés, Max Ernst résolut d'ensevelir la vieille Raison, qui causa tant de désordres, tant de désastres, non sous ses propres décombres - dont elle se fait des monuments - mais sous la libre représentation d'un univers libéré (Œuvres complètes, I, 945).

Por volta de 1919, no momento em que a imaginação buscava dominar, reduzir os tristes monstros que a guerra havia fortificado, Max Ernst decidiu enterrar a velha Razão, que causou tantas desordens, tantos desastres, não sob os escombros dela própria – dos quais ela a si mesma erige monumentos – mas sob a livre representação de um universo liberado. O texto se reveste de um enorme significado, por mostrar que os próprios surrealistas compreenderam sua recusa da *raison* como reação de protesto contra os horrores da guerra. Se os próprios surrealistas compreenderam a tendência ao irracional como reação à experiência da guerra, com mais razão se pode remeter a esse mesmo choque a recusa, conseqüente por parte dos surrealistas, em aderir às formas de vida da sociedade burguesa. Entre outras coisas, seria necessário, aqui, levar em conta as posteriores proclamações anti-nacionais e anti-sociais, como *Ouvrez les prisons / licenciez l'armée* e *Lettre ouverte à M. Paul Claudel* (*Documents*, 208 und 214).

Para Breton, a guerra ganhou um significado especial. Em 1916, no Hospital de Nantes, veio a conhecer Jacques Vaché, de quem afirma: "*devant l'horreur de ces temps [...] il m'apparut comme le seul être absolument indemne*" [ante o horror deste tempo, ele me surgiu como o único ser absolutamente indene] (*Entretiens*, 25-6). Vaché, que numa série de atos de nonsense demonstrou o que Breton classifica como "*un principe d'insubordination totale*" [um princípio de insubordinação total] (*Entretiens*, 26), surge diante dele a um só tempo como "*le petit fils de M. Teste*" [o filho do Senhor Teste] e "*une espèce de Des Esseintes de l'action*" [uma espécie de *Des Esseintes* da ação] (*ibid.*). Com essa afirmação, o próprio Breton acentua a conexão do surrealismo, por um lado, com o primeiro Valéry e, por outro, com o decadentismo. O que Breton deve ou, para ser mais exato, o que Breton viu em Vaché (pois, a transformação deste, que em 1920 pôs termo à própria vida, num personagem mítico surge precocemente no surrealista), foi a postura de "*refus de participation [...] aussi complet que possible*" [recusa à participação [...] tão completa quanto possível] (*Anthologie*, 375-6). Vivida por Vaché e teoricamente formulada por Valéry no *M.*

Teste, esta recusa (*refus*) acabará por constituir um momento decisivo do movimento surrealista, expressando-se especialmente como paixão antiliterária: "*Sans lui j'aurais peut-être été un poète*" [Sem ele eu teria sido talvez um poeta] (*Pas perdus*, 9)². Um outro fato - igualmente importante não apenas para a biografia de Breton, mas para a história do surrealismo - é o encontro de Breton com doentes mentais no "*Centre psychiatrique de la Ile Armée*" em Saint-Dizier. Ali ele empreende as primeiras tentativas de uma utilização da técnica analítica de Freud (protocolo de sonhos e livres associações dos doentes). Aqui parece ter-se formado também o comportamento, para ele típico, frente a todas as formas de atividade intelectual não controladas racionalmente, comportamento este marcado por uma ligação altamente especial de atração e distância (cf. *Entretiens*, 30) e que vai retornar, mais tarde, em *Nadja*. O interesse vivo de Breton por todas as formas de atividade intelectual não-racional estabelece limites claros a uma vontade de autopreservação não menos considerável; assim sendo, para ele o outro se transforma em "veículo" de uma experiência da qual ele próprio participa apenas como observador. Sem dúvida, tanto o encontro com Vaché como com os doentes mentais em Saint-Dizier são acontecimentos fortuitos, mas o significado que adquirem para Breton e, conseqüentemente, para o surrealismo, é determinado pela busca de uma nova forma de vida, que nada mais possui em comum com aquela cujo absurdo lhe é dado experimentar na vivência imediata da guerra. Em outras palavras: o impulso em direção ao novo não resultou do acaso, mas sim do acontecimento histórico, e da vontade de, frente a este, reagir de modo adequado. Se a experiência da guerra provoca em Breton e seus amigos uma série de posições que haveriam de se tornar características do movimento, absolutamente não se pode falar numa consciência política por parte dos membros tardios do grupo. O próprio Breton, nos *Entretiens*, apontou para a falta de uma *conscience sociale*:

² Sobre Vaché, cf. recordações de Breton in *La Confession dédaigneuse* e *Jacques Vaché*, (ambos in: *Pas perdus*). Algumas das cartas de Vaché, Breton as incluiu na *Anthologie de l'humour noir* (Anthologie, 375-383); a edição completa das cartas, publicada por Breton em 1920, acha-se agora disponível outra vez: J. Vaché, *Lettres de guerre* [...] (Coll. "Le Désordre", 7), sem indicação de local, 1970. Nova edição: J. Vaché, *Soixante-dix-neuf Lettres de guerre*, ed. G. Sebbag, Paris 1989.

dans les milieux qui pouvaient être les nôtres, les événements de signification politique comme les Congrès de Zimmerwald et de Kienthal avaient fait peu d'impression et la révolution bolchevique elle-même était bien loin d'avoir été appréhendée pour ce qu'elle était (Entretiens, 40).

nos meios que podiam ser os nossos, os acontecimentos de significação política, como os Congressos de Zimmerwald e de Kenthal, causaram pouca impressão e a própria revolução bolchevique estava bem longe de ter sido apreendida pelo que era.

Na França, os anos vinte foram uma década de crescimento econômico³, e a desvalorização do franco, diga-se de passagem, foi apenas uma entre tantas razões para que isso acontecesse. Na verdade, os aposentados e os detentores de empréstimos fixos do Estado foram lesados, mas os trabalhadores puderam, entre 1913 e 1930, registrar um aumento de 25% em seus ganhos reais. O franco foi estabilizado num patamar (1/5 do valor no pré-guerra) que propiciava aos produtos franceses poderem competir no mercado mundial. A consequência política da relativa prosperidade econômica foi o minguado êxito dos esquerdistas revolucionários. Apenas no imediato pós-guerra é que predominou uma situação capaz de remover para o distante terreno do possível uma transformação revolucionária. O ideal da Revolução Russa (Outubro) despertou esperanças revolucionárias em parcelas do operariado europeu. Ainda que em menor intensidade do que na Alemanha, também na França teve lugar uma onda de greves políticas, especialmente na primavera de 1920, as quais, no entanto, não lograram êxito. Durante esse período, aquele grupo de jovens que, depois da guerra, se reunirá em Paris ao redor de Breton, e do qual fazem parte Soupault, Péret, Aragon e Éluard, permanece sendo um grupo de literatos. Dificilmente se poderá chegar a ponto de compreender como irônico o nome da revista editada por Breton e alguns companheiros, *Littérature*, ainda mais se considerarmos que, entre os colaboradores, se contavam reconhecidos grandes nomes da literatura como Valéry e Gide.

³ Sobre o que se segue, cf. R. A. C. Parker, *Das zwanzigste Jahrhundert I*, 165-6 e 173-4, além de J. Chastenet, *Histoire de la Troisième République*, vol. V, 230-1 e 53-4.

Se esses jovens ao redor de Breton se postam à margem da vida política da época, tanto mais se interessam pelo movimento dadaísta fundado por Tzara e outros em Zurique, em 1916, que logo se fez conhecido em toda a Europa pelo caráter provocatório de seus atos de nonsense. Em 1919, por carta, Breton entra em contato com Tzara. Este, esperado com impaciência pelo futuro surrealista, desembarca em Paris em 1920. Em seguida, Breton e seus amigos passam a compor com o grupo dadaísta de Paris⁴. No entanto, já em meados de 1921, percebem-se claras divergências no interior do grupo, que um ano mais tarde, em caráter definitivo, teria chegado à desintegração. Nadeau pesquisou o significado do *Procès Barrès* para o surgimento do movimento surrealista. Enquanto Tzara insiste na mera provocação, que no protesto inclui até mesmo os próprios protestadores: "*Nous sommes tous qu'une bande de salauds [...] par conséquent, les petites différences: salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance*" [Não passamos de um bando de porcos [...] conseqüentemente, as pequenas diferenças: porcos maiores ou porcos menores, não têm nenhuma importância] (apud Nadeau, *Histoire*, 36), para Breton trata-se de uma ação que visa a um efeito, ação esta que vê em Barrès o expoente da França nacionalista. Em 1922, tem início a formação do grupo surrealista. Em 1924, Breton publica o *Manifeste du Surréalisme*, sinal visível da consolidação do movimento. Se tentamos esboçar, para este primeiro período do surrealismo, suas relações com a História, teremos de constatar então - exceção feita à 1ª Guerra Mundial, que marca decisivamente as atitudes e os padrões de comportamento dos surrealistas posteriores - que os surrealistas, entre 1918 e 1925, vivem "distanciados da história" e que, para tanto, o que eles viveram durante os anos da guerra como sendo a "História" não foi a única razão, nem a mais imediata.

Que, do ponto de vista da História Universal, o significado de um acontecimento não determina o seu significado para a história do grupo, eis o que mostra a reação dos surrealistas frente à Guerra do Marrocos (1925). Na História da França, no período entre as duas grandes guerras mundiais, esse conflito representa

⁴Sobre isso, cf. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, [Paris] 1965, passim.

um acontecimento de alcance relativamente pequeno. Para os surrealistas, porém, ao lado dos demais impulsos literários⁵, ele se transformou em impulso para uma reorientação grupal, que se esforça, a partir de então, no sentido de uma ação política conseqüente. A eclosão de uma guerra colonial imperialista arranca os surrealistas do seu isolamento e os conduz à ação conjunta com outros grupos igualmente contrários ao conflito, os dos intelectuais de esquerda reunidos em torno das revistas *Clarté* e *Philosophie*.

Mesmo antes disso, os surrealistas haviam circunscrito sua intenção de transformação da realidade com o conceito de *révolution*; chamava-se *La Révolution Surréaliste* a revista por eles editada a partir de 1924. A princípio, no entanto, o conceito designava não particularmente uma transformação social, mas uma transformação espiritual.

La réalité immédiate de la révolution surréaliste n'est pas tellement de changer quoi que ce soit à l'ordre physique et apparent des choses que de créer un mouvement dans les esprits. L'idée d'une révolution surréaliste quelconque vise à substance profonde et à l'ordre de la pensée (Documents, 220).

A realidade imediata da revolução surrealista não é tanto de mudar o que quer que seja na ordem física e aparente das coisas, mas de criar um movimento nos espíritos. A idéia de uma revolução surrealista qualquer visa à substância profunda e à ordem do pensamento.

No panfleto *La Révolution d'abord et toujours*, de autoria conjunta com os grupos *Clarté* e *Philosophie*, ao contrário, o conceito possui um significado exclusivamente social: "cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale" [esta revolução, não a concebemos senão sob sua forma social] (*Documents*, 217). No entanto, o texto permanece heterogêneo, na medida em que, ao lado daquele significado social, surgem formulações que anunciam a total libertação do homem na forma de uma expectativa terapêutica: "*nous crayons à la fatalité d'une délivrance*

⁵ O próprio Breton vê impulso no sentido do "tournant vers la politique" [voltando-se para a política] sobretudo nas discussões entre Aragon e o grupo em torno de *Clarté* (*Entretiens*, 117-8); cf., em contraposição, M. Nadeau, *Histoire*, 87.

totale" [cremos na fatalidade de uma libertação total] (*Documents*, 215). Cumpre avaliar as contradições do texto como o resultado da tentativa de encontrar um compromisso entre as visões dos diversos grupos.

A partir de então, por dez anos, as tentativas de chegar a um trabalho conjunto com os comunistas dominam a história do movimento. Os pesquisadores, de um modo geral, defendem ter sido este um desvio, que fez por afastá-lo de suas "verdadeiras" intenções⁶⁶. Sem querer antecipar pesquisas ainda em andamento, pode-se concluir, em razão mesmo da duração das controvérsias, pela importância da questão para o movimento surrealista⁷. Nenhuma pesquisa que, de saída e dogmaticamente, dê razão a um dos oponentes, ou seja, aos surrealistas ou aos comunistas, poderá compreender por inteiro o drama das relações entre ambos. Seria muito mais necessário levar em conta tanto as especificidades do comunismo francês entre 1925 e 1935, como também as posições filosóficas que os surrealistas aportam para a discussão⁷⁴.

Na convenção partidária da SFIO [Sección française de l'Internationale ouvrière], que se deu em Tours no ano de 1920, a maioria esmagadora dos delegados, sob a impressão causada pela Revolução Russa, opta pela filiação à Terceira

⁶⁶ Cf., por exemplo, R. S. Short, *Die Politik der surrealistischen Bewegung*, 35.

⁷ A tese de R. S. Short, de que "os surrealistas teriam usado o comunismo para seus próprios fins. Foi sua proteção contra a absorção através do mundo literário e artístico de Paris, contra a queda no diletantismo e na boemia" (*Die Politik der surrealistischen Bewegung*, 36-7) encontra algo de correto, mas reduz a uma perspectiva egoísta aquilo que, sem dúvida, era expressão da vontade de se tornarem social e praticamente ativos.

⁷⁴ A questão da relação entre surrealismo e política não deveria, logicamente, ser reduzida à da relação entre o movimento e o comunismo, como aqui seguidamente acontece. Finalmente, no final dos anos 30, Breton, para mencionar apenas ele, volta-se para Trotski, depois desenvolveu um vivo interesse pelos primeiros socialistas (*L'Ode à Charles Fourier*) e, nos anos 50, colaborou estreitamente com os anarquistas. Além disso, diante da proximidade do surrealismo com o anarquismo [para a qual apontaram, expressamente, U. Vogt (*Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme*, in: *Mélusine* No. 5 (1983), 142-158) e F. Drijckoningen (*Surréalisme et anarchisme entre les deux guerres*, in: *Avantgarde* No. 3 (1989), 39-66)], uma questão se coloca: o surrealismo, na medida em que é devedor de um impulso moral individual de revolta, não desenvolveu um conceito próprio do político, que pouco tem em comum com o da modernidade, orientado este por critérios de eficiência? F. Drijckoningen constrói uma formulação semelhante em seu relato de pesquisa, que, ao mesmo tempo, contém um programa de pesquisa (*Surréalisme et politique*, in: *Œuvres et Critiques* 18 (1993), 201-213, aqui: 208).

Internacional (comunista). Enquanto uma maioria, sob a liderança de Léon Blum, reconstruía o velho SFIO, via-se o PC ante a difícil tarefa de transformar o partido segundo as idéias da Internacional Comunista⁸. Sobretudo, os princípios da severa direção partidária (*discipline de fer* [disciplina de ferro]) e da organização, não junto aos locais de moradia, mas no local de trabalho (*cellules d'entreprise* [células de empreitada]), teriam dificultado substancialmente para os surrealistas o trabalho conjunto com os comunistas. Acrescente-se a isso o fato de, justamente por volta de 1930, o PC possuir uma direção extremamente autoritária, que, certamente, quase não conseguia experimentar um mínimo de simpatia que fosse pelas características dos surrealistas. Em 1927, juntamente com outros quatro surrealistas, Breton adere ao Partido Comunista. A tentativa de um trabalho ativo no interior das células vem a fracassar já depois de pouco tempo. Em 1933, eles são excluídos do partido.

A atividade política ocasionou enérgicas controvérsias no interior do grupo. Não seria o caso de tratarmos aqui das diversas crises do movimento, respectivamente debeladas tanto pela exclusão como pela saída de alguns de seus membros. Simplificando os fatos, pode-se dizer que, dentro do grupo, duas tendências se contrapõem: aqueles que se guiam, sobretudo, pela necessidade de uma atividade política e que, em nome desta, se dispõem a abrir mão das genuínas intenções surrealistas (Neville, e mais tarde: Aragon); e aqueles que entendem o surrealismo principalmente como movimento artístico e que querem fazer recuar os impulsos de transformação social em favor da atividade artística (Artaud, Soupault)^{9a}. Breton -

⁸ Cf. C. Willard, *Socialisme et communisme français*, 101 et seq.; e J. Fauvet, *Histoire du Parti communiste français*, vol. I, 98 et seq.

^{9a} Isto é, de fato, "simplificador". Sobre isso, cf. agora a bem documentada exposição de P. Neville sobre o seu próprio desenvolvimento político, na *Introduction* à nova edição de *La Révolution et les intellectuels* (Paris 1975, em especial 27 et seq.). Neville - que já em 1925 como soldado, independentemente dos outros surrealistas, conhece um grupo de jovens comunistas, e que, no ano seguinte, adere ao grupo comunista de estudantes -, em 1927 (se assim quisermos: como surrealista), no jornal *Clarté* por ele editado, não obstante critica o escritor comunista Barbusse e, com isso, entra em conflito com o PC francês (idem, 34). A ruptura com Breton ocorre não porque Neville tivesse se dedicado com exclusividade à atividade política, mas porque em 1928 - depois do retorno decepcionado de uma viagem à Rússia - como trozkista é excluído do Partido Comunista, do qual Breton então, apesar de todas as dificuldades, em hipótese alguma queria se separar.

diante de quem não se pode, eventualmente, fugir à impressão de que imitasse o estilo autoritário de condução do PC na época - procura, de acordo com o axioma surrealista da união dos opostos, unir atividade política e atividade surrealista, tentando por todos os meios impedir que o movimento se transforme ou em mero agrupamento artístico ou em comunidade política de ação. Um traço desagradavelmente marcante para os observadores posteriores, qual seja, o tom polêmico em que essa controvérsia se conduziu, resvalando mesmo para o pessoal, pode ser explicado por um lado pelo engajamento vital de todos os participantes, mas aponta por outro lado para um momento de irracionalidade que dominava o movimento, tornando cada um de seus componentes incapaz de refletir sobre a própria posição pessoal a uma distância crítica⁹.

Sobre a controvérsia política daqueles anos, possuem especial importância: o artigo *Légitime Défense*, escrito por Breton em 1926 (*Point*, 31 - 52) e por ele mesmo tirado de circulação ao entrar para o Partido Comunista (*Entretiens*, 120-1), e a obra *Vases Communicants* (1932). Nesta, com toda decisão ele reivindica para o surrealismo o direito de poder pesquisar a problemática do sujeito, sem ser por isso acusado de traição à causa revolucionária. Se considerarmos quão pouco se levou em conta, na discussão marxista da época, o fator subjetivo do desenvolvimento social, forçoso será reconhecer como historicamente correta a abordagem de Breton, mesmo que ela não tenha levado a nenhum resultado concreto.

A crise econômica mundial, tendo partido dos Estados Unidos em 1929, atingiu o mundo inteiro, só chegando à França em 1931. A estagnação econômica teve, no entanto, duração mais longa ainda. De 1932 a 1934, na tentativa de colocar em prática medidas impopulares, cinco gabinetes fracassaram um após o outro. A convicção da fragilidade da democracia ganhava cada vez mais terreno.

⁹ A. Balakian vê as polêmicas de Breton em conexão com a rigidez moral que, no seu entender, lhe era própria (*The Significance of the Surrealist Manifestoes*, in: *L'Esprit Créateur* 6 (1966), 3-13).

Agrupamentos radicais de direita - a respeito dos quais pouco se falou desde a estabilização do franco em meados dos anos 20 -, para se levar em conta a *Action Française de Maurras*, ganharam novo alento. Dentre os grupos de origem fascista, o verdadeiramente mais importante foi o dos *Croix de Feu* de De la Rocque: "Eles possuíam tropas de choque que se agrupavam em divisões e uma organização paramilitar com rápida capacidade de movimentação e concentração. Era uma organização abertamente se preparando para um golpe de estado" (Parker, 176). A doutrina de De la Rocque permanece vaga: a hostilidade contra o pacifismo e contra o comunismo, a nostalgia da "ordem" e da autoridade, o desejo de uma união dos "bons" cidadãos franceses, eis os seus elementos básicos. Acrescente-se a eles a indefinida ameaça de uma hora de decisão. Em fins de 1933, descobriu-se um escândalo financeiro. Nele estavam envolvidos membros do Partido Socialista Radical. O governo foi forçado à renúncia. Em 6 de fevereiro de 1934, os vários grupos radicais de direita organizaram um protesto contra a corrupção do regime democrático, tentando atacar a Câmara dos Deputados. O ataque fracassou, mas a democracia francesa ficou seriamente abalada. Os partidos dos trabalhadores responderam com ações antifascistas e, em 12 de fevereiro, teve lugar a união das passeatas de protesto comunistas e socialistas (ambos os partidos travaram um combate recíproco dos mais acirrados ao longo dos últimos dez anos). Foi o início da colaboração entre socialistas e comunistas em defesa da democracia burguesa. Os comunistas haviam aprendido com os acontecimentos na Alemanha, onde sua recusa de colaboração com os socialistas facilitara a ascensão de Hitler, e o fascismo absolutamente não provara ser, tal como se havia acreditado nos círculos comunistas, "o último alçar-se da reação capitalista" (Parker, 179), mas a continuação plenamente vigorosa do sistema. (Em 1935, tendo como ponto de partida esse mesmo conhecimento, Stalin selou com Laval o pacto franco-soviético, que incluía um acelerado armamento da França pela União Soviética.) Para as eleições de 1936, fecharam-se comunistas, socialistas e socialistas-radicais num único bloco, o Front Populaire; seu programa previa, sobretudo, a defesa das liberdades democráticas contra as organizações fascistas e a estimulação da economia através de um programa

social abrangente (aumento de salário como estímulo à produção). O Front Populaire ganhou as eleições; mas, ainda antes de Léon Blum poder formar um governo, ocorreram ocupações espontâneas de fábricas. Nem os socialistas e nem os comunistas compreenderam a oportunidade de uma transformação revolucionária da sociedade, satisfazendo-se, ao contrário, em forçar os empresários a concessões significativas (20% de aumento no salário, semana de 40 horas, 14 dias de férias remuneradas). A maioria das aquisições sociais, resultado de lutas, acabou perdida para os trabalhadores no período subsequente; o aumento salarial competia com as elevações de preços e outras medidas sociais precisaram ser paralisadas por causa da má situação econômica geral. Esta, no entanto, tinha de ser atribuída, sobretudo, à fuga do capital.

Como reagiam então os surrealistas frente aos acontecimentos políticos acima esboçados? Após a ação fascista de 06 de fevereiro de 1934, num panfleto assinado juntamente com outros intelectuais de esquerda, eles conclamavam a uma *unité d'action* [unidade de ação] de todos os trabalhadores, com a finalidade de evitar uma tomada fascista de poder na França¹⁰. No entanto, quanto mais evidente o fato de os partidos dos trabalhadores estarem preparados para a defesa da democracia burguesa, deles mais claramente se distanciam os surrealistas. O *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* [Congresso internacional dos escritores pela defesa da cultura], promovido em meados de 1935, permite reconhecer com clareza tais divergências políticas; estas, e não as querelas pessoais entre Breton e Ehrenburg, é que são decisivas para aquele contexto. Se Thorez assegura que "[les communistes] ont défendu, défendent et défendront toutes les libertés démocratiques conquises par les masses elles-mêmes" "[os comunistas] defenderam, defendem e defenderão todas as liberdades democráticas conquistadas pelas próprias massas"] (cit. apud Willard, 122), Breton enfatiza que, mesmo depois do pacto franco-soviético, a França continua sendo um país imperialista (*Position,*

¹⁰ *Intervention surréaliste. Documents*, 34, Bruxelles 1934; facsimile, in: *L'Arc*, No. 37, 5.

278 – 281-2). Ao "*les communistes aiment leur pays*" [os comunistas amam seu país] (cit. apud Willard, 122), de Thorez, Breton contrapõe provocatoriamente um

nous, surréalistes, 'nous n' aimons pas notre patrie'; "on prépare le prolétariat français à faire porter toute la responsabilité d'une nouvelle guerre mondiale sur l'Allemagne, on le dresse en fait, comme aux plus beaux jours de 1914, contre le prolétariat allemand

nós, surrealistas, 'nós não amamos nossa pátria'; "o proletariado francês é preparado para fazer cair toda responsabilidade por uma nova guerra mundial sobre a Alemanha, ele é amestrado, de fato, como nos mais belos dias de 1914, contra o proletariado alemão"] (*Position*, 281)

O fato de Breton - em seu ensaio *Limites non-frontières du surréalisme*, publicado em 1937 - exaltar as ocupações espontâneas de fábricas como o começo da revolução (*Clé*, 15), causa tanto menos admiração que sua rejeição à política do Front Populaire, "*qui diffère autant que possible l'heure du dénouement de la crise sociale où il peut seulement avoir lieu, c'est-à-dire dans la rue*" [que, tanto quanto possível, localiza a hora do desfecho da crise social ali onde tão-somente ele pode ter lugar, isto é, na rua] (*Clé*, 16).

Finalmente, uma avaliação crítica da posição surrealista só é possível com base numa análise das relações reais de poder da época. Está fora de dúvida que o discurso patriótico havia servido, na Guerra Mundial, como instrumento de incitamento dos povos. Mas, por outro lado, na situação que sucedeu ao 6 de fevereiro de 1934, quando se tratava de impedir os pequenos-burgueses de optar pelo fascismo, o recurso à propaganda de cunho patriótico pode ter tido sua justificação histórica. Mais difícil é julgar a questão se as ocupações espontâneas de fábricas poderiam ter de fato desencadeado uma revolução vitoriosa, caso tivessem atuado nesse sentido os partidos dos trabalhadores. Tudo o que nos resta constatar é que os surrealistas, frente à linha da *realpolitik* do Partido Comunista, acabariam por tomar posição como "desertores da esquerda".

Já em 1929, Benjamin havia compreendido os elementos básicos da política surrealista: 1. Protesto contra o "incurável acasalamento de moral idealista e práxis política" (*Angelus Novus*, 209), característico da posição burguesa de esquerda. A

partir daí, o filósofo pode então apontar a dimensão política dos motivos literários centrais: "Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho" (idem, 30). 2. "Conquistar as forças do êxtase para a revolução" (ibid. 212). Sem negar os "componentes extáticos em todo ato revolucionário", Benjamin reconhece a debilidade desta posição (descuido da ação política disciplinada). Tenta salvá-la, ao incluir no êxtase também alguns modos de comportamento que dele comumente são mantidos afastados ("O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flânerie") e ao ver não no incomum, mas no cotidiano "o impenetrável". Desde que na Alemanha, em 1933, ainda que não as forças do êxtase - no sentido definido por Benjamin -, mas sim o irracionalismo na política facilitara a tomada de poder pelos nacional-socialistas, estava próxima a idéia perigosa de uma política irracional de proveniência revolucionária. Ela foi concretizada, ao menos teoricamente, no movimento *Contre-attaque* fundado por Georges Bataille, que contava com a colaboração dos surrealistas depois do rompimento definitivo com os comunistas. A automatização da idéia da revolução como uma forma de vida elevada e a glorificação da violência conduzem o movimento necessariamente às proximidades do fascismo, razão pela qual os surrealistas passam a renegá-lo¹¹.

O fato de os surrealistas, a partir de então, abandonarem toda e qualquer atividade política contínua, para, depois da 2ª Guerra Mundial, cada vez mais se transformarem num mero grupo de artistas, deve-se à posição revolucionária radical por eles defendida a partir de 1935, com a qual acreditavam manter, para além de toda possibilidade de política concreta, a pureza da consciência revolucionária. Tal posição configura a passagem a um comportamento, em suas conseqüências, apolítico.

¹¹ Cf. a análise crítica de R. S. Short, *Contre-attaque*, in: F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, 144-165.

II - Tzara e Valéry como inspiradores e antípodas do surrealismo

OS PRIMEIROS MANIFESTOS DADAÍSTAS

Em sua maior parte, as considerações sobre o dadaísmo se esgotam em relatos mais ou menos minuciosos acerca dos eventos provocatórios dos dadaístas¹. Eles são, sem dúvida, significativos para a compreensão do movimento, mas o que o intérprete capta numa tal reprodução das ações, assim reduzidas a anedotas, é, sobretudo, um colorido de época. Escapam-lhe à observação tanto as forças motrizes reais como as posições teóricas do dadaísmo. Para iluminá-las, uma leitura rigorosa dos manifestos se faz necessária^{1a}.

MANIFESTE DE MONSIEUR ANTIPYRINE [1916]²

DADA est notre intensité: qui érige les boînnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand; Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets, que notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté; nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité.

¹ Isto vale também para a tese de M. Sanouillet, *Dada à Paris*, rica em material.

^{1a} A tentativa, aqui empreendida, de levar a sério como textos os manifestos dadaístas, foi adotada por outros desde a primeira edição destes estudos. Cf., por exemplo, B. R. Lourau, *Le Manifeste Dada du 22 mars 1918. Essai d'analyse institutionnelle*, in: *Le Siècle éclaté* I. 9-30 (o autor investiga o cruzamento de linguagem referencial, linguagem poética e metalinguagem no texto de Tzara), bem como C. Abastado (*Le "Manifeste Dada 1918". Un tourniquet*, in: *Littérature* No. 39 [oct. 1980], 39-46), que investiga sobretudo o tratamento dado por Tzara à forma do manifesto.

² Tzara, *Lampisteries, précédées des sept manifestes dada* [...], [Paris] 1963, 15 et seq.

DADA reste dans la cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats.

Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents, prostitutions, théâtres, réalités, sentiments, restaurants, ohi, hoho. bang, bang.

Nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé[e] dans les lenteurs de ses abstractions comme les transatlantiques, les bruits et les idées. Cependant nous extériorisons la facilité, nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents si nous pouvons la cacher; nous ne voulons pas compter les fenêtres de l'élite merveilleuse, car DADA n'existe pour personne et nous voulons que tout le monde comprenne cela. Là est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut entendre les marches militaires et descendre en tranchant l'air comme un séraphin dans un bain populaire pour pisser et comprendre la parabole.

DADA n'est pas folie, ni sagesse, ni ironie, regarde-moi, gentil bourgeois.

L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et criaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine.

Puis vinrent les grands ambassadeurs du sentiment qui s'écrièrent historiquement en chœur.

Psychologie Psychololie hihi

Science Science Science

Vive la France

Nous ne sommes pas naïfs

Nous sommes successifs

Nous sommes exclusifs

Nous ne sommes pas simples

et nous savons bien discuter l'intelligence

Mais nous, DADA, nous ne sommes pas de leur avis, car l'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur, c'est pour vous faire du plaisir, bens auditeurs, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore.

MANIFESTO DO SENHOR ANTIPYRINA

DADA é nossa intensidade: que ergue as baionetas sem consequência a cabeça sumatral do bébé alemão; Dada é a vida sem pantufas nem paralelos; que é contra e a favor da unidade e decididamente contra o futuro; sabemos sabiamente que os nossos cérebros se hão-de tornar almofadas macias, que o nosso antidogmatismo é tão exclusivista como o funcionário e que não somos livres e gritamos liberdade; necessidade severa sem disciplina nem moral e cuspiamos na humanidade.

DADA permanece dentro do quadro europeu das fraquezas, continua a ser merda, mas doravante queremos cagar em cores variadas para ornar o jardim zoológico da arte com todas as bandeiras dos consulados.

Somos diretores de circo e apitamos por entre os ventos das feiras, pelos conventos, protituições, teatros, realidades, sentimentos, restaurantes, ohi oho, bang, bang.

Declaramos que o automóvel é um sentimento que nos deu mimo bastante nas lentidões das suas abstracções como os transatlânticos, os barulhos e as idéais. No entanto, exteriorizamos a facilidade, procuramos a essência central e ficamos contentes se conseguimos escondê-la; não queremos contar as janelas da elite

maravilhosa porque DADA não existe para ninguém e queremos que toda a gente entenda isto. Aqui está a varanda de Dada, garanto-vos. Onde se podem ouvir as marchas militares e descer cortando o ar como um serafim para dentro dum banho popular para mijar e compreender a parábola.

DADA não é loucura, nem sabedoria, nem ironia, olha-me, simpático burguês.

A arte era um jogo avelã, as crianças juntavam as palavras que têm um repenicar no final, depois choravam e gritavam a estrofe, e calçavam-lhe as botinas das necas e a estrofe fez-se rainha para morrer um bocadinho e a rainha fez-se baleia, as crianças corriam até perder o fôlego.

Depois vieram os grandes embaixadores do sentimento que gritaram historicamente em coro:

Psicologia Psicologia hihi

Ciência Ciência Ciência

Viva a França

Nós não somos ingénuos

Nós não somos sucessivos

Nós não somos exclusivos

Nós não somos simples

E sabemos muito bem discutir a inteligência

Mas nós, DADA, não somos da opinião deles, porque a arte não é séria, garanto-vos, e se apontamos o crime para doutamente dizer ventilador, é para vos dar prazer, bons ouvintes, amo-vos tanto, garanto-vos e adoro-vos³.

No caso, não estamos diante de um tratado, mas de um texto claramente concebido para produzir um efeito determinado. O destinatário do texto é o "*gentil bourgeois*", a quem, ao final, de modo irônico Tzara torna a assegurar uma vez mais a sua simpatia ("*je vous assure*"). A partir de uma relação de efeito sobre o leitor burguês, interpreta-se a maior parte das formas lingüísticas do texto; elas estão destinadas a chocar o leitor/ouvinte - os manifestos eram lidos publicamente em eventos dada.

O autor utiliza uma série de meios artísticos, sendo o principal deles o paralelismo: "*Dada est... qui*" / "*Dada est... qui*"; "*nous savons... que nos... notre... que nous*", "*Dada est...*" / "*Dada reste...*" / "*Dada n'est pas*" (início dos parágrafos I, II e V); "*Nous sommes...*" / "*nous déclarons*" (início dos parágrafos III e IV); e, de forma bastante nítida, quase ao final do texto: "*Nous ne sommes pas...*" / "*Nous sommes...*" / "*Nous ne sommes pas...*". É decisivo, no caso, o fato de Tzara não concluir esses paralelismos, tratando antes - e o faz de forma intencional - de destruí-los: a primeira frase com *qui* (l. 1-2) é um anacoluto; à frase "*nous savons...que*", Tzara conecta uma inserção que com ela não apresenta vinculação alguma ("*nécessité sévère sans discipline ni morale*"); o sintagma subsequente ("*et crachons sur l'humanité*") pode ser interpretado tanto como oração subordinada dependente de "*nous savons que*", quanto como exclamação (o texto, de resto, não contém nenhum ponto de exclamação). Uma outra forma de destruição do paralelismo é fornecida no último dos exemplos citados. No parágrafo final, aparentemente, Tzara dá continuidade ao paralelismo ("*Mais nous, Dada, nous ne sommes pas de leur avis*"), mas, dado que o *nous* deixa de significar agora os ironizados "*ambassadeurs du sentiment*" - numa

³ N.T.: tradução de José Miranda Justo, in: Sete Manifestos Dada. Lisboa, abril de 1987, 9-10.

referência aos dadaístas -, o paralelismo gramatical passa a constituir um processo intencional de desorientação do leitor. O mesmo se dá com "et crachons sur l'humanité", onde, pelo menos à primeira leitura, o *nous* é sintaticamente plurissignificante.

A criação e a destruição de paralelismos segue um princípio semântico básico, o da união dos opostos, que domina o texto. Quanto ao aspecto semântico, destaca-se, sobretudo, a justaposição provocatória de conceitos que, na aparência, nada têm a ver uns com os outros: "*la vie sans pantoufles ni parallèles*", "*nos cerveaux deviedront des coussins douillets*", "*nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé[s] dans la lenteur de ses abstractions*". A aparente absurdidade pode ser facilmente superada nos dois primeiros exemplos: tendência contrária ao modo de vida burguês e visão da lógica como forma de pensar a ele inerente; o conhecimento de que, em seu élan, também os dadaístas acabarão por ceder e, quiçá, ajustar-se a uma "*vie avec pantoufles*". Mais difícil é o terceiro exemplo. Impossível não ver nele uma rejeição consciente do futurismo. No primeiro manifesto futurista, escrito por Marinetti em 1909, não apenas o automóvel era adorado como animal selvagem, como o ato de dirigir, incluindo o acidente automobilístico, prezado como sentimento vital:

Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida, com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... Um automóvel rugidor, que tem o ar de correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*³ [NdT.: apud Teles, Gilberto Mendonça: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis/RJ, Vozes, 1972, p. 66].

³ Marinetti, *Manifest des Futurismus*, apud Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus* (rde, 248/49), Reinbek bei Hamburg 1966, 26. – Sobre o futurismo italiano e sua influência sobre o expressionismo, cf., obra recente, H. Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, Stuttgart 1991.

Tzara recusa a estetização da técnica, bem como a credulidade dos futuristas quanto ao futuro; já bem mais acima se lê "*Dada est... décidément contre le futur*". Sobre o pano de fundo do Manifesto Futurista, a justaposição "*auto-sentiment-lenteur de ses abstractions*" adquire um sentido preciso: se *lenteur* representa uma resposta direta à glorificação da velocidade, *sentiment* e *abstractions* respondem à tendência vitalística; já o preâmbulo ("*nous déclarons*") estabelece de forma literalmente assumida a vinculação ao manifesto.

Assim como a justaposição de conceitos aparentemente destituídos de correspondência, também a menção a expressões do âmbito do excrementício serve como provocação ao leitor ou ouvinte, que se torna manifestamente agressiva no momento em que as referidas expressões se colocam em conexão com a consciência nacional ("*drapeaux des consulats*"). Levando-se em conta que o manifesto foi escrito e publicado em meio à 1ª Guerra Mundial, pode-se medir a força explosiva do texto.

É igualmente a partir da intenção de efeito que se devem compreender as passagens paródicas. Assim, ao renegar a rima, Tzara não estaria agindo talvez em nome da forma da prosa, mas privilegiando uma sua utilização paródica (com a alusão ao refrão sentimental "*partir c'est mourir un peu*"). Diretamente ligada ao refrão, a rima serve para ironizar, em sua seqüência histórica, os diversos movimentos artísticos: o realismo ("*Psychologie*"), o naturalismo ("*Science*"), a literatura nacionalista à la Barrés ("*Vive la France*"), os futuristas ("*Nous sommes successifs*") e o grupo NRF ("*Nous sommes exclusifs [...] et nous savons bien discuter l'intelligence*"). Por trás da ordenação aparentemente lúdica é possível detectar, por outro lado, um significado preciso. O texto, de fato, possui vários níveis: no primeiro, a aparente incongruência semântica e os efeitos sonoros chocam o receptor; no segundo, essas características se apresentam como elementos de uma estrutura de sentido.

Como conclusão, cumpre ainda observar uma particularidade estilística, especialmente determinante para o começo do manifesto, que poderíamos chamar de

auto-superação da própria afirmação: "*Dada est [...] contre et pour l'unité*", "*notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire*", "*nous ne sommes pas libres et crions liberté*". Em cada um dos exemplos, a categoria gramatical que expressa a correspondência (*et aussi... que, et*) está em desacordo com o conteúdo semântico, que estabelece incompatibilidade (*contre-pour, antidogmatisme-fonctionnaire, pas libre-liberté*). Dada concebe-se como negação total do modo burguês de ser e de pensar; no entanto, a total negação só pode se expressar pela negação de algo determinado; mas a negação determinada é, ao mesmo tempo, sempre uma afirmação do que se opõe ao que é negado. Para fugir a este dilema, nos momentos em que isso é possível, Tzara, por sua vez, precisa buscar superar a sua própria afirmação. De tais passagens, claramente se conclui que o dadaísmo, em absoluto, não foi um mero protesto em tom cabaretístico. Ao contrário, a despeito de toda hostilidade para com a teoria, foi um movimento, pelo menos em princípio, de bases inteiramente teóricas. Os dadaístas entendem que a negação permanece necessariamente presa ao que é negado. Por isso, não se compreendem como arautos de algo novo, mas como parte do que cumpre negar. "*Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde*". Se até aqui cada novo movimento artístico engajou-se não apenas em favor de uma causa, mas também em favor de si mesmo como defensor desta causa, é esse engajamento que o dadaísmo justamente trata de renegar. É um movimento que, de acordo com sua natureza, tende à auto-superação⁴.

Os temas do *Manifeste de Monsieur Antipyrine* são desenvolvidos no grande *Manifeste Dada* de 1918. Nele, igualmente, Tzara transforma a negação do seu próprio fazer em ponto de partida para o texto. Se no fundo já o primeiro manifesto

⁴ É na tendência à auto-superação em favor de uma práxis transformadora da sociedade, que F. Fortini vê o valor dos movimentos históricos de vanguarda, em oposição à neo-vanguarda italiana dos anos 60 (Due avanguardie, in: *Avanguardia e neo-avanguardia* [Argomenti, 24], Milano 1966, 13-14).

era um antimanifesto⁴⁴, o segundo é, *expressis verbis*, declarado como tal por seu autor, que, ao expor o procedimento de um autor de manifestos, ele próprio a este se contrapõe. A fundamentação do seu próprio fazer não pode ser senão a consciência da identidade dos opostos.

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...] j'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens (Tzara, 20).

Escrevo um manifesto e não quero nada, digo contudo certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, tal como sou contra os princípios [...] escrevo um manifesto para mostrar que as acções opostas podem ser feitas conjuntamente, numa só respiração fresca; sou contra a acção, pela contradição contínua, também sou pela afirmação, não sou nem a favor nem contra e não explico, porque odeio o bom senso. [N.T.: Idem, 11-12]

Mesmo a negação da arte, que no Primeiro Manifesto tinha ainda um tom lúdico e provocatório ("l'art n'est pas sérieux"), agora passa a ser sistemática, sem perder por isso o caráter de provocação.

Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes; Laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner de l'argent et caresser les gentils bourgeois? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre de profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette banque en chevauchant sur diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture (Tzara, 23-4).

Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de idéias formais. Ou será que se faz arte para ganhar dinheiro e para fazer festas aos simpáticos burgueses? As rimas soam à assonância das moedas e a inflexão desliza ao longo da linha do ventre, de perfil. Cavalgando cometas diversos todos os agrupamentos

⁴⁴ Contra a tese não apenas aqui apresentada, de que os manifestos de Tzara seriam anti-manifestos, argumenta H. van den Berg, *Tristan Tzara's 'Manifeste Dada 1918' . Anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz. Samuel Friedländers 'schöpferische Indifferenz' und das dadaistische Selbstverständnis* (Typoskript, publicada em 'Neophilologus').

de artistas conduziram a esse banco. Porta aberta às possibilidades de se esgozarem nas almofadas e na comida. [N.T.: Idem, 13]

Aquilo que Zola compreende ainda como expressão de independência econômica do escritor, o fato de a obra de arte adquirir um valor no mercado⁵, Tzara o interpreta como signo da auto-aniquilação da arte. Se Zola constata o momento emancipatório, inteiramente disponível na submissão da arte às leis do mercado, por acreditar ainda, enquanto sucessor dos grandes movimentos de emancipação burguesa do século XVIII, que a burguesia conseguirá concretizar seu próprio ideal de uma emancipação de todos, trinta anos depois, em razão de sua posição antiburguesa (ainda que politicamente percebida de modo não agudo), Tzara consegue reconhecer os perigos a acometer a arte em sua rendição ao mercado. No fundo, mesmo os movimentos de vanguarda, que se dedicam respectivamente à elaboração de novas formas, não visam senão à conquista do mercado. Ao mesmo tempo, tem lugar um desenvolvimento complementar. Enquanto a obra de arte se transforma em mercadoria, o mundo da mercadoria assume traços artísticos: "*la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques*" [o anúncio e os negócios também são elementos poéticos; N.T.: Idem, 15] (Tzara, 26). Como quase todas as reflexões dos manifestos de Tzara, permanece igualmente aforística aquela que trata do caráter de mercadoria da arte e do caráter artístico da mercadoria. A rejeição total à teoria ("*Nous ne reconnaissons aucune théorie*"; Tzara, 23) tampouco permite uma teoria crítica da sociedade, ainda que, no todo, os manifestos contenham asserções nesse sentido.

⁵ "C'est l'argent, c'est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l'a délivré [sc. l'écrivain] de toute protection humiliante, qui a fait de l'ancien bateleur de cour, de l'ancien bouffon d'anti-chambre, un citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui-même. Avec l'argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu'au roi, jusqu'à Dieu, sans craindre de perdre son pain. L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes" [É o dinheiro, é o ganho legitimamente realizado sobre suas obras que o libertou [sc. o escritor] de toda proteção humilhante, que fez do velho saltimbanco da corte, do velho bufão de ante-câmara, um cidadão livre, um homem que não depende senão dele mesmo. Com o dinheiro, eu ousei dizer tudo, carregou seu exame por toda parte, até o rei, até Deus, sem receio de perder seu pão. O dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas] (E. Zola, *Le Roman expérimental*, ed. M. Le Blond, in: *Les Œuvres complètes*, vol. XLI, Paris [1928], 152).

O fato de Tzara equiparar os universos artístico e extra-artístico terá de ser compreendido, sobretudo, como um ataque provocatório à aspiração de autonomia da arte. Hoje, sobretudo pelo fato de terem sido superadas pela realidade, as provocações de Tzara perderam em contundência. Cinicamente, por exemplo, os neovanguardistas italianos admitem ter a sua produção dirigida para o mercado, bem como admitem tentar criar, artificialmente, um mercado para seus produtos ("despertar a necessidade", é o que se diz na linguagem dos especialistas em propaganda)⁶. Por outro lado, é tão evidente o fato de a propaganda ter hoje assumido um caráter de obra de arte, que a própria arte, para poder cumprir ainda sua função de tornar compreensível o mundo da vida, se vê forçada a aparecer como pseudopropaganda (pop art).

Um ponto significativo nessa crítica feita por Tzara: o caráter de mercadoria assumido pela arte na sociedade burguesa não é criticado de forma abstrata, mas em conexão com as acepções da arte até então existentes. Incluindo os movimentos de vanguarda da primeira hora, cubismo e futurismo, os artistas, até aquele momento, haviam sido acadêmicos, tendo produzido suas obras segundo regras ou procedimentos determinados, obras cujo valor de mercado era estabelecido em razão dessa pertinência a um sistema de regras reconhecido ou ainda por reconhecer. Para arrancar a nova arte ao mercado, é preciso primeiro tornar impossível todo e qualquer academicismo.

L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. Toute œuvre picturale ou plastique est inutile; qu'elle soit un monstre qui fait peur aux esprits serviles, et non douceâtre pour orner les réfectoires des animaux en costumes humains, illustrations de cette triste fable de l'humanité (Tzara, 25).

⁶ Cf. E. Sanguineti, que compreende expressamente o "momento cínico" da vanguarda como o instante da verdade; ele é marcado por meio de "l'avveduta disponibilità alle norme incalzanti del consumo mercantile" (*Avanguardia, società, impegno*, in: *Avanguardia e neo-avanguardia*, 94).

O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista) mas cria directamente em pedra, madeira, ferro, estanho, verdadeiros rochedos, organismos locomotivas capazes de ser virados em todas as direcções pelo vento límpido da sensação momentânea. Toda a obra pictórica ou plástica é inútil; ainda que seja um monstro capaz de meter medo aos espíritos servis, e suficientemente não adocicada para ornamentar os refeitórios dos animais vestidos de gente, ilustrações desta triste fábula que é a humanidade. [NdT.: Idem, 14]

O "artiste nouveau" não se sente ligado a nenhum modo de proceder, ele é criador na plena acepção do termo. Sua obra, sem ser simbólica ou reprodução ilusionística da realidade, é, ela própria, um pedaço da realidade. O sentido não é dado à obra por seu criador (o que, por sua vez, significa que a obra seria então expressão de alguma outra coisa, tendo assim carácter referencial); o sentido surge apenas no receptor, no momento da recepção. "*Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur*" [Esse mundo não está nem especificado nem definido na obra, pertence nas suas inúmeras variações ao espectador; NdT.: Idem, 14] (Tzara, 25). Se, mesmo depois de Tzara, é inadmissível atribuir um sentido à obra de arte, e isso independentemente do ato da recepção, é claro que a sua função pode ser determinada: ela se constitui no choque experimentado pelo receptor. Uma vez que Tzara renuncia a toda possível atribuição de sentido por parte do artista, ele unicamente pode medir o efeito da obra de acordo com o critério da intensidade: "*chaque page doit exploser*" [cada página tem que explodir; NdT.: Idem, 15] (Tzara, 26). No entanto, do ponto de vista de seu criador, não significa que para ele a obra seria uma mera arbitrariedade, sendo antes, ao contrário, expressão de uma "*vraie nécessité*" do sujeito. É por isso justamente que a obra deve se subtrair à "massa".

Il y a une littérature qui n'arrive pas jusqu'à la masse vorace. Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent (Tzara, 26).

Há uma literatura que não chega à massa voraz. Obra de criadores, produzida por uma verdadeira necessidade do autor e para si próprio. Conhecimento de um egoísmo supremo, em que as leis estiolam. [NdT.: Idem, 15]

A obra como expressão de um "*suprême égoïsme*" ou como um gesto provocatório do escritor ("*œuvres [...] à jamais incomprises*" [obras [...] incompreendidas para sempre; NdT.: Idem, 17]; Tzara, 31) são duas definições que apenas aparentemente se contradizem. A estrita redução à dimensão do eu criador faz com que a obra se torne incompreensível, provocando no receptor a irritação em seu esforço por compreendê-la. Assim definida, a obra dadaísta, pelo menos no plano da intenção, representa a própria negação daquela definição que afirma ser a obra de arte um objeto a serviço da autocompreensão dos homens de uma determinada época. Ao interpretar a obra de arte como negação do sistema de comunicação dominante, Tzara na verdade tenta arrancar a obra de arte à lei do mercado, e o faz com a evocação da independência do ato criador. Aqui estão imbricadas duas visões não necessariamente conexas. Quão pouco a evocação da genialidade contradiz a legalidade do mercado, é o que se tem visto desde então; no entanto, é justamente para a produção de gênios que se volta hoje o mercado da arte. É diferente o que ocorre com a idéia da definição da obra de arte vanguardista como negação do sistema de comunicação dominante. No caso, estaremos efetivamente diante de uma forma artística de protesto social. O perigo deste programa está no fato de a negação meramente formal ser passível de uma rápida automatização. Com isso, o protesto deixa de produzir seu efeito⁷.

O dadaísmo se concebe como "*estreprise de destruction*" [empreitada de destruição], recusando, a partir desta posição, a totalidade das atividades intelectuais produzidas pela sociedade burguesa. A filosofia é reduzida a "*boumboum personnel*" [bumbum pessoal] do autor (Tzara, 27) e o "*pouvoir d'observation*" [poder de observação], à casualidade das perspectivas escolhidas. A dialética - que ele seria obrigado a aceitar, na medida em que, para ele também, se trata da unidade dos opostos -, Tzara a denomina "*une machine amusante qui nous conduit/d'une manière banale/ aux opinions que nous aurions eues de toute façons*" [uma máquina divertida que nos conduz / de um modo banal / às opiniões que teríamos tido de qualquer forma; NdT.: Idem, 16], acusando a psicanálise de servir antes ao disciplinamento do

⁷ Cf., no parágrafo seguinte, as considerações sobre a crítica de Breton ao dadaísmo.

indivíduo que à sua libertação: "*La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants antiréels de l'homme et systématise la bourgeoisie*" [A psicanálise é uma doença perigosa, adormece os pendores anti-reais do homem e sistematiza a burguesia; NdT.: Idem, 16] (Tzara, 28). Errônea seria, no entanto, a partir destas considerações voltadas contra as atividades intelectuais racionais, a conclusão de que interessava ao dadaísmo uma glorificação das energias irracionais ou vitais do homem^{7a}. Em oposição ao futurismo italiano, que não só as enaltece na forma da agressão e da luta, como defendeu diretamente a entrada da Itália na 1ª Guerra Mundial, o dadaísmo representa justamente uma reação contra o absurdo de um tal conflito. Alusões à guerra, ainda que veladas, encontram-se muitas vezes no Manifesto Dada, de 1918: "*il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée*" [Depois da carnificina resta-nos a esperança duma humanidade purificada; NdT.: Idem, 13] (Tzara, 22); "*La science dit que nous sommes les serviteurs de la nature: tout est en ordre, faites l'amour et cassez vos têtes*" [A ciência diz que somos os servidores da natureza: está tudo certo, façam amor e partam a cabeça; NdT.: Idem 16] (Tzara, 29); "*La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un entre les mains de bandits qui déchirent et détruisent les siècles*" [A limpeza do indivíduo afirma-se após o estado de loucura agressiva, completa, dum mundo deixado entre as mãos dos bandidos que rasgam e destroem os séculos; N. do. T.: Idem, 18] (Tzara, 33).

Este pano de fundo é importante para a compreensão correta de uma negação mais facilmente sujeita a um malentendido, a negação da humanidade "*cette triste*

^{7a} Tem de ser terminantemente corrigida esta afirmação de que os dadaístas, por sua vez, tampouco podem deixar de formular valores que são opostos aos valores burgueses: espontaneidade e intensidade (contra cálculo e ação racionalmente ponderada), enaltecimento do instante (contra consciência da tradição e planejamento racional do futuro) e, finalmente, individualismo (que é, logicamente, o valor burguês par excellence). "Croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA; [...] respecter toutes les individualités dans leur folie du moment" [crença absoluta e indiscutível em todo o deus que seja produto imediato da espontaneidade: DADA; [...] respeitar todas as individualidades na sua loucura do momento; NdT.: Idem, 19] (Tzara, 35). Cf. também Henriette Ritter, *Un Manifeste dada en action. Une Analyse de "Au Public" de G. Ribemont-Dessaignes*, in: Henriette Ritter/Annelies Schulte Nordholt (Edit.), *La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijckoningen*, Amsterdam 1993, 197-209.

fable de l'humanité" (Tzara, 25). Tzara nega o conceito enfático do homem como ponto de referência de todas as atividades sensatas: "*croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité?*"; "*comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme?*" [Será que se acredita que se encontrou a base psíquica comum a toda a humanidade?; Como é que se pretende ordenar o caos que constitui esta infinita informe variação: o homem?; N. do. T.: Idem, 12] (Tzara, 22). Tais argumentos remontam à tradição cética, cuja propagação na França se deve, sobretudo, a Montaigne. Em Tzara, o ceticismo recupera ainda uma vez a sua função crítica, mas ao preço de uma radicalidade que parece abandonar a única coisa digna de ser salva, a humanidade. "*Ce qu'il y a de divin en nous est l'éveil de l'action anti-humaine*" [e o que há em nós de divino é o despertar da acção anti-humana; NdT.: Idem, 17] (Tzara, 31). Pode-se compreender até mesmo, como parte daquilo que Broch classificou como a "decadência dos valores", o afeto anti-humano dos dadaístas. Mas o que torna incompreensível uma tal declaração é o fato de as atividades dadaístas estarem orientadas para a produção de um efeito. Se os dadaístas têm por objetivo - e de uma forma tão decidida - a "*démoralization*", entende-se que não aceitam mais, como valor, a moral burguesa. Todavia isto é justamente compreensível, se tomarmos como ponto de partida a situação histórica. Quando o discurso humanista se acha degradado a mero fraseado, como durante a 1ª Guerra Mundial, a recusa provocatória em proceder à sua reprodução é talvez a única possibilidade ainda existente de salvar a causa da humanidade.

DADAÍSMO E SURREALISMO

A nossa pesquisa defende a tese de que o surrealismo estaria contido *in nuce* no Manifesto Dada (Tzara, 1918)⁸. É certo que Breton conheceu e prezou o manifesto de Tzara⁹. Nele facilmente se podem apontar, em opiniões isoladas, pontos de

⁸ M. Sanouillet, *Dada à Paris*, 137-8.

⁹ Cf. a carta de Breton a Tzara, de 22 de janeiro de 1919: "Je me suis réellement enthousiasmé pour votre manifeste; je ne savais plus de qui attendre le courage que vous montrez. C'est vers vous que se tournent aujourd'hui tous mes regards" [Estou realmente entusiasmado com o vosso manifesto; não

convergência com os manifestos de Breton. A afirmação "*Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté*" [Assim nasceu DADA, uma necessidade de independência, de desconfiança em relação à comunidade; NdT.: Idem, 13] (Tzara, 22-3) será desenvolvida logo no início do *Manifeste du Surréalisme*, de 1924. Ou então: "*Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté*" [Quem é dos nossos conserva sua liberdade; NdT.: Idem, 13] (Tzara, 23) vai ecoar em Breton: "*Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore*" [Só o que me exalta ainda é a única palavra: liberdade; Brasiliense, p. 35] (*Manifestes*, 12-3). Se Tzara esboça o objetivo do seu fazer com "*Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout*" [Destruo as gavetas do cérebro e as da organização social: desmoralizar por toda a parte; NdT.: Idem, 15] (Tzara, 27), no *Second Manifeste du Surréalisme* podemos ler: "*le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave*" [o surrealismo não teve outra intenção senão a de provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma crise de consciência de espécie mais geral e mais séria; Brasiliense, p. 97] (*Manifestes*, 76). Uma das tendências de Tzara, aquela que se volta contra o mundo moderno e contra a glorificação futurista da vida, é retomada por Breton: "*ce monde moderne, enfin, diable! que voulez-vous que j'y fasse?*" [este mundo moderno, afinal, diabo, que querem que eu faça nele?; Brasiliense, p. 79] (*Manifestes*, 62). Há pontos de contato igualmente no âmbito da teoria poética: num dos seus manifestos, por exemplo, Tzara aconselha a produzir um poema a partir de recortes de jornal (Tzara, 64), o mesmo o fazendo Breton (*Manifestes*, 56). Ambos convergem ainda na rejeição da literatura psicológica (Tzara, 25; *Manifestes*, 17-8).

Contudo, do ponto de vista metodológico, tais confrontos são questionáveis, em se tratando do cotejo de elementos individuais de um texto com elementos individuais de outro. Uma avaliação correta das conexões só é possível se levarmos

sabia mais de quem esperar a coragem que mostrais. É para vós que se voltam, hoje, todos os meus olhares] (*Correspondance inédite André Breton-Tristan Tzara* [...], in: M. Sanouillet, *Dada à Paris*,

em consideração o lugar das afirmações individuais, como, por exemplo, ambos se voltam contra a *logique*. É também inteiramente pensável que Breton, nesse sentido, tenha-se deixado estimular por Tzara; mas a diferença é tão significativa quanto a afinidade. Eis o que diz Tzara:

La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres illusoires. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance"

A lógica é sempre falsa. Puxa pelos fios das noções, palavras, no seu exterior formal, em direcção a extremidades e centros ilusórios. As cadeias lógicas matam, miriápode enorme asfixiando a independência; NdT.: Idem, 17] (Tzara, 31).

E Breton:

Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. La rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites.

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites; Brasiliense, p. 40 (*Manifestes*, 18-9).

Em Tzara, de um modo geral, o ataque se dirige contra a lógica, quando ele declara serem falsas e ilusórias as conclusões que essa lógica propicia, e que elas matam a independência do indivíduo. Breton se dirige não contra a lógica, mas contra o domínio da lógica. Não a acusa de operações errôneas, mas critica a sua forma de aplicação. Utilizada para a solução de objetivos pré-estabelecidos, estando estes excluídos da discussão, a lógica representa um estreitamento da atividade intelectual do homem. Eis aqui a diferença decisiva: se, em Tzara, nenhuma reavaliação de uma

outra atividade intelectual equilibra a recusa da lógica, em Breton vamos encontrar uma exaltação da *imagination*. Algo semelhante se dá com o conceito de *liberté*: em Breton, ele remete a uma libertação das energias espirituais reprimidas no homem, ao passo que, em Tzara, ele se reporta de forma tão-somente negativa às coerções existentes. No momento em que uma contraposição esquemática produz uma concordância de posições, uma análise que leve em consideração o contexto descobre diferenças significativas*.

O gradual descolamento do dadaísmo por parte do grupo ao redor de Breton, bem como a constituição do surrealismo, são fatos que não podem ser tratados aqui em pormenores¹⁰. É decisivo, no caso, o esgotamento do movimento dadaísta na

* Num confronto, logicamente, deve-se considerar que dadaísmo e surrealismo este não se sucedem de forma simplesmente cronológica, mas também se desenvolvem lado a lado. Já durante a Guerra Mundial, Breton se interessa pela psicanálise de Freud (que Tzara ironiza no *Manifeste dada* 1918). E a coletânea de textos automáticos, *Champs magnétiques*, de autoria de Breton e Soupault, já surge em 1919, portanto, antes da chegada de Tzara a Paris. Cf. o trabalho de M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris 1975, em especial o cap. VI; a autora segue cronologicamente as atividades de Breton e ilustra a vida do grupo por meio de citações minuciosas de cartas inéditas.

¹⁰ Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, cap. I e M. Sanouillet, *Dada à Paris*. – Quanto aos trabalhos mais recentes sobre o tema dadaísmo-surrealismo, pelo menos dois procedimentos distintos podem ser reconhecidos. O autores influenciados por Bourdieu reconstroem o (escândalo-) sucesso dos dadaístas parisienses como resultado de estratégias de imposição dentro do campo da elite cultural. Deste ponto de vista, Breton ter-se-ia servido do dadaísmo apenas por arrivismo, para se apropriar do capital simbólico que o movimento possuía (J.-P. Bertrand, entre outros, *Approche institutionnelle du premier surréalisme* [1919-1924], in: *Pratiques* [Metz] No. 38 [juin 1983], 27-53; aqui, 41-2). O perigo da abordagem, que esclarece amplamente um aspecto importante do desenvolvimento, está no fato de as diferenças conteudísticas só se darem a ver como estratégicas e os conteúdos, dos quais se trata, surgirem como intercambiáveis (cf. J.-F. Fourny, *Un Jour ou l'autre on saura. De Dada au surréalisme*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 [sept.-oct. 1986], 865-875). Em contraposição a isso, outros autores se esforçam no sentido de destacar, com a maior exatidão possível, justamente as divergências que necessariamente levariam à ruptura entre dadaístas e surrealistas. É exemplar, a esse respeito, o ensaio de J. Chénieux-Gendron (*Les Risques du dialogue. Jacques Rivière et les surréalistes*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 87 [sept.-oct. 1987], 884-900), no qual a autora mostra como Breton se apropria da atilada análise do dadaísmo feita por Jacques Rivière, influente editor da *Nouvelle Revue Française*, dela tirando conseqüências que logicamente o afastariam do dadaísmo. A ruptura com Rivière, provocada por Breton em 1923, é interpretada pela autora como conseqüência da estrutura do grupo: "l'existence d'un groupe exige l'exacerbation de ses limites. [...] Il [sc. Rivière] est d'autant plus dangereux qu'il est plus proche" [a existência de um grupo exige a exacerbação de seus limites [...] Ele [sc. Rivière] é tanto mais perigoso quanto mais próximo] (idem, 900). Cf. também o artigo de A.-M. Amiot, *Une Naissance controversée. Le surréalisme est-il une petite côte de Dada?* In: *Mélué* No. 11 (1990), 41-61.

repetição de eventos provocatórios. Muito precocemente, Breton reconheceu os perigos inerentes ao dadaísmo:

Après tout il n'y va pas que de notre insouciance et de notre bonne humeur du moment. Pour moi, je n'aspire jamais à me distraire. Il me semble que l'homologation d'une série d'actes <dada> les plus futiles est en train de compromettre, de façon grave, une tentative d'affranchissement auxquelles je demeure le plus attaché. Des idées, qui comptent parmi les meilleures, sont à la merci de leur trop prompte vulgarisation.

Depois de tudo, não contam senão nossa indiferença e nosso bom-humor do momento. Para mim, eu não aspiro jamais a me distrair. Parece-me que a homologação de uma série de atos <dada> os mais fúteis está em vias de comprometer, de modo sério, uma tentativa de libertação à qual eu continuo sendo o mais apegado. As idéias, as que contam entre as melhores, estão à mercê de sua demasiado pronta vulgarização] (*Pas perdus*, 126).

Num outro artigo, é polêmica a sua formulação: "*Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir*" [O dadaísmo, como tantas outras coisas, para certas pessoas não passou de uma maneira de se sentar] (*Pas perdus*, 131). Breton acusa o movimento de, contrariamente à intenção original, ter-se petrificado num esquematismo de protesto. A auto-satisfação em atos de *nonsense* reprime a intenção de libertação. Sem que disso tomem consciência, para os atores a postura de protesto se transforma numa outra afirmação. A repetição de atos idênticos degrada-se em ritual, pelo qual os celebrantes se autojustificam. É na *vulgarisation* que Breton localiza as razões para tal fracasso. No pensamento de Breton, surge aqui, como suporte, um momento elitista, que, apesar de todas as controvérsias diretas e indiretas, acaba por ligá-lo a Valéry. De acordo com Breton, o esforço voltado para um objetivo extraordinariamente distante, se não absolutamente inatingível, acaba necessariamente se perdendo, ali onde a possibilidade da imitação confortável criou os pressupostos para uma expansão generalizada. Até que ponto Breton não permanece preso, no caso, aos obstáculos artificialmente colocados ante a doutrina neoclássica da produtividade criativa, que ele recusa em outra passagem (c.f. *Pas perdus*, 97), eis um ponto a ser considerado dentro deste raciocínio. Mais decisivo é o conhecimento, por parte de Breton, de que, ao instalar-se na negação

total, o dadaísmo permanece necessariamente preso àquilo contra que ele se revolta. A tentativa de libertação total se transforma nos gestos mecânicos de quem simula a liberdade, sem com isso realmente promover a libertação.

VALÉRY E BRETON

Em carta a Tzara, de 8 de novembro de 1919, Breton relata a suposta declaração de Valéry em sua presença: "*Regardez-moi bien et dites-moi si vous croyez que cet homme a pu être de 25 à 30 ans un type dans le genre de Tristan Tzara?*" [Olhe bem para mim e me diga se acredita que este homem pôde ser, entre 25 e 30 anos, um tipo no gênero de Tristan Tzara?]. Breton comenta: "*Il mentait sans doute*" [Ele mentia, sem dúvida]¹¹. Por mais que tenha sido interpretada a declaração de Valéry - gestos de cortesia frente a ambos os jovens literatos ou consciência de uma afinidade efetiva de intenções - algo fica constatado: Valéry e Tzara comungam de uma concepção elitista da arte e da rejeição ao *profanum vulgus*. Contudo, entre 1890 e 1918, as formas de rejeição ao *vulgus* substancialmente se transformaram. Aquilo que Valéry consegue em *Leonard de Vinci* pela complicação do *discours* teórico, Tzara o transforma em provocação num texto que, sob a forma exterior cabaretística, esconde cuidadosamente o aparato teórico. Mais importante, no entanto, é outra diferença quanto ao significado que recai sobre a rejeição ao *vulgus*. Em Valéry, ela serve apenas para, sem o incômodo da consideração para com o público, poder praticar a especulação poética e filosófica. Em Tzara, ao contrário, ela visa a produzir, em última instância, um efeito sobre a própria massa. Em outras palavras: a subjetividade absoluta do artista, tal como a postula Tzara, é ao mesmo tempo provocação. Para ele, ambos os momentos estão indissoluvelmente vinculados um ao outro. Isto significa, porém, que nele a subjetividade é interpretada como um momento do todo social.

¹¹ *Correspondance inédite André Breton - Tristan Tzara [...]*, in: M. Sanouillet, *Dada à Paris*, 452. – Que Valéry não tenha “mentido”, mas de fato vivido uma revolta anti-literária em sua juventude, foi o que eu mostrei em outra parte (*Prosa der Moderne*, Frankfurt 21992, 212-235).

O fato de Gide e Valéry terem publicado nos primeiros números da Revista *Littérature*, editada por Breton, costuma ser visto pela pesquisa como sinal de quão pouco "revolucionário" era ainda, por volta de 1920, o grupo *Littérature*¹². Mas ele permite ainda uma outra interpretação: como indício de que Breton via, especialmente em Valéry, não um autor estabelecido, mas um homem dentro do mundo literário, cuja conduta, em certo sentido, se mostrava exemplar.

Sabe-se do relacionamento pessoal de Breton com Valéry¹³, bem como de sua preferência pelo *Monsieur Teste*¹⁴. Em carta a Tzara, Breton pede expressamente que este comunique a Valéry seu julgamento sobre *Note et digression*, obra que também acabava de ser publicada, tratando de *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*¹⁵, ensaio escrito no início dos anos 1890. Em 1923, em *La Confession dédaigneuse*, Breton escreve:

Valéry, qui avait signifié noblement sa volonté de silence, se laisse aujourd'hui aller, autorisant la pire tricherie sur sa pensée et sur son œuvre. Il n'est pas de semaine où l'on n'apprenne qu'un esprit estimable vient de "se ranger" (Pas perdus, 12-3).

Valéry, que havia significado nobremente sua vontade de silêncio, hoje se deixa levar, autorizando a pior trapaça sobre seu pensamento e sobre sua obra. Não se

¹² Cf. M. Nadeau, *Histoire*, 31.

¹³ Cf. H. Pastoureau, *Des Influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton*, in: André Breton, *Essais et témoignages*, ed. M. Eigeldinger, Neuchâtel 1950, 141 et seq.

¹⁴ Cf. A. Breton, *Entretiens*, 15: "De lui je savais à peu près par coeur La Soirée avec M. Teste [...]. Je ne cessais de me porter aux nues cette œuvre, au point qu'à certains moments, le personnage de M. Teste me faisait l'effet de descendre de son cadre - la nouvelle de Valéry - pour venir ruminer ses rudes griefs auprès de moi. Ce personnage, aujourd'hui encore, il ne manque pas de circonstances, où je l'entends grommeler comme pas un, il demeure celui à qui je donne raison. Pour moi, Valéry avait atteint là la formulation suprême: un être créé par lui (du moins je le suppose) s'était véritablement mis en marche, s'était porté à ma rencontre" [Dele eu sabia quase que de cor La Soirée avec M. Teste [...]. Eu não me cansava de me porter aux nues esta obra, a ponto de em certos momentos, o personagem de M. Teste me fazer o efeito de descer de seu plano - a novela de Valéry - para vir ruminar seus rudes agravos perto de mim. Este personagem, ainda hoje, não faltam circunstâncias em que o ouço resmungar comme pas un, ele permanece aquele a quem eu dou razão. Para mim, Valéry havia atingido ali a formulação suprema: um ser criado por ele (ao menos, eu o suponho) tinha-se posto verdadeiramente a caminhar, fora trazido a meu encontro]

¹⁵ Correspondance inédite André Breton - Tristan Tzara [...], in: M. Sanouillet, *Dada à Paris*, 452.

passa uma semana sem que se saiba que um espírito estimável acaba de “se submeter”.

A passagem mostra que a alta consideração de Breton por Valéry não se baseia nas obras por este publicadas, mas em sua postura ante o mercado literário, na recusa (“*refus*”), cujo impulso é então adotado pelo jovem admirador.

Breton assimila ainda, do começo do *M. Teste*, a análise da conexão entre “*grand-homme*” e “*paraître*”, entre o reconhecimento e a necessária deformação daquele que anseia por reconhecimento. No entanto, convém não ignorar a diferença. Para Valéry, o “*refus*” é, sobretudo, uma postura intelectual. É certo que a esta corresponde uma postura prática, mas esta virtude permanece, na verdade, contingente em relação à postura intelectual. Em Breton, o “*refus*” torna-se uma postura determinante para a existência inteira do ser humano. O que Valéry exemplifica em *Léonard* e no *Monsieur Teste* - o alinhamento exclusivo do homem à sua produção, sem qualquer consideração pela recepção que esta encontra entre os semelhantes - Breton o transpõe do âmbito do intelecto para o da vida. O anseio de perfeição, que Valéry coloca diante da obra em criação, Breton o situa na execução concreta da vida¹⁶. Eis aqui, presume-se, uma das razões essenciais para a tendência de Breton em submeter membros do grupo a uma prova constrangedora da visão e do comportamento que pessoalmente representavam, para, numa eventualidade, excluí-los do grupo. Apesar das analogias exteriores, não se trata, no caso, nem da adoção de práticas próprias características de seitas religiosas, como o supõe Gracq¹⁷, nem da imitação do comportamento de partidos revolucionários, como quer Nadeau¹⁸, mas da tentativa de fazer do *refus* um critério de decisão na vida cotidiana. Se, já na teoria de Valéry, a obra transforma-se em pretexto tanto para o ato criador como para a

¹⁶ Uma comparação de *La Soirée avec Monsieur Teste*, de Valéry, com *La Confession dédaigneuse*, de Breton (*Pas perdus*, 7 et seq.), poderia mostrar claramente tanto convergências como também divergências entre ambos os autores; por exemplo, não é por acaso que, em Breton, em lugar da personagem ficcional, Monsieur Teste, surge uma figura real, Jacques Vaché.

¹⁷ Gracq, André Breton. *Quelques Aspects de l'écrivain*, Paris 1966, 28.

¹⁸ M. Nadeau, *Histoire*, 122.

observação do mesmo, então, é claro, as duas esferas, arte e vida, permanecem rigorosamente separadas; Breton, no entanto, aspira justamente à superação dessa dissociação.

Temos assim, diante dos olhos, os contornos básicos do relacionamento entre Breton e Valéry. Ao mesmo tempo em que assume a postura do *refus*, Breton de tal modo a transforma, que acaba afinal produzindo quase o oposto do que o termo significava para seu inspirador. Seria de todo errôneo querer interpretar a relação de ambos apenas com a categoria da afinidade. Igualmente importante é a categoria da contradição. Sem querer chegar a ponto de atribuir ao estímulo de Valéry influência respectivamente determinante, a verdade é que é possível reconhecer, numa série de posições essenciais do surrealismo, contraposições às concepções valéryanas correspondentes.

No processo de criação, Valéry defende, sobretudo, o trabalho consciente. Para ele, a inspiração é suspeita (ainda que absolutamente não a renegue como fenômeno inicial). Neste aspecto particular, Breton também defende a posição contrária: a exemplo de Apollinaire, sai em defesa do acaso, compreendendo-o não como fenômeno puramente intelectual, como *trouvaille*, mas como fenômeno da vida concreta, como *rencontre*.

Assim como a ambição do tipo de intelectual por ele idealizado, a ambição de Valéry se norteia pelo *mérite personnel*¹⁹. Breton até mesmo assume a autodisciplina, a elevada exigência imposta ao sujeito, mas concebe a realização do objetivo como algo coletivo. Tanto a inclinação no sentido da formação de grupos, como a concepção rigorosamente antiindividualista da poesia devem ser entendidas, entre outras coisas, como reações contrárias ao extremo individualismo da escola de Mallarmé. A suspeita de que a esperança na sobrevivência individual da obra só poderia ser uma forma secularizada da espera pela salvação estimula Breton e os surrealistas a

¹⁹ P. Valéry, *Œuvres*, vol. I, 1107; cf. P. Bürger, *Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 16 (1965), 149 et seq.

levar a sério também o caráter mundano da arte, e a relacioná-lo à vida em sua unicidade.

Entretanto, não é apenas nesses problemas essenciais isolados que os surrealistas desenvolvem posição contrária à de Valéry; fazem-no, igualmente, em sua postura frente à vida. Quanto ao *réfus*, como vimos há pouco, Breton o adota e, ao mesmo tempo, o transforma, expandindo-o para o conjunto da práxis vital. Tal diferença pode ser localizada também no comportamento frente à sociedade. Tanto Valéry como o Monsieur Teste - no sentido de Breton, ambos podem ser nomeados num mesmo plano - aceitam a fragmentação de suas existências: de um lado, uma vida burguesa de secretário ou pequeno agente da bolsa; de outro, o *homme de pensée* [homem de idéias]. Mas é contra isso que se voltam, justamente, os surrealistas, habituados a organizar suas vidas inteiramente a partir de suas posições teóricas. O lado *flâneur* dos surrealistas é a expressão prática do *réfus*, ou seja, a não submissão a um trabalho socialmente produtivo. Enquanto Valéry tenta vincular a forma burguesa de vida e o protesto intelectual contra ela própria, os surrealistas dispensam qualquer afinidade com o mundo dos fins.

Trata-se de buscar uma explicação histórica, ainda que hipotética, para os diferentes comportamentos de ambos perante a sociedade burguesa. Parece cabível a suposição de tratar-se, no caso, de duas formas historicamente condicionadas de manifestação de um mesmo protesto, ou seja, a fixação de um mesmo fenômeno em estágios respectivamente distintos de desenvolvimento. O protesto de Valéry contra o fenômeno da alienação na sociedade burguesa manifesta-se ainda nas categorias que norteiam a autocompreensão dessa sociedade. O intelectualismo de Valéry representa a fuga do mundo marcado pelo positivismo, usando, no caso, os meios do próprio positivismo. O quanto esta posição é superior ao cego irracionalismo *à la Barrès*, é algo que deveria ser demonstrado com a maior rapidez possível. Contudo, Valéry não chegou a definir um racionalismo que se opusesse à racionalidade ("racionalidade-voltada-para-os-fins") de uma sociedade empenhada na maximização do lucro. Com o desmascaramento assustador do caráter irracional da racionalidade burguesa na 1ª

Guerre Mundial, mas ao mesmo tempo em que o irracionalismo (Bergson, Barrès) passara a evidenciar-se como um desvio ainda maior, a tentativa de um domínio teórico das reais aporias da sociedade, de um ponto de vista burguês, vai consistir necessariamente na reformulação do problema do racionalismo.

III - O "Manifesto do Surrealismo" (1924)

Uma das características dos movimentos de vanguarda é o acúmulo de manifestos: Christa Baumgarth menciona mais de oitenta manifestos futuristas; num dos eventos Dada, em Paris, foram lidos nada menos do que dez manifestos¹. A razão desta preferência deverá ser vista do seguinte modo: de todas as expressões puramente literárias, o manifesto se distingue por sua forma especial de relação com a realidade. Enquanto na obra literária, para além do sistema de signos que a constitui, cada signo individual apenas indiretamente aponta para a realidade, num manifesto, em geral, é de forma direta que cada afirmação individual com ela se relaciona. Se considerarmos que os movimentos de vanguarda, não por último, representam uma revolta contra a ineficácia da arte na sociedade burguesa, então acharemos compreensível a preferência dos vanguardistas por um gênero que, em razão de sua relação com a realidade, assume por assim dizer uma posição intermediária entre a mera literatura e a ação. Não apenas mediante referências a ações (futuras) contidas no texto, mas também através de sua apresentação em eventos provocatórios, o manifesto aproxima-se da ação. O que foi dito vale, sobretudo, para o movimento futurista e para o dadaísmo (o que absolutamente não permite afirmar uma identidade de intenções). Os surrealistas privilegiaram outros gêneros, em se tratando de textos com vistas a um efeito imediato (provocatório): o panfleto, a carta aberta, o folheto (ver, por exemplo, *Documents*, 197 et seq. e 208 et seq.); o manifesto, ao contrário, ficava reservado para a fixação dos princípios básicos do movimento. Já em sua aparência visual, o *Manifeste du Surréalisme* distingue-se da maioria de seus predecessores futuristas e dadaístas. Se o Manifesto Futurista (Marinetti, 1909), com o seu tom revolucionário, unicamente se prendia ao aspecto da compreensibilidade (o texto principal está encadeado em onze pequenos capítulos; nestes, formulam-se temas com os quais os futuristas pretendiam se ocupar em suas obras), os manifestos

¹ Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 299 et seq.; M. Sanouillet, *Dada à Paris*, 154-5.

dadaístas, ao contrário, são antimanifestos: em primeiro lugar, porque o seu teor básico não é o da afirmação, mas o da negação; depois, porque eles destroem o conceito de manifesto, que possui como objetivo a comunicação de um programa numa linguagem discursiva claramente compreensível. Já o *Manifeste de Monsieur Antipyrine* contradiz tal determinação. Esta última observação ajusta-se igualmente ao Manifesto Surrealista. A diferença, no caso, está, sobretudo, no fato de Tzara empregar a linguagem da provocação, enquanto Breton faz uso da linguagem poética. Se o texto teórico almeja exatidão conceitual (problema conotativo) e remete a outros textos teóricos, como se eles apontassem para o contexto primário², haveremos de considerar então pelo menos a abertura do Manifesto Surrealista como um texto poético. Com isso, não estamos querendo dizer que ele não contenha afirmações no plano do pensamento, mas unicamente que é poético o seu modo de comunicação.

Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n'a pas répugné à jouer sa chance (ce qu'il appelle sa chance!). Une grande modestie est à présent son partage: il sait quelles femmes il a eues, dans quelles aventures risibles il a trempé; sa richesse ou sa pauvreté ne lui est de rien, il rest à cet égard l'enfant qui vient de naître et, quant à l'approbation de sa conscience morale, j'admets qu'il s'en passe aisément. S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enforce qui, pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s'enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.

Mais il est vrai qu'on ne saurait aller si loin, il ne s'agit pas seulement de la distance. Les menaces s'accumulent, on cède, on abandonne une part du terrain à conquérir. Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux

² Cf., entre outros, G. della Volpe, *Critica del gusto* (SC/10, 4), 3 Milano 1966, 69 et seq. (§ 13).

environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière.

Qu'il essaie plus tard, de-ci de-là, de se reprendre, ayant senti lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre, incapable qu'il est devenu de se trouver à la hauteur d'une situation exceptionnelle telle que l'amour, il n'y parviendra guère. C'est qu'il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perde de vue. Tous ses gestes manqueront d'ampleur; toutes ses idées, d'envergure. Il ne se représentera, de ce qui lui arrive et peut lui arriver, que ce qui relie cet événement à une foule d'événements semblables, événements auxquels il n'a pas pris part, événements manqués. Que dis-je, il en jugera par rapport à un de ces événements, plus rassurant dans ses conséquences que les autres. Il n'y verra, sous aucun prétexte, son salut (Manifestes, II-III).

Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida *real*, que afinal esta crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!). Bem modesto é agora o seu quinhão: sabe as mulheres que possuiu, as ridículas aventuras em que se meteu; sua riqueza ou sua pobreza para ele não valem nada, quanto a isso, continua recém-nascido, e quanto à aprovação de sua consciência moral, admito que lhe é indiferente. Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. Ai, a ausência de qualquer rigorismo conhecido lhe dá a perspectiva de levar diversas vidas ao mesmo tempo; ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a felicidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs, crianças saem de casa sem inquietação. Está tudo perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são claros ou escuros, nunca se vai dormir.

Mas é verdade que não se pode ir tão longe, não é uma questão de distância apenas. Acumulam-se as ameaças, desiste-se, abandona-se uma parte da posição a conquistar. Esta imaginação que não admitia limites, agora só se lhe permite atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária; ela é incapaz de assumir por muito tempo esse papel inferior, e quando chega ao vigésimo ano prefere, em geral, abandonar o homem a seu destino sem luz.

Procure ele mais tarde, daqui e dali, refazer-se por sentir que pouco a pouco lhe faltam razões para viver, incapaz como ficou de enfrentar uma situação excepcional, como seja o amor, ele muito dificilmente o conseguirá. É que ele doravante pertence, de corpo e alma, a uma necessidade prática imperativa, que não permite ser desconsiderada. Faltará amplidão a seus gostos, envergadura a suas idéias. De tudo que lhe acontece e pode lhe acontecer, ele só vai reter o que for ligação deste

evento com uma porção de eventos parecidos, nos quais não toma parte, eventos *perdidos*. Que digo, ele fará sua avaliação em relação a um desses acontecimentos, menos aflitivo que os outros, em suas consequências. Ele não descobrirá aí, sob pretexto algum, sua salvação. [Brasiliense, 33-34]

Do ponto de vista sintático, se observarmos o primeiro parágrafo, constataremos que cada frase é constituída de acordo com um modelo diferente. A primeira delas imita a concisão aforismática do provérbio, mas sem assumir-lhe inteiramente a forma. A segunda segue uma sintaxe de correções sucessivas; a *objets*, ligam-se duas orações relativas, das quais a última é corrigida e modificada então por complementos, um após o outro. A terceira oração obedece a forma de uma enumeração. Com isso, no entanto, o modelo simples é igualmente elidido pela introdução de construções hipotéticas ("*il sait qu[e]...*"; "*j'admets qu[e]...*"). A idéia da possibilidade de um retorno à infância, na quarta frase, assume a forma de uma construção hipotética; e, na quinta frase, o "*Là*", colocado de antemão, e os sinais de ponto e vírgula mal consegue encobrir a enumeração paratática que vai caracterizar então as três frases finais do parágrafo. A incoerência das formas afirmativas não chega de imediato, no entanto, à consciência do leitor, mas ao longo da leitura, provocando uma certa desorientação. Efeito semelhante deveria causar a forma verbal do presente - de difícil compreensão quanto ao seu valor -, cuja função inúmeras vezes se transforma ao longo do parágrafo: constatação de uma situação (é sempre assim), na primeira frase; expressão de um presente pontual, na segunda e na terceira (o *présent* em oposição ao *passé indéfini*, bem como, através do *à present*, relativo a um agora momentâneo); perda da relação com um aqui e agora, em favor da expressão de uma duração indeterminada, na descrição da felicidade (*charmes*) da infância.

Para apreender com maior exatidão ainda a especificidade do texto, será necessário, agora, incorporar também elementos semânticos à nossa observação. A primeira oração é uma variação do provérbio: "*Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin*

elle se casse" [Tanto a bilha vai à fonte que ao final ela se quebra]³. O sintagma "*la croyance à la vie*", sancionado enquanto unidade no uso da língua, é destruído pelo paralelismo da oração com o provérbio: "*Tant va la cruche à l'eau*" - "*tant va la croyance à la vie*". No provérbio, o verbo *aller* descreve um processo real de movimento, ainda que *la cruche*, metonimicamente, esteja em lugar da pessoa que se movimenta; em Breton, ambos os substantivos abstratos (*croyance*, *vie*) excluem a possibilidade de um movimento real, possibilidade esta sugerida ao mesmo tempo, no entanto, pelo provérbio que subjaz à oração. O resultado é uma ambigüidade tanto sintática como semântica. Esta tendência à identificação parece, à primeira vista, contradizer o fato de Breton esclarecer o conceito *vie* por meio de dois apostos: "*ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend*". Mas os esclarecimentos permanecem, eles próprios, indefinidos, não sabendo o leitor sequer em que consiste, para o autor, o precário da vida, nem o que se pode entender por "*vie réelle*". A afirmação de que a "*croyance à la vie*" se perde ao se desdobrar no tempo permanece sendo de compreensão tanto mais difícil, uma vez que - exatamente como no provérbio - o portador da ação é deixado em branco. A primeira oração do texto alia a (aparente) precisão da afirmação teórica com a plurissignificação da expressão poética. A interpretação de exatidão e indefinição pode ser observada também na sequência posterior do texto. As orações seguintes destroçam a "*condition humaine*"; mas a afirmação geral sobre o ser humano é apreendida num sistema temporal de coordenadas ("*de jour en jour*"; "*à présent*"; "*alors*"), que sugere, sem torná-la precisa, a idéia de um desenvolvimento. Somente o conceito "*enfance*" sinaliza tratar-se aqui do "destino" típico do indivíduo na sociedade burguesa.

Duas particularidades aumentam a dificuldade do texto: por um lado, Breton costuma utilizar conceitos num outro sentido que não o habitual, procedimento que ele eventualmente, mas não sempre, indica em itálicos ou por meio de explicações.

³ De resto, Breton também usa provérbios como ponto de partida para os seus textos; cf., por exemplo, *La Confession dédaigneuse* (in: *Pas perdu*, 8) e o começo de *Nadja*. Esta preferência pode ter sua razão de ser no fato de o provérbio colocar uma experiência linguisticamente sedimentada à disposição daquele que acaba de se tornar escritor, oferecendo assim um ponto de cristalização da reflexão.

Por outro lado, as idéias não se desenvolvem de maneira discursiva. O leitor é forçado a relacionar os conceitos entre si, uma vez que o próprio autor não estabeleceu de modo claro qualquer relação. É facilmente compreensível que Breton descarte, em "*ce qu'il appelle sa chance*", o significado de felicidade estabelecido na expressão "*jouer sa chance*"; coisa semelhante se verá depois em: "*ce qu'on appelle grossièrement le bonheur*" (*Manifestes*, 13). Em ambos os casos, ele se distancia de uma interpretação que descreve o ato de esquivar-se do mal como sendo já a "felicidade". Mais difícil, ao contrário, é a interpretação de "*la vie réelle*". O significado da primeira oração depende da vinculação ao contexto produzida pelo leitor. Se a compreendermos como antecipação em forma de mote referente ao que foi desenvolvido no parágrafo, então "*vie réelle*" deveria ser interpretado como "vida verdadeira" e "*croyance à la vie*", como imagem de uma existência satisfeita, compondo uma série com "*enfance*"⁴; a oração descreveria o processo de alienação, a ser esboçado em seguida no mesmo parágrafo. Seria diferente, se compreendêssemos a oração como conduzindo a "*l'homme ce rêveur définitif*". "*Croyance à la vie*" passaria a significar, no caso, a evidência com que cada qual aceita a alienação de sua vida. Já a perda da "*croyance*" representaria a condição para uma existência verdadeiramente humana. A ambigüidade da oração assinala um dos perigos da prosa teórica de Breton: ali onde, em última instância, o significado depende da vinculação ao contexto estabelecida pelo leitor, a afirmação da arbitrariedade se vê ameaçada pelo fracasso. A tentativa de um falar rico em conotações esbarra, assim, em seu limite.

Modestie não significa, no texto, uma das formas de comportamento no relacionamento entre as pessoas, mas a conscientização do seguinte fato: pela renúncia a sua existência total e pela submissão à necessidade de trabalho, o homem criou para si mesmo uma vida na qual todas as coisas para ele transformam-se em

⁴ O fato de o adjetivo *réel* poder ter um significado inteiramente positivo em Breton, provém da definição do surrealismo, cujo objetivo, conforme ele próprio declara, é expressar "*le fonctionnement réel de la pensée*" (*Manifestes*, 37). Sobre o significado de *réel*, cf. M. Blanchot, *Le demain joueur. Sur l'Avenir du surréalisme*, in: *La Nouvelle Revue Française* 29 (1967), I, 870-1.

objetos, em última instância, intercambiáveis ("*femmes*", "*aventures risibles*"). Mas "*modestie*" contém ainda mais: apatia frente à situação material e indiferença moral. É, pois, expressão daquela "*lucidité*" provocada pela nostalgia de um retorno à infância, compreendida como essência das possibilidades e - é preciso que se diga -, do ponto de vista da situação real do homem, como ilusão. É apresentada como realidade a ilusão do "*retour à l'enfance*". "*Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais*" (*Manifestes*, 12). Justamente estas orações sintaticamente mais simples do texto contêm um grau especialmente elevado de plurissignificação semântica. As formas flexionadas de *être* comprovam de forma otimista aquilo que é⁵. A maioria das palavras sugere partida, esperança e alegre apresentação do futuro ("*matin*", "*enfant*", "*partir*", "*tout est près*"), bem como negam a possibilidade de um estorvo ou a interrupção da harmonia com o mundo ("*sans inquiétude*", "*on ne dormira jamais*").

Conceitos ricos em conotação dominam igualmente o início do segundo parágrafo: "*on ne saurait aller si loin*" (neste ponto, Breton considera até mesmo necessário evidenciar expressamente, pelo acréscimo de "*il ne s'agit pas seulement de la distance*", a indefinição do conceito: "*les menaces s'accumulent*", "*on abandonne une part du terrain à conquérir*" (os grifos são meus). Só com a contraposição de "*imagination*" e "*lois d'une utilité arbitraire*" é que a oposição, que domina todas as considerações até este ponto, se expressa de modo a apreender, à luz da crítica da sociedade, o fato socio-psicológico da gradual adequação ao mundo do trabalho. A contradição no sintagma "*utilité arbitraire*" (aquilo que é útil, que é ordenado segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins e que, por isso mesmo, não é arbitrário) se resolve no instante mesmo em que por trás dela se reconhece uma intenção crítica. A utilidade, à qual o homem é obrigado a prestar submissão, carece daquela

⁵ Cf. Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*: "Il y a, je songe à cette belle formule optimiste de reconnaissance qui revient dans les derniers poèmes d'Apollinaire" [Há, penso, nesta bela fórmula otimista de reconhecimento que se repete nos últimos poemas de Apollinaire; NdT.: Brasiliense, 208] (*Manifestes*, 164).

legitimação mais elevada, que só pode consistir no objetivo de um total desenvolvimento do homem. Por trás de conceitos como "*utilité arbitraire*" e "*nécessité pratique*", acha-se oculta uma crítica da sociedade burguesa, que, com a crescente dominação da natureza, acabou também por enredar os homens cada vez mais fortemente numa malha de coerções e dependências. Atrelada a uma existência submissa a coerções práticas, cuja tirania mais se avulta pelo fato de terem já sufocado no homem a questão relativa a seu direito, a vida se reduz à execução de atos determinados. *C'est qu'il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perd de vue. Tous ses gestes manqueront d'ampleur; toutes ses idées, d'envergure*" (*Manifestes*, 12). A alienação, longe de ser algo exterior à existência, representa antes o seu ponto central. O conteúdo de possíveis acontecimentos é observado já em referência a séries de acontecimentos, que são estranhos para aquele que os vivencia, "*événements auxquels il n'a pas pris part, événements manqués*" (*ibidem*). E mesmo este referencial mais amplo é reduzido ainda a um único ponto de referência, que promete segurança, eliminando-se com isso toda possibilidade de uma realização na existência (*salut*).

A uma situação, na qual o homem busca uma segurança duvidosa dentro de uma ordem que afinal acaba por afastá-lo da possibilidade da auto-realização, Breton responde com o elogio das forças que o sistema estabelecido procura reprimir, a "*liberté*", a "*imagination*" e o acoplamento de ambas na "*folie*".

"Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime" [Só o que me exalta ainda é a única palavra: liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima; NdT.: Brasiliense, 35] (*Manifestes*, 12-3). A afirmação pode ser interpretada de forma cristalina: a liberdade é a representação-alvo do eu surrealista. A técnica do obscurecimento da afirmação pela complicação das relações sintáticas, característica da prosa de Breton, se faz notar aqui. O portador lógico da ação ("*liberté*") aparece como determinação

complementar ("mot de liberté"); a equação "*liberté*" = "*seule aspiration*" é transformada num complemento relativo abstrato, onde "*le mot de liberté*" responde a uma "*aspiration*" do eu.

Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage) (Manifestes, 13).

Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda) [NdT.: Brasiliense, 35].

É imediatamente compreensível, na assim chamada sociedade do supérfluo dos anos 60, que isto que comumente se chama felicidade possa representar uma forma de alienação do homem. Num momento histórico em que, também na Europa, os problemas materiais eram ainda prioritários, Breton aponta para a necessidade de uma libertação, transcendendo a estreiteza do pensamento utilitário dominante. Com o desagrilhoamento da "*imagination*", ele visa, sobretudo, a preservar a dimensão do futuro, que, de tímida previsão, há muito degenerou em cálculo. "*L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel*" [O imaginário é o que tende a tornar-se real] como se lê no prefácio a *Le Révolver à cheveux blancs* (1932).³⁷ O risco a ser assumido pelo surrealista, de acordo com a exigência de Breton ("*pour que je m'abandonne à elle*

³⁷ In: A. Breton, *Clair de terre* [...] (Coll. Poésie), Paris 1966, 100. - É espantosa a proximidade das considerações de Breton com formulações do último Marcuse: "A ordem e a estrutura organizacional da sociedade de classes, que formaram a sensualidade e o entendimento do homem, cunharam igualmente a liberdade da imaginação. Seu jogo controlado encontrou seu lugar nas ciências - as puras e as aplicadas -, seu jogo autônomo, na poesia, na prosa e nas artes. Entre os ditames da razão instrumental, por um lado, e de uma experiência sensual mutilada pela concretização desta razão, por outro, a força da fantasia foi oprimida; ela estava livre para, no quadro geral da repressão, se tornar prática, isto é: para transformar a realidade; para além destes limites, a práxis da fantasia consistia na violação dos tabus da moral social, ela era perversão e subversão" (*Versuch über die Befreiung* [ed. Suhrkamp, 329], Frankfurt 1969, 51). Não por acaso, justamente neste ensaio Marcuse cita inúmeras vezes textos surrealistas.

sans crainte de me tromper"), correram-no, com todas as suas conseqüências, os doentes mentais. Para o leitor, o chocante nas considerações de Breton não consiste no fato de ele reconhecer como mera convenção a distinção entre doentes e normais (Freud já o havia feito), mas em sua representação da loucura como resultado de uma livre escolha entre a existência normal num mundo legitimado pelo consenso e o mundo da loucura auto-referente:

Mais le profond détachement dont ils [sc. les fous] témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination (Manifestes, 13).

Mas a profunda indiferença de que dão provas em relação às críticas que lhes fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, permite supor que eles colhem grande reconforto em sua imaginação [NdT.: Brasiliense, 35].

A conclusão do parágrafo sobre a "folie" estabelece uma relação de reciprocidade entre loucura e descoberta: "*Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré*" [Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresceu, durou; NdT.: Brasiliense, 36] (*Manifestes*, 14).

Voltado para a crítica da sociedade, surge o enaltecimento da "folie" em *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous* [Carta aos médicos-chefes do asilo de loucos]:

Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale (Documents, 213).

Não admitimos que se entrave o livre desenvolvimento de um delírio tão legítimo, tão lógico como qualquer outra sucessão de idéias ou atos humanos. A repressão das reações antissociais é tão quimérica quanto inaceitável em seu princípio. Todos os atos individuais são antissociais. Os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social.

Os surrealistas surgem aqui como aqueles que defendem o indivíduo contra a sociedade. Nas orações citadas, está contida a noção de que a sociedade burguesa, que produziu o indivíduo, tornará igualmente a aniquilá-lo. Formadora de um contexto organizacional que abrange todas as esferas da vida humana, a sociedade burguesa tardia destrói o indivíduo, o qual, nas primeiras fases do seu desenvolvimento, era o suporte para a expansão dessa mesma sociedade. Mas estas linhas trazem apenas uma noção disso, uma vez que a dimensão histórica continua sendo poupada. O indivíduo é confrontado com a sociedade de modo não-dialético. Mas permanece o conhecimento do superpoder do sistema, a exercer sua dominação sobre o indivíduo.

O surrealismo propaga a “*imagination*” e a “*folie*” não por cultivar um irracionalismo primitivo, mas por ter reconhecido a irracionalidade da razão meramente instrumental, para utilizar um conceito de Horkheimer. O voltar-se para a “*imagination*” representa não uma reação cega a um mundo que, na Guerra Mundial, com a possibilidade de aniquilação mútua, colocara à prova sua própria perfeição técnica. Foi, isto sim, uma resposta consciente, resultado tanto de uma vivência existencial bem como de uma reflexão sobre o que se abateu sobre o indivíduo. Para os surrealistas não se trata de substituir a atividade consciente pela inconsciente, mas de recolocar o homem em condições de servir-se da totalidade de suas aptidões. O racionalismo não é rechaçado como um todo, mas apenas na medida em que restringe as esferas de vivência humana, apoiando-se numa utilidade que carece, ela própria, de uma justificação.

Mais le procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens (Manifestes, 18-9).

Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de

nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apóia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso [NdT.: Brasiliense, 40].

Breton reconhece que o *rationalisme absolu*, ao restringir sua atividade ao estreito círculo dos problemas práticos, passa justamente ao largo do que é decisivo, a determinação dos objetivos do agir humano. "*Absolu*", nesse racionalismo, é o anseio de determinar a vida como um todo. E, no entanto, ele só consegue fazê-lo pela negação de domínios inteiros da vida que a ele não querem se ajustar. A razão torna-se instrumento de sujeição à lei da utilidade.

Decorre disso a possibilidade de uma correta avaliação do "*automatisme psychique*", que Breton, no Primeiro Manifesto, descreveu como o princípio básico do surrealismo. (*Manifestes*, 37). No caso, absolutamente não se trata de um meio para facilitar a produção de obras de arte, mas de um instrumento para a libertação do inconsciente. Não se trata, no caso, de uma técnica literária, mas da superação da própria literatura. Pois a literatura, até aqui, tem sido quase que exclusivamente uma atividade à margem da vida, criando um império da aparência, da ficção. De novo, é preciso estabelecer com clareza uma distinção: não é intenção dos surrealistas a destruição da literatura e da arte, mas sua superação numa *práxis* onde a arte e a vida deixariam de se opor. Em declarações posteriores (*Manifestes*, 119-0), Breton enfatiza a necessidade da auto-observação no ato da escritura, o que parece expressar uma intenção de assumir um controle sobre o inconsciente⁶. O livre desenvolvimento do inconsciente é apenas a antítese de um processo dialético, cuja síntese une, numa nova unidade, o consciente e o inconsciente. Em suas declarações - sendo ele próprio capaz de interpretar esta síntese apenas como um projeto de realização necessariamente prática e coletiva -, Breton precisa dominar sempre uma das duas teses: a exigência da entrega ao sonho ou o domínio do inconsciente pela razão. Não se poderá acusá-lo, no primeiro caso, de intenções irracionalistas, nem, no segundo,

⁶ Cf. Cap. VI, *Theorie und Praxis*.

de intenções manipulatórias. Ao contrário, necessário se faz reconhecer que ele, respectivamente, desenvolve uma das duas posições, cuja síntese, mesmo não deixando de almejá-la, não consegue realizar: "*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité*" [Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade; NdT.: Brasiliense, 45] (*Manifestes*, 23-4). Escapa-lhe, justamente, a realização dessa união. A razão terá de ser buscada não num fracasso pessoal, mas no caráter utópico, no sentido de Bloch, da totalidade sonhada por Breton. E esta só pode ocorrer a uma humanidade liberta de dominação.

No entanto, será preciso ver também a afinidade do surrealismo com o irracionalismo⁷. Tomemos a formulação: "*tout acte porte en lui-même sa justification, du moins pour qui a été capable de le commettre*" [todo ato traz em si mesmo a justificação, ao menos para quem foi capaz de cometê-lo; NdT.: Brasiliense, 39] (*Manifestes*, 18). Breton, apesar da limitação que lhe é característica, estaria defendendo uma concepção que se propõe avaliar uma ação independentemente da intenção a ela vinculada. Aponta nessa mesma direção o entusiasmo dos surrealistas por Lafcadio (Gide: *Os subterrâneos do Vaticano*), que, para provar a si mesmo a sua liberdade, empurra um companheiro de viagem para fora do trem em movimento. Com frequência, o próprio Breton compreendeu esta forma de autojustificação imediata no *acte gratuit* como a forma mais elementar, sem ser nunca um paradigma de revolta. É o que se deduz da observação com que esclarece a frase do *Second Manifeste*: "*L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*" [O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão; NdT.: Brasiliense, 99] (*Manifestes*, 78), tantas vezes incriminada, e não sem razão. Firmando alguns pontos: a recusa de uma

racionalidade que acabou por se voltar contra o homem e suas aspirações acha-se, ela própria, constantemente ameaçada de cair no irracionalismo e na desumanidade, problema com o qual muitas vezes ainda nos defrontaremos na análise das obras individuais. - Neste contexto, necessário será também levantar uma questão: em que medida as posições básicas do *Premier Manifeste* podem ser compreendidas como adoção transformada dos pensamentos de Bergson. Em seu *Essai sur les données immédiates de la conscience* [Ensaio sobre os dados imediatos da consciência], Bergson distingue entre “*moi de surface*” [eu de superfície] e “*moi profond*” [eu profundo]. O primeiro é o eu socializado, que já qualificou todas as impressões para poder levá-las à comunicação oral, sendo a língua compreendida como um retículo falseador da singularidade da impressão original. O “*moi profond*”, ao contrário, é o lugar da experiência original (“*durée*” - “*qualité*”). É significativo, pois, que Bergson defina liberdade a partir do “*moi profond*”, não submetido a qualquer decisão racional. “*Agir librement, c’est reprendre possession de soi, c’est se replacer dans la pure durée*” [Agir livremente é retomar posse de si mesmo, é recolocar-se na pura duração]⁸. “*Reprendre possession de soi*” - a expressão coincide inteiramente com uma das aspirações básicas dos surrealistas; e mesmo a oposição “*moi de surface*” e “*moi profond*” possui pelo menos uma correspondência no Primeiro Manifesto, quando se contrapõem o comportamento realista do adulto e o mundo de fantasia da criança; e, finalmente, será possível traçar um paralelo entre a defesa que Bergson faz das decisões não racionalmente fundamentáveis como expressão da personalidade integral do agente⁹, e a exortação de Breton no sentido da entrega à “*imagination*”. Nas afinidades acima arroladas, mesmo em se tratando mais de analogias do que de concordâncias reais, fica evidente, nas posições surrealistas, uma proximidade perigosa com o irracionalismo.

⁷ A acusação de irracionalismo levantada por G. de Torre permanece não-diferenciada, na medida em que não consegue abarcar as nuances especiais da crítica bretoniana do racionalismo (*Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965, 371).

⁸ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 11 Paris 1912, 178.

⁹ Cf. idem, 130 et seq.

O impulso básico do movimento surrealista traz em sua natureza a crítica da sociedade. A alienação que Breton denuncia é, no entanto, uma alienação exclusivamente anímico-intelectual¹⁰. A questão da miséria material não apenas deixa de ser ventilada, como é mesmo considerada indiferente: "*sa richesse ou sa pauvreté ne lui est de rien*" (*Manifestes*, 12) e - na utopia de um retorno à infância - "*les pires conditions matérielles sont excellentes*" (*Manifestes*, 13). Insurgindo-se, em nome da liberdade do indivíduo, contra as coerções de uma sociedade organizada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, a crítica da sociedade feita pelos surrealistas retém, na própria infactibilidade de suas exigências (à época, ainda mais forte do que hoje), um elemento utópico. E é nele que se deve medir o respectivamente existente. A negligência do fator material é reconhecida, um pouco mais tarde, como uma carência pelos próprios surrealistas. Sua adesão ao comunismo não se dá, afinal, a partir da compreensão de que a emancipação social representa o pressuposto da libertação total do homem, por eles intencionada.

A contraposição não-dialética de indivíduo a ser libertado e sociedade coercitiva é um outro momento a ser criticado na concepção surrealista de sociedade, que os próprios surrealistas tentam superar. Nesse sentido, em *Vases Communicants*, Breton formula alguns princípios, nos quais se faz pelo menos uma alusão à possibilidade de superação do indivíduo no coletivo (cf. Teoria e Práxis, capítulo VI deste trabalho). Já Éluard, em *L'Evidence poétique* (*Œuvres*, I, 513 et seq.), de 1933, enfatiza a solidariedade do poeta com todos os homens, assim prescindindo, no entanto, do entusiasmo idealista pelo efeito prático. Depois da ruptura definitiva com os comunistas, em meados dos anos 30, surge então em Breton, em primeiro plano, o tema do "*amour*" como um meio de libertação individual¹¹.

¹⁰ Para Marx, o empobrecimento material e espiritual são, como se sabe, uma unidade. Cf. W. Hofmann, *Verelendung*, in: *Folgen einer Theorie. Essays über "Das Kapital" von Karl Marx* (ed. Suhrkamp, 226), Frankfurt 1967, 27-60.

¹¹ H. S. Gershman foi o último a apontar para o significado do amour (cf. sobretudo, Breton, *L'Amour fou* [1937], Paris 1968) (*The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, s.d. [1969], 3 et seq.).

As implicações socio-críticas do manifesto surrealista, que até aqui vimos descrevendo sob o conceito da alienação, podem ser interpretadas com exatidão ainda maior com o par de conceitos freudianos "princípio do prazer" e "princípio da realidade"¹². De acordo com Freud, o "princípio do prazer", que anseia irrestritamente pela aquisição do prazer, é o comportamento anímico primário do homem. Pouco a pouco, tanto ao longo do desenvolvimento do indivíduo como do desenvolvimento do gênero humano - sob a influência das experiências provocadas pelo mundo exterior e que preparam desprazer -, o "princípio do prazer" é substituído pelo "princípio da realidade". Em lugar da aquisição do prazer, o ato de esquivar-se ao sofrimento agora se torna o "princípio da ação"; as energias destrutivas da satisfação das pulsões são submetidas a um comportamento voltado para a segurança. Poder-se-ia dizer que Breton constata a submissão do homem ao "princípio da realidade", que nele é delineado com conceitos como "*effort*", "*travail*", "*soin des dresseurs*", "*menaces*", "*lois d'une utilité arbitraire*". Salta aos olhos, no entanto, que os valores confrontados com tais conceitos, todos eles de fato evocam a felicidade, mas não contém qualquer referência a momentos sexuais e destrutivos, que são decisivos para o "princípio do prazer" de Freud (cf. "*croyance à la vie*" [?], "*enfance*", "*terrain à conquérir*", "*liberté*", "*imagination*"). Por isso, mais do que com o "princípio do prazer", será necessário correlacionar os termos de libertação da fantasia (no sentido de Freud), levantados por Breton, com uma aptidão, que, no processo de formação do "princípio de realidade", se viu "dissociada" do "princípio de prazer". Tal aptidão não se acha submetida à prova de realidade, mas, em compensação, carece igualmente de toda e qualquer relevância prática. De acordo com Breton, a saída para a falta de sentido da existência ("*ayant senti lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre*" [tendo ele sentido faltarem pouco a pouco todas as razões de viver] [*Manifestes*, 12]) parece ser antes de tudo regressiva: retorno à infância. No entanto, a recordação preserva justamente a imagem da possibilidade de uma satisfação do desejo de felicidade, que

¹² Cf. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Abriß der Psychoanalyse* [...] (Fischer Bücherei, 47), Frankfurt 1953, 105-6 e III (über Phantasie) e H. Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft* (Bibl. Suhrkamp, 158), Frankfurt 1965, em especial o Cap. I.

o adulto, sob o domínio do "princípio de realidade", banuiu de sua existência. Ao lado da "*imagination*" livremente criadora, a recordação da infância é aquela instância anímica capaz de projetar a imagem de um futuro melhor¹³. A partir da terminologia freudiana, pode-se determinar da seguinte maneira o projeto utópico de Breton: para ele não se trata de uma re-inserção do "princípio do prazer", mas de uma prática da fantasia.

¹³ Sobre a capacidade de recordar, H. Marcuse diz: "Seu conteúdo de verdade repousa na função específica da memória, de conservar promessas e possibilidades que são negadas ou até mesmo condenadas pelo indivíduo civilizado adulto, mas que foram preenchidas uma vez em seu amanhecer crepuscular e jamais caíram por inteiro no esquecimento. [...] A libertação psicanalítica da capacidade de recordar põe abaixo a postura racional do indivíduo oprimido. Enquanto o conhecer se distancia do reconhecer, as imagens e os impulsos proibidos da infância começam a falar da verdade que desmente a razão. A regressão assume uma função progressiva" (*Triebstruktur und Gesellschaft*, 24).

IV. Sobre a teoria literária do surrealismo

Os surrealistas, pelo menos na primeira década do movimento, não se concebem principalmente como artistas. Ao contrário: Artaud e Soupault, por se entregarem à "*poursuite isolée de la stupide aventure littéraire*" [perseguição isolada da estúpida aventura literária] (*Documents*, 261), são excluídos do grupo ao final dos anos vinte^{1a}. E Breton, já em 1925, faz a seguinte formulação: na sociedade burguesa, é certo que a denominação "artista" assegura ao indivíduo em questão um espaço de liberdade relativamente grande, mas, ao mesmo tempo, torna suas ações socialmente descomprometidas e inconseqüentes:

<Vous êtes artiste!> Dès lors, quoi que je fasse, quelque refus que j'oppose à mainte invitation grossière, - d'un de mes amis le plaisir public attend exclusivement des contes, d'un autre des poèmes en alexandrins, d'un autre des tableaux où il y ait encore des oiseaux qui s'envolent - et quelque incertitude intérieure qu'il me reste de déjouer finalement les calculs en apparence les plus flatteurs qu'on aura faits sur moi, je suis, moi aussi, l'objet d'une tolérance spéciale, dont connais assez bien les limites et contre laquelle, pourtant, je n'ai pas fini de m'élever (*Documents*, 223-4).

<Você é artista!> A partir disso, o que quer que eu faça, qualquer recusa que oponha a qualquer convite grosseiro - de um de meus amigos, o prazer público espera exclusivamente contos; de um outro, poemas em alexandrinos; de outro ainda, quadros onde ainda há pássaros que levantam vôo - e alguma incerteza interior de que me resta frustrar, enfim, os cálculos aparentemente mais lisonjeiros a meu respeito, eu sou, eu também, o objeto de uma tolerância especial, da qual eu conheço muito bem o limite e contra a qual, no entanto, não terminei de me insurgir.

A tolerância dispensada ao artista é igualmente o meio neutralizador de todo e qualquer protesto. A idéia que subjaz a essa formulação nunca deixou de ocupar os

^{1a} Para a revisão desta acusação polêmica, cf. Anm. 8a.

teóricos da arte engajada¹. Na medida em que ambicionam superar a separação entre arte e vida, os surrealistas igualmente se deparam com o fato: na sociedade em que vivem, a arte se contrapõe à vida como o inteiramente outro². Uma estética surrealista, portanto, teria como tarefa primordial apontar teoricamente para a possibilidade de uma arte não alienada da vida. O *Manifeste du surréalisme*, no entanto, não contém uma estética desenvolvida, mas, em todo caso, tentativas nesse sentido. Tampouco se poderá descrevê-lo como texto programático, na medida em que não aspira à criação de novas formas literárias e à sua concretização em obras de arte, mas a uma arte que se dá a entender como parte do processo da vida³.

Dois axiomas fundamentais vêm formulados na coletânea de ensaios *Les Pas perdus*, escritos de juventude, em parte ainda oriundos do período dadaísta de Breton: 1. "*la poésie [émane] de la vie des hommes*" [a poesia [emana] da vida dos homens] (134); 2. "*la poésie doit mener quelque part*" [a poesia deve levar a algum lugar] (80). Com essas duas frases, cristalizadas pelos surrealistas a partir da obra de Rimbaud, oferece-se o marco de uma poética surrealista⁴. Em oposição a Valéry, que separa

¹ Cf. W. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: *Versuche über Brecht*, ed. R. Tiedemann (ed. Suhrkamp, 172), Frankfurt 1966, especialmente a p. 111. Benjamin compreende a teoria do teatro épico de Brecht como reação à ineficácia da arte na sociedade burguesa.

² A acusação levantada por J. Paulhan - de que os surrealistas começariam com uma mensonge [mentira], ao produzir literatura e na verdade, ao mesmo tempo, afirmar que não produziam literatura alguma (*Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris [1941] 111945, 38-9) - não toma conhecimento do protesto surrealista contra a ineficácia social da literatura e reduz o problema da vanguarda a um problema de linguagem (Crítica à destruição de uma linguagem de convenção poética: "L'on ne voulait rompre qu'avec un langage trop convenu et voici que l'on est près de rompre avec tout le langage humain" [Não se queria romper senão com uma linguagem por demais convencional e eis que se está perto de romper com toda a linguagem humana] [idem, 31]).

³ J. Monnerot, em sua tentativa de esclarecer os princípios básicos da poesia surrealista por meio de comparações com a gnose e com as culturas primitivas, deixa de captar o movimento em sua peculiaridade histórica, mesmo reconhecendo nele, plenamente, o caráter de protesto (*La Poésie moderne et le sacré* [Les Essais, 16], Paris 1945). - J. H. Matthews (*Poetic Principles of Surrealism*, in: *Chicago Review* 15 [1962], 27-45) se apóia quase que exclusivamente numa Art poétique publicada por Breton e Schuster em 1959, que não pode ser vista, no entanto, como a tomada de posição surrealista a deter validade quanto a este problema. - Um cotejo da teoria da imagination poética em Breton e Bachelard é oferecida por M. A. Caws (*Surrealism and the Literary Imagination. A Study of Breton and Bachelard* [Studies in French Literature, 12], The Hague/Paris 1966).

⁴ Sobre a relação dos surrealistas com Rimbaud, cf. G. M. Bays, *Rimbaud - Father of Surrealism?*, in: *Yale French Studies*, 31 (May 1964), 45-51 e C. A. Hackett, *Les Surréalistes et Rimbaud*, in: *Autour de Rimbaud* (Bibl. Française et Romane, Série C: Études Littéraires, 13), Paris 1967, 61-80.

poesia e práxis vital, concebendo o poema como criação engendrada por uma consciência calculadora e apropriada para a produção de emoções (*Œuvres*, I, 1337), para os surrealistas a poesia não apenas está vinculada à práxis vital, na medida em que se produz a partir dela e sobre ela lança de volta o seu efeito; a poesia é diretamente entendida como parte da práxis vital: "*Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie*" [Basta se ter o trabalho de praticar a poesia; Brasiliense, 49] (*Manifestes*, 28). Ou seja: os posicionamentos que, por falta de subordinação a objetivos de antemão estabelecidos, até aqui eram segregados das formas de comportamento socialmente admitidas, devem determinar, agora, o comportamento do indivíduo. Isto, à primeira vista, soa como uma radicalização do programa dos *décadents* do *fin de siècle*, que costumavam vivenciar esteticamente a realidade. A diferença consiste, sobretudo, no seguinte fato: os surrealistas, na transposição de formas poéticas de comportamento para a vida, tinham por intenção liberar os desejos reprimidos pela civilização:

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. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfait des misères que nous endurons (*Manifestes*, 28).

O homem põe e dispõe. Depende dele só pertencer-se por inteiro, isto é, manter no estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Traz nela a perfeita compensação das misérias que padecemos [Brasiliense, 49].

A partir da crítica da linguagem, fica claríssimo que a poética surrealista, dada sua natureza, é um exercício de crítica da sociedade. Na formulação "*avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire des conventions*" [antes de tudo, atacamos a linguagem, que é a pior das convenções] (Breton, *Pas perdus*, 77), ainda ressoa um protesto dadaísta contra toda comunicação necessariamente assentada sobre signos convencionais. Já em 1924, no entanto, na *Introduction au discours sur le peu de réalité*, a idéia é apreendida de forma substancialmente mais incisiva: "*La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation*" [A mediocridade de nosso universo não depende essencialmente de nosso poder de enunciação.] (*Point*, 22). Fixações lingüísticas, expressões idiomáticas

congeladas em fórmulas, eis os limites da apreensão da realidade e, portanto, da conformação da realidade.

Trata-se de precisar as intenções desta crítica da linguagem: o ataque desferido por Breton não tem por alvo as palavras ("*Rien ne sert de les modifier [sc. les mots] puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel*" [De nada serve modificá-las [sc. as palavras], posto que, tal como elas são, respondem com esta prontidão ao nosso apelo] [*Point*, 22]), nem a sintaxe ("*j'observe naturellement la syntaxe [la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline]*" [*Point* 23]) [eu observo naturalmente a sintaxe [a sintaxe que não é, como querem crer certos idiotas, uma disciplina], mas as fórmulas, cuja aparente evidência se deve à repetição:

Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux qui nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la <patrie>, cette horreur de notre destinée (*Point*, 22).

O dito e o redito encontram hoje uma barreira sólida. Eram eles que nos achatavam a este universo comum. Neles tínhamos tomado este gosto pelo dinheiro, por estes receios cerceadores, por este sentimento da <pátria>, por este horror de nosso destino.

Neste texto de 1924 é inconfundível o ponto de vista radicalmente idealista - o que marca o comportamento ("*ce goût de l'argent*") é não uma determinada ordem social, mas a coerção da repetição lingüística; mas, na distorção idealista, fica clara a possibilidade de transformação da relação entre as pessoas pela alteração do sistema de comunicação⁵:

⁵ Esta idéia foi aceita pelo grupo Tel Quel. Cf., por exemplo,: "Contester le système rhétorique, ou les formes narratives, c'est déjà mettre en cause l'idéologie bourgeoise, la conception bourgeoise du monde" [Contestar o sistema retórico, ou as formas narrativas, já é colocar em questão a ideologia burguesa, a concepção burguesa do mundo] (*Réponses à La Nouvelle Critique*, in: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, 386; em alemão in: *Alternative* Nr. 66 [Juni 1969], 96). Cf. ainda o manifesto de Tel Quel No. 34 (1968), 3-4; em alemão in: *Alternative* Nr. 66 (Juni 1969), 120: "acreditamos que a atividade significante de uma dada fase histórica é, ao mesmo tempo, decisiva para as possibilidades de transformação desta".

Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses! Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence! - Après toi, mon beau langage (Point, 22-3).

O que é que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atentar desta maneira contra a existência inteiramente aparente das coisas! A linguagem pode e deve ser arrancada à sua servidão. Não mais as descrições segundo a natureza, não mais os estudos de costumes. Silêncio, para que, onde ninguém jamais passou, eu passe, silêncio! – Depois de ti, minha bela linguagem.

A projetada transformação do sistema de comunicação ("*brouiller l'orde des mots*") é interpretada como submissão à linguagem ("*Après toi, mon beau langage*"). À desconfiança frente à linguagem como convenção corresponde uma confiança ilimitada na linguagem como expressão imediata do pensamento. Com razão, afirma Blanchot: "*le langage disparaît comme instrument, mais c'est devenu sujet*" [a linguagem desapareceu como instrumento, mas se tornou sujeito]⁶.

Quando Breton expressamente se recusa a atacar a linguagem, a teoria surrealista da imagem literária só pode ser considerada então como a realização do programa "*brouiller l'ordre des mots*". Em sua teoria da imagem, Breton se apoia em Reverdy, que havia considerado ser uma metáfora tanto mais "poética", quanto mais distantes se situassem uns dos outros os seus elementos formadores: "[L'image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte" [(A imagem) 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 será forte a imagem; Brasiliense, 52] (*Manifestes*, 31). Breton complementa esta "*esthétique toute a posteriori*" [estética inteiramente *a posteriori*] através de uma *poiétique* (no sentido de Valéry: uma doutrina da criação artística). O elemento primário não é a percepção de uma relação entre dois objetos distintos, dos quais surge então a imagem. O que

⁶ M. Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, in: *La Part du feu*, Paris 1949, 95.

ocorre é muito mais o contrário: "*C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue*" [É da aproximação, por assim dizer, fortuita de dois termos que fulgiu uma luz especial, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis; Brasiliense, 70] (*Manifestes*, 51). Breton não considera possível estabelecer, propositalmente, uma relação entre dois objetos demasiado distantes um do outro, e nisso se assemelha a Freud, que priva o homem da possibilidade de produzir o *nonsense* (os aparentes produtos do *nonsense* podem ser interpretados como forma de expressão do inconsciente):

Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux (*Manifestes*, 51).

Forçoso é, portanto, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito *em vista* da centelha a produzir, que eles são os produtos simultâneos da atividade que denomino surrealista, limitando-se a razão a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso [Brasiliense, 70-71].

Aqui se torna clara também a diferença em relação a Freud: enquanto este interpreta o aparente *nonsense* a partir da situação concreta de vida daquele que o produziu, Breton - como mostra a utilização, no contexto teórico, da metáfora da luz - valoriza a metáfora arrojada enquanto tal. Isto tem consequências substanciais: o texto surrealista deve ser compreendido como criação que visa a um efeito. Com isso, não fica absolutamente revogado o axioma acima citado: "*La poésie émane de l'homme*", a imagem procedendo, sim, da espontaneidade do sujeito. No entanto, a observação da imagem precisa ser feita preferencialmente do ponto de vista do efeito ("*la poésie doit mener quelque part*").

Qual é esse efeito? À primeira vista, a questão pode causar surpresa, devido à nossa possível tendência a atribuir a cada imagem um efeito específico. Mas, no caso da imagética surrealista, tal procedimento só pode ter uma validade restrita. É

inteiramente possível descobrir aquilo que se pode chamar de efeito geral (bem como a intenção do efeito) da imagem surrealista. Breton, fazendo uso de uma fórmula criada por Rimbaud, o descreve como um "*dérèglement systématique de tous les sens*" [desregramento sistemático de todos os sentidos] (*Position*, 315-6). Nesse caso, é decisivo, no entanto, o fato de Breton traduzir, para uma estética do efeito, uma fórmula concebida por Rimbaud no contexto de uma estética da produção. O que em Rimbaud permanece restrito à pessoa do poeta, em Breton visa a uma intenção de efeito visível no produto. À definição de Breton, Max Ernst acrescenta ainda um outro elemento, incorporando-lhe o lugar das *réalités distantes*: "*l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant*" [a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano não conveniente] (citação in: *Position*, 329). A definição é extraída de um texto de Lautréamont, que os surrealistas divisaram igualmente como imagem ancestral de todas as imagens surrealistas: "*Beau comme la recontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie*" [Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva] (*idem*). O fato de existir algo assim como uma imagem ancestral da imagética surrealista aponta para a identidade, ao menos, do efeito almejado por todas as imagens surrealistas. Max Ernst caracteriza este efeito como um "*dépaysement systématique*" [desorientação sistemática] (*idem*).

As considerações quanto às intenções de efeito da imagem surrealista até aqui apresentadas, de acordo com Breton, valem para a totalidade da produção surrealista (livros, quadros, filmes). Ela deve transformar a sensibilidade do receptor: "*bouleverser sa façon de sentir*" [subverter seu modo de sentir; Brasiliense, 127] (*Manifestes*, 109). E é nessa transformação da sensibilidade do público que Breton, no *Second Manifeste*, vê a contribuição surrealista para uma transformação da sociedade. O centro de interesse dos surrealistas é ocupado não pelas questões

formais, mas pela "*valeur subversive*" [valor subversivo] de uma obra (*Manifestes*, 129). Ao entender a *action sociale*⁷ [ação social] - e, com ela, entende-se aqui a ação revolucionária como meio de expressão, e não como uma forma de ação racionalmente planejada, Breton, apesar da sua mudança de posição política nesse meio tempo, pode se ater aos meios surrealistas de expressão (*Manifestes*, 110-1). Para ele, é revolucionária, no pleno sentido da palavra, não uma arte conscientemente engajada, mas tão-somente a arte surrealista.

Com certeza, deve-se dar razão a Breton quanto ao fato de a arte surrealista ter provocado ao longo do tempo uma transformação da *sensibilité*; se foi tão profunda esta transformação, no entanto, a ponto de conseguir afinal explodir o sistema dominante, eis uma dúvida que haverá de permanecer. Assentada sobre a justaposição de elementos não-correspondentes, com a intenção de produzir um choque no receptor, a arte surrealista se acha submetida à coerção da repetição, apenas ocultada pela riqueza de combinações possíveis. Enquanto o protesto contra o estabelecido é preenchido com a reiterada produção de choques, uma gradativa acomodação do receptor é mais provável do que uma transformação da *sensibilité*, que teria como consequência também uma transformação da postura existencial. Dificilmente haverá de se concretizar, portanto, a esperança manifestada por Breton de que a transformação de consciência provocada por objetos surrealistas teria como consequência também uma transformação no âmbito da realidade (*Position*, 333)⁸. Se em 1969, no *Ensaio sobre a libertação*, Marcuse chega à conclusão de que: "A nova sensibilidade se transformou em força política"⁹, hoje essa sua constatação já se

⁷ "Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage" [O problema da ação social, faço questão de voltar a ele e insistir, não é senão uma das formas de um problema mais geral que o surrealismo acha de seu dever levantar, e que é o da expressão humana sob todas as suas formas. Quem diz expressão diz, pra começar, linguagem; Brasiliense, 126] (*Manifestes*, 108).

⁸ A. Sauvy defende a tese de que a burguesia conseguiu assimilar o Surrealismo (*Sociologie du surréalisme*, in: F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, 498). O fato de a arte surrealista ser hoje defendida pelo editor-chefe do caderno de cultura de um jornal conservador (cf. K. H. Bohrer, *Die gefährdete Phantasie*) pode ser tomado como indicio para o acerto desta tese.

⁹ H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, 41.

tornou histórica, expressão de uma esperança despertada pelo movimento estudantil e pelos acontecimentos de maio de 68, a qual, no entanto, acabou por se transformar, nesse meio tempo, numa decepção.

No entanto, numa crítica da produção surrealista apoiada na sua própria teoria poética, cumpre levantar a questão: esta teoria está apta a compreender os textos surrealistas? Não deveria pairar nenhuma dúvida quanto à importância de Breton como teórico da poesia. No entanto, deve-se levar em conta que a maior parte das características do poema surrealista por ele apontadas são formuladas de forma negativa: a renúncia ao ritmo e à rima (*Position*, 315), a indiferença do sujeito e a tarefa da "*interdépendence des parties du discours poétique*" [interdependência das partes do discurso poético] (*Position*, 316). Ou seja: o modelo a partir do qual Breton concebe tal poema é, afinal, a obra de arte orgânica; sua caracterização da obra surrealista é, principalmente, como negação das representações correntes¹⁰. No tratamento dos textos automáticos e dos poemas surrealistas, teremos de encontrar um marco categorial que dê conta da compreensão - justamente em sua diferença em relação à tradição ocidental da obra de arte orgânica - da especificidade destas obras.

Se no âmbito da poesia, para além da crítica, Breton faz oposição com uma teoria da poesia surrealista, ainda que traduzida principalmente em formulações negativas, no terreno da prosa ele se aferra quase que inteiramente à crítica. O objeto desta crítica é a *attitude réaliste*, a orientação de acordo com a mais banal expectativa do leitor. O que Breton descreve com o conceito da *attitude réaliste* não é uma apreensão crítica daquilo que é, mas o recurso ao clichê esvaziado de sentido. Para ele, o protótipo do clichê é a descrição: "*ce n'est que superpositions d'images de catalogue*" [são superposições de imagens de catálogo; Brasiliense, 37] (*Manifestes*,

¹⁰ Ao publicarem, em "La Révolution surréaliste" (1929), suas *Notes sur la poésie*, Breton e Eluard se restringem a inverter uma série de aforismas há pouco publicados por Valéry. Uma confrontação bastante útil das duas versões (em forma de antologia) é oferecida por H. S. Gershman, *Valéry, Breton and Eluard on Poetry*, in: *The French Review* 37 (1964), 332-336.

15)¹¹. Um outro clichê é a reflexão psicológica: quando o herói é concebido de acordo com representações psicológicas que o autor pode presumir no leitor, a experiência da leitura se reduz à confirmação dos esquemas conhecidos. O que disso diverge, reduz a reflexão psicológica: "*L'intratable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux*" [Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros; Brasiliense, 39] (*Manifestes*, 17). Através do comentário, o acontecimento é destituído daquilo que lhe é particular, sendo, como idêntico, subordinado a um acontecimento semelhante. Numa sociedade que tudo submete à lei dominante do mercado, Breton se atém ao - em cada caso - particular, mesmo expondo-se ao risco de entregar-se à possibilidade de um conhecimento.

O que Breton censura no romance realista não é absolutamente a intenção de refletir a realidade, mas a forma como isso se dá, e a escolha do recorte da realidade. Não se apresenta uma realidade experimentada em sua particularidade, esta sendo tratada antes como "*quantité négligeable*" [quantidade negligenciável]: "*sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons nous le prendre en été? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur*" [será louro, como se chama, vamos sair juntos no verão? Outras tantas perguntas resolvidas decisivamente, ao acaso; Brasiliense, 37] (*Manifestes*, 15). Por trás disso, afinal, acha-se em Breton uma ética do artista: "*Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels*" [Digo apenas que não faço caso dos momentos nulos de minha vida, que da

¹¹ M. Butor vai criticar as considerações de Breton, ao apontar para a função da descrição no respectivo contexto (*Le Roman et la poésie*, in: *Essais sur le roman* [Coll. Idées, 188], Paris 1969, 21 et seq.); essa acertada observação passa ao largo, no entanto, da rejeição surrealista da ficcionalidade.

parte de qualquer homem pode ser indigno de cristalizar aqueles que lhe parecem tais; Brasiliense, 38] (Manifestes, 16-7)^{11a}.

Que saída aponta então Breton para a mediocridade da prosa? Por um lado - sem que esta solução tenha sido considerada de maneira explícita - a *técnica* da prosa sintaticamente complicada, que ele próprio manipula, e, por outro lado, o *merveilleux*¹. Quando a expressão e a coisa a ser expressa divergem, exige-se um esforço da parte do leitor; a compreensão não é mais uma recepção passiva, mas requer atividade. O maneirismo passa a ser consequência quase necessária deste ideal estilístico - nem sempre o próprio Breton conseguiu escapar a este perigo.

Se no plano da expressão lingüística o estilo complicado se contrapõe ao clichê, é no plano do conteúdo que o realiza o *merveilleux*: "*le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau*" [o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo maravilhoso é belo; Brasiliense, 45] (Manifestes, 24). Objeto de prazer estético é, exclusivamente, aquilo que foge aos esquemas habituais de concepção de mundo. O que atraiu Breton para o *merveilleux* foi a convergência de irrealidade e autenticidade: "*Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de*

11a Uma análise complexa e filosoficamente pretensiosa da crítica dirigida pelos surrealistas à descrição e à narrativa ficcional foi apresentada por Jacqueline Chénieux-Gendron: *Le Surréalisme et le roman. 1922-1950*, Lausanne 1983, cap. 1: Breton argumenta, por um lado, a partir do ato de leitura (na medida em que fixa um esquema espacial, a descrição bloqueia a *émotion* e a *imaginação*); por outro, trata-se para ele de uma crítica da consciência cotidiana congelada no clichê, à qual opõe a particularidade da experiência autêntica: "Parlez pour vous, lui dirais-je, parlez de vous, vous m'en apprendrez bien d'avantage" (Point, 9). Finalmente, a forma temporal do romance, que transforma retrospectivamente as decisões vitais do indivíduo num destino necessário, acha-se em desacordo com o conceito de liberdade de Breton: "Ce que détruit le genre romanesque, de façon irréversible, c'est le "sens de l'éventuel" [O que destrói o gênero romanesco, de modo irreversível, é o "senso do eventual"] (Chénieux-Gendron, *idem*, 71).

¹ H. S. Gershman encontra um aspecto importante, mas não a complexidade da estética surrealista, ao buscar determiná-la unicamente do ponto de vista do *merveilleux*: "The surrealist aesthetic can be reduced to one theme: the attempt to actualize the *merveilleux*, the wonderland of revelation and dream, and by so doing to permit chance to run rampant in a wasteland of bleak reality" [A estética surrealista pode ser reduzida a um tema: a tentativa de atualizar o maravilhoso, o país das maravilhas de revelação e sonho, e, assim fazendo, permitir...] (*The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor O.J., 1, cf. também 13).

fantastique; il n'y a que le réel" [O que há de admirável no fantástico é que não há mais o fantástico; não há senão o real] (*Manifestes*, 25 Anm.). A relação de realidade, cuja ausência é por ele apontada no romance realista, vai ser encontrada justamente no romance de horror, na medida em que, nele, determinados objetos (por exemplo: castelos, ruínas, etc.) que movem a *sensibilité* humana em determinadas épocas são transformados em objeto da representação. O mundo do romance de horror não é o da ordem da racionalidade-voltada-para-os-fins, mas a imagem desta pelo avesso, os personagens agem movidos por forças que os ultrapassam. No *merveilleux*, ganha expressão aquilo que é reprimido numa ordem voltada para a utilidade: "*l'irremédiable inquiétude humaine*" [a irremediável inquietação humana; Brasiense, 47] (*Manifestes*, 26). Se observarmos os temas das literaturas fantásticas arrolados na análise estrutural de Todorov, torna-se ainda mais clara a atração exercida sobre os surrealistas por esse gênero narrativo. O denominador comum dos motivos por ele descritos como *thèmes du je* (metamorfose, pandeterminismo, etc.) é assim esboçado por Todorov: "*le passage de l'esprit à la matière est devenu possible*" [a passagem do espírito à matéria se tornou possível]¹³. A afinidade de um segundo grupo de motivos (*thèmes du tu* [temas do tu]) é por ele caracterizado como "*la relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient*" [a relação do homem com seu desejo e, por aí mesmo, com seu inconsciente]¹⁴. A função social do *surnaturel* é finalmente definida por Todorov como "*une transgression de la loi*"; "*la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste*" [uma transgressão da lei / a literatura fantástica não é nada mais que a má consciência deste século XIX positivista]¹⁵. Não é difícil tomar a reconhecer, no caso, as aspirações básicas do surrealismo: união dos contrários, liberação do *désir*, violação das regras vigentes. Será necessário reconhecer que a preferência dos surrealistas pela literatura fantástica repousa sobre um conhecimento preciso desse gênero.

¹³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, 120.

¹⁴ Idem, 146.

¹⁵ Idem, 174 e 176.

V - O significado do sonho no surrealismo

Logo no Primeiro Manifesto é atribuído ao sonho um grande significado. Breton vê nele um daqueles estados que são repelidos pela organização da existência baseada na racionalidade-voltada-para-os-fins e cuja integração na vida do homem se constitui em exigência importante. Ele se refere expressamente a Freud¹ e salienta o fato de suas descobertas terem aberto um novo campo às pesquisas psicológicas. Um conhecimento mais minucioso da *Interpretação dos Sonhos*, porém, o Manifesto não permite reconhecer^{1a}. Breton nem faz uso da diferença, constitutiva para a teoria do sonho de Freud, entre o conteúdo manifesto do sonho (= sonho) e as idéias oníricas latentes (que a análise libera com base em cadeias associativas), nem usa o conceito do trabalho do sonho, com o qual Freud torna compreensíveis as improbabilidades do sonho como transformação do material através de uma instância censora. Tampouco a tese fundamental de Freud, de que os sonhos seriam a realização irreal do desejo,

¹ Sobre a relação do Surrealismo com Freud, cf. J. Starobinski, *Surrealismus und Parapsychologie*, in: Schweizer Monatshefte 45 (1965/66), 1155 et seq. e Y. Belaval, *Poésie et psychanalyse*, in: Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 7 (1955), 5 et seq.; cf. também F. Alquié, *Le Surréalisme et la psychanalyse*, in: La Table Ronde, No. 108 (décembre 1956), 145-149. — O igualmente abrangente e ambicioso trabalho de Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris 1974, não traz nenhuma clareza no tocante à relação do surrealismo com Freud (cf., sobre isso, também Anm. 115a). Vale ser lida a sua interpretação de três sonhos de Breton, em 1924, como rêves-programme [sonhos-programa] (idem, 246-256). Uma análise de tipo freudiano não se deve, contudo, esperar aqui, uma vez que a autora se refere expressamente a "méthode apprise de Breton lui-même" [método aprendido do próprio Breton] (idem, 246). — Uma primorosa confrontação da teoria do sonho de Freud e da relação de Breton com o sonho é dada pelo psicanalista J.-B. Pontalis: *Les Vases non-communicants*, in: La Nouvelle Revue Française, No. 302 (1er mars 1978), 26-45. Diferentemente de Breton, que esperava do sonho uma libertação das coerções lógicas e morais, o sonho não é para Freud um outro mundo, um mundo mais rico, mas o resultado de um trabalho, que a ele compete decifrar (idem, 37 et seq.). E, se Breton jamais abandona a esperança de que o *désir* teria necessariamente que alcançar seu objeto, para Freud está fora de dúvida que não pode e não deve haver satisfação total do desejo (idem, 43).

^{1a} A interpretação do sonho, de Freud, surge em tradução francesa apenas no ano de 1926 (cf. Breton, *Œuvres complètes* [Bibl. De la Pléiade], ed. M. Bonnet, Bd. 1, Paris 1988, 1347). Os primeiros conhecimentos sobre Freud por parte de Breton foram transmitidos pela literatura secundária, que lhe chega ao conhecimento durante sua atividade no Centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier (cf. a *Chronologie* da edição mencionada). Importantes documentos sobre suas primeiras experiências no trato com loucos são publicados e comentados por M. Bonnet, *La Rencontre d'André Breton avec la folie. Saint-Dizier août-novembre 1916*, in: F. Hulak (Edit.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice 1992, 115-135.

encontra-se no *Manifeste*. Enquanto, para Freud, o esquecimento do conteúdo manifesto do sonho não impede a compreensão do pensamento onírico latente, Breton lamenta que, ao despertar, o essencial do sonho (para tanto, introduz o conceito de *épaisseur du rêve* [espessura do sonho], *Manifeste*, 21) se lhe tivesse escapado. Tudo isso mostra que Breton, nesse momento, do sonho não se aproximava ainda munido de um instrumental científico, mas justamente como leigo interessado. Ele próprio enfatiza, ao final de suas considerações, a provisoriidade de sua abordagem (*Manifestes*, 24).

Apesar disso, já no primeiro manifesto podem ser encontradas algumas considerações essenciais sobre o sonho, ou mais exatamente: sobre a expectativa que os surrealistas depositam no mundo do sonho. Duas posturas distintas se justapõem: o entregar-se ao sonho como manifestação do inconsciente ("*Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, [...] pour cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de ma pensée*" [Eu gostaria de dormir, para poder me entregar aos dormidores [...] para cessar de fazer prevalecer nesta matéria o ritmo consciente de meu pensamento; Brasiliense, 42] [*Manifestes*, 21]) e a vontade de se lançar a uma pesquisa científica:

Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison (*Manifestes*, 19).

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou de contra elas combater vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão [Brasiliense, 40-41].

Por essa formulação, é possível compreender claramente que, para ele, o *contrôle de la raison* possui uma importância secundária. 1. A intenção de Breton é descobrir as pegadas daquilo que poderia se chamar a lógica do sonho (*Manifestes*, 20-1). Ele se recusa a vê-lo como menos real do que a percepção no estado de vigília. "*L'esprit de l'homme qui revê se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus*" [O espírito do homem que

sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente; Brasiliense, 44] (*Manifestes*, 23). Tal como no caso da loucura, aqui também a situação é observada inteiramente da perspectiva daquele que a experimenta, renunciando-se à introdução de uma perspectiva externa, da qual poderia decorrer um julgamento. 2. Através do sonho, ele tem em mente conquistar um acesso ao domínio da psique humana, do qual derivam os julgamentos inexplicáveis por nós pronunciados todos os dias, sem que possamos, é claro, oferecer para o fato uma fundamentação suficiente (*Manifestes*, 17). 3. Finalmente, ele espera por uma reintegração do sonho à vida: "*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité*" [Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*; Brasiliense, 45] (*Manifestes*, 23-4).

Para o surgimento da teoria do sonho desenvolvida no Manifesto², mais importante do que Freud foi Nerval, e especialmente o seu *Aurélia*. No entanto, não se pode deixar de notar, em convergências essenciais, as diferenças axiomáticas. Nerval acredita num além-mundo, "*le monde des esprits*" [o mundo dos espíritos], ao qual, em sonhos e visões, consegue ter acesso. Para ele, a questão da realidade do além-mundo não é algo secundário, ocupando antes o centro do seu interesse. Para ele, a certeza da imortalidade da alma é um dos resultados mais significativos da sua "*descente aux enfers*" [descida aos infernos]. Uma outra e não menos significativa idéia a separar, em princípio, os autores em questão, é a idéia do delito. A idéia religiosa de que o conhecimento como tal poderia ser sacrílego, qual um leitmotiv,

² Sobre a relação entre Nerval e Breton, cf. também G. Weitemeier, *Romantisches im Surrealismus. Eine Problemgeschichtliche Gegenüberstellung surrealistischer Schriften mit dem Spätwerk Gérard de Nervals*. Dissertação, München 1965. No capítulo *Traum und Wirklichkeit*, a autora oferece uma justaposição de passagens de *Aurélia*, de Nerval, e de passagens afins de *Manifestes* e *Entretiens*, de Breton, cujos comentários, no entanto, são carentes de precisão interpretativa e, por isso mesmo, não satisfazem plenamente. Outra acusação possível de ser feita ao trabalho é o fato de ter sido negligenciada a dimensão crítico-social do movimento surrealista e de terem servido como moldura para a interpretação categorias difusas no quadro da história das idéias, como a da "inabitabilidade metafísica" (idem, 136).

perpassa a narrativa de *Aurélia*: "*J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine* [Eu fui amaldiçoado, talvez, por ter desejado desvendar um mistério temível, ofendendo a lei divina]³. Por fim, é fundamentalmente distinta, em ambos os autores, a forma como o conhecimento racional é renegado, bem como limitado: em Breton, por causa da submissão a fins heteronômicos; em Nerval, ao contrário, como *hybris*.

Somente sobre o pano de fundo das diferenças fundamentais é que os paralelos surpreendentes ganham um enfoque correto. A interpretação francamente científica da tarefa do escritor é comum a ambos. Ao definir, no início de *Aurélia*, a sua intenção: "*Je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie*" [Vou tentar [...] transcrever as impressões de uma longa enfermidade] (*Aurélia*, 753), Nerval vai inteiramente ao encontro da intenção documental perseguida por Breton em *Nadja*. E Breton estaria, sem dúvida, de pleno acordo com a definição de Nerval para a atividade do escritor: "*la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie*" [a missão de um escritor é analisar sinceramente aquilo que ele experimenta nas graves circunstâncias da vida] (*Aurélia*, 761). Mas é, sobretudo, o significado atribuído ao sonho que constitui um ponto de convergência das opiniões de ambos. Em *Aurélia*, a exemplo do que realizam os trabalhos surrealistas, não apenas se acha contida uma série de registros de sonhos; ali, antes de mais nada, o sonho é compreendido como uma forma de existência adequada à vigília: "*le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence*" [o eu, sob uma outra forma, dá prosseguimento à obra da existência] (*Aurélia*, 753). Até mesmo a intenção básica de Breton, a união da oposição sonho/realidade, encontra em Nerval a sua correspondência:

Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir (Aurélia, 787) - C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits (Aurélia, 790).

³ G. de Nerval, *Aurélia*, in: *Œuvres*, ed. H. Lemaître (Class. Garnier), vol. I, Paris 1966, p.787.

Mas, segundo meu pensamento, os acontecimentos terrestres estavam ligados aos do mundo invisível. É uma dessas relações estranhas, das quais eu mesmo não me dou conta, sendo mais fácil indicá-las do que defini-las. — É assim que eu acreditava entender as relações do mundo real com o mundo dos espíritos.

Mas vale saber que, por sob as formulações que se afinam com as de Breton, se escondem afirmações inteiramente diferentes. Onde aquele acredita na existência de um *monde des esprits*, este vê um fenômeno estritamente inerente ao universo, estando interessado, no caso, não em estabelecer um contato com o além-mundo, mas em restabelecer a totalidade da experiência humana.

Uma outra fase dessa sua confrontação com o problema do sonho encontra-se em *Vases communicants* (1932). Nesse meio tempo, não só Breton se debruça intensivamente sobre a interpretação do sonho feita por Freud, mas, sobretudo, por meio do engajamento político dos membros do grupo e da colaboração com os comunistas, o sonho passa a ocupar um novo lugar no sistema da visão de mundo surrealista. É certo que Breton toma a adotar a exigência, proposta no Manifesto, de uma união de sonho e realidade (*Vases*, 105), mas, em dois sentidos, ele caminha adiante: primeiro, ao tentar demonstrar que o sonho, mais exatamente, o sonho de vigília, é capaz de contribuir para a solução dos problemas práticos da vida; em segundo lugar, ao buscar, por meio de restrições críticas, deter uma absolutização de uma existência semelhante ao sonho.

Na primeira parte da obra, por meio da aplicação do método freudiano, Breton analisa dois de seus próprios sonhos. Esta etapa é especialmente interessante do ponto de vista técnico-narrativo. Do estabelecimento de relações entre as associações que lhe vêm à mente e partes isoladas desses sonhos, procede uma imagem de sua existência não obediente a um esquema cronológico do transcorrer de uma história. Os esclarecimentos sobre a vida do sonhador não são dados na sequência mesma em que este os vive na realidade, mas naquela em que o sonho aponta para esse material. Breton renuncia amplamente a uma interpretação no sentido de Freud, contentando-se, no essencial, em apontar a procedência do material onírico a partir da realidade. Para ele, no fundo, não se trata tanto de uma conclusão

do conteúdo manifesto do sonho acerca das idéias oníricas latentes. Trata-se, isto sim, de mostrar, sobretudo no material onírico, uma conexão entre *rêve* e *réalité*. Correspondentemente, a segunda parte do livro mostra como é possível combinar, segundo a lógica do sonho, acontecimentos reais sob condições de vida fora do comum. Se a primeira parte, pelo menos na forma (relato de sonho e interpretação de associações relativas a suas partes isoladas), busca orientação em Freud, a segunda, tanto no procedimento como na intenção, se contrapõe ao método por ele criado. Para Freud, trata-se de ampliar a dominação da *ratio* sobre a esfera do irracional ("*Was Es war, soll Ich werden*". [O que é Isso, deve tornar-se Eu]); Breton, ao contrário, como se depreende do exemplo na parte intermediária do livro, defende a visão de que em determinadas situações extremas da vida, quando fracassa o planejamento racional, existe uma só saída: a entrega ao irracional⁴.

Na escolha de um mote de *Aurélia* ("*Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai de nom d'Aurélia, était perdue pour moi*" [Uma senhora que eu amara tanto tempo e que chamarei pelo nome de Aurélia, estava perdida para mim]) como epígrafe à parte intermediária do seu livro, Breton não somente aponta para a analogia entre as situações de ambos, como faz alusão ao fato de, com o seu relato, estar perseguindo uma intenção análoga à de Nerval em *Aurélia*: em ambos os casos, não se trata primeiramente de criar uma obra de arte, mas de transmitir uma experiência. As duas obras querem ser compreendidas como tentativas de exploração dos domínios inacessíveis da psique humana. Mas enquanto Nerval, no período de sua vida descrito em *Aurélia*, se torna inteiramente escravo de suas visões, Breton leva uma vida "normal" do ponto de vista exterior, exceto que uma série de fatos aparentemente desconexos impregna sua memória. O ponto de partida de todo movimento anímico é o desespero relativo à perda da amada, que, para ele, havia sido "*la pierre angulaire du monde matériel*" [a pedra angular do mundo material] (*Vases*, 83). Tal perda é, no caso, um fato primário, na medida em que afeta de maneira direta

⁴ In *Position politique* (327), ele vai até mesmo caracterizar, em oposição direta a Freud, a "*abolition du moi dans le soi*" [abolição do eu no ele] como intenção de efeito da arte.

a capacidade e a vontade de viver do Eu. "*Sous mes yeux les arbres, les livres, les gens flottaient, un couteau dans le coeur*" [Sob meus olhos as árvores, os livros, as pessoas flutuavam, uma faca no coração] (*Vases*, 84). Nesta situação, mostra-se ineficaz a explicação racional, segundo a qual o fracasso da relação amorosa deveria ser atribuído às condições sociais ("*que seul un changement social radical [...] parviendrait à faire triompher, sur le plan de la vie réelle, l'amour réciproque*" [que somente uma mudança social radical [...] conseguiria fazer triunfar, no plano da vida real, o amor recíproco] (*Vases*, 83)), ou seja, embora aceita como correta, ela não atinge aquele lugar da alma onde o desespero se abriga. Uma saída para esta situação, Breton a encontra ao abandonar-se inteiramente à espontaneidade de suas emoções. Inconscientemente, da abundância de coisas reais que se lhe oferecem à percepção, ele escolhe as que o fazem gradualmente retomar uma relação com o mundo. Ali estão os olhos de várias garotas, os quais, num primeiro momento, dão conta de aprisioná-lo por instantes, e isso significa arrancá-lo do estado de indiferença desesperada (*Vases*, 80, 93, 116); em seguida, "*la personne collective de la femme*" [a persona coletiva da mulher] (*Vases*, 87), que ele como que compõe de parcelas, contrastantes entre si, das mulheres que lhe vêm ao encontro em seus passeios. O perigo desta relação é, para ele, inteiramente consciente: "*ce détour par l'essence [...] favorise un certain nombre d'attitudes inhumaines et engendre de fausses démarches*" [este desvio pela essência [...] favorece um certo número de atitudes desumanas e engendra falsas demarches] (*Vases*, 89). À medida que, em passantes anônimas, procura a mulher, ele, no fundo, potencializa o erro que conduziu ao fracasso de sua relação amorosa: em sua fantasia, ao invés de compreender o outro em sua realidade, constrói um ser que, de acordo com a natureza, não pode estar em conformidade com o ser humano real. Se se trata de "*se défaire [...] de toute attache idéaliste*" [se desfazer [...] de todo laço idealista] (*Vases*, 89), Breton atinge então o objetivo, mais exatamente: a dominação do desespero, na qual foi lançado por sua *attitude idéaliste*, na medida em que acaba cedendo a ela repetidas vezes. Deixa-se fascinar por uma garota jovem, para, no encontro posterior, constatar que a ela nada o vincula (*Vases*, 93-4 e 100). E, no entanto, se mostra feliz em relação a esse encontro, porque contribuiu substancialmente para religá-lo à realidade.

O encontro com mulheres é, no entanto, um momento apenas dentro de uma série de acontecimentos, cuja particularidade consiste em vincularem-se, para aquele que a experimenta, de forma associativa, em analogia com a lógica do sonho. Daí resulta a sensação de uma dissolução da categoria do tempo: "*l'idée de temps n'avait pas réussi non plus à se garder très intacte*" [tampouco a idéia de tempo lograra manter-se muito intacta] (*Vases*, 114). Vale indagar qual princípio norteou a vida de Breton naquele período crítico. É dele mesmo a formulação: "*Je tentais désespérément, de toutes mes forces, d'extraire du milieu, à l'exclusion de tout le reste, ce qui devait d'abord servir à la reconstitution de ce moi*" [Eu tentava desesperadamente, com todas as minhas forças, extrair do meio, com a exclusão de todo resto, aquilo que devia primeiro servir à reconstituição deste eu] (*Vases*, 130). A reconstituição do eu, como aquela instância anímica que dirige a vida do indivíduo, é uma atividade que torna a necessitar, ela própria, de um agente. É no *désir* que Breton vê esse agente. Se, na teoria freudiana do sonho, todo sonho é afinal de contas a satisfação de um desejo, também o sonho de vigília, ao qual Breton se abandona, tem de obedecer à mesma energia anímica original: "*Il me semble qu'ici et là [no sonho e no sonho de vigília] le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui est peut être utile à sa satisfaction*" [Parece-me que, aqui e ali, o desejo, que em sua essência é o mesmo, ao acaso se apodera daquele que talvez seja útil à sua satisfação] (*Vases*, 133).

A descoberta do *désir*, como a energia que regula tanto a atividade do sonho quanto a do sonho de vigília, não leva Breton a contrapor, no entanto, à ordem racional do cotidiano, o sonho e o sonho de vigília, como formas mais elevadas de vida. Antes, ele descreve o sonho de vigília como *liquidateur* (*Vases*, 137), que liberta o homem das vinculações de que não mais necessita, como instância que o auxilia a superar uma época justamente passada de sua vida. Breton realmente atribui ao sonho de vigília uma função vital decisiva, cujo alcance total somente se aclara a partir da discussão subsequente em torno do suicídio; mas, em absoluto, não o declara uma realidade mais elevada. Pode-se compreender claramente, aqui, a diferença em relação à posição assumida no *Manifeste*: O que, no *Manifeste*, é ambicionado como

surréalité, síntese de sonho e realidade, aqui é, a um só tempo, experimentado e relativizado na forma do sonho de vigília, na medida em que este, como superador do passado, permanece sendo um episódio cujo objetivo é unicamente uma nova relação com a realidade: "*libéré de telle créance (sc. o vínculo com a amada perdida), je me découvrirai peut-être une nouvelle raison sociale*" [liberto de tal crença, eu descobriria para mim, talvez, uma nova razão social] (*Vases*, 137).

VI - Teoria e Práxis

Vases communicants não é apenas um livro sobre a relação entre sonho e realidade, mais do que isso, ele lança duas importantes questões: qual é a conexão entre satisfação subjetiva do indivíduo e conformação objetiva da realidade, entre o esboço teórico de uma transformação e a atividade, na prática, transformadora. Tais questões são abordadas por Breton não de maneira abstrata, mas com o auxílio dos problemas com os quais se confronta a experiência surrealista¹.

Breton confessa que o sonho de vigília, que ele descreve na segunda parte de *Vases communicants*, lhe rouba qualquer possibilidade de ação no sentido da racionalidade-voltada-para-os-fins: "*Il me barre littéralement l'action pratique [...] La balance dialectique voit son équilibre rompu au bénéfice du sujet qui, las de dépendre de ce qui lui est extérieur, cherche par tous les moyens à faire dépendre ce qui lui est extérieur de lui-même*" [Ele me impede literalmente a ação prática [...]. O pêndulo dialético vê o seu equilíbrio rompido em benefício do sujeito que, cansado de depender daquilo que lhe é exterior, procura por todos os meios fazer com que aquilo que lhe é exterior dependa dele próprio] (*Vases*, 137-8). Se, no *Premier Manifeste*, se criticou a ação marcada pela racionalidade-voltada-para-os-fins enquanto tal, admite-se agora amplamente a necessidade de uma *action pratique* [ação prática]; a causa da revolução, cuja necessidade é afirmada por Breton, só pode ser fomentada através de uma ação sistemática. Que uma tal postura nova, na realidade, não se coaduna facilmente com as posições básicas dos surrealistas, é o que se deduz claramente da discussão acerca da *action antireligieuse* [ação anti-religiosa]. Os surrealistas, assim relata Breton, haviam decidido concentrar sua atividade numa *action antireligieuse* -

¹ Quando, em sua crítica do Surrealismo (*Qu'est-ce que la Littérature?* in: *Situations II*, Paris 1948, 215 et seq.), J.-P. Sartre o reduz à fórmula "quiétisme et violence" (idem, 221), isto é, destruição imaginária tanto da subjectivité como também da objectivité, mas que, em última instância, nem de leve toca a realidade, será necessário compreender a polémica simplificação a partir da situação do filósofo, que, com o texto citado, defende um programa radicalmente contraposto à concepção surrealista da literatura.

religião aqui sendo entendida como uma ideologia estabilizadora da dominação burguesa, e sua destruição, portanto, como ação revolucionária conseqüente. É de modo reticente apenas que Breton consegue concordar com o plano, por reconhecer, na determinação de um fazer planejado, uma limitação contrária aos esforços dos surrealistas:

je m'effrayais de voir tout ce que, de ma vie et de mes aspirations personnelles, un tel projet laissait de côté. Le surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'aurons conçu durant des années, n'aura dû être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation a priori de son effort (Vases, 104-5).

eu me assustava de ver tudo o que, de minha vida e de minhas aspirações, um tal projeto deixava de lado. O surrealismo, tal qual muitos de nós o teremos concebido durante anos, não deverá ser considerado como existente a não ser pela não-especialização *a priori* de seu esforço.

Na realidade, impõe-se a questão: se, ao substituir a libertação total do homem, originalmente ambicionada, pelo conhecimento da necessidade primordial de uma revolução social, não estariam os surrealistas abandonando uma de suas intenções fundamentais? Em primeiro lugar, será necessário ver que eles de forma alguma substituem uma aspiração pela outra, antes, ao compreender a revolução social como condição de possibilidade da libertação total, apenas concretizam sua reivindicação básica. Por outro lado: ao preterir a pretensão de total transformação da vida, pretensão esta que permanece sendo necessariamente abstrata, e ao tomar sua concretização dependente da revolução, o surrealismo, numa escala muito mais elevada, alimenta ao mesmo tempo a aspiração de ser levado a sério, como teoria praticamente conseqüente, justamente também pela esquerda revolucionária.

A terceira parte de *Vases communicants* contém uma discussão com o partido comunista. Esta discussão se impõe, pois os surrealistas se acham, por um lado, convencidos da necessidade de uma revolução proletária, mas, por outro, divergem dos comunistas numa quantidade de questões significativas. Se em 1926, em *Légitime Défense*, a discussão havia assumido a forma de uma provocatória rejeição a Barbusse, o então editor-chefe do caderno cultural do jornal comunista (cf. *Point*, 37 e segs.), na terceira parte de *Vases communicants* nos deparamos com uma

demarcação teórica. Seu objetivo: dentro de um modo de ação comprometido com a revolução, salvar um máximo de liberdade para o indivíduo e mostrar que tal liberdade em nada contradiz a ação revolucionária, sendo antes condição para seu êxito. Sabe-se que os partidos comunistas dos anos 20 seguiam, em grande parte, as diretrizes da URSS, sendo o modelo soviético considerado obrigatório. Sem aludir diretamente ao fato, Breton procura mostrar que a situação na Rússia pós-revolucionária e a situação na Europa ocidental pré-revolucionária requerem, respectivamente, formas diversas de comportamento: "*Il peut même arriver que ce qui est le mal ici devienne assez exactement le bien là*" [Pode até acontecer de o mal daqui apresentar-se acolá como sendo exatamente o bem] (Vases, 151). As outras condições concretas de vida requerem não apenas uma ação respectivamente diferente em cada um dos casos, elas subtraem também, de modo considerável, as ações a um julgamento recíproco. Segundo os critérios habitualmente adotados por Breton, determinados filmes russos lhe parecem "*si superficiellement optimistes, si médiocrement substantiels*" [tão superficialmente otimistas, tão mediocrementes substanciais] (Vases, 153); no entanto, diante do fato de que a outra situação requer outras categorias de avaliação, ele se dispõe a suspender o seu julgamento. Ao formular, com todo rigor, o problema da comunicação entre a Rússia revolucionária e a França burguesa, ele consegue tornar plausível a necessidade de um fazer revolucionário independente da primeira.

Num próximo passo, ele vai além deste resultado, colocando, numa adesão à famosa 2ª Tese de Feuerbach (*II. Feuerbachthese*), de Marx, a questão da conexão entre interpretação e transformação do mundo. Para Breton, está fora de dúvida o fato de uma interpretação do mundo e do homem ser significativa apenas quando a serviço de sua transformação. No entanto, acusa os comunistas de falsearem uma interpretação correta, a de Marx, ao fazer desta, enquanto interpretação divorciada da vida do sujeito revolucionário, uma reprovação da transformação da realidade. Em outras palavras: quando a atividade revolucionária não é mediada pela necessidade concreta do sujeito agente, esta permanece exterior àquela; o resultado é que, na verdade, mesmo a revolução exteriormente bem-sucedida passa a ser um fracasso, na

medida em que não é a revolução daquele que a fez. Para Breton, portanto, o problema da distinção entre teoria e práxis em absoluto não se esgota na questão de como a teoria de Marx poderia ser transposta para a práxis, antes inclui o sujeito, e, aliás, não apenas como portador da ação revolucionária, mas também como sujeito que se realiza a si mesmo, cuja tarefa consiste em reconciliar-se, ele próprio, com a realidade que o transforma.

Elle [isto é, a opinião de que a única tarefa do escritor revolucionário seria a de fortalecer a consciência de classe do trabalhador] fait exagérément bon marché, tout d'abord, du conflit permanent qui existe chez l'individu entre l'idée théorique et l'idée pratique, insuffisantes l'une et l'autre par elles-mêmes et condamnées à se borner mutuellement. Elle n'entre pas dans la réalité du détour infligé à l'homme par sa propre nature, qui le fait dépendre non seulement de la forme d'existence de la collectivité, mais encore d'une nécessité subjective: la nécessité de sa conservation et de celle de son espèce. Ce désir que je lui prête, que je lui connais, qui est d'en finir au plus tôt avec un monde où ce qu'il y a de plus valable en lui devient de jour en jour plus incapable de donner sa mesure, ce désir dans lequel me paraissent pouvoir le mieux se concentrer et se coordonner ses aspirations généreuses, comment ce désir parviendrait-il à se maintenir opérant s'il ne mobilisait à chaque seconde tout le passé, tout le présent personnels de l'individu? [...] Comment pourrais-je admettre qu'un tel désir échappe seul au processus de réalisation de tout désir, c'est-à-dire ne s'embarrasse pas de mille éléments de vie composite qui sans cesse, comme des pierres un ruisseau, le détournent et le fortifient! Bien plutôt importe-t-il, de ce côté de l'Europe, que nous soyons quelques-uns à maintenir ce désir en état de se recréer sans cesse, centré qu'il doit être par rapport aux désirs humains éternels si, prisonnier de sa propre rigueur, il ne veut pas aller à son appauvrissement. Lui vivant, ce désir ne doit pas faire que toutes questions ne demeurent pas posées, que le besoin de savoir en tout ne suive pas son cours [...]. Une règle sèche, comme celle qui consiste à requérir de l'individu une activité strictement appropriée à une fin telle que la fin révolutionnaire en lui proscrivant toute autre activité, ne peut manquer de replacer cette fin révolutionnaire sous le signe du bien abstrait, c'est-à-dire d'un principe insuffisant pour mouvoir l'être dont la volonté subjective ne tend plus par son ressort propre à s'identifier avec ce bien abstrait (Vases, 148 et seq.).

Ela [a opinião; ver acima] exagera ao não levar em conta, antes de tudo, o conflito permanente que existe no indivíduo, entre a idéia teórica e a idéia prática, por si mesmas insuficientes e condenadas a delimitar-se mutuamente. Não entra na realidade do desvio infligido ao homem por sua própria natureza, que o faz depender não apenas da forma de existência da coletividade, mas ainda de uma necessidade subjetiva: a de sua conservação e a da conservação de sua espécie. Este desejo que eu lhe empresto, que nela eu reconheço, o de acabar quanto antes com um

mundo no qual o que nele há de mais valioso, dia após dia, se torna mais incapaz de oferecer sua medida, este desejo, no qual suas aspirações generosas parecem-me poder melhor se concentrar e coordenar; como este desejo alcançaria se manter operando, se não mobilizasse a cada segundo o passado inteiro, todo o presente pessoal do indivíduo? [...] Como poderia eu admitir que um tal desejo deixe de se envolver sozinho no processo de realização de todo desejo, isto é, não se embarace com os milhares de elementos da vida compósita que incessantemente, como as pedras a um regato, o desviam e fortificam! Deste lado da Europa, importa muito mais que sejamos alguns a manter este desejo em estado de se recriar sem trégua, centrado como deve estar em relação aos desejos humanos eternos, caso, prisioneiro de seu próprio rigor, não queira caminhar rumo ao empobrecimento. Vivo, este desejo não deve fazer com que todas as questões deixem de ser colocadas, com que a necessidade de saber *em tudo* deixe de seguir seu curso [...]. Uma regra seca, como a que consiste em requerer do indivíduo uma atividade estritamente apropriada a uma finalidade, como a revolucionária, proscrevendo-lhe qualquer outra atividade, não pode deixar de substituir a atividade revolucionária sob o signo do bem abstrato, isto é, de um princípio insuficiente para mover o ser, no qual a vontade subjetiva não tende mais, por sua própria competência, a se identificar com este bem abstrato.

O homem é não apenas ser coletivo, mas também indivíduo, e apenas como tal experimenta, de maneira direta, a insuportabilidade da situação presente. O conceito-chave do texto é o *désir*; trata-se da reivindicação de desativar um sistema social que sempre opôs os maiores obstáculos à realização do homem. Este *désir* é, por um lado, algo objetivo, expressão da necessidade de uma transformação da sociedade, sendo, por outro lado, algo subjetivo, a experiência da impossibilidade da auto-realização na sociedade burguesa. Pela introdução deste conceito, Breton traz a idéia da revolução de volta ao sujeito, sem tirar dele a sua real dimensão. No caso, trata-se de dois aspectos: primeiro, o de transformar o homem concreto, real, em sujeito da história; por outro lado, trata-se de compreender a reivindicação revolucionária como uma forma de manifestação dos *désirs humains éternels*. Não é uma questão de correlação, mas, em última instância, diz respeito à legitimação do próprio *désir*. Somente na medida em que não se transforma em interesse particular, mas permanece sendo expressão do interesse geral de libertação humana, é que a reivindicação revolucionária pode sustentar diante do tribunal a razão que proclama a aspiração de estabelecer objetivos, de não apenas preparar meios para a realização de não importa quais objetivos. A vontade de transformação, que é a força motriz do

movimento revolucionário, carece do impulso individual, desde que ele não resvale na abstração da ação desarticulada. Abstração significa, no entanto, empobrecimento, tanto do indivíduo, que não age mais como sendo ele próprio, como também do movimento revolucionário, que, em nome de alcançar determinados objetivos políticos isolados, se priva das energias de cuja preservação depende não apenas a realização, mas a própria idéia de um futuro melhor. Mesmo a revolução pode se tornar um mero objetivo abstrato, que não chega a provocar mais nenhum impulso real no sentido da ação, no momento em que deixa de ser compreendida como necessidade subjetiva.

No caso, Breton toca numa das questões decisivas do pensamento voltado para a concretização de um mundo melhor: a questão da harmonia do indivíduo com a coletividade. Ele a surpreende onde a insolubilidade do problema salta aos olhos de forma mais flagrante, no suicídio², mais exatamente, no suicídio do revolucionário.

On a beaucoup remarqué, malgré tout, ces congés brusques pris de l'existence par des hommes en qui s'incarnait une passion particulièrement moderne, je veux dire fonction du temps, du présent au suprême degré. Des poètes, des hommes qui, tout bien examiné, la vie, ses pas du tout négligeables raisons d'être, l'idée du meilleur à atteindre, que dis-je, atteint, se recueillaient un soir, un matin très sombrement et, ma foi, décidaient que ce n'était point la peine, en ce qui les concernait, de poursuivre plus avant l'expérience (Vases, 156).

Muito se falou, apesar de tudo, sobre estas tomadas bruscas de despedida da existência por homens nos quais se incarnava uma paixão particularmente moderna, quero dizer, função do tempo, do presente ao grau supremo. Poetas, homens que, observando atentamente, a vida, suas razões de viver absolutamente não-negligenciáveis, a idéia do melhor a esperar, que digo eu, esperado, uma tarde, uma manhã muito sombriamente se recolham e, disso dou fé, decidiam que não valia mais a pena, no que lhes concernia, perseguir mais adiante a experiência.

² O problema do suicídio ocupou os surrealistas já em sua fase inicial (cf. o inquérito no primeiro número de "Révolution Surréaliste": *Le Suicide est-il une solution?*). O que os surrealistas, em seu período individualista, discutiam como possível - ainda que extrema - forma de protesto contra a *dictature sociale* (cf., por ex., os *Écrits* de J. Rigaut, recentemente editados, pela primeira vez na íntegra, por M. Kay, Paris 1970), será julgado por Breton, em *Vases communicants*, como expressão de um *défaitisme* social.

Se a marca do texto poético consiste em projetar a mensagem do plano do sentido para o plano do material lingüístico, não se poderá negar então qualidade poética à frase acima citada. A idéia da interrupção arbitrária de uma vida humana encontra correspondência, do ponto de vista estilístico, no aspecto da *rupture* que assinala o texto. Esta é realizada, sobretudo, por acréscimos e complementos, no que é especialmente esclarecedor o fato de Breton aplicar inserções adicionais (*malgré tout, ma foi*), que menos parecem servir a uma precisão do sentido do que à realização lingüística da *rupture*. Mas, ao mesmo tempo, na *nonchalance* de um uso como *ma foi*, prepara-se a neutralização do pathos do suicídio, objetivada afinal por Breton, e por ele formulada de maneira ainda mais drástica nas frases seguintes, quando nomeia como causa da morte voluntária "*un cri insignifiant de souffrance personnelle*" [um grito insignificante de sofrimento pessoal]. A dura sentença, que ele faz recair sobre aqueles que, seguindo afinal impulsos pessoais puseram fim a sua vida, não é a presunção de um homem a quem semelhantes idéias e sentimentos são estranhos, mas sim expressões de uma perplexidade que produz, a partir de si mesma, a vontade de transformação. Breton interpreta o suicídio de revolucionários, como Maiakowski, como sinal de que a inserção do sujeito na coletividade, mesmo depois da revolução, representa um problema central. A confissão de estar diante de um problema não resolvido e que tampouco a revolução, enquanto tal, está em condições de solucionar, leva-o à seguinte conclusão lógica: somente um estudo exaustivo do sujeito pode evitar a disseminação do falso individualismo.

Il est inadmissible que dans la société nouvelle la vie privée, avec ses chances et ses déceptions, demeure la grande distributrice comme aussi la grande privatrice des énergies. Le seul moyen de l'éviter est de préparer à l'existence subjective une revanche éclatante sur le terrain de la connaissance, de la conscience sans faiblesse et sans honte. Toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers: elle est, par suite, un obstacle à sa transformation. Or, il faut le dire, c'est tout un monde de préjugés inviolables qui gravite auprès de l'autre, de celui qui n'est justiciable que du fer rouge, dès qu'on observe à un fort grossissement une minute de souffrance. Il est fait des bulles troubles, déformantes qui se lèvent à toute heure du fond marécageux, de l'inconscient de l'individu. La transformation sociale ne sera vraiment effective et complète que le jour où l'on en aura fini avec ces germes corrompueurs. On n'en finira avec eux qu'en acceptant, pour pouvoir

l'intégrer à celle de l'être collectif, de réhabiliter l'étude du moi (Vases, 159-0).

É inadmissível que na nova sociedade a vida privada, com seus riscos e decepções, continue a ser a grande distribuidora, como também a grande privadora de energias. O único meio de evitá-lo é preparar para a existência subjetiva uma revanche escandalosa no terreno do conhecimento, da consciência sem fraqueza nem vergonha. Todo erro na interpretação do homem acarreta um erro na interpretação do universo: sendo, por conseguinte, um obstáculo à sua transformação. Ou, cumpre dizê-lo, é um mundo inteiro de preconceitos inconfessáveis que gravita perto do outro, daquele que não merece outra justiça que não a do ferro em brasa, uma vez que se observe para cada forte aumento um minuto de sofrimento. É feito de bolhas turvas, deformantes, que se elevam a toda hora do fundo pantanoso, do *inconsciente* do indivíduo. A transformação social não será verdadeiramente efetiva e completa, senão no dia em que se tiver acabado com estes germes corruptores. Não se acabará com eles, a não ser aceitando reabilitar, para poder integrá-lo ao do ser coletivo, o estudo do eu.

O texto mostra que a polêmica com o marxismo leva a posição surrealista a transformações essenciais. Se na primeira fase do movimento os surrealistas assumiam a proteção do indivíduo contra a *dictature sociale*, corrige-se aqui essa postura radicalmente individualista; se antes eles lutavam pela libertação do inconsciente, este é agora apostrofado como "*fond marécageux*" (cf. também "*bulles troubles*", "*germes corrupteurs*"). Poderíamos quase ter a impressão de que se trata, no caso, de uma inversão da posição original; mas tal não se mostra pertinente, visto que também no Primeiro Manifesto, no capítulo sobre o sonho, pudemos observar um duplo alinhamento: a entrega às energias do sonho e o desejo de dominá-las, ainda que esta segunda tendência fosse muito menos clara. Tais oscilações entre posturas aparentemente excludentes entre si são, desde o início, características do surrealismo; apenas que o pêndulo aponta agora para a cientificidade³. Nova, contudo, é a constatação de que o indivíduo burguês, até o íntimo do seu inconsciente, é cunhado

³ K. A. Ott trata do caráter problemático de uma arte que se compreende como ciência, apontando, como Lukács, o naturalismo como a origem do vanguardismo, mas substituindo crítica humanística que ele faz da vanguarda (cf. o capítulo final deste trabalho) por uma crítica de viés conservador (*Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus*, in: *Poetica* 2 [1068], 371-398).

pela sociedade, "*qui n'est justiciable que du fer rouge*". Breton não acredita na transformação espontânea da consciência dentro do processo revolucionário. Numa sociedade repressiva, ele considera necessário dissolver não apenas os laços externos, mas também os internos. O *étude du moi* tem agora o objetivo de superar o Eu no coletivo, e justamente nesta superação consistiria a sua liberdade. A dificuldade do texto decorre da perda de significado, no processo dialético, pelos próprios conceitos. Se no primeiro texto de *Vases communicants* Breton contrapõe ainda *collectivité* e *nécessité subjective* como formas de vida inerentes à natureza do homem, no segundo o indivíduo é concebido como forma alienada da subjetividade, que aparece superada no homem pós-revolucionário.

É da força destrutiva das fixações inconscientes que Breton deduz a necessidade das experiências surrealistas. Para ser conseqüente, ele teria de ter chegado a uma síntese de marxismo e Freud⁴. Mas, no caso, ele negligencia o fato de que a psicanálise possibilita, pela auto-reflexão, o domínio racional de conflitos individuais, isto é, de que a ciência, de cuja criação ele incumbe o surrealismo, já se acha à disposição. Eis aqui também o ponto em que, para Breton, não restam senão duas saídas: tornar a proclamar sempre a necessidade da ligação de ambas as esferas da vida, alienadas uma da outra, e a necessidade da investigação do sujeito humano (isto ocorre na terceira parte de *Vases communicants*), ou então comunicar experiências de fases não racionais da vida (como, por exemplo: o sonho de vigília da segunda parte do livro). O último caminho pode ser poeticamente atrativo, no que diz

⁴ Está fora de dúvida que Breton aspirava a essa síntese; cf. também a manifestação, no *Second Manifeste*: "Certes le surréalisme, que nous avons vu socialement adopter de propos délibéré la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées: tout au contraire il tient cette critique pour la première et pour la seule vraiment fondée" [Claro, o surrealismo, que vimos socialmente adotar deliberadamente a fórmula marxista, não tenciona fazer pouco caso da crítica freudiana das idéias: bem pelo contrário, ele considera essa crítica como a primeira, e a única realmente fundamentada; Brasiliense, 135] (*Manifestes*, 118). No entanto, em quase todas as manifestações de Breton a respeito de Freud, é perceptível uma resistência contra o racionalismo deste.

respeito à solução do problema teórico, tendo necessariamente de recair no encaixe de Freud e no racionalismo^{4a}.

^{4a} Enquanto, no presente capítulo, acabamos de elaborar o significado teórico de *Vases communicants*, J. Decottignies fez reiteradas tentativas de colocá-lo em dúvida, ao apontar para a deficiência do “agencement logique des arguments”: “L’idéologie ne constitue pas la fin du livre, mais le véhicule d’un autre sens” [agenciamento lógico dos argumentos: A ideologia não constitui o fim do livro, mas o veículo de um outro sentido] (*L’Œuvre surréaliste et l’idéologie*, in: *Littérature*, No. 1 [février 1971], 45-6). Apesar da abordagem interessante, a rígida oposição por ele sugerida, entre a “atualização” da revolução pela poesia e a teoria discursiva da mesma, parece-me passar ao largo da especificidade do empreendimento de Breton.

VII. O "Paysan de Paris" de Aragon (1926)

A DESCRIÇÃO

Dois anos depois de, no Manifesto do Surrealismo (1924), Breton ter criticado com extrema veemência a descrição como forma literária, Aragon publicou o seu *Paysan de Paris*¹, obra que reserva à descrição um significado amplamente maior do que no romance realista. Há várias possibilidades de se esclarecer esta contradição: a mais simples consiste em recorrer à predisposição "realista" de Aragon; menos insatisfatória é a recorrência ao tom paródico de certas descrições (mas tal observação, absolutamente, não é procedente para todas elas). Somente a partir da função da *description* no interior do livro é que se poderá solucionar essa estranha contradição. Breton se voltara contra a *description* no romance realista, isto é, contra a descrição de um mundo fictício, vale dizer, elaborado pela *imagination* do autor, descrição esta funcionalmente subordinada a uma outra, a dos personagens e seus dramas (a descrição da Pension Vauquer no início do *Père Goriot* de Balzac, por exemplo, não se refere ao lugar enquanto tal, mas aponta para outra coisa: o caráter dos hóspedes da pensão). Onde ela deixa de ser funcionalmente direcionada para alguma outra coisa, para, como no *Paysan de Paris*, transformar-se em sujeito da

¹ As cifras colocadas entre parênteses se referem, neste capítulo, à seguinte edição: Aragon, *Le Paysan de Paris* (Livre de Poche, 1670), Paris 1966; os capítulos citados foram cotejados com a edição original, com exceção de uma correção lingüística mínima, não foi registrada nenhuma irregularidade. – Enquanto a presente exposição destaca a unidade do movimento surrealista, na pesquisa posterior, de forma legítima, foi trabalhado o perfil particular de autores isolados. Assim, o caderno 9 (1978) de 'Lendemain' toma como tarefa prestar tal tributo a Aragon; no caso, logicamente, se faz uma exposição abreviada a respeito de Breton, cujo alinhamento a Vaché é interpretado como "mudança em direção à estetização da práxis vital" (idem, 25).

narrativa, e onde, além disso, seu objeto é a realidade tal qual ela se manifesta ao narrador, a descrição escapa à crítica de Breton².

O que separa a descrição em Aragon daquela que é característica do romance realista, pode ser mais bem apreendido no cotejo de duas passagens afins do ponto de vista temático. Vou escolher como objeto de comparação o começo de *Peau de chagrin* de Balzac, que apresenta coincidências visíveis com a primeira parte do *Paysan de Paris*: Depois de, num cassino, ter perdido o dinheiro que lhe restava, o herói de Balzac se depara com uma loja de antigüidades; em raras constelações, juntam-se os objetos ali amontoados, remanescentes de várias civilizações e épocas, transformando-se ante o olhar do herói e deslocando-o para um outro mundo: "*il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'extase, où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu*"³ [Ele deixou a vida real, ascendeu gradativamente em direção a um mundo ideal, chegou nos palácios encantados do êxtase, nos quais o universo lhe aparecia aos fragmentos e em traços de fogo]. É claro o paralelismo com a vivência da transformação da loja de departamentos numa paisagem submarina representada por Aragon, em cuja vitrine lhe aparece, como sereia, uma garota conhecida desde uma viagem pela Alemanha (30 e segs.) Enquanto Balzac não deixa dúvida sobre dever ser a transformação da realidade reconduzida à situação daquele que a vivencia, em Aragon a questão permanece em aberto; o leitor tem a possibilidade de tomar como real a transformação ou explicá-la a partir do estado de embriaguez daquele que a vivencia. Mais significativa é a diferença resultante da perspectiva narrativa: em Balzac, aquele que vivencia é objeto da representação (isto é, ele é mostrado); em Aragon, ao

² Ao ironizar, por volta do final do livro, suas próprias descrições, Aragon se situa numa tradição romântica: "Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin du compte. Tu n'as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. [...] Que tous ces gens qui se demandent où tu veux vraiment en venir se perdent dans le détail, ou dans le jardin de ta mauvaise volonté" [Você se cre, meu jovem, obrigado a descrever tudo. Ainda que ilusoriamente, mas obrigado a descrever. Você está muito enganado. Ainda não contou os pedregulhos, as cadeiras abandonadas. [...] Tomara que toda essa gente que se pergunta onde você quer verdadeiramente chegar se perca no detalhe, ou no jardim de sua má vontade; Imago, 206] (223; cf. também 221, 227).

³ H. Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. M. Allem (Class. Garnier), Paris 1960, 19; cf. também 17-8 e 26.

contrário, ele é sujeito (isto é, convida à identificação). A diferença entre o eu-vivenciador e o eu-narrador, Aragon não a considera um fator capaz de criar a distância. A diferença decisiva entre ambos os textos diz respeito a suas funções dentro das respectivas obras. Aquilo que em Balzac tem o caráter de uma preparação para o que virá, portanto, aponta para alguma outra coisa, em Aragon é auto-referente. Enquanto, em Balzac, as vivências do herói na loja de antigüidades apontam para o símbolo central do romance, *peau de chagrin*, em Aragon, o episódio da loja de departamentos permanece isolado; não possuindo nenhum significado funcional dentro do livro, é apenas através da analogia que ele se vincula a outros episódios. A analogia, porém, é um tipo de relação não-necessária, isto é, seria possível deixar de lado, sem dificuldade, certos episódios do *Paysan*, sem com isso alterar de forma decisiva a mensagem. Na arte surrealista, ao menos tendencialmente, é negada a "lei" embutida na estrutura da obra de arte, que transforma todos os elementos individuais em portadores de função do todo - o que faz com eles só recebam do todo o seu significado⁴.

Num outro sentido, é ainda elucidativo o capítulo sobre a loja de departamentos, no qual Aragon descreve uma vivência de transformação da realidade. Na descrição, Aragon se serve de uma técnica familiar a qualquer leitor de Proust e que (relacionada com o pintor Elstir) o atinge da seguinte maneira: "*si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait*" [se Deus Pai criara as coisas ao nomeá-las, é privando-as de seus nomes, ou dando-lhes um outro, que as recria Elstir]⁵. Com efeito, a "passagem" é descrita como uma paisagem subaquática: "*une lumière verdâtre, en quelque manière sous marine*" [uma luz esverdeada, de alguma forma submarina; Imago, 52] (30); "*Toute la mer dans le passage de l'Opéra. Des cannes se*

⁴ Obviamente, com isso não se exclui de forma alguma a possibilidade de uma interpretação de obras surrealistas como criações artísticas "orgânicas". A pesquisa que se propõe como tarefa tal interpretação e procura renovadamente encadear, no domínio do estético, os elementos da obra de arte surrealista que saltam para fora desse mesmo domínio, deles acaba por perder, no entanto, necessariamente as intenções.

balançaient doucement comme des varechs" [O mar inteiro na Passagem da Ópera. As bengalas balançavam suavemente como sargaços do mar; Imago, 52] (31)⁶. Mas o que fundamentalmente distingue esta transformação da realidade da que ocorre em Proust, é a intenção, por parte deste, de criar no objeto artístico uma nova e mais elevada realidade, enquanto, para Aragon, trata-se justamente da possibilidade de uma vivência estética da realidade tal qual ela se oferece. Em outras palavras: a percepção estética, que se libertou de toda subordinação a um objetivo e que, por isso mesmo, pode se tornar fantástica, não deve mais, como em Proust, ser obstáculo à produção artística, mas determinar, como postura de vida, a existência. A arte adquire assim uma função fundamentalmente diferente da que até então possuía: já não se contrapõe mais, como um domínio autônomo, à vida, antes reivindica o direito de colaborar na conformação da práxis vital de cada indivíduo. A união de todos os opostos, reiteradamente proclamada pelos surrealistas, pode ser reconduzida, é bem provável, à oposição entre arte e vida - para eles fundante. Toda obra surrealista digna de menção é uma tentativa de superação desta oposição.

O que de pronto chama a atenção nas descrições do *Paysan de Paris* é sua não-homogeneidade. O raio de alcance vai desde o relato com riqueza de dados, num tom neutro não-participativo, até o poético fragmento de texto, em sua transposição metafórica da realidade. O significado nele atribuído à descrição não decorre, afinal, da renúncia à construção de uma ficção fechada por parte de Aragon. Não um acontecimento, mas dois lugares ocupam o centro do livro, a *Passage de l'Opéra*⁷ e o parque de *Buttes-Chaumont*. Tentemos, em primeiro lugar, apreender os pontos comuns a estes dois lugares. Tanto a *Passage* como o parque são fenômenos

⁵ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, ed. P. Clarac/A. Ferré (Bibl. de la Pléiade), vol. I, Paris 1954, 835.

⁶ Se, no entanto, se deve buscar a inovação do anti-romance surrealista - que é como G. Brée e M. Guiton chamam o *Paysan de Paris* e *Nadja* - na "adaptation of poetic techniques, in particular the technique of metaphor, to novelistic ends" [adaptação de técnicas poéticas, em especial a técnica da metáfora, para fins romanescos] (*The Surrealist Anti-Novel*, in: *An Age of Fiction*, New Brunswick 1957, 135), é algo questionável, na medida em que, com isso, não será abarcada a intenção anti-estética dessas duas obras.

⁷ Para evitar confusões, emprego *Passage*, de acordo com o uso lingüístico alemão, sempre com artigo feminino. [Nota do tradutor: a observação de P. Bürger cabe igualmente para o texto em português.]

metropolitanos. Não são, no entanto, lugares quaisquer da metrópole, mas lugares especiais, de pouca luz - e é isto justamente o que atrai os surrealistas. As passagens são lugares de pouca luz, primeiramente, no sentido literal. Sua luz procede das vidraças, o mais das vezes verde-sujas, que as recobrem (Aragon fala em "*lueur glauque*" [clarão glauco; Imago, 44] e chama as passagens de "aquariums humains" [aquários humanos; Imago, 44] [21]). São lugares de luz difusa, ainda, no sentido moral da palavra, como lugar de prostituição (esse é um dos motivos dominantes na descrição das passagens feita por Aragon). Walter Benjamin, que, como se sabe, quis fazer das passagens o ponto central de uma grande obra histórico-sociológica sobre o século XIX, foi feliz ao fixar a ambigüidade destes lugares na fórmula: "as passagens são um meio-termo entre a rua e o interior da casa"⁸.

Em comum com as passagens, o parque noturno possui a mesma luz vacilante. É natureza, mas natureza circundada pela presença da cidade; sua luz não é a do céu estrelado, mas a da iluminação das ruas: "*le chemin de fer de ceinture est là, et le halètement des rues borne l'horizont. De grandes lampes froides surmontent toute la machinerie moderne, qui plie aussi, qui comprend aussi les rochers, les plantes vivaces et les ruisseaux domptés*" [a linha ferroviária urbana está lá e a sofreguidão das ruas limita o horizonte. Grandes lâmpadas frias colocam-se acima de toda maquinaria moderna, que se dobra também, que compreende também os rochedos, as plantas que até não perdem as folhas no inverno e os regatos domesticados; Imago, 169] (179). Como as passagens, ele também é um lugar de luz vacilante no sentido moral: "*la moralité urbaine soudain vacille sous les arbres*" [a moralidade urbana repentinamente vacila sob as árvores; Imago, 167] (177).

O que o surrealista espera dos lugares de luz vacilante, sobre os quais recai sua preferência? É importante, sobretudo: estes lugares lhes são atrativos não apenas

⁸ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*. In: Walter Benjamin, *Obras Escolhidas III*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1989; p. 35. N.T.: O tradutor José Carlos Martins Barbosa preferiu usar "galerias", que, em função da unidade com o texto de P. Bürger, havemos por bem substituir por "passagens".

do ponto de vista estético, mas por sua magia. A *Passage d l'Opéra* e o parque noturno de *Buttes-Chaumont* são *lieux sacrés* [lugares sagrados], porque neles, que aparentemente obedecem a uma ordem do racional-voltado-para-os-fins (a *passage* como lugar de exposição para a mercadoria, o parque como lugar da higiene), um mundo que transcende a esta ordem se desvencilha do Eu. "*Je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit*" [De bom grado aceito ser enforcado se esta passagem é outra coisa que não um método para me franquear certas leis, um meio de ter acesso além de minhas forças a um domínio ainda interdito] (110).

Visto a partir desta concepção mágica da realidade, pode causar espanto o valor assim tão grande atribuído, no livro, à exatidão de detalhes. Considerando-se a frequência com que a reprodução de material factual ganha entrada no texto, fica-se, à primeira vista, tentado a atribuir ao autor uma intenção documental. Isto vale, em especial, para o capítulo dedicado à *Passage de l'Opéra*, em que Aragon, à exaustão, comenta a situação social dos comerciantes da passagem. A construção planejada do *Boulevard Haussmann* torna necessária a demolição da passagem. O desenvolvimento da sociedade burguesa de tal modo se acelera a partir da metade do século passado, que a destruição do existente passa a ser condição de progresso. Os comerciantes da passagem ficam arruinados, uma vez que as indenizações pagas pelas companhias imobiliárias não lhes permitem instalarem-se em outro lugar; suas reações são exaustivamente documentadas por Aragon, por meio de recortes de jornal e de letreiros. O aspecto social é contemplado com ênfase, mas não é este o aspecto para o qual a atenção preferencialmente se dirige. Não se trata de acusar a injustiça social da ordem estabelecida, para ele apenas uma das assinaturas do mundo moderno, contra o qual e no qual se desenvolve o empreendimento surrealista. A intenção documental é inegável, mas não é um fim, apresentando muito mais um caráter referencial. O material factual real "documenta" o tema do declínio: "*J'oubliais donc de dire que le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre*" [Mas eu esqueci de dizer que a Passagem da Ópera é um grande ataúde de ferro

[NdT.: o correto seria "ataúde de vidro"; Imago, 62] (44), escreve Aragon ao final do capítulo.

O estar atraído pelo naufrágio é um tema central do *fin-de-siècle*. O peculiar da representação de Aragon terá de ser visto, sobretudo, na atração que ele sentia não pelo *factum* do mórbido, como os *décadents*, não pelo que é decadente enquanto tal, mas por sua concepção, por um lado, da ameaçadora destruição das passagens como fenômeno social e, por outro, por fazê-la compreender "miticamente"; a aura do passado, a circundar as passagens, deve torná-las "*recéleurs de plusieurs mythes modernes*" [receptadoras de diversos mitos modernos; Imago, 44] (21).

Na segunda parte do livro, que descreve a caminhada noturna pelo parque, igualmente se encontra uma parte documental, contendo as inscrições de uma coluna sobre a qual se comunica tudo quanto seja imaginável sobre o *19e Arrondissement* e sobre a construção da própria coluna. Eis um exemplo:

19e ARRONDISSEMENT
PAR AUTORISATION BIENVEILLANTE
DE L'ADMINISTRATION MUNICIPALE
CET OBÉLISQUE-INDICATEUR
A ÉTÉ ÉRIGÉ LE 14 JUILLET 1883,
PAR L'INVENTEUR
EUG. PAYART, VOYAGEUR DE COMMERCE
AVEC LE CONCOURS DE:

MM. A. BOUILLANT, FONDEUR,
DUMESNIL, CIMENTIER,
COLLIN, HORLOGER,
RICHARD Fr^{es}, FAB^{rs} DE BAROMÈTRES,
DELAFOLIE, BAS-IDE, CASTOUL AÎNÉ ET C^{es}
FAB^{rs} D'APPAREILS A GAZ

BOUILLANT
FONDEUR-CONSTRUCTEUR
PARIS (198)

19° ARRONDISSEMENT
POR AUTORIZAÇÃO BENÉVOLA
DA ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL
ESSE OBELISCO-INDICADOR
FOI ERIGIDO EM 14 DE JULHO DE 1883
PELO INVENTOR
EUG. PAYART, VIAJANTE DE COMÉRCIO
COM A COLABORAÇÃO DOS SENHORES:
A. BOUILLANT, FUNDIDOR
DUMESNIL, FABRICANTE DE CIMENTO
COLLIN, RELOJOEIRO
IRMÃOS RICHARD, FABRICANTES DE BARÔMETROS
DELAFOLIE, BASTIDE
CASTOUL E CIA.
FABRICANTES DE APARELHOS DE GÁS
[Imago, 184]

O absurdo das informações assinaladas consiste em serem tão exatas quanto praticamente inúteis. O "*obélisque indicateur*" assinala o ponto em que o positivismo, deixado de lado, resulta no alucinatório. Por sua vez, ao reproduzir informações assim destituídas de sentido, Aragon potencializa seu absurdo. Aqui também, o documento não apenas "documenta" um pedaço de realidade, senão que, ao mesmo tempo, o interpreta⁹. A exatidão documental em absoluto não antagoniza com a concepção mágica da realidade, contribuindo antes para torná-la passível de assimilação por

⁹ P. E. Firchow sugere, no entanto, exclusivamente para esta parte do livro, uma interpretação psicanalítica: "the entire park as an image for the body of a woman" [o parque inteiro como uma imagem para o corpo de uma mulher] (porque o parque, em oposição à Passage, seria uma "passive locality" [localidade passiva] e uma imagem para o pênis, para o macho" (*Nadja and Le Paysan de Paris. Two Surrealist "Novels"*, in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6 [1965], 298-9).

parte do leitor¹⁰. Para o efeito do livro sobre o leitor, é significativo não apenas que o material documental tenha sido incorporado ao texto, mas também a forma como se dá essa incorporação. É que os documentos são reproduzidos por Aragon na mesma disposição tipográfica do original¹¹. Absolutamente não se devem estabelecer paralelos entre o procedimento de Aragon e os procedimentos de que se serve Apollinaire nos *Caligrammes*. Enquanto, em Apollinaire, a disposição tipográfica é elemento formal portador de sentido (ainda que apenas tautológico), em Aragon, ela nada tem a ver com a mensagem, na medida em que é determinada pelo acaso da disposição real do documento; tanto maior, no entanto, é o seu peso do ponto de vista da estética do efeito. Ao respeitar a disposição casual do material real, Aragon provoca duas coisas: ele detona a unidade óptica do texto, que adquire um caráter de montagem, e ao mesmo tempo, ao credenciar a autenticidade de suas comunicações, situa o seu texto fora do âmbito da arte ficcional. Será possível supor que a intenção de Aragon fosse evitar uma recepção meramente estética do texto? Na técnica surrealista do *document* - compreendendo-se aqui também as fotografias em *Nadja* - está contido um duplo ataque contra o realismo. Por um lado, ao respeitar a realidade como tal, o surrealista sobrepuja o realismo; na obra realista, a realidade surge sempre transposta (que mesmo a mera escolha do material já contém uma elaboração, é algo que escapa aos surrealistas). Por outro lado, é destruída, como falsa aparência, a coerência estética da obra realista.

¹⁰ Quando Aragon, no início do *Discours de l'imagination* apresenta a realidade como ilusão - "D'une illusion à l'autre, vous retombez sans cesse à la merci de l'illusion Réalité" [De uma ilusão a outra, vocês recaem incessantemente à mercê da ilusão Realidade; *Imago*, 91] (81) - soa primeiramente como uma mera retomada de um topos central da literatura barroca. Mas enquanto para o autor barroco a realidade é ilusão na medida em que oculta o "verdadeiro" mundo do além, falta em Aragon a perspectiva do outro mundo; para ele, trata-se não da depreciação da realidade, mas de uma ampliação do conceito de realidade.

¹¹ Y. Gindine, que, neste particular, em seu trabalho amplamente revelador (*Aragon. Prosateur surréaliste*, Genève 1966), concebe de forma demasiado estreita a interpretação, entende as partes documentais como prova da autenticidade e contraste com relação aos capítulos "fantásticos" (*idem.*, 65-6).

O EU SURREALISTA E O MUNDO DA METRÓPOLE

Se Aragon transforma não quaisquer lugares em objeto da representação, mas lugares, sob vários pontos de vista, de pouca luz, e os declara *lieux sacrés*, isto se dá porque, para os surrealistas, esses lugares ficaram marcados por experiências fora do comum. Tais experiências e, com elas, a relação do eu surrealista com o mundo,

na forma como esta é representada no *Paysan*, são os aspectos a serem definidos mais de perto a seguir. Já o título contém uma clara referência à relação do eu surrealista com o mundo da metrópole. Essa relação é contraditória: ao caracterizar o Eu-vivenciador como *paysan*, Aragon remete a sua estranheza ante a cidade; o *de Paris*, ao contrário, afirma ser exatamente esse o lugar ao qual ele pertence. A dialética de estranheza e familiaridade em relação à cidade determina o livro. O Eu surrealista permanece estranho diante da metrópole, como um espaço onde as relações humanas se acham submetidas ao mecanismo universal da troca; atraído ele se sente, ao contrário, por fenômenos periféricos, nos quais se mostra quebradiça a ordem da reacionalidade-voltada-para-os-fins.

Numa primeira abordagem, o comportamento do Eu surrealista, tal como representado no *Paysan de Paris*, é determinado negativamente, pela recusa em ajustar-se às coerções da ordem social. Nada no livro aponta para o fato de o *paysan* ter uma posição social. Inerente a esse fato, a perda da possibilidade prática da ação faz surgir um vácuo, cuja melhor caracterização seria possível com o conceito do *ennui* [tédio]. Não por acaso, o capítulo sobre a caminhada noturna pelo parque vem precedido de várias representações do *ennui* (159 et seq.). O *ennui* não pode, no caso, numa visão surrealista, ser valorizado negativamente; ele é, antes, uma condição decisiva para a transformação da realidade cotidiana. E é isso o que interessa aos surrealistas. Significativamente, o encontro de Breton com Nadja se dá também "à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer" [ao fim de uma dessas tardes inteiramente ociosos e sombrias, de que tenho o segredo de saber passar; Guanabara, 65] (Breton, *Nadja*, 69).

Quando se busca determinar o eu do *Paysan de Paris*, um eu que escapa à ordem da racionalidade-voltada-para-os-fins para vivenciar aquilo que Aragon denomina le *merveilleux quotidien* [maravilhoso cotidiano] (16), impõe-se, em primeiro lugar, o conceito do *flâneur*. Walter Benjamin fixou o tipo em seus ensaios sobre Baudelaire. São surpreendentes as coincidências com o *Paysan de Paris*. Para Benjamin, as passagens são igualmente os lugares preferidos do *flâneur*: "Ainda estavam em voga as passagens em que o flâneur podia fugir às vistas dos veículos que não toleram a concorrência do pedestre. Havia o transeunte que se infiltra na multidão, mas ainda havia o flâneur que precisa de espaço e não quer renunciar ao seu gênero particular de vida. [Nota do Trad.: Até aqui, Pensadores, 41; a sequência não encontra ali qualquer correspondência. A tradução que se segue é minha.]. Vagabundo, ele caminha como uma personalidade; assim ele protesta contra a divisão do trabalho, que faz das pessoas especialistas. Do mesmo modo, ele protesta contra sua azáfama"¹². A constatação de Benjamin, de que "o flâneur de tal maneira se torna um detetive contra a própria vontade",¹³ encontra uma confirmação unívoca no *Paysan de Paris* (o *paysan* descobre, por exemplo, que atrás de uma estranha loja se esconde um pequeno bordel). Mesmo a coincidência de *flanerie* e *ennui*, tematizada por Aragon, é sugerida por Benjamin em seus ensaios¹⁴. Mas justamente estas coincidências deveriam dar ensejo a que separássemos o tipo característico para a segunda metade do século XIX, de acordo com Benjamin, do eu surrealista, na representação de Aragon.

O *flâneur* procura observar a mercadoria de um ponto de vista que a abstrai tanto de seu valor de uso como de seu valor de troca, como que se recusando, mais ainda, a reconhecer nela o produto da atividade humana. Do ponto de vista estético, ele vê a mercadoria como objeto de estimulação dos sentidos. Mas, por isso justamente, ele corre o risco de se deixar aprisionar pelo momento aparente da mercadoria, cuja apresentação agradável, na verdade, visa a seduzir o comprador.

¹² W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, 57.

¹³ *Idem*, 41.

Como o *flâneur*, o eu surrealista se contrapõe, em negação protestadora, ao mundo burguês da racionalidade-voltada-para-os-fins; também o seu olhar procura arrancar à mercadoria sua referência de finalidade. Mas o que essencialmente distingue o seu comportamento do comportamento do *flâneur* estetizante é o momento metódico, a consequência com que ele persegue o seu objetivo. À passividade do *flâneur* corresponde, no eu surrealista, um comportamento francamente agressivo. As possibilidades de escapar à organização da sociedade burguesa tomaram-se, desde meados do século XIX, cada vez mais limitadas. Se o *dandy* do Segundo Império podia ainda se entregar às impressões que a metrópole lhe oferecia, vê-se o eu surrealista forçado a um procedimento mais consequente. Daí a fixação nos *lieux sacrés*, daí também a exigência de uma *mythologie moderne*. A distinção entre o Eu surrealista e o *flâneur* do século XIX é semelhante à que se estabelece entre o tipo do empreendedor moderno e o capitalista da primeira metade do século XIX. Assim como o empreendedor não abandona simplesmente os produtos ao mercado, antes procura dominar esse mercado de modo racional, tampouco o *flâneur* surrealista se entrega mais ao acaso das impressões, procurando antes subjugá-lo. A predileção pelos *lieux sacrés*, isto é, pelos lugares onde o extraordinário com toda probabilidade se instala, a exatidão documental e a expectativa que ela alimenta, a da exatidão da observação, querem provocar o extraordinário, - a partir destes padrões comportamentais, fala uma vontade voltada para o procedimento metódico, que escapa inteiramente ao *flâneur* estetizante do século XIX.

O conceito de experiência é o que com maior facilidade descreve o que era ambicionado pelo eu surrealista. Benjamin definiu a experiência como um fenômeno ao mesmo tempo individual e coletivo, atribuindo aos eventos do culto a tarefa da fusão de ambos os momentos¹⁴. A partir disso, classificou como sinal de uma atrofia

¹⁴ Idem, 37.

¹⁵ "Onde reina, em sentido estrito, a experiência, entram em conjunção na memória certos conteúdos do passado individual com os do coletivo. Os cultos, com seu cerimonial, suas festas [...] realizaram a fusão entre estas duas matérias da memória" (W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, 118).

geral da experiência as tentativas empreendidas desde o início do século XIX por Bergson e outros, "de apoderar-se da 'verdadeira' experiência, em oposição a uma experiência que se precipita na existência normativizada, desnaturada, das massas civilizadas"¹⁶. A atrofia da experiência é uma manifestação da vida na metrópole moderna, que se expande em simultaneidade com a industrialização forçada desde a segunda metade do século XIX e que, na verdade, é condicionada principalmente pela padronização e pela mecanização dos processos de trabalho. Quanto mais a sociedade burguesa, na fase monopolista do seu desenvolvimento, se associa a um contexto funcional, tanto menos ela permite realizar experiências individuais que sejam comunicáveis e, por sua vez, possam ser transpostas para uma práxis razoável¹⁷. Numa sociedade que tendencialmente elimina a possibilidade da experiência, procuram resgatá-la os surrealistas. Em Aragon, do ponto de vista da definição benjaminiana da experiência, torna-se compreensível a busca de elementos ligados ao culto (*lieux sacrés*, etc.), devendo estes libertar as vivências individuais do domínio da arbitrariedade subjetiva e transformá-las em experiência comunicativa.

O eu, coercitivamente submetido ao processo do todo social, faz a tentativa desesperada de apreender o mundo exterior como uma emanção de si mesmo.

Le monde me vient peu à peu à la conscience, et par moments. Ce qui ne veut point dire qu'il m'est donné. Je me le suis donné par un point de départ que je lui ai choisi, comme le mathématicien son postulat initial. De moi naît sa nécessité (154).

O mundo chega pouco a pouco à minha consciência, e por momentos. O que não quer dizer que ele me seja dado. Eu o dou para mim mesmo, partindo do ponto que escolhi para ele, como um matemático escolhe seu postulado inicial. De mim nasce sua necessidade [Imago, 149].

¹⁶ Idem, 115 et seq.; cf. também W. Benjamin, *Der Erzähler* [...], in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* [I], ed. S. Unseld, Frankfurt 1961, 409 et seq.

¹⁷ Quando Aragon lamenta a eliminação do *inconnu* [desconhecido] e do *danger* [perigo] na "société moderne" [sociedade moderna] (66), acha-se então subjacente a esta constatação um conceito de experiência afetado pelo perda generalizada da experiência, conceito este que tão-somente aceita ainda experiências extremas.

O ponto de vista radicalmente idealista, que compreende o mundo como projeção do eu, permite a Aragon incorporar, no eu, o mundo exterior (nature): "*la nature est mon inconscient*" [a natureza é meu inconsciente; Imago, 150] (155). Nesta formulação, torna-se clara uma divergência fundamental do primeiro surrealismo em relação a Freud. Enquanto este assume, unicamente no domínio do anímico, um determinismo acessível ao Esclarecimento, Aragon busca, no mundo exterior, pontos de apoio para a compreensão do eu. O uso do termo *inconscient* não consegue camuflar que aqui, com efeito, uma recaída no pensamento mágico esta sendo no mínimo propagada. O que de fato se dá, é uma abertura frente à impressão sensorial imediata, bem como à ilusão sensorial (cf. as considerações sob o verbete *mythologie moderne*). O significado do livro deve ser visto menos na construção teórica do conceito - equiparação de *nature*, *mythe* e *inconscient*, [natureza, mito e inconsciente; Imago, 152] (especialmente 157) - do que na tentativa de uma reconstituição da possibilidade da experiência. Não sendo esta tentativa dirigida por nenhum outro princípio que não a vivência puramente sensitiva do *frisson* como sinal da bem-sucedida relação sujeito-objeto (144), permanecem aleatórios os objetos para os quais o Eu se volta, a tabela de preços do *Café Certe* coloca-se em pé de igualdade com os comoventes documentos da expropriação dos pequenos comerciantes da *passage*. O eu surrealista, que se libertou de todas as relações da ordem do racional-voltado-para-os-fins, carece inteiramente de medidas segundo as quais os objetos que ele percebe possam se ordenar de forma hierárquica, ou mesmo possam ser compreendidos apenas como partes de uma experiência homogênea. Tendo detectado o problema, Aragon tenta contribuir para ele se solucione com a introdução de conceitos teóricos.

MYTHOLOGIE MODERNE

Para concluir, é o momento de tratar daquele plano da obra, sobre o qual o próprio Aragon tenta determinar, do ponto de vista teórico, a unidade do seu empreendimento. Se o *Paysan de Paris*, do ponto de vista estético, não apresenta unidade, é porque esta absolutamente não é intencionada pelo autor, ao tentar impedir uma recepção meramente estética do livro; na verdade, há então uma unidade de

sentido, sem a qual a obra cairia na enumeração aleatória de idéias, descrições, etc. São dois os conceitos que, com a maior clareza, descrevem esta unidade de sentido: *vie poétique* [vida poética] e *mythologie moderne* [mitologia moderna]. Em comum eles possuem o fato de, a rigor, representarem em si mesmos uma contradição. Já que, na sociedade burguesa, poesia descreve algo separado de vida, *vie poétique* é uma *contradictio in adjecto*. A contradição é flagrada por Aragon, ao formular: "*Une vie poétique, creusez cette expression, je vou prie*" [Uma vida poética, revirem essa expressão, eu lhes rogo; Imago, 226] (248). Para ele, trata-se de uma forma de vida, que nega a dos cidadãos ativos e torna a introduzir, na existência, os elementos da atividade imaginária que se acham banidos para o terreno específico do estético. Também o conceito da *mythologie moderne* une o aparentemente não-unificável: a eliminação progressiva do mítico assinala justamente a idade contemporânea, sendo o modernismo o movimento artístico que se mantém aberto às suas formas de manifestação. A busca de uma *mythologie moderne* poderia ser, a partir daí, definida como a tentativa de reintroduzir certos modos de comportamento no interior da vida moderna da metrópole, os quais não parecem corresponder à idade contemporânea. Para compreender as razões de tal procedimento, temos de retomar a crítica surrealista da civilização. No início do *Manifeste du Surrealisme*, Breton caracterizou o desenvolvimento do indivíduo na sociedade como uma perda gradativa da *vie réelle*, da verdadeira vida, a que esgota a plenitude do possível em favor de um trabalho socialmente necessário e da acomodação. O medo de que o mero *factum* da idade pudesse ter como consequência a acomodação ao mundo dos fins é também ventilado por Aragon: "*Aurais-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé*" [Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo a se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado; Imago, 42] (16). - A recusa em ajustar-se à ordem da sociedade burguesa do racional-voltado-para-os-fins é, no entanto, apenas uma determinação negativa de um comportamento possível; o que Aragon procura oferecer sob o conceito da *mythologie moderne* é sua correspondência positiva. Também ele começa com uma crítica ao racionalismo; por

trás da argumentação, que se serve de um aparato conceitual filosófico, esconde-se, no entanto, algo diferente: a vontade de garantir a possibilidade de uma experiência, que não vem prescrita pela ordem da racionalidade-voltada-para-os-fins. Esta experiência manifesta-se primeiramente como entrega a percepção sensorial: "*je suis le ludion de mes sens et du hasard*" [sou o ludião dos meus sentidos e do acaso; Imago, 39] (12). *Distraction* [distração] e *abandon* [abandono] são as expressões com as quais ele descreve esse estado. Num próximo estágio, a ilusão sensorial é compreendida como caminho justamente para a experiência, que quase não pode ser chamada de caracteristicamente positiva nem mesmo pelos próprios surrealistas:

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai ces visages de plomb, ces chènevis de l'imagination. Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à Ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide (15-6).

Não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros de meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim curiosos caminho em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar. A cada erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão. Admiráveis jardins de crenças absurdas, de pressentimentos, de obsessões e delírios. Aí tomam forma deuses desconhecidos e instáveis. Contemplarei esses semblantes de chumbo, essas sementes de cânhamo da imaginação. Como sois belas em vossos castelos de areia, colunas de fumaça! Lá onde o homem viveu começa a lenda, lá onde ele vive. Não quero mais ocupar meu pensamento com algo além dessas transformações desprezadas. A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça. É uma ciência da vida que pertence unicamente àqueles que dela não têm experiência. Uma ciência viva que se engendra e se suicida [Imago, 42].

No referido capítulo, há dois aspectos significativos: por um lado, a consciência da mudança contínua da vida moderna (é a lei da sociedade burguesa: ela

só pode se manter se, em sua expansão, ela se transformar); por outro lado, a vontade de ver as formas de manifestação deste mundo não nas referências estabelecidas pela ordem do racional-voltado-para-os-fins, mas em outras referências, às quais Aragon justamente atribui a denominação de *mythes*¹⁸. A condição da possibilidade de compreensão desta dimensão mítica da vida moderna é a perspectiva externa, o modo de ver daquele que não participa dessa vida, o modo de ver do flâneur. Aragon define, aqui, a *mythologie moderne* - que brota da vida da metrópole, em rápida transformação - como tão passageira quanto os contornos da cidade. Mas não deve haver ilusões sobre ser o discurso da mitologia - e, visto que ele atribui ao prefácio o título de *Préface à une mythologie moderne*, Aragon requer para si o direito de ter justamente criado essa mitologia - expressão do desejo de tornar repetíveis e transmissíveis certas experiências extraordinárias. A *mythologie moderne* é a tentativa de objetivar vivências da mais alta subjetividade, isto é, torná-las assumíveis. Como qualquer culto, ela contém tanto regras de comportamento (o comportamento do Eu surrealista anteriormente analisado) quanto referências a objetos de culto (*lieux sacrés*).

Do ponto de vista da ordem que os surrealistas denunciavam, há duas possibilidades de avaliar o projeto de Aragon: a negação ou a classificação como "obra de arte". Apenas a primeira toma o projeto por aquilo que ele quer ser: um questionamento da ordem social burguesa. Numa mirada dialética, o princípio de Aragon poderia ser assim compreendido: O esboço de uma *mythologie moderne* fixa a exigência de uma vida não alienada pela relação de troca universal, e ganha em peso

¹⁸ Y. Gindine vê a *mythologie* de Aragon em conexão com a sua recepção de Schelling: "Aragon remplace l'Absolu de Schelling par l'Inconscient: tout objet ou tout spectacle qui permet à la conscience de reconnaître ses attaches profondes avec l'Inconscient devient pour lui un mythe, au sens spécial qu'il accorde à ce terme. Ainsi s'explique-t-il l'emprise singulière qu'exercent depuis longtemps sur sa sensibilité des spectacles, des lieux et des objets qui lui font éprouver 'la conscience d'une cohérence inexplicée' et constituent des stimulants privilégiés" [Aragon substitui o Absoluto de Schelling pelo Inconsciente: todo objeto ou todo espetáculo que permite à consciência reconhecer seus laços profundos com o Inconsciente se torna para ele um mito, no sentido especial que atribui a este termo. Assim se explica a influência singular que, depois de muito tempo, exercem sobre sua sensibilidade os espetáculos, os lugares e os objetos que o fazem experimentar 'a consciência de uma coerência inexplicada' e constituem estimulantes privilegiados] (*Aragon. Prosateur surréaliste*, 60).

pelo fato de não querer se deixar desviar para o terreno do estético. No entanto, necessário será reconhecer o perigo de uma queda no mero irracionalismo. Uma tal interpretação encontra apoio num texto introdutório à segunda parte do livro, assim como o *Préface à une mythologie moderne* introduz a primeira.

Maintenant que nous avons couché à nos pieds l'éclair comme un petit chat, et que sans plus frémir que l'aigle nous avons compté sur sa face les taches de rousseur du soleil, à qui porterons-nous le culte de latrie? D'autres forces aveugles nous sont nées d'autres craintes majeures, et c'est ainsi que nous nous prosternons devant nos filles, les machines, devant plusieurs idées que nous avons rêvées sans méfiance, un matin. Quelques-uns d'entre nous qui prévoyaient cette domination magique, qui sentaient qu'elle ne tirait pas son principe du principe d'utilité, crurent reconnaître ici les bases d'un sentiment esthétique nouveau. Ils confondaient naïvement le beau et le divin. Mais voici que les raisons profondes de ce sentiment plastique qui s'est élevé en Europe au début du XXe siècle commencent à apparaître, et à se démêler. L'homme a délégué son activité aux machines. Il c'est départi pour elles de la faculté de penser. Et elles pensent, les machines. Dans l'évolution de cette pensée, elles dépassent l'usage prévu. Elles ont par exemple inventé les effets inconcevables de la vitesse qui modifient à tel point celui qui les éprouve qu'on peut à peine dire, qu'on ne peut qu'arbitrairement dire qu'il est le même qui vivait dans la lenteur. Ce qui s'empare alors de l'homme, devant cette pensée de ma pensée, qui lui échappe et qui grandit, que rien n'arrêtera plus, pas même sa volonté qu'il croyait créatrice, c'est bien la terreur panique, de laquelle il imaginait les pièges déjoués, présomptueux enfant qui se flattait de se promener sans elle dans le noir. Une fois de plus, à l'origine de cette terreur, vous trouverez l'antagonisme de l'homme qui se considère, et se considère étant, et de sa pensée qui devient. Caractère tragique de toute mythologie. Il y a un tragique moderne; c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main (147-8).

Agora que fizemos deitar a nossos pés o relâmpago como um gatinho, e que sem palpar mais que a águia contamos sobre sua face as sardas do sol, a quem transmitiremos o culto de latria? Outras forças cegas nasceram para nós, outros temores maiores, e é assim que nos prostramos diante de nossas filhas, as máquinas, diante de diversas idéias com que sonhamos sem desconfiança, numa manhã. Alguns de nós, que previam essa dominação mágica, que sentiam que ela não tirava seu princípio do princípio de utilidade, acreditaram reconhecer aqui as bases de um sentimento estético novo. Eles confundiam ingenuamente o belo e o divino. Mas eis que as razões profundas desse sentimento plástico se levantou na Europa no início do século XX começam a aparecer, a se desenredar. O homem delegou sua atividade às máquinas. Na evolução desse pensamento, elas ultrapassam o uso previsto. Elas inventaram, por exemplo, os efeitos inconcebíveis da velocidade, que modificam a um tal

ponto quem os experimenta que se pode quando muito dizer, que se pode apenas arbitrariamente dizer que esse homem é o mesmo que aquele que vivia antes na lentidão. O que se apodera então do homem, diante desse pensamento de meu pensamento, que lhe escapa e cresce, que nada vai mais deter, nem sequer sua vontade, que ele acreditava criadora, é exatamente o terror pânico, cujas armadilhas desmontadas ele imaginava, presunçosa criança que se gabava de passear sem medo do escuro. Uma vez mais, na origem desse terror, você encontrará o antagonismo do homem que se considera, e se considera sendo, e de seu pensamento que se torna. Caráter trágico de toda mitologia. Há um trágico moderno: é uma espécie de grande volante que gira e que não é dirigido pela mão [Imago, 144-145].

Os autores que no início do século XX descobrem o mundo moderno como objeto da poesia são, a um só tempo, entendidos como precursores e criticados por Aragon. Tendo sido os primeiros a pressentir a violência que o produto do homem haveria de assumir sobre ele, mas sem conseguir ainda compreendê-la, eles pensavam, com a recepção estética, poder ir ao encontro da transformação do mundo. Um quarto de século mais tarde, ante o fato de que esse produto do homem acabara por autonomizar-se frente às intenções que a ele se ligavam, os surrealistas constataam quão desmedida era essa reação. Com a 1ª. Guerra Mundial, embora muito tardiamente, tornou-se claro que o progresso da técnica em absoluto não significa necessariamente também um progresso da humanidade, que as forças incorporadas ao homem, muito mais, acabaram se voltando contra ele. A este fato, o surrealista Aragon responde não com uma crítica da civilização - cujo protesto apelativo tanto menos descobre o enredar-se do homem no interior de sua própria obra, quanto mais acima dele ela se julga -, mas com o esboço de uma *mythologie moderne*.

Também frente ao racionalismo plano de uma crença positivista no progresso, que ainda afirma a razão onde a não-razão já de há muito se tornou realidade, o irracionalismo dos surrealistas preserva o ponto de vista da razão, na medida em que faz valer o caráter amedrontador do acontecimento. Pode ser, aliás, que o *terreur panique* não consiga apontar nenhuma saída para a desesperançada situação, mas é, ao menos como reação, adequado ao acontecimento, sem minimizá-lo como "desgraça" evitável.

As forças mágicas que outrora habitavam a natureza e das quais, no decurso da História estafante, o homem acreditava ter-se libertado, põem-se agora de novo à sua frente, como qualidades de seus próprios produtos. Confrontados com este conjunto de fatos, os surrealistas procuram entender o princípio da utilidade - com cujo auxílio a sociedade industrial se concebe como uma ordem do racional-voltada-para-os-fins, a ser entendida como uma racionalização, no sentido de Freud, isto é, como uma construção auxiliar, cuja tarefa é ocultar ao homem as reais forças propulsoras do seu agir. Em outras palavras, trata-se de decodificar os objetos do mundo moderno como figuras de um inconsciente coletivo, para, desse modo, tornar consciente o momento mágico que, como sempre, subjaz à ação humana.

O projeto da *mythologie moderne* é a tentativa de compreender o enredar-se do homem em sua própria obra. Mas a observação dialética não deve ficar parada nesta constatação, antes medir criticamente a solução oferecida na *conscience possible*, no estágio historicamente alcançado da consciência. Decididamente superior, tanto em relação à crença positivista no progresso, como em relação à crítica da civilização voltada para um estágio natural imaginário, a posição de Aragon é, ao mesmo tempo, expressão de uma amedrontadora capitulação frente à violência da técnica. Em lugar de defender a reivindicação de manter o progresso técnico racionalmente sob controle, isto é, de conciliá-lo com o objetivo da libertação da humanidade, a técnica é aqui demonizada. O que separa Aragon da crítica conservadora da cultura, que vê na técnica um demônio maligno, é, sobretudo, a valoração do fenômeno. Ele reconhece a insensatez do apelo contra a civilização técnica, e disso tira uma conclusão, com certeza das mais duvidosas, de que, por isso mesmo, deveríamos honrá-la como a uma divindade. O texto é tão significativo, porque permite conhecer claramente uma genuína debilidade da crítica surrealista da sociedade: o perigo de que a crítica ao falso racionalismo da sociedade burguesa desande para o irracionalismo. O endeusamento da técnica tem o mesmo significado que a renúncia à libertação da humanidade pretendida pelo surrealismo. No caso, o que Aragon anuncia é, em última instância, antes um sucedâneo apenas demasiado

perfeito da ordem social do racional-voltado-para-os-fins, sem absolutamente representar para ela uma alternativa^{18a}.

A interpretação dialética reconhece o protesto mesmo onde suas formas não correspondem ao horizonte historicamente possível da crítica; mas, ao mesmo tempo, assinala o perigo da transformação do protesto contra a falsa racionalidade em irracionalismo. As fronteiras entre ambos são menos nítidas do que gostaria de admiti-lo a observação não-dialética. A frase de Breton: "*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*" [O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão; Brasiliense, 99] (*Manifestes*, 78), descreve o limiar onde a crítica, em nome da humanidade, acaba se transformando em seu oposto. O perigo de uma tal transformação existe igualmente para a *Mythologie moderne* defendida por Aragon, e isto porque, em lugar de um acréscimo em consciência, ela espera forçar uma nova espontaneidade, sem transformação do sistema geral das relações humanas. Com a manutenção do sistema, porém, um tal projeto só pode caminhar em sentido regressivo.

^{18a} Em seu livro sobre Jünger, *Die Ästhetik des Schreckens* [...], München 1978, 367 et seq., esp. 407-8, K. H. Bohrer argumenta contra o procedimento crítico-ideológico do autor em questão. Bohrer concebe os textos surrealistas como produtos estéticos, isto é, lhes atribui justamente aquela autonomia institucional, contra a qual os surrealistas se definem, escapando à separação entre textos teóricos e textos literários por ele pressuposta. Em contraposição a isso, o autor do presente estudo leva a sério a aspiração político-moral dos surrealistas, que inclui a crítica do politicamente irresponsável.

VIII. Nadja de Breton (1928)

Ao lermos *Nadja*¹, ainda hoje a primeira impressão deveria ser de estranheza. O efeito se produz logo nas primeiras páginas, com reproduções fotográficas incomuns em obra que o leitor, inicialmente, seria tentado a considerar como literatura de ficção. Coisa semelhante se dá com o estilo do livro, dominado pela alternância entre a complicação do discurso analítico e a simplicidade do relato voltado para a comunicação de fatos². Também no tocante aos objetos, a não-homogeneidade é a marca mais imediatamente visível. Grosso modo, o livro se divide em quatro partes: uma introdução teórica; uma série de observações isoladas aparentemente não contextualizadas; o relato, em forma de diário, sobre os encontros de Breton com Nadja; e, para terminar, a conclusão também teórica. Toda estranheza é expressão de uma expectativa frustrada; para descrevê-la, necessário se faz primeiramente apontar o lugar, o horizonte de expectativa que a obra tanto evoca como destrói: "do ponto de vista da Estética da Recepção, a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o até então já conhecido da experiência

¹ Neste capítulo, as cifras colocadas entre parênteses se referem à seguinte edição: A. Breton, *Nadja*. Édition entièrement revue par l'auteur (Livre de Poche, 1233), Paris 1965. Os capítulos citados foram contejados com a edição original. Em caso de pequenas divergências, trata-se exclusivamente de alterações estilísticas; o começo do livro, analisado do ponto de vista lingüístico, é idêntico em ambas as edições. – Que tampouco os organizadores da edição crítica das obras de Breton (*Œuvres complètes*, ed. M. Bonnet [Bibl. de la Pléiade]. Até aqui, 2 vol., Paris 1988 e 1992) tragam a versão de 1923, é o que lamenta J. Chénieux-Gendron em seu relato de pesquisa, *Études bretoniennes*, in: *Œuvres et Critiques* 18 (1993), 51-64: "Entre 1928 e 1963 Breton a profondément remodelé le texte de ce récit autobiographique, en fonction de l'émergence, dans les années trente, de la notion de "hasard objectif" [Entre 1928 e 1963, Breton remodelou profundamente o texto deste relato autobiográfico, em função da emergência, nos anos trinta, da noção de "acaso objetivo]" (idem, 54).

² Quando Breton, em seu *Avant-dire* (1962), diz: "le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique" [o tom adotado para o relato está calcado no da observação médica, sobretudo a neuropsiquiátrica], sua constatação é procedente apenas para algumas partes do livro, sem absolutamente ter a ver com o livro como um todo, como bem observa M. Beaujour (*Qu'est-ce que "Nadja"?*, in: *La Nouvelle Revue Française* 29 [1967] I, 787). O ensaio de M. Beaujour contém uma série de observações valiosas sobre a técnica narrativa de Breton.

estética e a 'mudança de horizonte' exigida pela recepção da nova obra, determina o caráter artístico de uma obra literária"³.

O horizonte de expectativa é substancialmente determinado pela acepção contemporânea do gênero a que a obra pertence. Eis uma questão que, justamente, em *Nadja* apresenta dificuldades bastante específicas, e elas apontam para o seguinte fato: não é do interesse de Breton destruir um determinado horizonte estético de expectativa, e, com isso, ao mesmo tempo produzir um novo horizonte, mas, isto sim, destruir a expectativa estética como tal. Na medida em que busca um efeito prático - "*Bouleverser la sensibilité*" [transtornar a sensibilidade] -, o surrealista precisa encontrar meios técnicos que lhe permitam impedir uma recepção estética da obra. Se o grande romance foi quase sempre um anti-romance, *Nadja* é então antiliteratura. Em *Nadja*, não deve ser representado nenhum universo ficcional, antes deve ser comunicado um documento no qual se torna apreensível a experiência de uma realidade transformada em tabu. O problema consiste, portanto, no fato de a obra se acomodar, por sua forma manifesta enquanto livro, a uma expectativa de leitura. Frustrá-la, eis o seu verdadeiro objetivo. Dentro de um mundo submetido às leis da utilidade prática, *Nadja* pode se transformar no oposto do que seu autor pretendia, ou seja, tornar-se uma obra literária. E o sistema de comunicação dominante força exatamente a entrar na sua ordem tudo quanto se lhe opõe assim de forma absoluta⁴.

³ H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, 178.

⁴ O fato de a própria tendência anti-literária poder criar uma tradição literária fica evidente à leitura de *L'Age d'homme* de Michel Leiris, que, no prefácio, escrito em 1945/46, se refere expressamente a *Nadja* como modelo de uma literatura existencial (M. Leiris, *L'Age d'homme* [...] [Livre de Poche, 1559], Paris 1966, 14). Leiris, que temporariamente pertenceu ao movimento surrealista, enfatiza: "Je me résignais mal à n'être qu'un littéraire" [Eu mal conseguia me resignar em não ser mais que um literato] (idem, 10), pois: "ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste esthétique, anodin, dépourvu de sanction" [o que se passa no domínio da escritura não é destituído de valor se esta permanece estética, anódina, desprovida de sanção] (idem, 8). A intenção do livro é por ele demolida da seguinte maneira: "Il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination; en somme: la négation d'un roman" [Tratava-se, para mim, de condensar, no estado quase bruto, um conjunto de fatos e de imagens, que me recusava a explorar, deixando-os trabalhar sobre minha imaginação; em suma: a negação de um romance] (idem, 13-4).

Na medida em que, em *Nadja*, Breton fornece a contrapartida positiva de sua crítica ao romance realista lançada no *Manifeste du Surrealisme*, o livro é também uma espécie de anti-romance. Contra a ficcionalidade do romance, Breton insere o *document* (o conceito encontra-se em *Avant-dire* de 1962), contra a reprodução de *moments nul* [momentos nulos; Brasiliense, 38] (*Manifestes*, 17), a comunicação de "épisodes les plus marquants de ma vie" [episódios mais marcantes de minha vida] (19); em lugar da descrição, própria do romance, entra a fotografia⁵. A austeridade, almejada em oposição à ficcionalidade, tem como garantia apenas o assunto que está sendo relatado. Daí, a proximidade de *Nadja* com outro gênero, o da autobiografia. Mas, como já observa Gracq com precisão, uma tal correlação atinge de maneira apenas imperfeita a especificidade da prosa de Breton⁶. Enquanto na autobiografia, justamente por atingir o narrador, o acontecimento aleatório surge dotado de valor comunicativo, em Breton tem lugar uma seleção do material (cumpre determinar os critérios dessa seleção). Mais decisiva é a posição do eu vivenciador no interior do texto. Se na autobiografia ele é um portador não-problemático da experiência individual, nos livros de Breton ele não interessa por si mesmo, mas principalmente por apontar para a possibilidade de uma determinada forma da experiência. É menos o indivíduo vivenciador do que uma posição teórica, o que constitui o ponto de fuga a partir do qual o material se organiza. De um outro ponto de vista ainda, *Nadja* difere fundamentalmente da literatura autobiográfica: a autobiografia segue o esquema do desenvolvimento, sendo a vida do narrador apresentada sob a ótica da unidade encontrada *post festum*, enquanto os acontecimentos singulares da vida, interpretados como estações necessárias de um caminho, ganham sentido através do olhar do

⁵ É óbvio que, com isso, a função das fotografias em *Nadja* de forma alguma é abrangida. Elas servem, entre outras coisas, ao reconhecimento do narrado (autenticidade), devendo transmitir as qualidades mágicas do lugar (cf. observação autocrítica de Breton, 175). As manifestações mais estimulantes sobre a fotografia surrealista se devem a Benjamin, que enalteceu as fotos de Paris feitas por Atget, que ele chama expressamente de precursor da fotografia surrealista, por "libertar o objeto de sua aura" [Brasiliense, 101]. "Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias [...] Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. (*Pequena História da Fotografia*, in: *Walter Benjamin. Obras escolhidas*. Vol. 1. Brasiliense. São Paulo, 1985. 101-102).

⁶ Gracq, *André Breton* [...], Paris [1948], 1966, especialmente 19-0.

narrador. Breton não esboça nenhuma linha de desenvolvimento, restringindo-se a um espaço de tempo relativamente curto de sua vida. E mesmo este espaço de tempo, Breton não o submete ao princípio condutor do enriquecimento do eu. Na verdade, não é de forma inteiramente aleatória que ele relata, uma vez que, contrariamente a isso, a similaridade fica sendo a marca mais visível dos acontecimentos declinados; no entanto, tanto quanto possível, ele renuncia a uma interpretação do material.

Qual é, perguntaria alguém, a intenção de um livro que, da forma acima esboçada, se opõe a uma classificação nos esquemas tradicionais do gênero?

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leurs avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soit-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée (66-7).

Espero, em todo caso, que a apresentação de uma série de observações desta ordem e da que se vai seguir seja de molde a precipitar alguns homens na rua, depois de tê-los feito adquirir consciência, se não do nada, pelo menos da grave insuficiência de todo cálculo pretensamente rigoroso sobre eles próprios, de toda ação que exige uma aplicação permanente, e que pode ter sido premeditada [Guanabara, 62].

O objetivo do livro é a comunicação da experiência de vida surrealista, e esta comunicação, por sua vez, não é um fim em si mesmo, mas agente que deve causar uma transformação na postura de vida do leitor. Trata-se de chocar o leitor, arrancá-lo às trilhas habituais do pensar e do sentir. Se é correta esta nossa hipótese, ela deve poder ser reencontrada em todos os níveis da obra. Analisemos, primeiramente, o começo do livro:

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je 'hante'? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis. Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus

ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu (9-0).

[Quem sou eu? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo poderia realmente resumir-se em saber “com quem ando?” Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certas pessoas relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. Diz muito mais do que intenta dizer, faz-me desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser, para ser *quem* na verdade sou. Tomando-a de forma um tanto abusiva nesta acepção, dá-me a entender que tudo quanto considero manifestações objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cujo verdadeiro campo permanece para mim inteiramente desconhecido (Guanabara, 11)].

Quando Breton procura arrancar a um provérbio (“*dis moi qui tu hantes, et je te dirai que tu es*”) a resposta à pergunta “*qui suis-je*”, impingindo ao verbo *hanter* um outro significado que não aquele previsto pelo contexto, a sutileza da reflexão deveria ter por objetivo, sobretudo, tirar a segurança do leitor, cuja racionalidade ele conscientemente desnorteia. A intenção de Breton pode ser reconhecida igualmente no plano da sintaxe. Suas características principais são: a construção hipotática da oração reduzida do gerúndio (“*tendant à établir*”; “*puis d'une manière à peine abusive*”) e o acréscimo (“*par exception*”; “*manifestations plus ou moins délibérés*”). Mas o fato de que esta sintaxe complicada não tenha afinal como consequência precisão alguma em termos de mensagem, é o que vemos na última frase da citação. No plano do material sintático, domina a tendência à máxima precisão possível (em lugar de “*manifestations...*”: “*ce que je tiens pour les manifestations...*”, o que ainda se completa por meio de uma oposição; em vez de “*activité inconnue*”: “*ce qui passe d'une activité dont...*”), a qual, porém, no plano da mensagem, transforma-se em indeterminação (cf., por exemplo, também no que se segue, a indeterminação semântica do objeto em ocorrência simultânea com a precisão sintática: “*connaître ce que je devrais fort bien reconnaître*”, “*apprendre une faible partie de ce que j'ai soblié*” [“conhecer o que na verdade devia reconhecer”, “aprender uma fraca parcela do quanto esqueci” (Guanabara, 12)]) (10). Pelas várias subordinações sintáticas, a compreensão do sentido é, recorrentemente, adiada para o próximo membro da oração. O resultado é, afinal, a completa volatilização do que cumpria determinar. O

eu aparece tão-somente como aquilo que é passageiro ("*ce qui passe*") numa atividade desconhecida^{6a}.

A pretensão de severidade e precisão, assumida por Valéry, encontra em Breton a experiência de uma realidade impossível de ser apreendida com exatidão. Breton nem abandona a pretensão da exatidão, nem procura consegui-la indo contra a sua própria experiência; a luta entre a vontade de precisão e a reprodução não-falseada da experiência desenvolve-se muito mais na própria expressão lingüística. Por um lado, Breton usa uma prosa cuja riqueza de construções sintaticamente difíceis procura ordenar a realidade (nela incluindo-se o resultado do pensamento) num sistema pré-formado de entendimento conceitual; por outro lado, a realidade se volta contra tal ordenação. O resultado é uma linguagem na qual a exatidão resvala cada vez mais para a indeterminação.

O mesmo dualismo de precisão e incompreensibilidade se reencontra no plano dos conteúdos da narrativa. É precisa a reprodução do acontecimento individual, mas impreciso permanece o sentido a ela atribuído. Na verdade, com a exatidão desejável, o leitor experimenta aquilo que atingiu o autor num tempo e num espaço determinados, mas não se esclarece o significado do acontecimento. Aqui também a precisão dá de encontro com o vazio. Consideremos agora mais de perto os eventos relatados por Breton.

À primeira vista, uma certa raridade parece ser a única coisa comum entre eles. Vistos mais de perto, constata-se que a maioria obedece a um padrão básico recorrente: dois fatos, aparentemente não correspondentes, ao longo da leitura acabam por se mostrar correlacionados. Nesse caso, o primeiro passa a ser entendido como referência antecipadora do segundo, e este, justamente pelo fato de ser objeto de uma tal interpretação antecipada, é destacado da cadeia dos acontecimentos

^{6a} Como texto-chave para a determinação da subjetividade surrealista, o início de *Nadja* é tratado no estudo *O eu, o tu e o texto: André Breton*. N.T.: Anexado à segunda edição de *O Surrealismo Francês* (1996) e incluído nesta edição brasileira.

cotidianos e circundado por uma aura de significância. Exemplos: numa representação teatral, Breton é abordado por um jovem desconhecido que insiste em confundir-lo com um amigo morto na guerra. Pouco mais tarde, entra em relação com Paul Éluard, constatando ser esse jovem desconhecido ninguém menos do que Éluard (27-8). De modo semelhante, dá-se o estabelecimento de contato com Péret (31). Não é raro que um dos dois polos do acontecimento tenha seu lugar na literatura. Assim, a palavra *Bois-Charbon* [Lenha-Carvão], que se encontra ao final de *Champs magnétiques*, obra escrita conjuntamente por Breton e Soupault, aponta para um dom alucinatório, temporário em Breton, que lhe permite descobrir, antes mesmo de terem penetrado o seu campo de visão, tais carvoarias. Ou: no *Marché aux Puces* [Mercado de Pulgas], ao folhear um volume de Rimbaud, Breton e seus amigos descobrem uma jovem vendedora que não apenas escreve poemas, ela própria, como também havia lido o *Paysan de Paris* de Aragon.

Duas coisas saltam aos olhos: de um lado, o paralelismo dos acontecimentos, de outro, o isolamento que os caracteriza. Ponto de união entre *Nadja* e o *Paysan de Paris*, o paralelismo dos acontecimentos indica que também o segundo escapa a uma apreensão como obra de arte orgânica. Enquanto na obra de arte orgânica, por ser diretamente instaurador de sentido, cada elemento é indispensável, na obra em questão, se riscássemos fora um acontecimento, a "mensagem" absolutamente não se veria alterada. Valem também para *Nadja* as considerações relativas à analogia no *Paysan de Paris*, entendida como um tipo de relação destituída de necessidade. Não menos importante é o fenômeno do isolamento dos acontecimentos, que tem como consequência o fato de *Nadja* poder ser caracterizado como "*récit fragmenté*" [relato fragmentado]⁷. Ao dizer, em referência a esses acontecimentos, "*j'en parlerai sans*

⁷ Cf. M. Beaujour, *Qu'est-ce que "Nadja"?*, 782-3. - Em contraposição, P. E. Firchow afirma "Nadja is largely conventional in form" [Nadja é amplamente convencional na forma] (*Nadja and Le Paysan de Paris. Two Surrealist "Novels"*, 306), estando subjacente a tal afirmação um conceito simplificado de forma; a partir de um fato bastante questionável, qual seja, o de que no livro haveria um plot [enredo], conclui-se pelo convencionalismo formal. A tentativa, empreendida por R. R. Hubert, de, por meio da comprovação oferecida por analogias entre os episódios principais e complementares, mostrar a unidade de *Nadja*, apresenta paralelos até mesmo interessantes, porém no todo, carece de consistência metodológica (The Coherence of Breton's *Nadja*, in: *Contemporary Literature* 10 [1969], 241-252).

ordre établi et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage" [deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir à tona; Guanabara, 23] (22), Breton parece estar aludindo a uma técnica que, em Freud, corresponde às livres associações. Tal suposição é reforçada logo no que se segue à passagem citada, quando Breton chega a falar sobre a psicanálise. No entanto, quanto aos pontos de convergência existentes - os acontecimentos comunicados por Breton possuem, como as associações em Freud, um caráter sógnico -, convém não deixar de perceber as diferenças fundamentais. Enquanto as associações não obedecem a nenhum princípio, as ocorrências comunicadas por Breton, com o vimos, seguem um padrão básico; e enquanto aquelas apontam para um "complexo" esclarecedor, para cuja descoberta contribuem e do qual recebem o seu sentido, estas apontam para um sentido não apreensível: *"il s'agit de faits qui, fussent-ils; de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal"* [trata-se de fatos que, se fossem passíveis de simples constatação, apresentariam de cada vez todas as aparências de um sinal; Guanabara, 20] (20). Não é um mundo apreensível e interpretável em sua continuidade através da perspectiva de um *narrateur*, este que aqui se apresenta ao leitor, mas uma justaposição de fragmentos que obedecem a um padrão básico, mas nem por isso se tornam menos enigmáticos. A oposição a Freud é aqui perceptível de forma especialmente clara: enquanto este examina e esclarece atos falhos, isto é, ações casuais tributáveis a um sujeito, Breton se volta preferencialmente para o acaso externo, esperando poder deduzir dele algum significado⁸. O comportamento de Breton corresponde ao que Freud descreve como

⁸ Vistos sob o aspecto do acaso, os acontecimentos estranhos se mostram como não equivalentes: a anedota de Péret, praticamente, nada contém de casual; quanto ao encontro com a vendedora versada em literatura, trata-se de um acaso meramente externo; no episódio de Éluard, em contrapartida, se poderá falar de um acaso psíquico, no sentido de uma escolha inconsciente. Chama a atenção, contudo, o fato de Breton apresentar tais acontecimentos como significativos em igual medida. Sobre a compreensão do acaso psíquico enquanto "escolha inconsciente", cf. Ch. Kellerer, *Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst* (rowohlts deutsche enzyklopädie, 289), Reinbek bei Hamburg 1968, 14 et seq. Será necessário, no entanto, protestar contra a abordagem do autor, uma abordagem irracional que se esconde por trás de uma aparato conceitual caracterizado pela racionalidade. Este se manifesta não apenas em sua indiferenciada depreciação do naturalismo, "que, em seu ressequido esforço acadêmico, terminava em estupidez desamparada pelas musas" (idem, 31), senão igualmente na tentativa de remeter mudanças culturais não à transformação da realidade, mas ao

supersticioso e se contrapõe ao seu próprio procedimento: "Eu não acredito que um acontecimento, de cuja realização a minha vida psíquica não toma parte, possa me ensinar alguma coisa de oculto sobre a conformação futura da realidade; acredito, porém, que uma manifestação involuntária da minha própria atividade psíquica com certeza descortina para mim alguma coisa de oculto, o que, por sua vez, pertence somente à minha vida psíquica; acredito mesmo em acaso exterior (real), mas não em casualidade interior (psíquica). O supersticioso, ao contrário, nada sabe sobre a motivação de suas ações casuais e atos falhos, acredita existirem casualidades psíquicas, estando propenso a atribuir ao acaso exterior um significado que vai se manifestar no acontecimento real e a ver, no acaso, um meio de expressão para alguma coisa que se lhe oculta do lado de fora"⁹. Tendo isso em conta, quase não espanta mais constatar que as manifestações de Breton sobre a psicanálise permanecem inteiramente discrepantes: ao reconhecimento básico, "*méthode que j'estime*" [método que aprecio; Guanabara, 25] (26), se contrapõe o mal estar, cuja concretização fica evidente na acusação de que a explicação de atos falhos provoca novos atos falhos (27). Aqui se torna clara uma resistência contra o teor racional do método psicanalítico. Breton o enfatiza explicitamente, ao dizer que, para o esclarecimento dos fenômenos por ele comunicados, o método psicanalítico nenhuma contribuição tem a oferecer (idem). A relação de Breton com a psicanálise de Freud, por ocasião da escritura de *Nadja*¹⁰, pode ser apreendida mais facilmente como se segue: a descoberta do inconsciente é valorizada, porque implica uma restrição decisiva da dominação da *logique*, mas a interpretação psicanalítica, que submete o

"ímpeto pendular do élan vital cultural" (idem, 32). Mesmo onde Kellerer parte de constatação correta, o ponto de vista irracionalista acaba por conduzi-lo a conclusões errôneas, como quando, por exemplo, num primeiro momento constata "que como objet trouvé preferencialmente se acham capacidades coisas semidestruídas, cuja finalidade utilitária e cuja origem não mais saltam aos olhos" (idem, 29), para depois recorrer, à guisa de explicação, ao velho "motivo do morre e torna-te", em vez de, no culto ao objet trouvé, reconhecer o protesto contra a ordem do racional-voltado-para-os-fins.

⁹ S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [...] (Fischer Bücherei, 68), Frankfurt/Hamburg 1954, 216. - Na discussão das idéias de Freud, presente na parte introdutória de *Nadja*, a menção à interpretação dos atos falhos permite concluir, com segurança, que Breton, à época em que se debruçava sobre a narrativa, tenha tomado conhecimento de *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, do psicanalista de Viena.

¹⁰ Modifica-se inteiramente a relação a Freud; cf. capítulo V *O significado do sonho no surrealismo*.

inconsciente à dominação da consciência, acha-se em oposição à concepção de vida dos surrealistas, em seu esforço por descobrir, no mundo exterior, provas de uma associação não racionalmente apreensível do objeto e da ação.

Voltemos à observação dos acontecimentos isolados. O notável paralelismo entre eles aponta não para um sentido interpretável, mas para uma determinada posição do observador. Em especial, o último dos exemplos citados - o encontro com a vendedora versada em literatura no *Marché aux Puces* -, pelo fato mesmo de carecer inteiramente do secreto e do particular, mostra de maneira muito mais clara o que há de metódico no procedimento dos surrealistas. Com efeito, a correspondência entre fatos não pode ser forçada, mas para percebê-la é necessária uma certa predisposição. Na medida em que o homem dirige o fazer no sentido de alcançar certos fins, sua percepção permanece restrita ao âmbito do meio correspondente a cada um desses fins; somente no estado da libertação da atividade do racional-voltado-para-os-fins é que a plenitude irrestrita do real se abre para a percepção. Esta abertura é a condição para a descoberta das correspondências - descritas - entre os objetos. Mas, em absoluto, o surrealista não se abandona passivamente à plenitude do real, antes - com a mesma intensidade com que o burguês ativo expulsa de sua existência todos esses momentos - dedica-se ao inútil, ao particular, ao estranho, ao abstruso e ao raro. Na parte introdutória do livro, a questão da apreensão da realidade é discutida em termos teóricos por Breton. Sobre De Chirico, ele diz: "*Il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets*" [só podia pintar *surpreendido* (surpreendido antes de tudo) por certas disposições de objetos; Guanabara, 15] (14), e acrescenta: "*plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses*" [mais importantes ainda que o encontro de certas disposições de coisas para o espírito me parecem as disposições de um espírito em relação a certas coisas; Guanabara, 16] (16). O próprio Breton considera que a descoberta de certas relações do objeto pressupõe uma disposição por parte do observador. Ao olhar do surrealista, dirigido para certas relações surpreendentes do objeto, a realidade se despedaça em fragmentos, que passam a ser portadores de um

significado do qual ele não consegue se apropriar. O culto por eles dedicado ao objeto não vale para o objeto como tal, mas para aquele que é portador de um significado sempre ausente. Fica-se tentado a descrever os surrealistas como alegoristas, a quem falta um sistema fixo de relações de interpretação alegórica¹¹.

No fundo, em sua construção, os capítulos do livro dedicados a *Nadja* não passam de uma enumeração de acontecimentos. Neles, a forma da anotação, como num diário, serve de justificativa para as formas fragmentárias de representação. Neles é significativa igualmente o *factum* comunicado como tal, sem que possa ser esclarecido o seu significado. Pela restrição rigorosa à perspectiva exterior - no que diz respeito à figura de Nadja, Breton se abstém inteiramente, no tocante à ação dos outros personagens, das hipóteses de motivação usuais na narrativa em primeira pessoa -, Nadja aparece ao leitor como um ser estranho, cujas manifestações vitais supõem aceitação, mas não interpretação. O que foi dito sobre os acontecimentos estranhos vale também para a figura enigmática de Nadja: aquilo que, como acontecimento objetivo, escapa à compreensão, torna-se inteligível no instante em que se vê conectado com a pessoa do narrador. Não a figura de Nadja, mas a fascinação de Breton pela figura de Nadja, eis o que se torna compreensível.

O que o atrai, em especial, é a singularidade da aparência exterior e das observações que ela emite, assim como a espontaneidade com que fala de si mesma e as alucinações que experimenta; são, por fim, os acasos que insistem em aproximá-la do narrador, ainda que nenhum encontro tenha sido marcado entre ambos. No entanto, tudo isso tem a ver tão-somente com uma simpatia exterior, uma espécie de curiosidade. Breton quer mais: Nadja se situa fora da ordem social burguesa do racional-voltado-para-os-fins, de um modo que os surrealistas apenas podem e

¹¹ Sobre isso, cf. também P. Albouy, *Signe et signal dans 'Nadja'*, in: Europe No. 483/484 (juillet-août 1969), 234-239. No entanto, o autor enfatiza a oposição entre o *signe* em Proust, que aponta para uma *essence* a ser descoberta através de uma atenção metodicamente direcionada, e o *signal* em Breton, que apenas existencialmente pode ser correspondido. O surrealismo quer não quer reduzir o ser humano a uma reação como sempre existencial, antes intenciona, de maneira ampla, a apreensão do significado do *signal*, por mais que este se lhe escape. (cf. cap. XI *A poesia de Breton*).

querem sonhar, mas não realizar, uma vez que a vontade de autopreservação os impede de romper todos os vínculos com seu próprio mundo. Ao elogiar repetidamente a *légèreté* e a *liberté* de Nadja (80, 103, 107), Breton caracteriza a sua independência com relação ao mundo dos fins, independência que encontra a mais bela forma de expressão na resposta dada ao padeiro que queria contratá-la por 17 ou 18 francos: "*je lui ai dit: dix-sept, oui; dix-huit, non*" [eu lhe disse: por dezessete, venho; por dezoito, não; Guanabara, 73] (80).

Desde o princípio, é desigual a relação entre Nadja e Breton. Enquanto Nadja manifesta por ele uma simpatia apaixonada, é especialmente enquanto *medium* de experiências extraordinárias que Breton por ela se interessa. Sem em absoluto aceitá-la tal qual se apresenta, submete-a a um tratamento semelhante àquele ao qual ele submete o mundo visível: ao mesmo tempo em que devota uma atenção especial a certas manifestações enigmáticas, a outras dedica uma crítica severa, quando os leva em conta; as manifestações estranhas, tal como os acontecimentos raros, ele as compreende como portadoras de um significado inapreensível. Tais manifestações sinalizadoras emitidas por Nadja são para ele fragmentos de uma totalidade não mais sustentável por um sentido comum, uma totalidade por isso mesmo ausente.

Aquilo que até aqui vimos tratando sob o conceito da fragmentação da realidade, torna a surgir no plano da conformação. Não apenas porque a realidade narrada seja uma realidade fragmentária (isso necessariamente se depreende da nossa análise); também o princípio da *rupture* é formulado *expressis verbis* por Breton.

J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait (171).

Invejo (é maneira de dizer) todo aquele que tem tempo de preparar algo assim como um livro, e, depois de concluí-lo, ainda consegue interessar-se pela sorte dessa coisa ou pela sorte que afinal de contas essa coisa lhe confere [Guanabara, 152].

A frase assinala não uma ruptura com a frase precedente, mas condena a aspiração de perfeição de uma obra como uma forma de autoalienação do escritor.

Desde o *Don Quixote*, o jogo irônico com o caráter ficcional do artefato literário possui uma tradição literária, tendo sido, do ponto de vista teórico, esboçado pelos românticos. Aqui ocorre algo diferente, na medida em que, justamente, a obra na verdade não quer ser compreendida como ficção literária, mas como transmissão de uma experiência particular. Mas - é o que diz claramente Breton - o *factum* da transmissão transforma não apenas a experiência transmitida, mas impede possivelmente também que experiências continuem a ser realizadas. Breton não leva a idéia adiante. Pensada até as últimas consequências, ela conduz ao problema tratado no livro, da possibilidade de uma abertura total frente a todas as experiências.

Em *Nadja*, experiências extraordinárias se transmitem em dois níveis: por um lado, as vividas pelo próprio Breton (os acontecimentos da segunda parte); por outro, as de que ele unicamente participa (as experiências de Nadja). Nestas, é significativo, quem fala não é a própria Nadja, mas Breton; as experiências dela não se deixam mais comunicar, antes requerem a mediação de Breton. A questão da transmissibilidade não é, no entanto, o único problema ao qual se expõe a experiência que se libertou da consideração para com os semelhantes. Nadja, representação de um grau de liberdade que os próprios surrealistas não podem ou não querem concretizar, acaba no hospício. Já os surrealistas conhecem e respeitam os limites para além dos quais a sociedade castiga a provocação: "*mes amis et moi, par exemple, nous nous tenons bien nous bornant à détourner la tête - sur le passage d'un drapeau*" [meus amigos e eu, por exemplo, nos *agüentamos* - limitando-nos a desviar a cabeça - à passagem de uma bandeira; Guanabara, 149] (168). Não é destituído de importância o fato de que, na passagem onde Breton fala da internação de Nadja, o relato salte do plano da experiência subjetiva para o da crítica da sociedade. O ataque veemente contra a psiquiatria, queira-se ou não admiti-lo como legítimo, esconde as aporias da experiência total almejada pelos surrealistas.

O fato de Breton, depois da internação de Nadja, ter deixado de se ocupar com ela não deve merecer aqui uma avaliação moral, mas é certo que aponta para um fracasso da relação humana. A razão não convence: "*Le mépris qu'en général je porte*

à la psychiatrie, à ses pompes et à ses œuvres, est tel que je n'ai pas encore osé m'enquérir de ce qu'il était advenu de Nadja" [O desprezo que em geral voto à psiquiatria, às suas pompas e obras, é tal que não ousei ainda perguntar-me o que aconteceu a Nadja; Guanabara, 147] (164). Para explicá-lo, melhor será recorrer à ego-referencialidade (*Ich-Bezogenheit*) do narrador, que, no primeiro capítulo do livro (9-11), pode ser demonstrada até mesmo na sintaxe¹²; Nadja é, sobretudo, objeto de uma *aventure spirituelle* dirigida para o conhecimento da própria singularidade, "*ma différenciation*" [minha diferenciação; Guanabara, 13] (11). Fala uma linguagem que a isola de todos os outros e, por fim, de si mesma; só um psicoterapeuta teria podido traduzir esta linguagem numa linguagem coloquial e, com isso, evitar que fosse parar no hospício. Mas Breton admira, como elemento exótico, a estranheza dessa linguagem. Ele, que, a despeito de sua revolta, possui o seu lugar na sociedade burguesa, pode admirar e fruir a postura excêntrica da sua personagem. Mas – e isto é decisivo – o desejo de transigência das regras pressupõe a consciência delas. No caso de Nadja, aquilo que surge para Breton como liberdade total (a saber, tendo como ponto de partida a sua posição pessoal) já há muito se transformou em ação coercitiva. O comovente, se não o revoltante do livro (e, aqui, não no sentido de uma

¹² Tornando a olhar uma vez mais para a passagem do texto citada no começo da análise, constata-se que a maior parte das inserções, sejam de tipo expressivo ("en effet, je dois avouer que") ou modal ("par exception", "il se peut"), estabelece uma relação entre mensagem e enunciador. A mesma tendência se manifesta em complementos como "il me donne à entendre", "ce que je tiens pour les manifestations"; aqui, em ambos os casos, a mensagem da frase é remetida ao sujeito. A frequência, no primeiro capítulo (9-11), de pronomes reflexivos e possessivos da 1.ª pessoa do singular aponta igualmente para a mesma ego-referencialidade. – Intérpretes, como Paule Plouvier, que lêem com Lacan o conceito de sujeito de Breton, haveriam de se opor decididamente a esta interpretação: "sujet qui ne produit du sens qu'à condition de s'accepter comme un centre vide, de disparaître à lui-même sous l'afflux violent des sollicitations" [sujeito que não produz sentido senão sob a condição de se aceitar como um centro vazio, de desaparecer dele próprio sob o afluxo violento das solicitações] (*Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris 1983, 162; cf. também, em 136, a interpretação do início de *Nadja*). O texto, com efeito, hoje me parece ambivalente. Ele fala sobre um Eu, que não se possui e se procura no movimento que vagabundeia; mas ele o faz com meios lingüísticos, os quais, ao mesmo tempo, permitem reconhecer a vontade em direção ao Eu idêntico. De resto, é interessante observar que as diversas abordagens interpretativas provocam distintas reações ao texto. Enquanto o autor do estudo leva Breton a sério como sujeito moral e julga seu comportamento, Plouvier leva o escândalo ao desaparecimento, interpretando Nadja como duplo de Breton e a loucura daquela como ameaça deste. O próprio Breton, em 1962, deve ter percebido algo da problemática do seu comportamento, quando da reedição do texto, uma vez que extingue a referência à noite passada no hotel com Nadja (cf. OC 714 Variante).

provocação intencionada e bem-sucedida, mas no sentido de uma autoexposição involuntária) é o fato de o projeto surrealista de uma total libertação do homem – onde abandona o estágio do esboço utópico e aspira a tornar-se realidade – acabar se transformando em crassa desumanidade. Onde a fragmentação do real – na qual se repete o movimento básico da revolta: a *rupture* – se estende para a esfera da relação humana, o outro é rebaixado a mero objeto. Por outro lado, necessário será reconhecer: o que provoca a indignação moral do leitor é justamente o que impede o consumo estético. Na sociedade burguesa, é possível que o estético somente se permita vincular à vida ao preço da desumanidade^{12a}.

Se compreendemos o surrealismo como a tentativa de tornar a produzir a possibilidade da experiência num mundo que tendencialmente a elimina, *Nadja* fica sendo então o documento mais eloquente do fracasso dessa tentativa. Nele não estão reunidas experiências que, analisadas, poderiam ganhar acesso às reflexões sobre como uma sociedade humana poderia ser tornada realidade, e que estariam aptas, portanto, à concretização do projeto abstrato da libertação, mas um anti-ritual é institucionalizado e representado do princípio ao fim. Na medida em que, através do

^{12a} Cedo criticou Simone de Beauvoir a imagem da mulher em Breton. Ela se torna o medium da abertura do mundo para o homem, mas não para si mesma (*Le deuxième Sexe* [1949]. Vol. 1 (folio/essais, 37), Paris 1988, 366-375). Em direção semelhante, aponta a crítica de X. Gauthier: “Quel rêve plus masculin, plus viril, plus dominateur, que celui qui maintient la femme dans une entière dépendance, qui l'enferme dans sa frivolité, son ignorance, son insouciance et son irresponsabilité” [Qual sonho mais masculino, mais viril, mais dominador do que este, que mantém a mulher numa inteira dependência, que a encerra em sua frivolidade, sua ignorância, sua indiferença e sua irresponsabilidade] (*Surréalisme et sexualité*, Paris 1971, 149-0). A quantidade de citações que ambas as autoras mencionam é concludente; e elas, na verdade, não fazem realmente justiça a Breton. Pelo menos, o autor de *Arcane 17* (1947) desenvolve uma consciência do caráter destrutivo da intransigência masculina (“intransigence masculine”) e da vã agitação dos homens (“la vaine agitation des hommes”). Sobre este pano de fundo, ele compreende o feminino como o princípio contrário da vida (*Gegenprinzip*), que deveria ser ajudado a se desenvolver, justamente também por meio da arte. Neste contexto, chega a falar também que o artista deveria se apropriar do *systeme féminin*; mas sem se esquecer de que as próprias mulheres precisam se reencontrar: “Et tout d’abord il faut que la femme se retrouve elle-même, qu’elle apprenne à se reconnaître à travers ces enfers auxquels la voue sans son secours plus que problématique la vue que l’homme, en général, porte sur elle” [E antes de mais nada, é necessário que a mulher se reencontre a si mesma, que ela aprenda a se reconhecer através de seus infernos para os quais a destina sem sua ajuda mais que problemática a forma pela qual o homem – em geral, a enxerga; *Arcane 17*. Brasiliense, São Paulo, 1986; p. 46] (*Arcane 17* [Coll. 10/18, 250], Paris 1965, 60 et seq.).

ato de recusa total, se fixa em sua antiimagem a ordem do racional-voltado-para-os-fins da sociedade burguesa, esse ritual não pode se tornar matriz de experiências transformadoras. O valor de uma obra como *Nadja*, se tomarmos como medida o projeto surrealista de libertação, só pode ser determinado negativamente, como demonstração de uma aporia.

IX. "Au Château d'Argol" de Gracq (1939)

No Primeiro Manifesto Surrealista, de 1924, Breton critica a descrição no romance realista como um meio de representação responsável pela morte da espontaneidade e da fantasia do leitor (*Manifestes*, 15-6). Em *Vases communicants*, de 1932, ao contrário, retira sua crítica, embora com fundamentação contrária às intenções dos autores realistas e naturalistas. Valoriza agora a descrição exata, não talvez porque permite ao leitor imaginar o lugar do acontecido, mas porque, justamente por causa da exatidão, desrealiza o recorte da realidade representado: "*on arrive par ce moyen à l'imprécision complète*" [chega-se, por esse meio, à imprecisão completa] (*Vases*, 128). É a partir daí que deve ser vista a predominância da descrição em *Au Château d'Argol*¹ de Gracq. Nem a descrição exaustiva do lugar, nem a dos três personagens, têm como objetivo oferecer ao leitor a possibilidade de imaginar reais localizações e personagens fictícios, servindo antes para produzir nele aquela vivência singular, de que fala Breton, de presença e não-presença do narrado: "*on y est et on n'y est pas*" [se está e não se está ali] (*Vases*, 128). Daí, a descrição exata do castelo e seus arredores, conscientemente apoiada no romance de terror (cf. também o *Avis au lecteur*, 10-1)², com a explicitação enfática do aspecto horripilante do lugar. Se compararmos a descrição em *Au Château d'Argol* com a do romance realista de tipo balzaqueano, por um lado, e, por outro, com a do *Paysan de Paris*, resulta que ela assume um lugar intermediário peculiar. Se no romance realista a descrição é dirigida funcionalmente para o acontecimento narrado, enquanto no *Paysan de Paris*, ao contrário, é ela própria o objeto da narrativa, aqui ela é, às vezes, preparação para o que vai vir - "*L'horrible violence de cette nature sauvage (...) glissa dans l'âme d'Albert de sombres pressentiments*" [A horrível violência desta natureza selvagem (...) despejou na alma de Alberto pressentimentos sombrios] (34) – e, outras vezes, portadora autônoma da ação. O castelo e a paisagem circundante, selvagem, não são

pintados como *milieu*, que se coloca numa relação de dependência intercambiável com os personagens, mas como elementos que produzem o acontecimento fatal. Se o autor realista quer criar uma ilusão de realidade e, para Aragon, se trata da reprodução documental de recortes da realidade com a intenção de neles descobrir os vestígios do *merveilleux quotidien*, em Gracq o mundo representado é justamente desrealizado. E isto ocorre pelo fato de ele, claramente, apoiar-se na forma lingüística da prosa teórica de Breton, de quem traduziu, para a descrição, a técnica da desclarificação por meio da precisão.

Peu à peu les arbres sortaient confusément du brouillard et, comme dépeuplés par un unique privilège de toute qualité particulièrement pittoresque, imposaient seulement à l'âme à peine éveillée la pure conscience de leur volume et de leur harmonieux foisonnement au sein d'un paysage où la couleur paraissait perdre entièrement son pouvoir ordinaire de localisation, et s'inscrivait seulement au bord de ces eaux calmes, pour l'oeil débarrassé par miracle de ce que le travail ordinaire de la perception contient toujours de réduction à l'absurde, la conjonction apaisante et quasi divine du plan horizontal et de la sphère (139-0).

Pouco a pouco, as árvores saíam confusamente do nevoeiro e, como que despojadas por um único privilégio de toda qualidade particularmente pitoresca, impunham tão-somente à alma, mal desperta, a pura consciência de seu volume e de sua harmoniosa abundância, no seio de uma paisagem onde a cor parecia perder por inteiro seu poder habitual de localização, e se inscrevia tão-somente, à margem dessas águas calmas, para o olho desembaraçado, por milagre, daquilo que, sempre, o trabalho habitual da percepção contém de redução ao absurdo, a conjunção apaziguadora e quase divina do plano horizontal e da esfera.

A clareza da afirmação com que a frase se inicia é embotada pelas considerações subseqüentes, de inteira precisão racional, a despeito das formulações. O fato de terem as árvores perdido sua aparência pitoresca é precisado a tal ponto pela partícula de relação branda "*comme*", pela especificação de um *agente* a quem foi retirada a possibilidade da ação ("*par un unique privilège*") e, finalmente, pelo advérbio "*particulièrement*" – e este acaba sendo colocado em dúvida pela afirmação –, que a precisão se metamorfoseia em seu contrário. O mesmo se dá com a

¹ J. Gracq, *Au Château d'Argol*, Paris 1967; os números colocados entre parênteses referem-se, neste capítulo, às páginas da edição citada.

transposição subsequente da impressão óptica em conceitos geométricos. A afirmação de que as árvores tão-somente ainda são perceptíveis de forma perfilada é na verdade igualmente desclarificada pelo segmento "*au sein d'un paysage où ...*", que simula uma exatidão praticamente científico-natural da descrição pela referência ao "*pouvoir ordinaire de localisation*" das cores e ao "*travail ordinaire de la perception*" do olho. Gracq não apela para o lugar comum "paisagem outonal" (e, nesse particular, acata a crítica da descrição realista feita por Breton) e menos ainda quer, como Proust, transpor literariamente a unicidade de um acontecimento real. É outro o seu objetivo: a criação de uma atmosfera de alheamento e de alienação através de palavras. Se Valéry delineia a tarefa do poeta com as palavras: "*Un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots*"³ [Um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético por meio de palavras], o procedimento de Gracq não se acha tão distante assim de um tal programa. Todavia, em sua essência, o *état poétique* [estado poético] que Gracq pretende produzir no leitor se distingue daquele almejado por Valéry. Trata-se, em Gracq, de uma atmosfera de desterro (encantamento, exorcismo) mágico. A este procedimento corresponde um outro empréstimo estilístico significativo, devedor da prosa de Breton: a ênfase de palavras individuais através da escrita cursiva. Com isso, em absoluto, uma palavra não deve ser meramente destacada como importante; trata-se antes, na maioria dos casos, de fazer com que, pelo destaque, lhe seja atribuído igualmente algo mais em termos de significado. Esta intenção é particularmente notável no capítulo *Le Bain* [O Banho], onde, no plano do conteúdo narrado, se relata como, ao banharem-se, as três protagonistas acabam, inadvertidamente, avançando mar adentro. A aura de importância que Gracq procura dar à cena é alcançada, em parte não desprezível, pela ênfase. Ao escrever: "*Ils allaient vers le large*" [Eles caminhavam para o largo] (91), "*Il n'était plus possible de reculer*" [Não era mais possível recuar] (92), Gracq não quer mencionar apenas o simples fato de as figuras seguirem nadando para longe e etc., mas, sim, descrever um indicador para além do ensejo concreto: *le large* não é

³ P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in: *Œuvres*, ed. J. Hytier (Bibl. de la Pléiade, 127), Paris 1957, vol. I, 1337, cf. também 1321.

apenas o alto-mar, mas o ilimitado, o lugar onde nenhuma segurança mais existe, onde se está entregue à violência da natureza e à violência do próprio eu. As duas outras frases citadas devem indicar que, na luta entre o impulso de autopreservação e o impulso de morte (Gracq usa destes conceitos para interpretar o comportamento das personagens em outra passagem, cf. 66-7), este último conquistou o poder total; uma força, que as sobrepuja, obriga-as a seguir nadando. As palavras e segmentos de frase são rodeados justamente pela ênfase com uma aura de sentido, e este fator – de acordo com a intenção de Gracq – as transforma também em centros irradiadores do texto⁴.

Por mais que em *Au Château d'Argol* de Gracq domine o momento poético e, com isso, a análise estilística possa pretender descobrir o centro da obra, é bom não deixar de perceber tratar-se de um texto da literatura narrativa. A característica estilística, por assim dizer, mais notável do romance só experimenta uma avaliação correta como um meio artístico narrativo típico. Trata-se da utilização, extremamente freqüente, do sintagma "*il lui semblait*" [parecia-lhe], bem como "*il lui parut*" [pareceu-lhe]. Primeiro, é por meio dela que o autor sugere, em nós, a perspectiva narrativa: as percepções e impressões ressaltadas são univocamente apreensíveis como pertencentes a determinados personagens. Mas, absolutamente, não se esgota aí a utilização desse meio artístico. Vimos que, com a descrição, Gracq procura alcançar uma participação emocional do leitor, sem por isso recorrer à idéia de que o representado seja a reprodução de um acontecimento real. Na mesma direção aponta a perspectivização do narrado com o auxílio do "*il lui semblait*". No caso, trata-se menos de vir ao encontro da desconfiança do leitor, que exige ilusão perfeita, ao mostrar realidade tão-somente ainda em refração subjetiva, por meio de uma consciência perceptiva, do que de dissolver a realidade em procedimentos conscientes. Com efeito, no romance (a cena final inclusive) a realidade surge apenas como objeto de uma consciência. Com isso, em seu *ductus* lingüístico, o romance se aproxima da

⁴ Cf. considerações de Gracq sobre o significado das ênfases em Breton (*André Breton*, 184-5, e 191).

dissertação teórica, que, na verdade, tampouco aborda a realidade de modo direto, ocupando-se antes, quase sempre, com representações sobre a natureza da realidade. A fórmula "*il lui semblait*", que faz do narrador autoral um repórter aparentemente objetivo de percepções e emoções subjetivas, é um dos meios lingüísticos que faz o romance de Gracq parecer o que ele deve ser de acordo com a intenção do autor: uma pesquisa acerca de um problema. Expressamente, em *Avis au lecteur*, é atribuída ao romance a tarefa de esclarecer, à luz da experiência surrealista, determinados problemas da comunicação entre os homens: "*et en tout premier lieu celui du salut, ou, plus concrètement (...) celui du sauveur, ou du damnateur*" [e, em primeiríssimo lugar, o da salvação, ou, mais concretamente (...) o do salvador, ou do danador] (8). Se, na época realista, o romance era a um só tempo representação da realidade e ficção, ao atribuir-lhe uma tarefa científica em lugar da reprodução da realidade, Gracq requer para ele um novo status. O erro teórico de Zola, de que o romancista, como observador científico, pudesse descrever o comportamento de seus personagens, ressurgiu aqui com premissas surrealistas, ao invés de positivistas.

Ainda uma outra marca estilística do livro deveria merecer um significado central para a compreensão do todo, a metáfora do teatro.

La vie commune s'organisait naturellement comme la succession distincte et à peine réelle dans ses surprenants enchaînements des scènes d'un théâtre où le nombre des acteurs limité à l'extrême dut accentuer le caractère purement intérieur du drame. Il arrivait le plus souvent qu'au début de la journée chacun des personnages fût livré à lui-même dans sa totale spontanéité, comme dans l'exposition d'une pièce chaque acteur est présenté au public dans sa fraîcheur, et libre encore de la trame de plus en plus fatale qui fera peser une sinistre restriction sur ses moindres gestes jusqu'au dénouement (72).

A vida comum se organizava naturalmente, como a sucessão distinta e, a custo, real, em seus encadeamentos surpreendentes das cenas de um teatro, em que o número de atores, limitado ao extremo, devia acentuar o caráter puramente interior do drama. Acontecia mui freqüentemente de, no início do dia, cada um dos personagens ser entregue a si mesmo, em sua inteira espontaneidade, como, na exibição de uma peça, cada ator é apresentado ao público em seu frescor e livre ainda da trama, cada vez mais fatal, que fará pesar sobre seus mínimos gestos uma restrição sinistra, até o desfecho.

Não é novidade, no romance francês, comparar o comportamento de personagens de romance com o dos personagens de um drama, dando-se, entre outros, no século XVIII e em Balzac; Gracq amplia agora a comparação às dimensões de um campo imagético inteiro. Não se poderá ver nisso um indício de uma competição com a tragédia clássica francesa (muito embora a limitação do número de personagens em cena e a concentração da ação a um único lugar e a um decurso de tempo relativamente curto aproximem-se justamente desta idéia), mas muito mais o resultado do seguinte fato: para ele, o *drame* é a forma original e a única forma autêntica de relacionamento entre os homens.

Para Gracq, absolutamente não se trata de apresentar o *drame* como uma contraposição, em termos de interesses, ao indivíduo que age racionalmente. O portador do acontecimento não é de forma alguma o indivíduo, mas o campo de energia resultante da confrontação de três indivíduos excepcionais, os quais se caracterizam menos por determinadas qualidades do que por um potencial extraordinário de energia psíquica. Uma primeira confrontação é a de Albert com a estranheza do castelo, dela surgindo, sobretudo, a atmosfera de expectativa por ele vivida em toda a sua intensidade, a *attente* que domina todo o romance. Pela chegada de Herminien e Heide, cuja relação permanece obscura, a *attente* não faz senão diluir-se, para dar lugar à expectativa de um desenlace aterrorizante, que, ao longo do romance, vai se tornando cada vez mais insistente. Gracq tomou todas as precauções necessárias para evitar uma interpretação banal do conflito, como se ele tivesse por causa o ciúme. Enfatiza-se expressamente o fato de Albert *não* amar Heide. O ato de matar Herminien, no final, absolutamente não pode ser compreendido como motivado pelo ciúme, mas, sim, como automaticamente resultante das constelações de personagens. É de tal espécie a relação entre os protagonistas depois do suicídio de Heide, que tanto a vida em comum como a separação se lhes tornam impossíveis. Este nem-isto-nem-aquilo é estabelecido como *factum* impossível de ser levado adiante via dedução, e do qual, "necessariamente" então, resulta o desenlace. Coisa semelhante se pode dizer do suicídio de Heide; Herminien e Albert passam a ser

compreendidos como centros de energia, em cujo campo de irradiação, tendo-o adentrado, Heidi "precisa" sucumbir.

A condição para o surgimento dos conflitos é, em primeiro lugar, o isolamento das figuras, a extirpação para fora de todas as ações práticas entre os próximos: é de natureza especulativa a única atividade a que Albert e Herminien se entregam; trata-se, no caso, da pesquisa de problemas fundamentais da existência humana sem uma determinação mais aproximada. Uma outra condição é a atmosfera do lugar, que produz em todos os personagens, mas especialmente em Albert, a expectativa de um final terrível. Finalmente, o que neles é extraordinário - o estarem arrancados para fora de toda normalidade, a sempre re-enfatizada intensidade intelectual e espiritual, e a receptividade universal - é ainda um pressuposto decisivo para o surgimento daquelas tensões que, para o autor, só na morte podem encontrar uma solução⁵.

O próprio Gracq antecipa, para o romance, o esquema de uma possível interpretação, ao nomeá-lo uma "*version démoniaque*" [versão demoníaca] do Parsifal (8). Herminien é o sofredor; sofre a relação entre Heide e Albert, que se produz imediatamente após a chegada da primeira; tal sofrimento se materializa no ferimento por ele experimentado numa enigmática queda do cavalo. Albert é o salvador (Parzival) potencial. Entre ambos subsiste um segredo: o da doença enigmática e da cura de Herminien, que Albert tenta sondar. Até aí, com efeito, o romance parece não passar de uma nova versão do *Parsifal*; a intenção de Gracq vai, no entanto, no sentido de dá-la como "dialética". Não só a descrição dos personagens mostra claramente o esforço do autor em unir opostos, como também as conhecidas posições do drama do Graal são "dialeticamente" interpretadas: Herminien é não apenas o sofredor que requer salvação, mas, ao mesmo tempo também, o experimentador, o

⁵ A. Hoog aponta para a dominação do motivo da destruição, vale dizer, da auto-destruição no romance surrealista; sua tese diz: "the proud Promethean (?) revolt ends on a black and bloody altar" [a orgulhosa revolta de Prometeu (?) termina num altar negro e sangrento] (*The Surrealist Novel*, in: *Yale French Studies* N° 8 (1951), 25).

catalisador do acontecimento. Albert é não somente o ignorante Parzival, o salvador potencial, mas igualmente o assassino. Aqui, a negação surrealista das idéias morais burguesas é levada adiante num ponto, ali onde o conceito de moral não descreve mais nada determinado, uma vez que ele coincide com a mais severa auto-realização, a qual, por sua vez, não se distingue da auto-anulação. A tentativa de interpretar o homem como um feixe de aspirações conflitantes entre si conduz à superação da oposição entre o Bem e o Mal na idéia de uma *fatalité*, esta surgindo como produto necessário de tensões na relação entre os homens. Mais do que outras obras surrealistas, este romance convida à crítica⁶. Determinados esquemas fundamentais da concepção de mundo surrealista só aqui deixam ver suas implicações políticas, estas fazendo com que eles se apresentem numa proximidade fatídica com ideologemas facistas. Se Breton equipara o trabalho e a alienação, não dispondo de nenhum conceito de trabalho não-alienado⁷, no romance de Gracq, a total vagabundagem torna-se pressuposto para um fazer autodestrutivo por parte dos personagens, fazer este que, em absoluto, não merece olhar crítico por parte do autor, sendo, ao contrário, quase enaltecido. O que em *Nadja* une as raras qualidades e o comportamento igualmente inexplicável do personagem-título, o esquema "significância sem significado", em *Au Château d'Argol*, por justificar um

⁶ A literatura sobre Gracq padece, quase sem exceção, do mal de reproduzir de forma não-crítica a posição de Gracq. Isto vale tanto para J. Baudry, que sobre *Rivage des Syrtes* considera: "Toutefois, que le héros disparaisse, victime élue de la fatalité, si sa mission est remplie, qu'importe? Ce qui est passionnant c'est l'effort vers l'aventure, l'attente, la quête, et non la prise" (*Julien Gracq, poète-romancier*, in: *Revue des Sciences Humaines* No. 88 (oct.-déc. 1957), 477) e M. Guiomar (*Le Roman moderne et le surréalisme*, in: F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, 70-88) como também para os maiores estudos em língua alemã de B. Boie, *Hauptmotive im Werk Julien Gracqs*, München 1966 (nela, mais referências bibliográficas) e E. Leube (*Julien Gracq: Au Château d'Argol*, in: *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, ed. W. Pabst, Berlin 1968, 168-181), que se restringe a "referências a elementos estruturais e à produção de algumas relações historico-literárias" (idem, 169). Escapando à interpretação corrente de Gracq, L. Pollman tenta interpretar *Au Château d'Argol*, contra as intenções explícitas do autor, como "Psychomachia", "à qual se entregam as energias anímicas (Albert e Herminien) na cidadela do Eu, bem como da consciência, com o conhecimento transcendental (Heide)" (*Der französische Roman im 20. Jahrhundert. Entwurf einer Geschichte des mythischen Selbstverständnisses unserer Zeit* (Sprache und Literatur, 63), Stuttgart 1970, 101). – De acordo com o relato de P. Marot, a pesquisa dos últimos 20 anos envidou esforços principalmente em descobrir a proximidade ou distância de Gracq para com o surrealismo: *Julien Gracq et le surréalisme*, in: *Œuvres et Critiques* 18 (1993), 133-143.

⁷ Cf. também A. Breton, *La dernière Grève*, in: *La Révolution surréaliste* (Nº 2), 1925, 1-2.

comportamento não comprometido nem com os preceitos éticos e nem com qualquer instância racional, adquire um outro significado. A total independência frente à ordem do racional-voltado-para-os-fins, que Breton admira em Nadja, alça-se aqui a uma ideologia da extraordinariedade dos personagens que, justamente por sua falta quase total de concreção conteudística, pode surgir com demasiada facilidade em analogia com a extraordinariedade evocada pelo fascismo. Ao menos será necessário constatar: é assustadora a cegueira do autor em face da realidade histórica de sua própria época^{7a}.

A análise crítica, no entanto, terá de distinguir entre realização estética e afirmação carente de crítica, mesmo que, em última instância, na medida em que nos atenhamos ao conteúdo de verdade da arte, a insuficiência deste precisará *também*, ela própria, ser demonstrada então numa insuficiência formal, ainda quando a perfeição artística do produto pareça excluir de antemão a possibilidade de uma crítica da forma. Trata-se de apontar, portanto, também na insuficiência formal, a natureza ideológica da mensagem. A caracterização hiperbólica do que é extraordinário nos personagens, não raro, tende ao kitsch. No caso, não se trata em absoluto de uma insuficiência externa, passível de ser remediada através de correções estilísticas, mas de uma insuficiência que resulta da concepção do livro. Vimos que a posição fundamental do autor, seu anti-realismo, marca substancialmente o romance e é coerente com a colocação do problema. Obrigado a salientar a ficcionalidade, Gracq não teve como demonstrar a afirmada extraordinariedade de seus personagens,

^{7a} Uma outra leitura resultaria, se se relacionasse *Au Château d'Argol* ao contexto histórico de seu surgimento. Gracq descreve – na verdade, no modo da fascinação – a aproximação de uma desgraça, que parece irreversível e que surge puramente da constelação entre os seres humanos e o lugar de seu encontro. Nisso, vê-se inteiramente fixado algo da atmosfera do final dos anos trinta, em que se esperava pelo rompimento da Guerra Mundial, pressentindo que também “Munique” poderia, em todo caso, adiá-la, mas não impedi-la. É o período em que, no “Collège de sociologie”, Georges Bataille e seus amigos menos perguntam pelas condições de surgimento do sagrado, do que procuram instituir um semelhante (cf. P. Bürger, *Das Denken des Herrn Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus*, Frankfurt 1992, 38-62). Sobre o tema fascismo e modernidade estética, cf. F. Jameson, *Fables of Aggression*. Wyndham Lewis. *The Modernist as Fascist*, Berkeley/Los Angeles/London 1979.

através de diálogos⁸, por exemplo, nos quais ela poderia se desnudar. Assim, essa extraordinariedade não podia senão ser "afirmada", o que, do ponto de vista formal, necessariamente levaria ao perigo da descrição de caráter kitsch.

A partir de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, de publicação quase simultânea a *Au Château d'Argol*, e na concepção crítica de realidade ali alcançada, pode-se fazer a crítica da obra de Gracq. Neste, a descrição hiperbólica da extraordinariedade dos personagens e a apresentação de um *drame* de relações humanas, surgem como correlatos necessários. Sarraute, ao contrário, para apresentar conflitos no âmbito dessas relações, os quais não se permitem reduzir aos esquemas psicológicos usuais, não precisa nem de personagens extraordinários, nem de situações excepcionais; ela descobre o *drame* exatamente na situação cotidiana banal. Onde Sarraute desvenda as relações humanas como inteiramente reprimidas, nas quais variam apenas os papéis da vítima e do opressor, Gracq preza, como a mais elevada necessidade, o desenlace fatalista de um conflito sem transparência. Em ambos os casos, trata-se de obra da literatura vanguardista; o julgamento crítico não deve sustentar nem a negação cabal da vanguarda (com Lukács), nem o seu reconhecimento geral (com Adorno). Antes, fazendo uso da possibilidade da comparação entre produtos contemporâneos do ponto de vista de um presente ulterior, ele deve proferir uma sentença. No presente caso, porém, só pode ser negativa para o romance surrealista de Gracq uma tal sentença.

No confronto com a obra de Sarraute, toma-se claro um perigo do movimento surrealista. O afeto antiburguês, expressão de uma experiência genuína dos surrealistas, permanece, em última instância, elitista. O protesto contra a alienação não projeta mais a imagem de uma vida melhor, perdendo-se, antes, nos abismos de uma psicologia orgulhosa de saber-se a salvo das garras da análise racional. Provavelmente, também Breton entenderia este romance ainda como

⁸ No romance, o diálogo sugere sempre a impressão de ser a reprodução de uma conversa "real", não produzindo o efeito, em comparação com a descrição e o comentário, de ser o resultado de uma transposição. Também a renúncia a diálogos em *Au Château d'Argol* é compreensível a partir da (também para Gracq) negação característica da "attitude réaliste".

recherche necessária no caminho de uma sociedade liberta tanto de complicações subjetivas como de coerções objetivas⁹. Mas será que temos o direito de estender de maneira tão ampla a dialética da interpretação? Que, mesmo numa obra como *Au Château d'Argol*, ainda se enfatize o estilhaço de esperança - possivelmente disponível - num mundo melhor, onde, na verdade, todos os sinais apontam para a concordância do autor com um comportamento em que autodestruição e autorrealização se colocam como idênticos. Seria antes pensável a "redenção" do romance, se tentássemos compreender justamente esta salvação como crítica ao conceito de humanidade liberta. Entregue à espontaneidade de suas emoções, o homem altamente civilizado sucumbiria então novamente àqueles poderes que a cultura tentou exorcizar. Porém, tal leitura - semelhantemente a certa interpretação de Adorno - teria sua razão menos no objeto tratado do que na consciência do observador. Se a interpretação pressupõe sempre uma relação dialética entre o observador e o objeto, aqui ela seria desviada para a absorção do objeto pelo observador.

⁹ Cf. a caracterização de *Au Château d'Argol* feita por Breton na palestra *Situation du surréalisme entre les deux guerres*: "le surréalisme se retourne librement sur lui-même (sc. no romance de Gracq) pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé, et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête" [o surrealismo se volta livremente sobre si mesmo, para se confrontar com as grandes experiências sensíveis do passado e avaliar, tanto sob o ângulo da emoção como sob o da clarividência, qual o alcance de sua conquista] (*Clé*, 72-3).

X. Écriture automatique

O significado atribuído por Breton à *écriture automatique*¹ não se deduz apenas do alcance das considerações a respeito no Primeiro Manifesto, mas, sobretudo, do fato de ele equiparar surrealismo e automatismo:

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (Manifestes, 37).

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral [Brasiliense, 58].

Nenhuma dúvida quanto ao fato de o próprio Breton ter visto no *automatisme* a descoberta central dos surrealistas. À primeira vista, o que mais espanta é a falta de unidade no tom com que ele trata o assunto. Se o trecho citado, que até na forma exterior imita a definição própria dos léxicos, é marcado pelo esforço de exatidão científica, outros a ele se contrapõem, nos quais o *automatisme* é tratado em leve tom de ironia. Quando um parágrafo de *Secrets de l'art magique surréaliste* [Segredos da arte mágica surrealista; Brasiliense, 62] traz o título promissor de "*Pour se bien faire voir d'une femme qui passe dans la rue*" [Para se

¹ Sobre o surgimento da *écriture automatique*, cf. sobretudo considerações contidas no primeiro manifesto (Manifestes, 29 et seq.), onde Breton explicita o caminho que vai de uma técnica poética orientada em Valéry ("lenteur d'élaboration" [lentidão da elaboração]) e Rimbaud ("faculté de raccourcir" [faculdade de encurtar]) para a escrita automática. - Reiteradamente se recua a *écriture automatique* até Lautréamont. Deste, duas características de linguagem tornam-se especialmente significativas para a técnica surrealista: 1. a oposição entre correção logico-gramatical da forma e mensagem que se furta à lógica; 2. a autonomização das imagens. A diferença decisiva entre a *écriture automatique* e a linguagem dos Chants de Maldoror deveria ser buscada, sobretudo, no fato de ambas comportarem traços decididamente paródicos. Em Lautréamont, trata-se mais da autonomização de formas retóricas do que da espontaneidade psíquica ambicionada pelo surrealismo.

exibir bem a uma mulher que passa na rua; Brasiliense, 65] (*Manifestes*, 45), mas, em vez de um texto, contém tão-somente reticências, a ironia é por demais evidente. Mas também o parágrafo "*Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet*"

[Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato; Brasiliense, 62], que se aproxima da paródia de uma receita, aponta na mesma direção:

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous êtes établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents, et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire (*Manifestes*, 42-3).

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, que puder. Abstraia-se do seu gênio, dos seus talentos, e dos talentos de todos os outros. Repita para si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa sem assunto prévio, suficientemente depressa para não parar e não ter a tentação de reler [Brasiliense, 62].

As diferenças no tom não são nada externas, mas apontam para o fato de achar-se superada, na *écriture automatique*, a oposição entre o lúdico e o sério. Assim, por um lado, Breton pode descrevê-la como "jeu surréaliste" [jogo surrealista; Brasiliense, 63] (*Manifestes*, 43), por outro, como "vice nouveau" [vício novo; Brasiliense, 69] (*Manifestes*, 50), o que, para a conduta geral daquele que a pratica, traz conseqüências substanciais. Desse modo, tampouco deve causar admiração o fato de Breton compreender a *écriture automatique* como "mode d'expression pure" [modo de expressão pura; Brasiliense, 56] (*Manifestes*, 36) e, por isso mesmo, como técnica literária, quando, por outro lado, nega a atividade literária. Vista a partir da concepção surrealista de literatura, a aparente contradição se resolve: de acordo com a intenção de Breton, ela é, a um só tempo, técnica literária e meio de libertação do homem. Ambos são idênticos, já que o surrealismo não quer mais saber da literatura, compreendida como atividade situada fora da práxis vital.

Para aquele que se ocupa com os textos automáticos, a questão principal tem a ver com sua interpretabilidade, esta sendo inseparável da questão acerca de seu status. Se é verdade que os textos automáticos teriam o status de oníricos, como reiteradamente se vem asseverando na literatura secundária², uma interpretação (no sentido freudiano) só seria pensável sob o seguinte pressuposto: do texto disponível, que corresponderia ao conteúdo manifesto do sonho, seria necessário retroceder ao pensamento inconsciente, que corresponderia ao pensamento latente do sonho, o que, por sua vez, só seria possível com o conhecimento das vivências imediatamente anteriores do escritor e com a utilização das associações livres. Os textos automáticos, portanto, se os compreendermos em estreita analogia com o sonho, escapariam à interpretação. O próprio Breton, no entanto, não os vê em analogia com o sonho, mas com a técnica freudiana das associações livres. Será necessário, portanto, manter cuidado frente à opinião de que em tais textos, de forma imediata ou num deslocamento próximo do sonho, fala o inconsciente. Na realidade, o estado que Breton descreve como "*état le plus passif, ou réceptif*" [estado mais passivo, ou receptivo; Brasiliense, 62] (*Manifestes*, 42) corresponde ao estado de "auto-observação acrítica"³, sugerido por Freud para a produção de associações livres. Para ele, as associações produzidas nesse estado servem para trazer à consciência o pensamento onírico latente, deslocado por mecanismos de censura e por coerções descritivas do sonho, sem serem elas próprias, no entanto, inconscientes. Por isso, menos ainda se devem considerar os textos automáticos como um ditado direto do inconsciente. Será preciso, no entanto, observar também as diferenças entre as associações livres, por um lado, e os textos automáticos, por outro. 1. As associações livres servem, sobretudo, para a confecção do "material" que passa a ser, então, objeto da análise. Já os textos automáticos são, num grau muito maior, um fim em si

² Cf. ainda uma vez mais Ch. Kellerer, *Objet trouvé und Surrealismus*, 41.

³ S. Freud, *Die Traumdeutung* (Fischer Bücherei, 428/29), Frankfurt 1961, 95. É sugestivo que Freud, na ilustração do estado de auto-observação acrítica por ele requerido, tenha introduzido justamente o testemunho de um artista sobre a possibilidade da produção de condições favoráveis à produtividade intelectual; trata-se de uma carta de Schiller a Körner (de 1.12.1788), na qual aconselha ao amigo a desativação temporária das instâncias críticas como meio para a estimulação da produtividade artística.

mesmos. 2. Enquanto, para Freud, o ato de associar requer certamente esforço da vontade (trata-se afinal de romper os mecanismos de censura), Breton acredita tanto na espontaneidade como na duração do procedimento associativo (neste contexto, ele fala em "*coulée*" [escorrido] e "*inépuisable murmure*" [caráter inesgotável do murmúrio; *Brasiliense*, 63])⁴. Apesar disso, no tocante ao status dos textos automáticos, ele é mais cuidadoso do que a maioria de seus intérpretes, não apenas evitando o conceito de inconsciente, como admitindo estar em jogo, na produção de textos automáticos, um momento consciente (*Manifestes*, 43). Desse modo, tampouco causa espanto o fato de agarrar-se inteiramente à possibilidade de esses textos serem interpretáveis e, por debaixo de uma "*absurdité immédiate*" [absurdidade imediata; *Brasiliense*], supor oculta uma estrutura de sentido passível de reconhecimento:

Poétiquement parlant, ils (sc. "les divers éléments en présence") se recommandent surtout par un très haut degré d'absurdité immédiate, le propre de cette absurdité foudroyante, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde: la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres (Manifestes, 35).

Falando poeticamente, eles se reconhecem, sobretudo, por um alto grau de *absurdidade imediata*, sendo o próprio desta absurdidade, num exame mais aprofundado, dar lugar a tudo o que há de admissível, de legítimo no mundo: a divulgação de um certo número de propriedades e de fatos não menos objetivos, em suma, que os outros [*Brasiliense*, 56].

Breton não só considera necessária, para uma apreensão da estrutura de sentido, uma leitura repetida dos textos (*idem*), como até mesmo defende a opinião de que somente "*une analyse logique et une analyse grammaticale serrées*" [análise

⁴ Mas a exatidão de sua suposição da identidade entre linguagem e "fonctionnement réel de la pensée" [funcionamento real do pensamento], Breton não a pode provar teoricamente. Não sem razão, M. Blanchot apontou para a "idéologie du continu", que liga o conceito da *écriture automatique*, entre outros, também ao Bergsonismo (*Le demain joueur. Sur l'Avenir du surréalisme*, in: *La Nouvelle Revue Française* 29 (1967), I, 872). Que, no entanto, a visão de Breton não possa ser equiparada ao Bergsonismo, é algo que fica claro, entre outras razões, pelo fato de C. Vigée poder criticar a comparação bretoniana de língua e pensamento, a partir de um ponto de vista evocativo de Bergson, segundo o qual toda manifestação lingüística deturpa sempre a imediaticidade do pensamento (*L'invention poétique et l'automatisme mental*, in: *Modern Language Notes* 75 (1960), especialmente 153).

gramatical e análise lógica cerradas; Brasiliense, 74] (*Manifestes*, 55) seriam capazes de deduzir as características que lhes são comuns. Mas uma dúvida, no caso, se mostra oportuna: não contra o plano da análise racional dos textos, mas sim contra a esperança de, deste modo, apreender igualmente pontos comuns típicos desse gênero. A peculiaridade da *écriture automatique* consiste, especialmente, em afrouxar a intervenção das instâncias críticas, isto é, levar o escritor a escrever também aquilo que outro, do contrário, seja por censura estilística, seja por censura moral, sacrificaria. Mas esta intenção básica pode ser ligada a pré-disposições muito variadas, e, é óbvio, delas depende essencialmente o resultado.

Tocamos assim num dos problemas mais importantes no contexto da *écriture automatique*: o problema da predisposição. Mesmo no estado de passividade almejado por Breton, o ato de pensar, por mais vago que seja, permanece direcionado para alguma coisa. Sobretudo, teremos de considerar a observância do sistema de regras gramaticais como sendo essa predisposição. Breton inúmeras vezes se manifestou contrário à compreensão das normas da língua como coerção: "*J'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline)*" [Eu observo naturalmente a sintaxe (a sintaxe que não é, como o crêem certos imbecis, uma disciplina)] (*Point*, 23). Todavia, mesmo o princípio do acoplamento alógico predominante em inúmeros textos automáticos, bem como a preponderância de imagens, que ele considera marca genuína da *écriture automatique*, será necessário considerá-los resultantes, na verdade, de uma predisposição dos autores surrealistas. O próprio Breton - no capítulo "*pour écrire de faux romans*" [Para escrever falsos romances; Brasiliense, 64], ao aconselhar que se oriente a escritura não para a produção de beleza, mas de ação - levou em conta o *factum* da predisposição: "*vous n'aurez qu'à mettre l'aiguille de 'Beaux fixe' sur 'Action' et le tour sera joué*" [basta você mudar a agulha de "Tempo bom, estável"

para "Ação" e a mágica está feita; Brasiliense, 64] (*Manifestes*, 44)⁵. Está certo Starobinski, ao declarar que: "Devemos reconhecer na escrita automática dos surrealistas uma tentativa, sem dúvida sincera, de aproximar-se da *espontaneidade*; mas, no decorrer desta busca, tornam sempre a intervir um controle *vigilante* e uma vigilância *consciente*, para evitar toda subordinação excessiva às regras da comunicação habitual. Uma filtragem, em nome da qualidade poética, sempre teve eficácia"⁶.

Depois do Primeiro Manifesto, Breton muitas vezes ainda se manifestou sobre o problema da escrita automática e, ao fazê-lo, teceu amplas críticas à prática da *écriture automatique*, apegado, no entanto, à idéia do automatismo. No Segundo Manifesto (1930), salientou, sobretudo, a necessidade da auto-observação durante o ato da escrita (*Manifestes*, 116 e 119). O objetivo do *automatisme* é, agora, não tanto a libertação no ato da escrita, mas, muito mais, a pesquisa das fontes de inspiração. Ele exige do surrealismo (semelhantemente ao que mais tarde viria a fazer em *Vases communicants*) a investigação científica da psique humana. Esta mudança de direção junta-se à confissão de um insucesso: "*L'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes*" [A aparição de um decalque indiscutível no interior desses textos; Brasiliense, 133] (*Manifestes*, 115). No entanto, em lugar de descobrir, na predisposição que dirige a atenção de quem escreve para a produção de encadeamentos alógicos, as causas do surgimento de um tal *poncif* [decalque], conduz o olhar para a aspiração científica do surrealismo, que, em razão da falta de um método adequado, permanece, necessariamente sempre, como mera aspiração. Em *Le Message automatique* (1933), busca sanar esta falta com decidido apelo à psicanálise. Starobinski não apenas fez com que tal apelo se tornasse compreensível, como o

⁵ Que uma predisposição dirige a escritura de textos automáticos, eis um fato atestado também pelas experiências de simulação de várias moléstias psíquicas, publicadas por Breton e Éluar em *L'immaculée Conception* (1930), sobre as quais, com razão, R. de Renéville afirma em recensão recente: "Nous assistons à un rajeunissement de l'écriture automatique, mais cette fois-ci dirigée dans un sens préalablement choisi" [Assistimos a um rejuvenescimento da escrita automática, mas desta vez dirigida num sentido previamente escolhido] (reimpresso em: P. Éluar, *Œuvres complètes*, vol. I, 1427; os "essais de simulations" idem, 317 et seq.).

⁶ J. Starobinski, *Surrealismus und Parapsychologie*, 1159.

interpretou também de modo crítico. Enquanto a teoria de Freud não permite nenhuma valorização do automatismo psíquico (nas associações livres, em todo caso, temos a utilização de um automatismo controlado), dentro das suposições da parapsicologia eles eram inteiramente possíveis. A teoria do "eu subliminar" - que, em oposição ao "supraliminar", tanto preserva as capacidades animais inferiores da consciência ajustada às condições terrenas de vida, como possui capacidades superiores, que "testemunham uma existência exterior ao mundo" (Th. Flournoy, apud. J. Starobinski, 1161) - é mais adequada aos objetivos de Breton do que a teoria de Freud, que busca a liberdade não na liberação de aspirações inconscientes, mas em sua submissão às forças da *ratio*. Se Breton "[quer] preservar quase que inteiramente o *maravilhoso* do espiritismo, ao mesmo tempo em que nega suas premissas teóricas e metafísicas", Starobinski constata a respeito "que os fenômenos mediúnicos (...) não eram matéria prima de experimentação neutra, mas produtos de uma expectativa e de uma esperança, que criaram as condições favoráveis ao seu surgimento" (Starobinski, 1162)^{6a}.

Nem ao prescrever para a *écriture automatique* tarefas científicas, como o fez Breton no *Second Manifeste*, nem ao procurar - é esta a tentativa em *Le Message automatique* - lhe oferecer garantias por meio de teorias pseudocientíficas, como a parapsicologia, se faz justiça ao que significou para os surrealistas a escrita automática, no momento em que descobriram sua técnica: a redescoberta da

^{6a} A tese de Starobinski, que acentua a proximidade do automatismo surrealista com a parapsicologia de um Myers (cf. também a versão francesa integral de seu ensaio: *Freud, Breton, Myers*, in: seu, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris 1970, 320-341), foi decididamente contrariada por Marguerite Bonnet (*Œuvres complètes* 1, 1123 et seq.). Logicamente, é de se pensar que, para ela, se trata de uma questão de origem ("L'écriture automatique à ses débuts est donc clairement mise en parallèle avec la découverte freudienne de l'inconscient et de la censure" [A escrita automática tem, em seus primórdios, é, portanto, claramente colocada em paralelo com a descoberta freudiana do inconsciente e da censura], 1, 1125-6; editada por mim), enquanto Starobinski, que cita sobretudo textos escritos por Breton nos anos trinta, está interessado em esclarecer a questão, teoricamente relevante, se a posição de Breton não está mais próxima da parapsicologia do que da psicanálise de Freud. Deveria ser óbvio que ela não pode ser esclarecida por meio de alusões à auto-compreensão de Breton, à qual Bonnet não se cansa de se referir. Cf. o ensaio de J.-B. Pontalis, tratado em Anm. 62.

produtividade que não se amolda à onipresente pressão do desempenho, mas que é produtividade livre, instrumento de libertação da realidade percebida como coercitiva - libertação não mais ligada ao talento e ao gênio, mas, sim, acessível a qualquer pessoa⁷. O momento igualitário, que se encaixa na concepção da *écriture automatique* e que liberta tanto do conhecimento de uma tradição cultural como da auréola do gênio, a produção do texto literário é um passo não desprezível para a superação da especialização das atividades humanas. A poesia, aqui, torna-se algo prático, ao menos enquanto coincide, para aquele que escreve, com a vivência da libertação.

Em 1920, Breton e Soupault publicaram *Les Champs magnétiques*, a primeira coletânea de textos automáticos conjuntamente por eles produzida. A seguir, o começo de *La Glace sans tain*, texto de abertura do volume⁸:

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. A quoi bon ces grands enthousiastes fragiles, ces sauts de joie desséchés? Nous ne savons plus rien que les astres morts; nous regardons les visages; et nous soupignons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille.

Quelquefois, le vent nous entoure de ses grandes mains froides et nous attache aux arbres découpés par le soleil. Tous, nous rions, nous chantons, mais personne ne sent plus son cœur battre. La fièvre nous abandonne.

⁷ “Si nous n’avons jamais cessé de prétendre, avec Lautréamont, que la poésie doit être faite par tous [...], il va sans dire qu’il [sc. “cet aphorisme”] implique pour nous cette indispensable contrepartie que la poésie doit être entendue par tous” [Se jamais deixamos de pretender, com Lautréamont, que a poesia deve ser feita por todos [...], não é preciso dizer que ele [sc. “este aforisma”] implica para nós essa indispensável contrapartida, de que a poesia deve ser entendida por todos] (A. Breton, *Position*, 314).

⁸ A. Breton/Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques* [...], Paris 1967, 13-4. – Também J. Bersani, em sua interpretação dos cinco últimos parágrafos de *La Glace sans tain*, parte do fato de que *Les Champs magnétiques* são legíveis (*Le Champ du désespoir. Essai d'analyse de “La Glace sans tain”*, in: *Le Surréalisme dans le texte*, Grenoble 1978, 19-31). À semelhança de Riffaterre (cf. a nota seguinte), Bersani logra apontar relações intertextuais, sem cair no erro de ter, com isso, compreendido o significado da passagem no texto.

Les gares merveilleuses ne nous abritent plus jamais: les longs couloirs nous effraient. Il faut donc étouffer encore pour vivre ces minutes plates, ces siècles en lambeaux. Nous aimions autrefois les soleils de fin d'année, les plaines étroites où nos regards coulaient comme ces fleuves impétueux de notre enfance. Il n'y a plus que des reflets dans ces bois repeuplés d'animaux absurdes, de plantes connues.

Les villes que nous ne voulons plus aimer sont mortes. Regardez autour de vous: il n'y a plus que le ciel et ces grands terrains vagues que nous finirons bien par détester. Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplaient nos rêves. Là-bas, on nous a dit qu'il y avait des vallées prodigieuses: chevauchées perdues pour toujours dans ce Far West aussi ennuyeux qu'un musée.

Lorsque les grands oiseaux prennent leur vol, ils partent sans un cri et le ciel strié ne résonne plus de leur appel. Ils passent au-dessus des lacs, des marais fertiles; leurs ailes écartent les nuages trop langoureux. Il ne nous est même plus permis de nous asseoir: immédiatement, des rires s'élèvent et il nous faut crier bien haut tous nos péchés.

[Prisioneiros de gotas d'água, não passamos de animais perpétuos. Atravessamos correndo essas cidades sem ruídos, e já não nos tocam os cartazes encantados. Para que servem esses grandes entusiasmos frágeis, esses pulos de alegria dessecados? Nós não sabemos mais que os astros mortos; observamos as fisionomias; e suspiramos de prazer. Nossa boca está mais seca do que as praias perdidas; nossos olhos gravitam a esmo, sem esperança. Não há nada a não ser os cafés nos quais nos reunimos para ingerir essas bebidas frescas, esses destilados fortes diluídos, e as mesas estão mais pegajosas do que as calçadas onde caíram as nossas sombras mortas da véspera.

Às vezes o vento nos rodeia com suas grandes mãos frias, e nos põe colados às árvores desfolhadas pelo sol. Rimos, nós todos, e cantamos, mas já ninguém mais ouve o coração que bate. A febre nos abandona.

As gares maravilhosas nunca mais nos servirão de abrigo: os longos corredores, eles nos metem medo. Mais ainda há que sufocar, pois, para viver estes minutos planos, estes séculos em molambos. Nós amaríamos outrora os sóis de fim de ano, como as planícies estreitas que os nossos olhos percorriam como esses rios impetuosos de nossa infância. Não há mais reflexos nesses bosques repovoados de animais absurdos com suas plantas conhecidas.

As cidades que não queremos mais amar se encontram mortas. Olhai ao redor de vós: nada mais que o céu e os grandes terrenos baldios que com certeza acabaremos por detestar. Com o dedo tocamos essas temas estrelas a povoar os nossos sonhos. Lá, nos disseram que havia vales prodigiosos: cavalgadas para sempre perdidas nesse *far west* tedioso que só um museu.

Sem um grito levantam vôo os grandes pássaros que estão de partida, e o céu estriado já não repercute os seus apelos. Sobrevoam lagos, pântanos férteis; suas asas que afastam nuvens demasiado langorosas. Já não permitem que nós nos assentemos: risos imediatamente se levantam e bate a vontade de gritar bem alto todos os nossos pecados.]

Nota-se, aqui, em primeiro lugar, que não são lançados ao papel imagens e recortes de frases, mas frases completas em si mesmas, construídas segundo as regras da sintaxe^{8a}. Teremos de ver, na estrita obediência às tais regras, o resultado daquela predisposição da qual falamos acima, e que modifica decisivamente o projeto do texto livre de censura. As regras da gramática são fatores de um sistema lingüístico voltado para a garantia da comunicação. Já com a manutenção da sintaxe, a libertação da coerção da consequência lógica intencionada pelos surrealistas abandona um terreno potencial. Em seguida, contrariando a impressão de uma aparente falta de coerência das frases individuais, pode-se detectar no texto, para todos os efeitos, uma situação concreta. Esta se constitui de elementos do cotidiano dos surrealistas: da caminhada à-tôa através da cidade de Paris ("*nous courons dans les villes sans bruits*"), da qual fazem parte: os *affiches* e *visages*, como objetos da observação; os *cafés* e *gares*, como lugares preferidos. A peculiaridade dos textos comove não por relatar fatos de suas vidas, mas por apresentar, numa reflexão lírica, os elementos mencionados. Enquanto não contrasta com outras formas temporais, aqui a forma do presente não descreve nenhum presente pontual, mas um espaço de tempo não encadeado em si mesmo.

O elemento sintático básico, com amplo predomínio no texto, é a negação "ne...plus", que ordena o negado num sistema temporal de coordenadas (algo que foi, não é mais): "*les affiches enchantées ne nous touchent plus*", "*nous ne savons plus*", "*personne ne sent plus*", etc. A mesma constatação da perda de valor aparece, no

^{8a} É semelhante a formulação de M. Riffaterre, que, por isso, defende uma análise semântica, não uma análise gramatical dos textos automáticos: *Semantic Incompatibilities in Automatic Writing* (André Breton's "*Poisson soluble*"), in: *Le Siècle éclaté* 1 (1974), 41-62. Os trabalhos de Riffaterre não foram, tanto quanto eu vejo, superados por pesquisas mais recentes.

plano semântico, em sintagmas como "*enthousiasmes fragiles*", "*souts de joie desséchés*", "*astres morts*", nos quais, respectivamente, um substantivo dotado de conotações positivas é desvalorizado por um atributo negativo, e que lhe vem acoplado. Onde o substantivo, em si mesmo, não possui qualquer valor positivo, o efeito desvalorativo é conseguido através da superlativização de atributos negativos: "*notre bouche est plus sèche que les plages perdues*", "*les tables sont plus poissonneuses que...*".

A atmosfera básica do *ennui*, que domina o texto, é expressa também de forma direta: "*Nos yeux tourment sans but, sans espoir*". O início da *aventure spirituelle* surrealista não é o espanto ante a riqueza do mundo das aparências, mas um estado de abatimento. O aspecto singular destes textos consiste, portanto, no fato deste *ennui* ser representado como uma espécie de *chute* [queda], como um estado precedido de outro, no qual o mundo da metrópole era objeto de experiência prazerosa. Tampouco as imagens que surgem pouco depois, parecendo apontar para a possibilidade de uma libertação do abatimento ("*étoiles tendres*", "*vallées prodigieuses*", "*grands oiseaux*"), chegam a um desdobramento. As "*étoiles*" são desvalorizadas pelo fato de serem tocadas; com relação a "*vallées prodigieuses*", entra como esclarecimento: "*chevauchées perdues pour toujours dans ce Far West aussi ennuyeux qu'un musée*"; e mesmo os "*grands oiseaux*" são submetidos ao tom negativo do texto: "*le ciel strié ne résonne plus de leur appel*", de modo que nos vemos propensos a ver a continuidade do seu vôo não como signo da libertação, mas do vazio de um mundo, do qual desapareceu a possibilidade da libertação. Típico do surrealismo, o movimento do *ennui* rumo à *évasion* é aqui suspenso na negação desesperada das tentativas pregressas de libertação.

Um grau muito mais alto de aparente incoerência do que *La Glace sans tain* é mostrado pelos textos coligidos no capítulo *Barrières*. Pela forma exterior, trata-se de diálogos. A suposição de que ambos os autores aqui mutuamente se substituem, é confirmada por Breton (*Manifestes*, 49).

N'oubliez pas, Messieurs, que vous n'êtes pas les maîtres. Il y a des distances à garder. Recevez mes meilleures salutations.

- Je préfère ces belles boutiques où la caissière trône. On peut à peine en croire ses yeux. Mais puisque vous le désirez, passez sur le trottoir d'en face, nous vous gênerons moins.

- Le retour aux principes suppose une très belle âme que nous n'avons pas. Cela n'a lieu qu'en présence des agents de police.

- Est-ce que vous avez oublié que la police est neutre et qu'elle n'a jamais pu arrêter le soleil?

- Non merci, j'ai l'heure. Est-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermé dans cette cage? L'adresse de votre tailleur est ce qu'il me faut.

- Un bon conseil: vous irez avenue du Bois et vous offrirez une modeste pièce de dix sous à l'un des locataires de ces immeubles dont le délicieux mauvais goût exalte nos passions.

- Nous pourrions forcer ensuite la retraite des généraux morts et leur livrer à nouveau les batailles qu'ils ont perdues. Sans cela nous devons nous inscrire en faux contre les plus équitables jugements du monde et le Palais de Justice est mouillé.

- Je n'en suis pas si sûr que vous. Un réverbère que j'aime m'a laissé entendre que les généraux et les religieuses savent apprécier la perte des moindres rêves.

- Il fait assez bon de ce côté de votre voix, mais je vous assure que nous devrions prendre garde à ces distances dont je parlais.

- Qu'importe la distance! Je me souviens de ce voyage aux pieds du capitaine et de ce beau nègre qui nous souriait près de l'établissement. Il y avait encore dans ce pays le cher enfant que votre ami pleurait, nous l'avons poursuivi. Ses mains étaient rongées par je ne sais quel parasite.

- C'était encore un fauteur de désordre. Les mémoires sont pleines de ces sombres sinistres qui revenaient des vieilles civilisations et se regardaient à la dérobée dans des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler.

- Les rivières ne sont pas des miroirs, on a fait beaucoup mieux depuis dix ans. Je peux avec une pierre briser toutes les glaces de la cité où nous vivons et les insectes plus petits que les cris d'enfant en bas âge creusent avec volupté les fondations des gratte-ciel.

- Sans doute, et pourtant nous n'assistons pas encore aux pillages centraux. Vous avez tort de croire que nos voix servent à combler des espaces significatifs. Il n'y a pas bien longtemps que nous sommes nés.

Não vos esqueçais, senhores, que não sois os mestres. Há distâncias a guardar. Recebei minhas melhores saudações.

- Eu prefiro estas belas boutiques em que a moça do caixa ocupa o seu trono. Mal se pode crer nos olhos dela. Mas, uma vez que os desejais, passai pela calçada de defronte, nós vos importunaremos menos.

-O retorno aos princípios supõe uma alma muito bela que não temos. Tal não acontece senão em presença dos agentes de polícia.

-Tereis vos esquecido de que a polícia é neutra e que ela jamais poderá deter o sol?

-Não, obrigado, eu sei a hora. Faz muito tempo que estais confinado nesta jaula: O endereço de vosso alfaiate é o que me falta.

-Um bom conselho: ireis até a avenida du Bois e oferecereis uma moeda modesta de dez vinténs a um dos locatários destes imóveis, nos quais o delicioso mau gosto exalta nossas paixões.

-Nós poderemos forçar, em seguida, a retirada dos generais mortos e lançá-los de novo às batalhas que perderam. Sem isso, deveremos nos inscrever em falso contra os mais equânimes julgamentos do mundo e o Palácio da Justiça está molhado.

-Eu não estou mais seguro do que vós. Uma reverberação, que eu amo, me permitiu ouvir que os generais e as religiosas sabem apreciar a perda dos mínimos sonhos.

-Faz muito bem deste lado de vossa voz, mas vos asseguro de que deveríamos observar a guarda das distâncias de que eu falava.

-Que importa a distância! Eu me lembro desta viagem aos pés do capitão e deste belo negro que sorria para nós perto do estabelecimento. Neste país havia ainda a criança querida que vosso amigo chorava, nós a perseguimos. As mãos dela estavam roídas por não sei qual parasita.

-Era ainda um fomentador de desordem. As memórias estão cheias destas sombras sinistras que retornavam de antigas civilizações e se miravam de soslaio nas águas que haviam turvado.

-Os riachos não são espelhos, dez anos depois bem melhor se fez. Com uma pedra, posso quebrar todas as vidraças da cidadela em que vivemos e os insetos menores do que os gritos do infante cavoucam com volúpia os alicerces dos arranha-céus.

Sem dúvida, e, no entanto, não assistimos ainda às pilhagens centrais. Estais errados em acreditar que nossas vozes servem para preencher espaços significativos. Não faz lá tanto tempo que viemos ao mundo.

Em sua análise, Mukarovsky nomeia três aspectos básicos, necessariamente presentes em qualquer diálogo⁹: 1. A polaridade entre o 'eu' e o 'tu', realizada lingüisticamente pela oposição entre pronomes pessoais e possessivos da primeira e segunda pessoa, através dos vocativos, da afirmação, da negação e das adversativas. 2. As relações entre os parceiros do diálogo, por um lado, e a situação real, por outro, se realizam, do ponto de vista lingüístico, através da *déixis* espacial e temporal. 3. O interpenetrar-se e o destacar-se de vários contextos, bem como as respectivas mudanças semânticas de direção, se realizam, do ponto de vista lingüístico, por meio da antítese lexical. Os elementos básicos do diálogo, apontados por Mukarovsky, tornam a se encontrar também em *Barrières I*: a polaridade entre o 'eu' e o 'tu', em fórmulas como "*je préfère*", "*Est-ce que vous avez oublié que...*", "*Je ne suis pas si sûr que vous*"; a referência a uma situação real, pelo menos no início do diálogo, tanto na alocação a terceiros ("*Messieurs*") e na intimação "*passer sûr le trottoir d'en face*", como, ao final, na constatação "*c'est une soirée perdue*"; a mudança semântica de direção, nas referências a uma palavra presente na réplica do interlocutor: "*ces distances dont je parlais - qu'importe la distance*", mas, sobretudo, na confrontação brusca de dois contextos.

Um elemento característico da singularidade do diálogo surrealista é, portanto, em especial a forma como os aspectos fundamentais estão presentes no texto. A *déixis* lingüística falta quase que inteiramente, a relação com a situação concreta fica restrita às poucas alusões do início e do final. Pela constante renúncia à relação com o contexto real, o diálogo contém algo de livremente oscilante, abstrato, reforçado ainda pelo fato de a primeira réplica, inicialmente, ter de ser lida como fórmula para se pôr fecho a uma carta, e de somente *a posteriori*, à luz da réplica do interlocutor (menção a *trottoir*), poder ser entendida como ironia relativa aos que passam pela rua. A polaridade entre o 'eu' e o 'tu' é, com efeito, atualizada, mas essa atualização é meramente formal, na maioria dos casos sem qualquer correspondência

⁹ J. Mukarovsky, *Zwei Studien über den Dialog*, in: seu, *Kapitel aus der Poetik* (ed. suhrkamp, 230), Frankfurt 1967, especialmente 114 et seq.

no discurso do *partner*. Temos, assim, "*Je préfère ces belles boutiques*", sem ter havido no discurso precedente qualquer alusão a alguma preferência; ou, em contrapartida à expectativa despertada pela formulação "*Je n'en suis pas si sûr que vous*", a frase seguinte nada contém que possa ser compreendido como réplica à frase precedente. A adversação também tem lugar, sobretudo com a utilização de numerosas expressões sin-semânticas - como "*Non merci*", "*Je ne suis pas si sûr que vous*", "*Cela s'est vu*", "*C'est un point à éclaircir*" -, "que, só em conexão com um tema determinado, poderiam significar alguma coisa; sem tal conexão, se veriam quase desprovidas de significado" (Mukarovsky, 124). Tais expressões, que aparentemente se relacionam com a fala do *partner*, na maioria dos casos não o fazem, já que o que se investiga (a elas ligado de forma direta - com acentuada mudança semântica de direção) é um objeto a ela não vinculado. Às marcas formais do acoplamento corresponde um grau muito mais elevado de incoerência semântica.

Dos três aspectos básicos, o decisivamente dominante é a mudança semântica de direção. Esta marca é de tal modo absolutizada, que, à primeira leitura, surge a impressão de total ausência de conexão. No caso, a mudança semântica de direção não se restringe em absoluto às passagens nas quais um dos *partners* toma a palavra, posto que igualmente encontra-se embutida em réplicas individuais (por exemplo "*Les rivières ne sont pas des miroirs, on a fait beaucoup mieux depuis dix ans*"). Por sua vez, essa impressão tem tudo a ver com a teoria bretoniana do diálogo surrealista, tal como ele a esboçou no Primeiro Manifesto (*Manifestes*, 48-9). Em oposição ao diálogo formal, que aparenta um entendimento recíproco entre os *partners*, o surrealista pode reproduzir o diálogo "em sua verdade", ou seja, como *désordre* de réplicas não-conectadas (como exemplo desse tipo de diálogo, Breton aponta expressamente para a conversa entre o alienista e o louco, na qual o louco rechaça a resposta correta). Livre das "*obligations de politesse*", quer dizer, da obrigação de oferecer resposta ao interlocutor, torna-se o diálogo uma combinação de

dois monólogos, nos a quais a réplica do *partner* serve apenas como "*tremplin à l'esprit de celui qui écoute*" [trampolim para o espírito daquele que escuta]¹⁰.

Enquanto a tentativa de produzir relações lógicas entre as partes individuais do discurso quase não resulta em êxito, podem-se reconhecer muito bem campos semânticos individuais: no seu início, predomina o protesto. Assim, a exigência feita com prazer pelos *maîtres* frente aos subalternos, "*il y a des distances à garder*", é utilizada contra aqueles a quem se atribui, ao mesmo tempo, o título de *maîtres*. Na terceira réplica, o "*retour aux principes*" é não apenas negado, senão observado como assunto sob vigilância policial. Desta vez, o *partner* assume até mesmo as idéias. Ele constata a suposta neutralidade da polícia e sua impotência diante da fantasia. A questão "*est-ce qu'il y a longtemps que vous êtes enfermé dans cette cage*" dá seqüência, no plano das imagens, à conversa sobre prisão e libertação. O protesto

total contra a sociedade é manifestado então *expressis verbis*: "*forcer la retraite des généraux morts*", "*(s')inscrire en faux contre les plus équitables jugements du monde*". O momento dadaísta-anarquista da revolta se explicita na ausência de crítica às coisas adversas, com a negação da sociedade burguesa como um todo. O protesto não visa à transformação eficaz, mas ao desnudamento da falta de valor do existente. Em seguida, é levado adiante o motivo da destruição: "*des eaux qu'ils avaient pris soin de troubler*", "*briser toutes les glaces de la cité*", "*pillages centraux*". À destruição violenta, que domina em especial as manifestações do primeiro falante (é provável que se trate de Soupault), corresponde, nas réplicas do segundo (Breton), uma ênfase da destruição orgânica: "*Ses mains étaient rongées par je ne sais quel parasite*", "*les insectes (...) creusent avec volupté les fondations des gratte-ciel*", "*L'invertébré dépérit*".

¹⁰ Sobre o mesmo princípio básico repousam também, em parte considerável, os diálogos dos sketches literários que, juntos, os surrealistas compuseram (reimpressos in: A. Breton/Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques* (...), Paris 1967). Cf. H. Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste (Les Essais, 131)*, Paris 1967, 183 et seq.

Vamos resumir: a análise de dois textos de *Champs magnétiques* leva à conclusão de que, mesmo nos textos automáticos, predominam as preocupações conscientes dos surrealistas. Portanto, é mais do que duvidoso compreender esses textos como expressão do inconsciente. Eles são, muito mais, impregnados por determinadas predisposições¹¹. A mais importante delas é a manutenção da sintaxe; já por meio desta, a vontade de libertação das leis da lógica decisivamente se estreita. Tal vontade pode se manifestar, sobretudo, com o auxílio dos seguintes meios: primeiro, pela renúncia à associação entre as frases individuais e, em seguida, pela associação pseudológica; além disso, por imagens com um alcance maior possível entre ambos os membros da comparação; e, finalmente, através de afirmações manifestamente absurdas. Mas, em todos esses casos, a contradição manifesta em relação às leis da lógica pode muito bem ocultar a coerência do universo de experiência subjacente à mensagem.

Nossas análises mostram, com efeito, que, através da natureza absurda dos textos surrealistas, se pode reconhecer uma estrutura de sentido. Em outras palavras, o que a *écriture automatique* realiza é uma transposição das aspirações conscientes daquele que escreve para o domínio do fantástico. Que pelo método da *écriture automatique* em absoluto não se dissolva a individualidade do escritor, é fato que se torna claro a partir da constatação de que, com base numa análise do motivo, com alguma certeza se pode deduzir de qual dos dois autores um texto procede^{11a}.

A renúncia à correção lógica da mensagem, concomitantemente à manutenção da correção sintática, acarreta, naquele que escreve, um estado a ser determinado ainda com mais precisão. Já no estágio de sua concepção, toda

¹¹ Na análise de *Poisson soluble*, onde examina sobretudo o carácter imagético dessa coletânea de textos automáticos de Breton, J. Gracq fala de um "tri automatique exercé sur la masse écumante des images par un regard qui s'éveille surtout à une certaine gamme de vibrations" [triagem automática exercida na massa espumante das imagens por um olhar que desperta sobretudo a uma certa gama de vibrações] (*Spectre du "Poisson soluble"*, in: *André Breton. Essais et témoignages*, ed. M. Eigeldinger, Neuchâtel 1950, 184).

manifestação literária é marcada pelo olhar posto no efeito. Como instância crítica, a reflexão sobre o leitor está presente naquele que escreve. Leva-o a assumir determinadas idéias e formulações, ou a reprimi-las. Desde que, cada vez mais, tanto a sociedade burguesa foi se desenvolvendo num sistema capaz de submeter todas as atividades parciais ao funcionamento do todo, como também a arte vai se enredando no mecanismo de troca universal, os artistas tentam fugir ao efeito da coerção externa sobre suas si mesmos. O hermetismo de Mallarmé e a teoria do *orgueil* de Valéry são tentativas de arrancar a obra de arte ao mercado, instalando-a numa altura ideal. A aspiração à perfeição, no entanto, mesmo quando conduz à fronteira do silêncio, não é ainda expressão de uma total renúncia ao efeito. A forma de pensamento subjacente a esta postura é a dos *pari*: a renúncia ao sucesso momentâneo deve garantir sucesso duradouro. Assim, em última instância, a aspiração à perfeição permanece tão orientada para o efeito, como, com seus efeitos rascantes, a literatura de massas decaída em artigo de consumo.

Mallarmé e Valéry permanecem fiéis à teoria estética tradicional, visto que contrapõem a obra de arte - como um inteiramente outro - à vida. Daí, só conseguirem escapar à coerção universal do efeito ao estabelecer, para o produto artístico, as mais elevadas exigências de perfeição estética possíveis. Os surrealistas, ao contrário, procuram desvincular seus produtos da obrigação do efeito, abandonando assim as normas estéticas tradicionais. Sabendo que toda instância crítica é determinada socialmente, renunciam à crítica no *premier jet*.

^{11a} A edição, pela Pléiade, das *Œuvres complètes* de Breton assinala a ordenação dos textos relativamente a seus autores, de acordo com um exemplar abastecido de anotações feitas pelo próprio Breton (I, 1133-4).

É na tentativa de desativar formas internalizadas de censura social, e não eventualmente na revelação do inconsciente, que teremos de ver o significado dos textos automáticos^{11b}.

^{11b} Em seu bastante informativo relato de pesquisa, *La critique devant le "parler d'or" surréaliste*, in: *Œuvres et Critiques* No. 18 (1993), 165-178, M.-P. Berranger insiste na distinção entre as afirmações teóricas de Breton ("fonctionnement réel de la pensée" [funcionamento real do pensamento]) e o "fonctionnement réel des textes surréalistes" [funcionamento real dos textos surrealistas] (idem, 170) e defende energicamente a análise de textos. Cf. também a coletânea por ela publicada conjuntamente com M. Murat, *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Lyon 1992, bem como um trabalho mais antigo, a dissertação defendida em Bonn por Th. M. Scheerer, *Textanalytische Studien zur "écriture automatique"*, Bonn 1974.

XI. A poesia de Breton

Se o grupo dos surrealistas preza como arcano a obra de Breton, a pesquisa não tem nenhum motivo para se empolgar com isso. O gesto de rejeição dos mais jovens apenas reitera o esoterismo de sua obra. Os textos, mesmo os poéticos, negam-se a uma apropriação cômoda¹. Não se trata, no caso, de um obscurecimento ulterior - Breton se manifestou contra isso textualmente (*Clé*, 12-3) -, mas de uma obscuridade que se explica por uma particularidade do modo de criação surrealista. Uma leitura dos poemas de Breton, ainda que superficial, permite saber como seria vã a tentativa de querer apreendê-los com o conceito de criação orgânica, tomado emprestada à estética tradicional. Em primeiro lugar, é passível de rejeição o fato de tais criações não se ajustarem a uma estética que decreta: no poema perfeito, não haveria nenhuma palavra a mais e nenhuma a menos. Longe disso, a sucessão de imagens de que se compõem os textos surrealistas permite tranquilamente deixar de lado uma ou outra delas, como permite que a série seja. Mas isso significa que o leitor não se vê inteiramente na postura do receptor passivo frente ao poema, vendo-se antes chamado, pela fragmentariedade deste, tanto ao exercício da crítica como a dar continuidade ao processo criativo². Ambas as reações de leitura aqui apontadas pressupõem, no entanto, a superação antecipada da resistência que tais criações oferecem no sentido de sua compreensão. Mas essa resistência tem a ver, justamente, com o fato de tornar-se problemático o conceito habitual de entendimento. De acordo com este, cada ato de compreensão se dirige a uma estrutura coerente; quando a coerência não aparece, coloca-se em questão a possibilidade do entendimento de um

¹ Uma primeira tentativa de apresentação coerente dos motivos da poesia surrealista e dadaísta é empreendida por M. A. Caws (*The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara and Desnos*, Princetown/New Jersey 1970).

² O que J. Gracq estabelece para os textos automáticos de *Poisson soluble* vale tendencialmente também para os outros poemas de Breton; são "des poèmes qui sont une invitation à la poésie" [poemas que são um convite à poesia] (*Spectre du "Poisson soluble"*, 177). - Cf. H. T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart 1977.

modo geral. Não sendo, porém, total a incoerência dos poemas surrealistas, mas apenas relativa, pode a análise textual afirmar o seu direito³.

Hôtel des étincelles ⁴

Le papillon philosophique

Se pose sur l'étoile rose

Et cela fait une fenêtre de l'enfer

L'homme masqué est toujours debout devant la femme nue

Dont le cheveux glissent comme au matin la lumière sur un réverbère qu'on a oublié d'éteindre

Les meubles savants entraînent la pièce qui jingle

Avec ses rosaces

Ses rayons de soleil circulaires

Ses moulages de verre

A l'intérieur desquels bleuit un ciel au compas

En souvenir de la poitrine inimitable

³ D. Wyss tenta uma interpretação psicanalítica de textos surrealistas individuais, na qual se serve tanto dos ensaios de Freud como dos de Jung (*Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg 1950). A problemática básica da interpretação psicanalítica, que, em razão de seu instrumental voltado para a estética da produção, até aqui não conseguiu apreender a significativa questão do efeito, não se achando ainda suficientemente esclarecida. Para Wyss, surge como um momento dificultador da interpretação a não-disponibilidade de dados biográficos individuais, de modo que a interpretação só pode conseguir resultados plausíveis onde o simbólico dos textos possui um alto grau de universalidade (cf., por ex., a interpretação de Char, 37-8).

⁴ A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), in: *Clair de terre* (Coll. Poésie), Paris 1966, 117-8.

Maintenant le nuage d'un jardin passe par-dessus la tête de l'homme qui vient de s'asseoir

Il coupe en deux la femme au buste de magie aux yeux de Parme

C'est l'heure où l'ours boréal au grand air d'intelligence

S'étire et compte un jour

De l'autre côte la pluie se cabre sur les boulevards d'une grande ville

La pluie dans le brouillard avec des traînées de soleil sur des fleurs rouges

La pluie et le diabolos des temps anciens

Les jambes sous le nuage fruitier font le tour de la serre

On n'aperçoit plus qu'une main très blanche le pouls est figuré par deux minuscules ailes

Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs

Fendant les têtes

D'où s'échappent des bandes de rois qui se font aussitôt la guerre

Jusqu'à ce que l'éclipse orientale

Turquoise au fond des tasses

Découvre le lit équalitéral aux draps couleur de ces fleurs dites boules-de-neige

Les guéridons charmants les rideaux lacérés

A portée d'un petit livre griffé de ces mots Point de lendemain

Dont l'auteur port un nom bizarre

Dans l'obscur signalisation terrestre.

[A borboleta filosófica / Pousa sobre a estrela rosa / E isso resulta numa janela do inferno / O mascarado está sempre de pé ante diante da muralha nua / Cujos cabelos escorrem como de manhã a luz sobre uma reverberação que esquecemos de apagar / Os móveis sábios arrebatam o cômodo que malabariza / Com suas rosáceas / Seus raios de sol circulares / Suas moldagens de vidro / No interior dos quais azuleja um céu a compasso / Como lembrança do peito inimitável / Agora a nuvem de um jardim passa por baixo da cabeça do homem que acaba de se sentar / ele corta em dois a mulher do busto de magia com olhos de Parma / É a hora em que o urso boreal, com ares de grande inteligência / Se espreguiça e conta um dia / Do outro lado da chuva se empina sobre os boulevards de uma grande cidade / A chuva no nevoeiro com os fiapos de sol sobre as flores vermelhas / A chuva e o diabo de tempos antigos / As pernas sob a nuvem frutífera contornam a estufa / Não se percebe nada mais do que u'a mão muito branca o pulso é representado por duas asas minúsculas / O pêndulo da ausência oscila entre as quatro paredes / Fendendo as cabeças / De onde escapam bandos de reis que imediatamente se põem em guerra / Até que o eclipse oriental / Turquesa no fundo das xícaras / Descobre o leito equaliteral com lençõs dessas flores ditas bolas-de-neve / Os guerridons charmosos as cortinas laceradas / Ao alcance de um livreto grifado com as palavras Nada de amanhã / Cujo autor carrega um nome bizarro / Na obscura sinalização terrestre.]

O poema consiste de uma justaposição de aproximadamente dez complexos autônomos de imagens. A coincidência dos limites da frase com os limites da imagem, mal disfarçada pela ausência de pontuação, contribui substancialmente para o isolamento de cada um desses complexos de imagens. Se a recorrência de conceitos como *homme* e *femme* (bem como "*main très blanche*") sugere coerência, esta absolutamente não pode ser detectada com exatidão. Antes de tentar interpretar as imagens individuais, a análise das estratégias de utilização da linguagem por parte de Breton poderia dar conta de apreender o efeito e, assim, também o significado de que cada uma delas é portadora. Substantivos designativos de elementos concretos são desrealizados pelo acoplamento a atributos de outro nível semântico ("*papillon philosophique*", "*meubles savants*"); o que permanece é a impressão de incoerência. Efeito semelhante é despertado também pela primeira frase do poema: tanto sua correção gramatical como sua forma lógica contrastam com a "afirmação" exigida do leitor; o "*cela fait*" estabelece uma identidade, impossível de ser assimilada, entre o pousar da borboleta e "*fenêtre de l'enfer*". É notável ainda a atribuição de qualidades

humanas e animais a coisas da natureza: "*un ciel - en souvenir de*", "*ours boréal au grand air d'intelligence*", "*la pluie se cabre*". É às coisas que se atribuem igualmente os verbos de movimento, enquanto as figuras humanas esperam numa imobilidade de estátuas, vale dizer, são o objeto passivo de um fazer que brota das coisas ("*L'homme est toujours debout devant la femme nue*". "*Il (le nuage) coupe en deux la femme au buste de magie*"). Os membros humanos, ao contrário, ganham autonomia ("*Les jambes (...) font le tour de la serre / On n'aperçoit plus qu'une main très blanche*"). Para essa impressão da imobilidade das figuras humanas contribui ainda a utilização do artigo definido ("*l'homme masqué*", "*la femme nue*", "*la femme au buste de magie*"), uma figura, desconhecida para o leitor, se impõe como conhecida. Por sua forma lingüística, o texto é de uma determinação fascinante, que se contrapõe à indeterminação do enunciado. As observações individuais podem ser assim sintetizadas: o antigo *topos* do mundo invertido está aqui, velado, a serviço da desrealização do real. Que as coisas não se refiram a si mesmas, mas a uma outra coisa, talvez isso se deva ao fato de que ambos os grandes domínios semânticos do poema (o mundo do quarto: *meubles, pièce, murs, tasses, lit, drap, rideau*; e o mundo de fora: *réverbère, rayons de soleil, ciel, nuage, pluie, boulevards, boules-de-neige*) estejam colocados de forma a serem utilizados tanto no plano dos enunciados imediatos como no plano metafórico. Nesta rede da significação universal, o significado só pode ser apreendido ainda negativamente, como ausência de significado. Onde tudo pode estar em relação com tudo, a criação lingüística se satisfaz com a negação da comunicação coloquial.

Poderíamos dizer, então, que as determinações circunstanciais de tempo e espaço (*toujours, maintenant, c'est l'heure où, de l'autre côté*), abundantemente disponíveis no texto, produziram uma relação mais do que formal entre as imagens individuais de caráter fragmentário; mas este não é o caso. O que Riffaterre constatou sobre a cópula das metáforas surrealistas - "*Les conjonctifs surréalistes (...) substituent une signification structurale à la signification lexicale. Ils ne représentent*

pas de rapports réels" [As conjunções surrealistas substituem uma significação estrutural por uma significação lexical. Eles não representam relações reais]⁵ - vale também *mutatis mutandis* para as determinações circunstanciais em nosso texto. Elas obrigam o leitor a buscar um contexto não disponível e provocam aquela vivência de choque ambicionada pelo surrealismo. Mas não apenas as determinações de espaço e de tempo, senão que o próprio esqueleto sintático se presta, sobretudo, à produção de ligações entre sintagmas que, do ponto de vista semântico, não podem ser relacionados entre si. Nesse caso, a arte de Breton consiste na produção de um severo sistema formal de relações, especialmente nas grandes construções hipotáticas (versos 6 et seq.; e versos 21 et seq.), que contrasta com a arbitrariedade semântica das imagens, crescente ao longo da frase.

O poema - e a constatação é válida para a maioria dos poemas surrealistas de Breton - repousa sobre uma oposição fundamental entre o livre desenvolvimento da conformação imagética e a coerção da correção lingüística. Ambos estão dialeticamente relacionados entre si: sobre o pano de fundo da precisão lógica do sistema lingüístico pretendido, desenvolve-se o efeito libertador da imagem (absurda), que necessita desse sistema para poder destruí-lo. Mais do que as imagens individuais, mais do que o sentido oscilante que uma interpretação pretendesse retirar delas, é esta oposição fundamental que constitui o significado do texto. Nela, interminavelmente, se repete aquele conflito entre vontade de libertação e coerção do que é dado, que os surrealistas não se cansam de provocar e que é igualmente tematizado numa série de textos - podendo-se tomá-los como os mais bem sucedidos. Penso em *Rideau rideau* e *Denière Levée*, da coletânea *Le Revolver à cheveux blancs* (1932). Estes poemas se distinguem de *Hôtel des étincelles* por reproduzirem uma

⁵ M. Riffaterre, *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *Langue Française* No 3 (Set. 1969), 51. Justamente por ter como objeto um problema de detalhe, e se esforçar no sentido de uma análise racional de um fenômeno precisamente definido, o ensaio se conta entre os trabalhos mais iluminadores acerca da lírica surrealista. Menos convincente, ao contrário, é a tentativa de R. R. Hubert, de esclarecer a peculiaridade da poesia surrealista tendo como ponto de partida uma questão de gênero (*Characteristics of an Undefinable Genre: The Surrealist Prose Poem*, in: *Symposium*, 22 (1968), 25-34).

seqüência - não uma seqüência de acontecimentos, mas a seqüência ficcional de um acontecimento ideal. Em outras palavras: a introdução do pronome *je* confere ao texto aquele mínimo de coerência necessário à interpretação.

Rideau rideau⁶

Les théâtres vagabonds des saisons qui auront joué ma vie

Sous mes sifflets

L'avant-scène avait été aménagée en cachot d'où je pouvais siffler

Les mains aux barreaux je voyais sur fond de verdure noire

L'héroïne nue jusqu'à la ceinture

Qui se suicidait au début du premier acte

La pièce se poursuivait inexplicablement dans le lustre

La scène se couvrant peu à peu de brouillard

Et je criais parfois

Je brisais la cruche qu'on m'avait donnée et de laquelle s'échappaient des papillons

Qui montaient follement vers le lustre

Sous prétexte d'intermède encore de ballet qu'on tenait à me donner de mes pensées

J'essayais alors de m'ouvrir le poignet avec les morceaux de terre brune

Mais c'étaient des pays dans lesquels je m'étais perdu

Impossible de retrouver le fil de ces voyages

⁶ A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, in: *Clair de terre*, 132-3.

J'étais séparé de tout par le pain du soleil
Un personnage circulait dans la salle seul personnage agile
Qui s'était fait un masque de mes traits
Il prenait odieusement parti pour l'ingénue et pour le traître
Le bruit courait que c'était arrangé comme mai juin juillet août
Soudain la caverne se faisait plus profonde
Dans les couloirs interminables des bouquets tenus à hauteur de main
Erraient seuls c'est à peine si j'osais entrouvrir ma porte
Trop de liberté m'était accordée à la fois
Liberté de m'enfuir en traîneau de mon lit
Liberté de faire revivre les êtres qui me manquent
Les chaises d'aluminium se resserraient autour d'un kiosque de glacés
Sur lequel se lavait un rideau de rosée frangé de sang devenu vert
Liberté de chasser devant moi les apparences réelles
Le sous-sol était merveilleux sur un mur blanc apparaissait en pointillé de feu ma silhouette percée au coeur d'une balle

[Cortina cortina – Os teatros vagabundos das estações que terão jogado minha vida / Sob meus assobios / O proscênio havia sido de onde eu podia assobiar / As mãos junto às barras eu via sobre fundo de um verde escuro / a heroína nua até a cintura / Que se suicidava no começo do primeiro ato / A peça se perseguia inexplicavelmente no lustre / A cena se cobrindo pouco a pouco de bruma / E eu gritava às vezes / Eu quebrava a bilha que me haviam dado e da qual borboletas escapuliam / Que subiam loucamente em direção ao lustre / Sob pretexto de intermediação ainda o bailado que se tinha a me oferecer de meus pensamentos / Eu tentava, então, abrir o punho com os pedaços de terra marron /

Mas eram países nos quais eu me havia perdido / Impossível reencontrar o fio destas viagens / Eu estava separado de tudo pelo pão do sol / Um personagem circulava na sala único personagem ágil / Que para si fizera u'a máscara com meus traços / Ele tomava odiosamente partido do ingênuo e do traidor / O ruído corria que era arranjado como maio junho julho agosto / De repente a caverna se fazia mais profunda / Nos corredores intermináveis buquês mantidos à altura da mão / Erravam sós a custo eu ousava entreabrir a minha porta / Demasiada liberdade me foi concedida de uma vez / Liberdade de fugir reviver os seres que me faltam / As cadeiras de alumínio se resseraient ao redor de um quiosque de sorvetes / Sobre a qual se lavava uma cortina de franjas rosadas de sangue tornado verde / Liberdade de caçar diante de mim as aparências reais / O subsolo era maravilhoso sobre um muro branco aparecia pontilhada de fogo minha silhueta atravessada no coração de uma bala]

Em oposição a *Hôtel des étincelles*, aqui se pode detectar um grau de unidade mais alto, determinado, por um lado, pela introdução do *je* e, por outro, pelo domínio do complexo de motivos ligados ao teatro. No entanto, a conexão assim estabelecida não é capaz de corresponder ao esquema de apreensão habitual da realidade. Isso se explica, particularmente, pelo apego do poema à narrativa onírica (absurda). Lembrem-na: a indeterminação do lugar e do decurso temporal, a metamorfose de objetos ("*des morceaux de terre brune / Mais c'étaient des pays*") e, sobretudo, a divisão do Eu. O Eu acha-se, aliás, instalado como espectador no *avant-scène-cachot*, surgindo, porém, como agente (sobre o palco?) e em vários espelhamentos (nos "*morceaux de terre brune*", como viajante; e, na sala, como sócia). Quando se fala do *je*, impossível dizer com certeza de qual dos Eu-personagens se trata. Não fica claro como se chega, da situação de prisioneiro do começo, à experiência, ao final, do "*trop de liberté*". Mesmo os elementos individuais da *pièce* - suicídio da *héreoïne nue*; o rompimento da bilha, de onde borboletas saem voando; a tentativa de suicídio do Eu, que torna a se encontrar em terras distantes; o aparecimento do sócia na sala; a repentina ampliação da *caverne* e a animização de coisas inanimadas – nenhum destes elementos possui uma conexão necessária, embora se mantenham juntos pelo complexo de motivos ligados ao teatro. Se, em *Hôtel des étincelles*, a correção lógico-gramatical de cada frase contrasta com a incoerência semântica, aqui a oposição entre coerência formal e incoerência semântica se transpõe para um patamar mais elevado de organização do material lingüístico. Não apenas a correção lógico-gramatical da frase, mas também tanto a

relativa unidade do complexo de motivos ligados ao teatro, bem como o esquema sequencial da narrativa (preenchido, ao menos em princípio, semanticamente), testemunham a expectativa de coerência que o poema, ao mesmo tempo, destrói.

No entanto, deste texto é possível oferecer uma interpretação semântica, à qual renunciamos em *Hôtel des étincelles*. O motivo para tanto está, por um lado, naquilo que foi designado como mais alto grau de organização do material lingüístico e, por outro lado, em Breton explicitar o "enunciado" através de uma série de formulações verdadeiramente abstratas sobre a liberdade que lhe cabe; e, finalmente, porque algumas imagens descrevem movimento análogo. Por último, o texto pode caracterizar-se como uma dialética de destruição e recomeço (verso 10 e segs.; verso 13 e segs.), estando em ligação direta com a dialética de prisão e liberdade, bem como de passividade "real" e atividade onírica de que trata o poema. Mas as liberdades mencionadas por Breton não são as que captam a realidade, mas as que conduzem para fora dela ("*Liberté de m'enfuir*", "*Liberté de faire revivre les êtres qui me manquent*", "*Liberté de chasser devant moi les apparences réelles*"). O final do poema fixa a decadência mortal da liberdade que se instalou além do possível. "*Le sous-sol était merveilleux sur un mur blanc apparissait en pointillé de feu ma silhouette percée au coeur d'une balle*".

Movimento análogo determina *Dernière Levée*⁷. Aqui, divisa-se a esperança na imagem da carta esperada. A expectativa, entretanto, está marcada pela soma das decepções de que se constitui: "*Quand elle me parviendra le soleil sera froid / Il y aura des épaves sur la place Blanche / Parmi lesquelles se distinguera mon courage*" [Quando ela chegar até mim o sol estará frio / Haverá pavimentos sobre a praça Blanche / Dentre elas, distinguir-se-á minha coragem]. O surrealismo assinala não a imagem, mas a impossibilidade do recomeço. A esperança é apenas o correlato do *ennui*, que é o estado original dos surrealistas. Em contraste com isso, a satisfação após o recebimento da carta: "*Les mots jamais entendus prendront le large*" [As

⁷ Idem, 143-4.

palavras jamais ouvidas se farão ao largo], "*Je retrouverai dans ces formes tout ce que j'ai perdu*" [Tomarei a encontrar nestas formas tudo o que hei perdido]. Ao final do poema, retoma-se a esperança, então, uma vez mais: "*Qu'elle est de petites dimensions cette lettre que j'attends: / Pourvu qu'elle ne s'égare pas parmi des grains de poison*" [Que é de pequenas dimensões esta carta pela qual espero: / Contanto que ela não se misture entre os grãos de veneno]. No entanto, não apenas sua imagem se atrofia à medida de um grão, como também é questionada sua satisfação. Aqui, a esperança se revela destruída.

Contra essa tentativa de interpretação, pode-se objetar haver em Breton, em número suficiente, textos nos quais a esperança, longe de ser retirada, se mostra satisfeita. Podemos pensar, por exemplo, no conhecido poema *Vigilance*⁸, cujo verso final diz: "*Je ne touche plus que le coeur de choses je tiens le fil*" [Não toco senão o coração das coisas de que tenho o fio]. Aqui, sem dúvida, parece realizada a aspiração surrealista a uma "outra" existência. Trata-se apenas de conhecer as condições da libertação: a destruição do mundo real e do Eu, de um lado, e a solidão, de outro. O incêndio, na verdade, é motivado: "*pour que rien ne subsiste de ce consentement qu'on m'a arraché*" [para que não sobre nada deste consentimento que de mim arrancaram], mas trata-se de uma destruição real: "*J'entends se déchirer le linge humain comme une grande feuille*" [Ouço rasgar-se o tecido humano como uma folha grande] e "*Tous les métiers se fanent il ne reste d'eux qu'une dentelle parfumée*" [Todos os afazeres fenecem, não restando deles senão uma dentelle perfumada]. A esperança satisfeita é, com efeito, uma "outra" existência. Em comum com o além, ela possui apenas o fato de poder ser alcançada depois da destruição do aquí. Mesmo neste texto, ela se caracteriza como melancólica, tendo renunciado à transformação da realidade.

Depois do que se disse acima será menos surpreendente, talvez, se procurarmos interpretar a lírica de Breton a partir do conceito de alegoria de

⁸ Idem, 137-8.

Benjamin⁹. Nada mais ocioso do que uma disputa sobre ser ou não ser alegórica a lírica surrealista; nossa suposição reza apenas que o complexo de características abarcado por Benjamin sob o conceito do alegórico está apto a iluminá-la. Com a transposição, para a modernidade, de um conceito extraído ao barroco, absolutamente não se trata de defender uma tipologia, que a história da arte fixa numa seqüência de períodos clássicos e barrocos (vale dizer, românticos). Mas o próprio Benjamin, às vezes, aponta para a ligação entre o barroco e o romantismo em "O Drama Barroco Alemão". Os pontos comuns - sem levar em consideração as particularidades - estão por conta do "pressentimento da problemática da arte"¹⁰. Ali onde, como "bela aparência", a arte costuma se contrapor à realidade, contra esta ela corre o risco cometer traição. A obra perfeita se reconcilia com a realidade à qual dirige sua crítica. Numa formulação exagerada: O sucesso da obra implica no fracasso da intenção que a move¹¹. Partindo de condições histórico-sociológicas respectivamente diferentes no barroco, no romantismo e na modernidade, toma-se problemática a obra de arte como totalidade orgânica. O significado das considerações de Benjamin sobre a alegoria repousa, sobretudo, na disposição de preparar uma teoria da obra de arte não-orgânica, a partir da qual uma compreensão adequada das obras surrealistas passa a ser possível. Estas tomam-se apreensíveis como criações que a si mesmas incorporaram a problemática da perfeição formal clássica, ao fecharem-se contra a possibilidade da perfeição orgânica, sendo arte, portanto, apenas quando também negam sua mera existência como arte.

Para Benjamin, a alegoria é essencialmente fragmento. "Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento amorfo que constitui a

⁹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. por R. Tiedemann, Frankfurt 1963, 174 et seq. É mérito de G. Lukács ter apontado a utilidade, para a análise da literatura vanguardista, do conceito de alegoria de Benjamin (*Über die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus*, in: *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, 42 et seq.).

¹⁰ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 195.

¹¹ Cf. H. Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: *Kultur und Gesellschaft I* (ed. suhrkamp, 101), Frankfurt 1965, 56-101.

escrita visual do alegórico" (Brasiliense, 198)¹². A fragmentariedade da imagem surrealista torna-se clara em *Hôtel des étincelles* e, mesmo nos poemas onde a presença do *je* como ponto de referência sugere a ilusão da seqüência, as imagens permanecem isoladas; como fragmento, elas se descobrem justamente onde as determinações de tempo e lugar provocam uma aparente coerência. "Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa (...). O falso brilho da totalidade se extingue". [Brasiliense, 198]¹³. À fragmentariedade da alegoria, de forma imediata, liga-se outro momento, o do estarecimento: "a alegoria mostra a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada"¹⁴. "A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa, e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico" (Brasiliense, 193)¹⁵. Até que ponto é possível captar a história na poesia, a história que é mais do que a mesmice do indivíduo sofredor, é algo que não deve ser aqui rastreado; limitemo-nos ao momento do estarecimento. Ele surge, na imagem surrealista, muito mais claramente à medida que a dinâmica dos verbos procura suprimi-lo (cf. em *Hôtel des étincelles*: "*glissent*", "*entraînent*", "*jongle*", "*bleuit*", "*passe*", "*s'étire*", etc.).

Je vois leurs seins qui mettent une pointe de soleil dans la nuit profonde

Et dont le temps de s'abaisser et de s'élever est la seule mesure exacte de la vie

Je vois leurs seins qui sont des étoiles sur des vagues

Leurs seins dans lesquels pleure à jamais l'invisible lait bleu¹⁶.

[Eu vejo seus seios que colocam uma ponta de sol na noite profunda / E cujo tempo de se abaixar e de se levantar é a única medida exata da vida / Eu vejo seus seios que são estrelas sobre as ondas / Seus seios nos quais chora para sempre o invisível leite azul]

¹² W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 194.

¹³ Idem, 195.

¹⁴ Idem, 182-3.

¹⁵ Idem, 188 et seq.

¹⁶ A. Breton, *Un homme et une femme absolument blancs*, in: *Clair de terre*, 129.

Aqui, a impressão do estarecimento decorre da autonomização de parte do corpo com relação à pessoa, por um lado, e, por outro, da desvalorização dos elementos concretos, já "descoisificados" ("*pointe de soleil*", "*étoiles sur des vagues*"), em meros portadores de significado; e, por fim, do amontoado das imagens que, sem dificuldade, poderia ter prosseguimento. O último verso destrói a bela forma, ao torná-la transparente para a função fisiológica do órgão.

De que modo ocorre, então, o observado estarecimento da imagem alegórica? Benjamin explica-o a partir da melancolia do alegorista: "Se o objeto torna-se alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista" (Brasiliense, 205)¹⁷. Benjamin fala da alegoria como um objeto "morto", porque este, como portador de um significado que lhe é estranho, deixa de possuir um significado próprio. "Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera" (Brasiliense, 205-206)¹⁸. A relação do alegorista-melancólico com o mundo das coisas subjaz a uma alternância contínua de participação e fastio: "à fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado" (Brasiliense, 207)¹⁹. O interesse não se dirige tanto assim para o próprio objeto, antes para a possibilidade de sua alegorização, pela qual ele deixa, no entanto, de ter vida própria, provocando no melancólico aquele fastio a que tão-somente pode arrancá-lo um novo objeto, para, por sua vez, mesmo este tornar-se identicamente desinteresse. Do ponto de vista do objeto, o mesmo estado de coisas pode ser interpretado como "antinomia do alegórico". Na alegorização, o objeto é desvalorizado como elemento concreto e

¹⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 204-5.

¹⁸ Idem, 205.

valorizado como portador de significado. "Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar uma outra qualquer (...). Com isso o mundo profano se torna, na observação alegórica, tanto elevado em categoria como destituído de valor"²⁰. Podemos observar, na análise de *Hôtel des étincelles*, como o objeto é "morto" pelo processo de ordenação e justaposição, e como ele, nesta condição, se torna elemento de uma construção imagética, a qual sugere um significado. Em Breton, a acumulação das imagens é também consequência da alternância de participação e rejeição decepcionada, observada por Benjamin na relação do alegorista com o mundo das coisas. Este alternar-se entre *ennui* e *espoir* - um dos motivos fundamentais do comportamento surrealista frente ao mundo - é tematizado até em poemas como *Rideau rideau*.

A despeito destes pontos comuns, é preciso estabelecer uma diferença significativa entre os textos alegóricos do barroco e os poemas de Breton: No poema barroco, a alegoria descreve sempre algo determinado; em Breton, ao contrário, as alegorias não possuem um significado claramente delineado. (Apesar disso, seria obviamente errado descrevê-las como símbolos, a isso se opondo sua fragmentariedade, sua falta de vitalidade e a possibilidade de amontoá-las.) O significado da totalidade das imagens de Breton está menos na busca do que elas descrevem, do que em ser o objeto - para apontar na direção de um "outro", o mais das vezes indeterminado - arrancado ao cotidiano. Do processo geral da alegorização, Breton assume, aliás, os momentos essenciais: o isolamento do objeto, com que o arranca ao universo das coisas, e sua incorporação, como portador de significado, a uma nova construção imagética; mas o significado mesmo permanece indeterminado. O fato de Breton, na verdade, fazer do objeto um portador de sentido, ainda que o significado acabe escapando à apreensão, encontra sua razão de ser num outro fato: em oposição ao alegorista barroco, cujas imagens se encaixam num sistema cristão de

¹⁹ Idem, 207.

²⁰ Idem, 193.

relações, que é fixo, o poeta surrealista não possui semelhante sistema²¹. Com isso, porém, torna-se decisivo o ato de arrancar para fora do panorama cotidiano. Também o "outro", para o qual aponta tal tipo de imagem, é apreensível, sobretudo, negativamente, como um não-efetivo, um não-cotidiano. A obra de arte surrealista, ao negar a realidade, estabelece-se no mundo da aparência. Isto significa, no entanto, que a alegoria surrealista repete a aporia da arte clássica: apesar da renúncia à bela aparência de totalidade orgânica, resta, ao final, apenas o não-efetivo, ou seja, a aparência como centro de sentido.

Mesmo quando, na arte clássica, a aparência fixa domicílio no âmbito da forma, enquanto no surrealismo, ao contrário, ela se estabelece no plano do significado, resulta para ambos, mesmo assim, uma aporia pelo menos análoga. A tentativa de, pela criação de obras não-orgânicas, superar a separação entre arte e vida está fadada ao fracasso, porque esta separação é mediada pelo todo social e, por isso mesmo, tampouco pode ser superada somente pelo esforço dos surrealistas. Para a aporia esboçada, a única saída, ainda que problemática, foi a recusa à produção de obras, em nome de uma "práxis poética" no interior da vida cotidiana.

²¹ Cf. a constatação de J. Taubes: "A alegoria surrealista instrumentaliza a não-universalidade de uma experiência nihilista, que se liga primeiro aos postulados de um comunismo revolucionário, mas, no caminho da rotinização dos impulsos revolucionários, se distancia do programa de uma revolução universal e, como tal, cada vez mais claramente se destaca na obra surrealista. (*Noten zum Surrealismus*, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (...), ed. W. Iser (*Poetik und Hermeneutik*, 2), München 1966, 141).

XII. Observações sociológicas

A discussão sobre a função social da literatura vanguardista, que procura responder à questão se esta apenas confirma o existente ruim ou se o torna passível de reconhecimento crítico, remete a uma discussão das posições de Lukács e Adorno¹. Cada uma delas - ambas devendo ser afinal reconduzidas a pontos de vista políticos - repousa sobre um modelo, segundo o qual se pensará a relação entre literatura e sociedade.

Por parte de Adorno, o caráter social, vale dizer, a historicidade da obra é compreendida como não consciente para o próprio autor. Não pode ser deduzida da qualidade conteudística, mas da qualidade formal da obra: "As obras de arte são a escritura inconsciente da história do ser e do não-ser histórico. Compreender-lhes a linguagem e lê-las como uma tal escritura da História, são a mesma coisa. O caminho até aí, no entanto, é de antemão assinalado pela técnica artística, pela lógica do artefato, pelo êxito ou pela fragilidade deste"². Como reação contra uma crítica de arte voltada apenas para o "conteúdo" da obra, quando não até mesmo para as posições políticas do autor, Adorno busca determinar, independentemente de tais circunstâncias, o caráter social da obra. Sempre crítica, é assim que ele concebe a obra bem-sucedida, cujo caráter social consiste, o mais das vezes, em justamente se fechar contra a sociedade. Desse modo, Adorno interpreta a poesia de George - e certamente com razão - como protesto contra a alienação da sociedade burguesa, e sua

¹ Uma apresentação de ambas as posições, de um ponto de vista próximo ao de Lukács, é dada por L. Kofler (*Weder Widerspiegelung noch Abstraktion. Lukács oder Adorno?*, in: *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Berlin/Neuwied 1962, 160-187)

² Th. W. Adorno, *Selbstanzeige des Versuch über Wagner* (1952), impresso em: *Die Zeit*, 9, Okt. 1964, 23. A ênfase atribuída ao momento formal na Estética de Adorno se esclarece, entre outros motivos, pelo fato de suas reflexões terem como ponto de partida a música, a qual, em oposição a literatura desconhece qualquer "conteúdo" destacável da forma. Menos apodítica e mais adequada à variedade dos fenômenos é a posição de A. Hauser, ao constatar "que o artista não precisa estar necessariamente consciente das idéias sociais que ele expressa" (*Methoden moderner Kunstbetrachtung*, 2München 1970, 28; org. por mim).

linguagem, como consciente "distância da linguagem conspurcada pelo comércio"³. Embora admita que tal protesto idealiza "uma situação feudal", fecha-se contra a visão do caráter regressivo desta poesia, nela enxergando uma saída legítima do mundo da alienação. Adorno chega mesmo a ponto de descobrir na criação georgeana - contra as intenções explícitas do poeta - "o pensamento de uma humanidade livre"⁴. A idéia de que a obra só adquire a sua dimensão apropriada na consciência do observador (a posteriori) é levada, aqui, ao exagero e, como mensagem, projetada de volta a ela. Que, por força do pensamento dialético, Adorno compreenda a criação georgeana como objetivamente progressiva, é algo que ele só consegue por exilar do seu círculo de visão não apenas as alternativas históricas disponíveis à época do poeta, como também a própria época em questão. Em vez de, a partir da perfeição estética (que, no caso de George, deveria ser apontada antes de mais nada), concluir pela progressividade da obra, seria o caso de convir: existe arte reacionária que é arte porque afirma algo sobre a realidade. E que tipo de realidade deve ter sido esta, capaz de induzir o autor burguês à regressão rumo ao passado feudal. A insuficiência da posição de Adorno consiste, por um lado, em seu apego a um conceito rígido do reflexo (que se expressa no teorema da necessariamente "inconsciente escritura da História"), e, por outro, na renúncia à categoria do historicamente possível. Ao correlacionar a obra de arte diretamente com a situação do conjunto da sociedade, o artista se torna um mero sismógrafo, a receber passivamente. A racionalidade só entra na obra de arte como artística, não como ocupada com a sociedade.

Enquanto, para Adorno, o artista se torna o sismógrafo da constituição do todo social, Lukács destaca expressamente o "papel ativo do sujeito", a "autonomia relativa" da atividade intelectual do ser humano⁵. Ao lado disso, como segunda categoria, surge a posição social do autor, o ponto de vista de classe, não sendo este, no caso, adotado abstratamente como medida, mas posto em relação com as forças

³ Th. W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47), 10.-13. Tausend, Frankfurt 1963, 101.

⁴ Idem, 103. - Cf. também H. Mayer, *Nachdenken über Adorno*, in: *Frankfurter Hefte* 25 (1970), 278.

reais da época histórica. Somente em razão da margem de liberdade adjudicada ao sujeito é que Lukács pode compreender e, ao mesmo tempo, criticar a arte vanguardista como produto historicamente necessário da “decadência” da sociedade burguesa. A estética normativa e a crítica da ideologia assumem uma vinculação singular nos trabalhos teórico-literários de Lukács. Seu apego à estética da época do realismo clássico e sua rejeição da vanguarda terão de ser entendidos a partir daí. A contradição entre uma estética a-histórica e a crítica da ideologia voltada para a situação histórico-social real, ele a soluciona, vendo o desenvolvimento da arte (burguesa) na dependência do desenvolvimento da sociedade burguesa, por ele encadeada segundo o esquema de ascensão e queda (a revolução de 1848 como cesura). As formas que se constituíram durante o “período de ascensão” são colocadas como valores suprassociais; as que se constituíram durante o “período de queda”, ao contrário, são rejeitadas como expressão da decadência. Enquanto Adorno, de seu ponto de vista histórico-fatalista, compreende a arte de vanguarda como protesto contra a sociedade estabelecida, protesto radical, por negar todo falso otimismo⁶, Lukács, tendo como ponto de partida uma compreensão teológica da História, acredita na necessidade de condená-la, embora reconhecendo amplamente o seu caráter de protesto. A acusação é a de ausência de perspectiva histórica: [“Dado ser o protesto, que a fuga para o patológico manifesta, inteiramente abstrato e vazio, condenando, de forma meramente sumária e geral, a realidade de onde se foge, sobre a qual, com o protesto, nada afirma de concretamente crítico”]⁷. Lukács se fecha contra a literatura vanguardista, porque pensa conhecer suas conseqüências políticas, vale dizer, sua inconseqüência: em vez de mostrar a possibilidade de transformação social, ela apresenta como imutáveis as relações existentes, ao hipostasiar como

⁵ G. Lukács, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, in: *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz (Soziologische Texte, 9), 2Neuwied/Berlin 1963, 216-7.

⁶ “A representação - destituída de protesto - da regressão onipresente protesta contra uma situação do mundo tão complacentemente obediente à lei da regressão, que ela [a representação], na verdade já não dispõe mais de nenhum anticonceito que possa ser contraposto àquela [a situação do mundo]” (Th. W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: *Noten zur Literatur II* (Bibl. Suhrkamp, 71), 6-8. Tausend, Frankfurt 1963, 198).

⁷ G. Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, 28.

realidades ontológicas as condições particulares de vida na sociedade burguesa tardia. Quando Lukács critica as formas da literatura vanguardista, tal não se dá por razões estéticas imanentes, mas porque elas se acham, segundo acredita, inseparavelmente ligadas à posição que é marcada por uma visão de mundo de um pessimismo ontológico⁸. Contudo, o preconceito classicístico de Lukács é fundamentado não apenas do ponto de vista político-moral, mas também do estético (somente a partir da argumentação estética é que se torna inteligível sua postura de rejeição a Brecht). Para Lukács, a obra de arte é uma totalidade orgânica; ela reproduz a contraditoriedade da sociedade como um todo. Na obra de arte vanguardista, que deixou de ser uma totalidade orgânica e que tampouco representa mais o conjunto das contradições da sociedade, Lukács censura o fato de ela persistir na conformação da superfície da vida social e não avançar no sentido das conexões determinantes. Durante o "Debate do Expressionismo", nos anos 30, Bloch acusou Lukács de hipostasiação da categoria de totalidade: "talvez a autêntica realidade seja também - interrupção". Lukács respondeu que Bloch, exatamente como os vanguardistas, ficava na contemplação do fenômeno superficial, em vez de avançar no sentido da compreensão do contexto geral⁹. Pergunta-se, se Lukács não destrói, aqui, a unidade dialética de essência e aparência. Mas aparência não é mero brilho fátuo, ao qual

⁸ Uma massiva rejeição da arte de vanguarda, com o argumento de que esta seria sempre ditada por um radicalismo político, encontra-se em R. Poggioli (*The Theory of the Avant-garde*, Cambridge/Massachusetts 1968, especialmente 9 e 96). Por negligenciar o fato de ser a arte de vanguarda resposta a uma situação histórico-social determinada, o autor, com a equiparação - insustentável do ponto de vista científico - de fascismo e comunismo, consegue criticar tanto o Surrealismo como o Futurismo do ponto de vista de um juste milieu conservador. Mais nuançada é a posição de H. R. Holthusen, que depois da Revolução Russa, que ele implicitamente, se não também expressis verbis, vê como fracassada, considera subtraída à arte de vanguarda toda legitimação histórica. Tornam-se ideológicas as considerações de Holthusen, ali onde elas contrapõem, à liberdade política, uma liberdade "existencial" da arte: "a liberdade da arte não (pode) ser fundada sobre um conceito de liberdade que diz respeito à existência socio-política do homem (...) A liberdade das artes, assim parece, entende-se por força da própria historicidade, do próprio passado e de um futuro incondicional, não determinado por fatores extra-artísticos. Liberdade política pode ser objeto do artista e tornar-se, como tal, paixão; quem gostaria de negá-lo! Mas na originalidade do seu ser-livre, o artista é livre frente a tudo quanto possa transformar-se para ele em objeto" (*Kunst und Revolution*, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee* (Elfte Folge des Jahrbuchs *Gestalt und Gedanke*, ed. Bayer., Akad. der Schönen Künste), München 1966, 21).

⁹ E. Bloch, *Diskussion über Expressionismus* (1938), in: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, ed. F. J. Raddatz, Reinbeck bei Hamburg 1969; Bd. II, 55; *Antwort von G. Lukács*, idem, 62-3.

rigidamente se deixa contrapor a essência, mas justamente a parte da "essência" que entra na aparência. Isto significa, porém: o vanguardista, ao reproduzir a aparência (superfície), compreende ao mesmo tempo algo da "essência" (totalidade) que fundamenta esta aparência, enquanto a construção da totalidade, pelo "realista", pode muito bem passar sem qualquer uma das duas. A objeção de Bloch, no entanto, só adquire seu peso total quando ele se volta não para a realidade, mas para a obra de arte. A questão se coloca, portanto, nos seguintes termos: Pode a realidade ser adequadamente reproduzida apenas com os meios do realismo clássico, quer dizer, através de uma obra de arte orgânica? Em outras palavras: necessariamente, o encadeamento da realidade como totalidade precisa ser formado com o auxílio de uma obra de arte, que, por sua vez, é totalidade orgânica? - Aqui se mostra a insuficiência básica da estética lukacsiana: um potencial de procedimentos artísticos historicamente surgido, os meios artísticos do realismo clássico, é concebido como norma estética obrigatória. No tocante ao desenvolvimento dos procedimentos artísticos, Lukács pensa de forma não-histórica, ou, mais exatamente: ele suspende a observação histórica em nome de uma observação político-moral¹⁰.

Resumindo: nenhuma das duas teorias esboçadas está apta a compreender o fenômeno da vanguarda em sua contraditoriedade. A razão está, sobretudo, no fato de elas tentarem determinar, de maneira global, a função social da arte vanguardista. Se a literatura vanguardista apenas torna a distorcer e, por fim, confirmar o existente ruim, ou se destrói superestruturas consoladoras, vale dizer, se é ideológica ou faz a

¹⁰ Quando, em sua crítica da posição lukacsiana, que tanto leva a sério o objetivo de uma teoria marxista da literatura como examina com grande objetividade os textos de Lukács, H. Gallas conclui que "a exigência de uma 'conformação realista' por formas fechadas é a exigência de uma reprodução representativa daquele 'auto-movimento da realidade' que se realiza independentemente de autor e público. (...) O autor não passa de um medium, através do qual a própria 'legitimidade histórica' adquire expressão" (*Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* [Sammlung Luchterhand, 19; collection alternative, 1], Berlin 1971, 150-1), exercita, assim, uma crítica válida à teoria do reflexo, como Lukács a formulou por volta de 1932; necessário será, porém, refletir sobre o fato de Lukács ter defendido, tanto antes como também mais tarde, uma posição substancialmente mais nuançada.

crítica da ideologia, eis uma questão sobre a qual não se poderá decidir em razão de uma teoria, mas, antes, se deverá analisar no caso individual. Com isso, não se trata de alimentar qualquer hostilidade em relação à teoria e nem de, uma vez mais, enaltecer a imanência da obra como a única saída. Por um lado, a teoria entra no instrumental de investigação (nas análises precedentes, como questionamento voltado para a crítica da ideologia); por outro, a análise individual tem em vista resultados que permitam uma generalização. Como resultado das análises anteriores, será possível formular: a literatura vanguardista, tal como a examinamos no exemplo do surrealismo, nem pode ser vista como única forma possível de protesto contra as relações existentes (Adorno), nem rejeitada como decadente (Lukács), mas, sim, compreendida como a forma mais radical de protesto contra a sociedade burguesa¹¹.

Um modelo que evitasse as acima esboçadas insuficiências de abordagens sociológico-literárias como as de Lukács e Adorno - sem, por isso, repudiá-las - deveria, por um lado, excluir qualquer concepção mecânica de reflexo e, por outro, não condenar a um mero fenômeno extraliterário a relação da literatura com a sociedade. Quem compreende a arte como reflexo da realidade, vê-se rapidamente sob suspeita de estar vinculado a uma teoria, em consequência da qual o existente tão-somente tornaria a ser duplicado, sem que o valor de tal duplicação se tornasse visível. Em contraposição a isso, pode-se constatar que a criação artística é uma forma especial de práxis humana. Esta não pode ser, porém, observada como fenômeno isolado, mas como parte das demais atividades sociais do ser humano¹². Na obra de arte, entra sempre a experiência concreta da realidade, seja como conteúdo

¹¹ R. Vailland compreende o Surrealismo como reação de intelectuais pequeno-burgueses às chances de ascensão de sua classe, cada vez mais reduzidas na sociedade francesa pós- 1918 (*Le Surréalisme contre la Révolution*, Paris 1948, 17 et seq.). A mesma tese é defendida também por J. Papenbrock em vários ensaios publicados nos *Beiträge zur Romanischen Philologie* (cf. esp. *Surrealismus und Wirklichkeit*, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 6 (1967), 293-4). Os trabalhos de Papenbrock contêm abordagens consideráveis para uma crítica das tendências irracionaisistas do movimento surrealista. No entanto, necessário será acusá-lo por ater-se tão pouco às aspirações dos surrealistas; este momento é porém decisivo, quando a apropriação crítica do texto deve ser entendida não como julgamento de antemão estabelecido, mas como processo dialético entre texto e intérprete.

¹² Cf. K. Kosík, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen in der Welt*, Frankfurt 1967, especialmente 116.

manifesto, seja na forma da mensagem. A partir daí, será possível defini-la como *resposta* à situação histórico-social de uma época. Em contraposição ao conceito de reflexo, o de resposta tem a vantagem de contemplar o subjetivo na criação artística. Ele permite reconhecer a possibilidade de haver, para uma situação histórico-social, um amplo espectro de respostas divergentes, bem como a inexistência de relação causal de dependência entre obra literária e realidade social. Contudo, não devemos contrapor rigidamente, uma à outra, "situação social" e "resposta artística". A resposta é determinada não apenas pela situação social que evoca, mas, em igual medida, pelos esquemas de representação que o sujeito traz consigo. Se se vive e representa a guerra como experiência de confirmação heróica (como o faz o futurista Marinetti com a guerra da Líbia), ou como um absurdo assassino (Breton e, mais tarde, outros surrealistas), tal não depende das circunstâncias reais da guerra, mas dos esquemas de representação nos quais esta é vivenciada pelo indivíduo. Contudo, será necessário acrescentar que os próprios esquemas de representação, por sua vez, são condicionados. No caso do enaltecimento futurista da guerra e da violência, poderia ser mostrado de que modo representações desse tipo puderam se formar no grupo em torno a Marinetti e em que medida elas são uma resposta a tendências latentes e manifestas do capitalismo em expansão no norte da Itália. O que distingue a vivência da guerra pelos futuristas ou pelos surrealistas é que, nos primeiros, a capacidade de vivência se encontra já extensamente atrofiada. A ideologia não é mais, aqui, a tentativa - distorcida por razões sociais determinadas - de compreender a realidade, mas, antes, transforma-se num sistema que torna a experiência cada vez mais impossível. O fato de o sistema de representação como que subjugar a realidade estabelece um caso limite das relações entre realidade social e resposta intelectual; a interdependência é transtornada, o esquema tende a produtos próximos da alucinação. Mas é justamente no caso limite que se reconhece o referencial de realidade dos esquemas de representação em funcionamento.

A partir do exposto, pode-se esboçar um modelo dialético da relação entre literatura e sociedade da seguinte maneira: a obra literária é a resposta a uma situação histórico-social; é determinada, por um lado, pela situação e, pelo outro, pelos

esquemas de representação do autor, os quais, por sua vez, são, eles próprios, condicionados socialmente. Com isso, seria desenvolvido, na verdade, o conceito de resposta, mas não o de situação histórico-social. Sem querer negar o fato de que grandes artistas podem conceber, de modo espontâneo, momentos essenciais da realidade social (esta a hipótese artístico-social de Adorno e, em parte, também de Lukács), será necessário, na verdade, um esforço no sentido de determinar o recorte de realidade que é efetivamente percebido por um autor. Justamente para uma compreensão adequada das origens do surrealismo, o conceito do horizonte de percepção parece significativo. A reação das pessoas jovens ao redor de Breton só se torna compreensível, quando fica claro que nem a conferência internacional dos socialistas de esquerda em Zimmerwald (1916), nem a Revolução de Outubro foram por elas percebidas como lhes dizendo respeito. A realidade, na qual elas se moviam, era a realidade burguesa. Breton e Aragon descendem de famílias burguesas; seu protesto radical permanece relacionado com este meio. Ao interromper o estudo justamente iniciado, renunciam à carreira que a sociedade burguesa coloca à sua disposição. Mesmo este tipo de protesto é agora, por sua vez, institucionalizado socialmente na boêmia dos artistas¹³. O status do "artista" socializa o protesto e, ao roubar-lhe a dimensão política, o destitui de sua contundência. O ataque dadaísta à arte ("*car l'art n'est pas sérieux*" [porque a arte não é séria]) contém uma noção do que seja isso. Breton, como vimos, rejeita não apenas o funcionamento literário, ele também não quer ser entendido como "artista" no sentido tradicional. A partir da relação com as formas de pensamento e de vida da burguesia, esclarecem-se posições essenciais do surrealismo: a negação da ordem do racional-voltado-para-os-fins e os conceitos condutores da vida burguesa como dever e pátria, a esperança na libertação

¹³ H. Kreuzer, em sua obra monumental *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart 1968), também tratou dos surrealistas. O objetivo de Kreuzer é "demonstrar que a Boêmia, dentro da moldura histórico-sociológica acima alegada, a despeito de toda variabilidade, preservou até então uma 'essência' idêntica" (idem, VII), o respectivo método escolhido, da descrição tipificadora, não permite, no entanto, fazer afirmações sobre a peculiaridade do comportamento do grupo dos surrealistas, na medida em que ele só consegue abarcar as formas de comportamento e de representação individuais dentro do "paradigma" que lhe corresponde, não porém na "sintaxe" da ligação com a práxis vital. O resultado do trabalho é, no caso, já amplamente prejudicado pelo próprio método.

do ser humano pelas forças da fantasia e, finalmente, a concepção prática da poesia ("*pratiquer la poésie*"), que, sobretudo, se volta contra a concepção simbolista de poesia¹⁴.

Com isso, por ora, esboçamos apenas a postura de vida dos surrealistas como resposta à sociedade burguesa da França depois da 1ª Guerra Mundial, mas, de forma alguma, a transformação dos procedimentos artísticos produzida pela vanguarda. Explicá-la, e não lhe atribuir valor (como o faz Lukács), seria uma tarefa essencial de uma sociologia da literatura. Um modelo de evolução imanente à literatura foi desenvolvido pelos formalistas russos.

Na análise da evolução literária, deparamo-nos com as seguintes etapas: 1. como contraste com o princípio de construção automatizado, forma-se, dialeticamente, um princípio de construção oposto; 2. o novo princípio encontra aplicação; 3. ele se expande, torna-se fenômeno de massas; 4. automatiza-se e provoca princípios de construção opostos¹⁵.

Contrariamente a isso, temos, sobretudo, o teorema proposto por Brecht, de que a realidade sempre em transformação requer uma técnica de representação sempre em transformação:

Com isso, a situação fica tão complicada, que, menos do que nunca, uma simples "reprodução da realidade" afirma alguma coisa sobre a realidade. Uma fotografia das oficinas Krupp ou da AEG resulta em quase nada sobre estas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o funcional¹⁶.

¹⁴ O capítulo *Sur la Sociologie du surréalisme de La Poésie Moderne et le sacré*, de J. Monnerot, não contém o que o título promete. Sobre os *Studie de A. Savvy*, cf. cap. IV, Anm. 54.

¹⁵ J. Tynjanov, *Das literarische Faktum*, in: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* (ed. suhrkamp, 197), Frankfurt, 1967, 21.

¹⁶ B. Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. I, Berlin/Weimar 1966, 185.

Parece pouco possível dissolver a antinomia de ambos os pontos de vista. A tentativa, feita por Jauß, de "abrir a teoria descritiva da literatura dos formalistas, de um ponto de vista estético-recepcional, à dimensão da experiência histórica"¹⁷, concilia a evolução literária não com a experiência histórica, mas apenas com o "processo histórico de recepção e produção estética"¹⁸. A questão sobre a vinculação com o acontecimento histórico real, também em Jauß, é deixada de lado.

Não se pode aqui pretender esclarecer, de modo geral, a transformação dos procedimentos artísticos. Começamos, em vez disso, com uma simples constatação, que é de grande importância, todavia, para uma teoria da evolução literária. Na literatura, desde a metade do século XIX, não se pode ignorar uma preponderância dos problemas formais. Tanto o Formalismo Russo como o New Criticism são reações científicas a este novo fenômeno. Mesmo a frase de Adorno, "a chave de todo o conteúdo da arte repousa em sua técnica"¹⁹, é uma consequência do fato de que, na arte moderna, o conteúdo de fato "resvalou" para a técnica. É justamente o que, com frequência, pudemos observar ao longo de nossa pesquisa. Assim, o conteúdo dos poemas de Breton só pode ser detectado, com efeito, nos procedimentos. A técnica artística se transforma em portador de sentido da obra. Para que isto possa acontecer, no entanto, a própria categoria da mensagem precisa de ter-se tornado questionável. Não é por acaso, com certeza, que Adorno fala da "horrível palavra mensagem"²⁰. A idiossincrasia contra esta categoria o vincula aos artistas de vanguarda. A predominância dos procedimentos e o fato de ter-se tornado questionável a categoria da "mensagem" anunciam que não apenas as formas literárias estão sujeitas a um desenvolvimento, mas também a relação entre "conteúdo" e "forma" dentro das obras. Tanto o fato de ter-se alterado, desde a metade do século XIX, o peso dos elementos "formais" e "conteudísticos" dentro da obra de arte, como a extraordinária aceleração

¹⁷ H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, 53.

¹⁸ Idem, 54.

¹⁹ Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner* (Knaur, 54), München/Zürich 1964, 135.

²⁰ Th. W. Adorno, *Thesen über Tradition*, in: seu., *Ohne Leitbild. Parva aesthetika* (ed. suhrkamp, 201), Frankfurt 1967, 40.

na transformação das técnicas artísticas desde essa mesma época (nos cinquenta anos que separam as *Méditations*, de Lamartine, das *Illuminations*, de Rimbaud, tiveram lugar transformações essencialmente mais incisivas do que nos dois séculos entre Marot e J. B. Rousseau) falam, decididamente, contra a tese formalista, segundo a qual a mudança dos procedimentos pode ser explicada do ponto de vista de uma dialética imanente à arte. Pairam dúvidas, no entanto, quanto à vinculação imediata do surgimento de determinadas formas com uma determinada etapa do desenvolvimento ideológico da sociedade burguesa, tal como Lukács a efetua²¹. No caso, a insuficiência da posição lukacsiana consiste em serem suas categorias formais demasiado cruas para concluir algo de específico sobre obras individuais e na vinculação - por ele operada, como vimos - da explicação histórico-sociológica a uma decisão normativa em favor da forma do realismo clássico.

As formas artísticas não podem ser concebidas nem destacadas do desenvolvimento da sociedade como um todo, nem em relação direta com este. Com isso, o problema se torna tão mais difícil, que o contexto de surgimento de forma alguma estabelece, de uma vez por todas, o sentido de um procedimento e este pode assumir muito bem, em outros contextos valorativos, uma função inteiramente nova. Eu vejo duas possibilidades de explicar o fenômeno em questão: 1. depois que, na metade do século XIX, a inteligência burguesa se destaca da burguesia e encontra, no *l'art pour l'art*, uma ideologia justificativa para sua retirada da sociedade, a "mensagem" é eliminada como um elemento estranho à arte "pura". A total retirada da sociedade constitui a arte como "império próprio" e tem como consequência a predominância dos procedimentos artísticos. O surrealismo se situa neta tradição, ainda que a renegue. O procedimento é formulado, com ironia, como receita (cf. afirmações de Breton sobre a *écriture automatique*). Mas o objetivo de sua utilização é agora não mais, como no Simbolismo, a obra acabada, mas a práxis vital. No surrealismo, artistas burgueses empreendem a tentativa desesperada de voltar, para a vida prática, a herança histórica que lhes coube, de uma arte separada do contexto da

²¹ Cf. H. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, 152.

vida cotidiana. 2. Poderíamos, a partir daí, tentar ver a transformação dos procedimentos em conexão com as transformações das formas de percepção, e atribuí-las ao meio ambiente vital transformado. A uma tal tentativa se opõe, no entanto, um obstáculo decisivo: a transformação das formas de percepção pode ser, preferencialmente, lida na mudança das formas artísticas, com o que a argumentação não ficaria, aliás, reduzida a um círculo, mas sendo antes roubada ao elo de mediação decisivo entre arte e sociedade. Tentemos, mesmo assim, esboçar a argumentação: A crescente inundação de estímulos na metrópole moderna é inquestionável, seu equivalente psíquico é a formação de uma proteção antiestímulos; ou os estímulos absolutamente deixam de ser percebidos, ou deles a consciência se livra por meio de uma reação rápida. Pela ampliação de uma tal proteção antiestímulos, que é de uma importância vital, restringe-se, no entanto, também a possibilidade de viver experiências. Experiência deve ser aqui entendida como feixe assimilado de percepções e reflexões, que pode ser retraduzido para a práxis vital. Se, neste sentido, se compreende a experiência como um conceito com referencial valorativo (com referencial valorativo, na medida em que se trata de um conceito fundamental do modo humano de vida), então se poderá falar, com Benjamin, de uma atrofia crescente da experiência desde meados do século XIX. Benjamin apontou para o fato de, ao final do século XIX, ter-se realizado uma série de tentativas, "para se apropriar da 'verdadeira' experiência em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas"²². Esta busca da 'verdadeira' experiência mostra que as pessoas não conseguem mais se encontrar na realidade social. Ela permite concluir pela consciência de atrofia da experiência. As razões deste fenômeno, que se expande com o desenvolvimento da sociedade industrial, são de natureza muito variada. A normatização do ritmo de vida de todos os implicados no processo de produção, ditada pela coerção da produção industrial, tem nisso uma parte preponderante.

²² W. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, in: *Walter Benjamin. Obras escolhidas III*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1989; p. 104.

Aos grandes escritores burgueses do século XVIII, como Voltaire e Diderot, ainda era possível uma visão geral da sociedade, da arte e da ciência do seu tempo. Balzac é o último a poder retomar a tentativa de dar forma ao todo social, que o indivíduo não consegue mais reconhecer, por conta da especialização, surgida na esteira do rápido desenvolvimento econômico e técnico durante o século XIX. A atrofia da experiência significa a perda do ponto de vista, a partir do qual a sociedade podia ser concebida como um todo²³. A necessária consequência é a percepção individual se dissociar do contexto da situação de percepção. Naturalismo e esteticismo têm em comum o momento de isolamento do fenômeno individual, sendo desorientador o conceito de isolamento, ao sugerir atividade onde existe um comportamento que é determinado, de modo considerável, por coerções do todo social. No início do século XX, a atrofia da experiência entra então em novo estágio. Se, até aquele ponto, ainda era possível ordenar os fenômenos isolados num sistema de relações (teoria da percepção, no esteticismo; conceito pseudocientífico, no naturalismo), a partir de então, acaba se perdendo mesmo este sistema de relações. O sociólogo H. Lefebvre descreveu este fato como *chute des référentiels*:

*Or voici qu'aux environs des années 1905-1910, sous des pressions variées (sciences, techniques, transformations sociales), les référentiels sautent les uns après les autres. L'unité du 'bon sens' et de la 'raison' vacille et s'effondre [...] Les objets fonctionnels et techniques (ou crus tels) remplacent les objets traditionnels [...] Dans le même période, l'expérience et la représentation des grandes vitesses modifient la perception des mouvements*²⁴.

²³ W. Emrich da uma interpretação histórico-espiritual deste fenômeno no capítulo *Der Zerfall des Universellen im 19. Jahrhundert* (Franz Kafka, Bonn 1958, 25 et seq.): "A interpenetração de idéia e experiência (Goethe), do império da liberdade e do império da necessidade (Schiller, Kant), do sentimento absoluto e da realidade empírico-racional (Kleist), espírito e natureza (Romantismo) cede, no decorrer dos séculos XIX e XX, a um progressivo isolamento das esferas. A ciência da natureza expulsa da natureza a idéia - numa virada radical contra a observação e a pesquisa, goetheana e romântica, da natureza. Ela se torna uma ciência "severa", a submeter inteiramente o sujeito, o qual observa o "objeto" buscando desconectá-lo (...) Por outro lado, o sujeito conquista, no mesmo espaço de tempo, uma autonomia incondicional, isola-se inteiramente das leis das aparências, do meio social e de seus conteúdos ideológicos nas correntes do *l'art pour l'art*, de sua teoria da "poesia absoluta" (idem, 25).

²⁴ H. Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne* (Coll. Idées, 162), Paris 1968, 212 et seq.

Ou, então, eis que por volta dos anos de 1905 a 1910, sob pressões variadas (ciências, técnicas, transformações sociais), os referenciais caem bruscamente uns depois dos outros. A unidade de 'bom senso' e da 'razão' vacila e desaba [...] Os objetos funcionais e técnicos (ou tidos como tal) substituem os objetos tradicionais (...) Nesse mesmo período, a experiência e a representação das grandes velocidades modificam a percepção dos movimentos.

A perda dos sistemas de referência torna total a atrofia da experiência. Com a perda desses sistemas – e uma vez que somente um sistema categorial permite vincular percepções e observações com vistas à aplicação na vida prática –, torna-se impossível a experiência no sentido acima definido. O dadaísmo é o movimento artístico que mais claramente expressa a *chute des référentiels*. O surrealismo, ao contrário, pode ser entendido como a tentativa de reconstituir a possibilidade da experiência. Na poesia surrealista, as imagens, como fragmentos solidificados, são portadoras de um significado não passível de ser deduzido. Isso expressa tanto a ausência de um sistema de referências, como a esperança, sempre decepcionada, de que um, na verdade, possa ainda se instalar. Mesmo a busca de uma *nouvelle mythologie* constata a decadência das relações vigentes e, ao mesmo tempo, coloca o poeta diante da impossível tarefa de "inventar" novas relações. Se a sociedade destruiu a possibilidade de experiência, a tentativa de reconstituição precisaria buscar, no indivíduo, o seu ponto de partida (disso decorre o paralelismo parcial com o bergsonismo e com o esteticismo). A rara oscilação dos surrealistas entre busca de imediaticidade e aspiração científica pode se explicar a partir do conhecimento de que a pura imediaticidade, na verdade, não constitui, no entanto, uma experiência ainda, já que sua re-tradução para a práxis vital somente é possível através de um sistema categorial. A aspiração científica seria, portanto, expressão da vontade de constituir de novo a experiência, no sentido de uma práxis transformadora da vida. Uma vez reconhecida, pelos surrealistas, a mediaticidade social da atrofia da experiência, a tentativa individual de solução não podia mais ser empreendida com a esperança de uma práxis transformadora da vida (para todos). A adesão ao comunismo é, desse ponto de vista, conseqüente. As contradições só começaram a surgir quando da tentativa de unir as respectivas doutrinas, a surrealista e a marxista. O fato de tal contradição conter elementos inteiramente frutíferos, e que estariam aptos a fomentar

o desenvolvimento de uma teoria crítica da sociedade, mostra-se, sobretudo, nas partes teóricas de *Vases communicants*. Mas também existia o perigo de, com o auxílio do teorema surrealista da necessária união dos opostos, encobrir as contradições, em vez de resolvê-las.

Os surrealistas são testemunhas da *chute des référentiels* generalizada. Sua resposta a esta citação pode ser definida como a tentativa de reapropriar-se dos contextos. Mas, desconfiando da força da reflexão, por eles concebida como um exercício da *ratio* alienada, sua busca de conexão tende a se transformar em exorcismo. Ao juntar os fragmentos do mundo em imagens alegóricas, eles somente conseguem significar a ausência de um sentido, indefinidamente. Por mais que se julgue a questão do desgaste do efeito propiciado pelas técnicas surrealistas, o choque continua sendo o padrão básico de uma intenção de efeito voltada para a reconstituição da experiência^{24a}.

^{24a} Muitas idéias deste livro foram incluídas e levadas adiante pelo autor em escritos posteriores. Assim, em *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt 1992; cap. III, 4), a obra de arte vanguardista é definida com o auxílio do conceito de alegoria de Benjamin, e um capítulo de *Prosa der Moderne* (Frankfurt 21992; cap. I, 4) bem como o ensaio *Kunst und Rationalität* (in: *Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung* [...], ed. A. Honneth u. a., Frankfurt 1989, 89-105) seguem a dialética de forma simbólica e alegórica. Em ambos os livros, o debate entre Lukács e Adorno é também incluído (*Theorie der Avantgarde*, cap. IV; *Prosa der Moderne*, cap. I, 2). As reflexões metodológicas sobre a crítica da teoria do reflexo e da estética da recepção, bem como o projeto de uma hermenêutica crítica em ligação com reflexões de Benjamin, são levadas adiante no volume *Vermittlung, Rezeption, Funktion* [...] (suhrkamp taschenbuch wiss. 288; Frankfurt 1979). Finalmente, os ensaios sobre Tournier ("Den Wahnsinn denken") e Bataille, de *Das Denken des Herrn* (Frankfurt 1992) e as narrativas-teoria de *Die Tränen des Odysseus* (Frankfurt 1993) [NdT: cf., em anexo, a tradução do primeiro capítulo desse livro, que têm esse mesmo título] oferecem indicações sobre como o autor, hoje, lida com o surrealismo.

Novos estudos (1992-1994)

XIII. Surrealismo como ética

PRESENTE

O filólogo conhece apenas *uma* última instância de nomeação: o texto. Uma vez assegurado, este oferece resposta às questões que lhe são dirigidas. Tais questões subjazem à transformação histórica; mas o texto persiste, imutável na transmutação das épocas. É essa a visão do filólogo, que há muito se despediu de sua própria época para viver no não-tempo da leitura, no qual os textos lhe revelam o significado que possuem. Este significado acaba por decepcioná-lo, sempre; não lhe diz nada que ele possa relacionar com sua existência pessoal. Impassível, o filólogo espera sobrevir o acontecimento que já quase pensa ter deixado para trás, sua própria morte.

O hermeneuta, ao contrário, posta-se em meio à vida, ainda que sentado à escrivaninha. Também ele lê textos e os interpreta; mas estes não lhe oferecem apoio. A eles não pode reportar-se, uma vez que se lhe alteram com o passar do tempo. E a verdade é que acredita reconhecer neles algo que, do contrário, ele não conseguiria ver. Na imagem única do passado, seu próprio tempo se lhe opõe, suas esperanças, suas ilusões, suas decepções. Descobre, assim, no atalho que contorna o texto pretérito, o caminho mais curto para o conhecimento de sua época.

Também as questões possuem seu lugar histórico, não se permitem colocar a toda e qualquer época com igual direito. Nos anos 70, era legítima a questão sobre a atualidade de um movimento literário passado, porquanto ele se deparava com uma autocompreensão da inteligência que se acreditava capaz de poder compreender conceitualmente sua própria época. Uma compreensão ainda que rudimentar do presente era o ponto fixo a partir do qual o intérprete incluía o passado em seu campo de visão. Que unicamente a imobilização do presente, a construção de um agora, possibilitasse o conhecimento histórico, estava fora de dúvida para Benjamin, e nisso o seguia a inteligentzia dos anos 70.

Mas o que acontece quando fracassa a imobilização do presente? Se ela é vivida como seqüência interminável de acontecimentos transmitidos pelos mídia, dos quais não resulta mais uma imagem? Como experimentamos o passado, se, para nós, nem a observação nem o conceito deduzem nosso presente? Afinal, ainda o experimentamos? – Para alguns a resposta está dada. O passado, para eles, há muito deixou de ser história, em cuja continuidade podemos nos conceber, para se tornar um ponto aleatoriamente passível de ser evocado no fluxo do nosso presente. Mas mesmo quem se opõe a esta visão haverá de admitir: hoje não podemos mais, tal como era possível fazê-lo nos anos 70, perguntar pela atualidade de um movimento como o surrealismo. E isto porque se nos escapou o ponto fixo de referência pressuposto pela questão. Mas não precisamos, por isso, abandonar o trato hermenêutico com o passado. Ao contrário, este até mesmo poderia ganhar ainda em significado para nós, se dele aprendêssemos a fazer uso como via de acesso ao presente, para nós obstruído. Em vez de nos perguntarmos pela atualidade do surrealismo, deveríamos reconhecer, naquilo que nele se nos torna relevante, uma imagem de nosso presente. A idéia de que a toda época é dado fixar apenas a imagem de uma época passada que lhe diz respeito, pode merecer uma leitura diversa da de seu autor. Onde Benjamin colocou a insustentável força messiânica do historiador, que com o seu fazer colabora com a redenção do passado, seria, hoje, o caso de ressaltar que, da diferença a separar a nossa imagem de um certo passado de uma sua imagem anterior, uma luz indireta se projeta sobre o presente, que, sob ela, no sentido pleno da palavra, se experimenta como histórico.

RECUSA

“Voici déjà longtemps que l'idée
de beauté s'est rassise. Il ne
reste debout qu'une idée morale”
(Lettre ouverte à M. Paul Claudel)

Já há bom tempo a idéia
de beleza se acha ultrapassada. De pé,
não ficou senão uma idéia moral.
(Carta aberta a M. Paul Claudel)]

Faria uma descoberta singular, caso a eles hoje retornasse, aquele para quem os textos surrealistas ainda não se afirmaram no cânone das obras aptas à transmissão. Hoje, ele lê os textos diferentemente do que fazia antes, sob a impressão dos acontecimentos de maio de 68. E ele lê outros textos. A imagem do surrealismo, que se lhe oferecer, será uma imagem mais obscura, mais contraditória do que aquela que ele, na época, pensava reconhecer. Perguntarmo-nos qual seria então a imagem 'correta', a do final dos anos 60, carregada de esperança na plasmabilidade do mundo, ou a de hoje, uma imagem sombria - eis uma questão mal formulada. Ela repousa sobre um equívoco objetivista do fazer hermenêutico, que, seja numa linha conservadora, seja numa direção crítica, em igual medida se funda no interesse pelo presente. Quando sucumbe à ilusão de poder objetivamente compreender a totalidade de um passado, o intérprete demonstra apenas ter perdido a relação viva com ele, e assim também com o seu próprio presente.

A fascinação que ainda hoje emana de *La Confession dédaigneuse*¹, esta anticonfissão escrita em 1923, portanto, pouco antes do *Premier Manifeste du surréalisme*, não se presta a uma descrição objetivadora. Isto pode estar vinculado, entre outras coisas, ao fato de o texto ser de uma desconcertante ambigüidade. Já o título deixa o leitor sem saber a que se dirige o desdém do autor, se a seu próprio *gestus* escritural ou aos conteúdos de que trata, ou a ambos ao mesmo tempo. Unívoca é apenas a aspiração à autenticidade do próprio discurso. Mas, sendo o seu conteúdo a confissão de um não-conformismo absoluto, fato paradoxal, a vontade de autenticidade só pode se manifestar na aceitação ou na travessia de registros lingüísticos estranhos. Iniciando-se com uma imitação da linguagem da ciência

¹ *La Confession dédaigneuse* é o texto de abertura da coletânea de ensaios de Breton *Les Pas perdus* (Paris 1924). Citamos tanto este como outros textos com volume e menção de páginas de acordo com a edição crítica: A. Breton, *Oeuvres complètes*, ed. M. Bonnet (Bibl. de la Pléiade). Até agora: 2º Vol., Paris 1988 e 1992.

(visível não apenas no acúmulo de fórmulas conceituais - como “centre de gravité”, “condition de l'équilibre humain”, “assimilation fonctionnelle” -, mas, sobretudo, na utilização do neutro “on” como sujeito da frase)², no meio do parágrafo Breton rompe com esta forma discursiva, para prosseguir no tom da confissão direta (as frases seguintes começam com “Je”). Aqui logicamente é possível reconhecer também, com clareza, padrões estilísticos estranhos. A objetividade com que fala sobre seu posicionamento com relação às questões básicas da vida humana, lembra o início de *Adolphe* de Constant, de onde igualmente ele extrai citações um pouco adiante. A invocação da sentença de outros sobre o próprio eu (“On me fait grief de mon enthousiasme”) retoma um gesto de Nietzsche. Sobretudo, porém, o início de *Une soirée avec Monsieur Teste* poderia ter oferecido o padrão para a postura lingüística pela qual Breton se orienta. Ilimitadamente, uma frase como “le pragmatisme n'est pas à ma portée” segue o ritmo do dito de Valéry “la bêtise n'est pas mon fort”, que, com leve deslocamento e também do ponto de vista do conteúdo, é retomada no mesmo parágrafo: “Mais il ne saurait être question de m'abêtir”. Que a vontade de autenticidade se manifesta na adoção de padrões lingüísticos, é fato que produz estranhamento apenas enquanto não conseguimos nos desvencilhar de uma representação romântica da imediaticidade. Não existe fala articulada que, ao mesmo tempo e de forma imediata, seja a fala do eu individual. A autenticidade não se manifesta no grito; ela é o resultado de uma postura. Esta idéia subjaz também ao retrato de Jacques Vaché, com o qual Breton frustra a expectativa dos leitores que medem a autenticidade de um texto pela disposição ao autodespojamento.³

² Esta citação e as seguintes I, 193-4.

³ “À ceux qui, sur la foi de théories en vogue, seraient soucieux de déterminer à la suite de quel trauma affectif je suis devenu celui qui leur tient ce langage [alusão clara a Freud], je ne puis moins faire, avant de conclure, que dédier le portrait suivant” (I, 198) – Salta aos olhos a proximidade de Breton com a crítica que Valéry faz da literatura confessional. Em 1912, este anota em seus Cahiers: “Mais, Messieurs, le difficile n'est pas de mettre bas la chemise” (*Cahiers*, ed. J. Robinson [Bibl. de la Pléiade], 2º vol, Paris 1974, II, 1160).

O paradoxo da autenticidade determina também o retrato que Breton projeta de Jacques Vaché. Este personifica, para ele, o não-conformismo como forma de vida. Mas tudo o que tem a relatar sobre o amigo são auto-encenações, mais ou menos teatrais, que, afora a extravagância, nada possuem em comum umas com as outras. Por isso, para Breton, Vaché pode se tornar manifestamente a essência da vida autêntica, por ter-se elegido, de uma vez para sempre, como aquele que, por meio de cada um de seus atos, expressa a distância infinita a separá-lo do mundo da normalidade burguesa. Em Vaché, coincidem os opostos de autenticidade e auto-encenação, cálculo e espontaneidade da ação. Mesmo seu suicídio, por uma overdose de ópio, pode ser interpretado como “une dernière fourberie drôle” ante seus desavisados companheiros (I, 202). “Vaché est surréaliste en moi”, é o que se lê no *Premier Manifeste du surréalisme* (I, 329). Não são seus atos isolados que fascina Breton, mas a postura existencial que os sustenta: a recusa descompromissada, o *refus*. Começamos a suspeitar que, para Breton, o surrealismo é em primeira linha uma coisa da moral. É isso o que nos cabe compreender.

Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice que n'excuse aucunement, à mes yeux, le péché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, ici-bas, de toute existence (I, 193).

Absolutamente incapaz de me adaptar à sorte que me tocou, ferido em minha consciência mais elevada pela denegação de justiça que, a meus olhos, o pecado original de modo algum exime de culpa, poupo-me de adaptar minha existência às condições ridículas de toda existência neste mundo.

Sem se deixar intimidar pelo *pathos* da expressão, logo no primeiro parágrafo de sua *Confession dédaigneuse* Breton formula o princípio da recusa, ao qual subordina sua vida.⁴

A ruptura com o mundo, que o eu realiza, encontra sua razão mais profunda numa insuficiência existencial na vida. O abismo intransponível entre o anseio por uma existência plena de sentido e as possíveis realizações que a vida lhe põe à disposição (“le sort qui m’est fait”), bem como a indignação com a organização injusta do mundo (“déni de justice”), ambos fazem do desespero (“souffrance morale”) a experiência básica do eu. Nela, Breton funda – sua ética⁵.

O discurso de uma ética surrealista pode, à primeira vista, causar estranheza, e só ele, na verdade, vai ao encontro do impulso talvez mais profundo do movimento. Com as normas que o cotidiano da existência burguesa pretende estabelecer, esta ética certamente nada possui em comum. Não são regras de ação que ela prescreve, mas fidelidade à experiência que lhe serve de base⁶. Ela não é, ao menos no que tange a sua origem, um sistema de normas coletivas, mas, sim, uma postura existencial do eu solitário. Apenas quem se adapta a sua *souffrance morale*, quem não reprime seu

⁴ O quanto resignação e revolta se supõem uma à outra, é o que mostra a primeira versão da frase, que se encontra numa carta a Jacques Doucet: “Absolument incapable de prendre mon parti du sort humain, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice qu’on excuse au moyen du péché originel, j’essaie d’adapter mon existence aux conditions dérisoires qui lui sont faites” [Absolutamente incapaz de assumir a minha parte no destino humano, atingido em minha consciência, a mais elevada, pela denegação de justiça que o pecado original não exime de culpa, tento adaptar minha existência às condições irrisórias que se lhes apresentam] (citada apud L. Somville, *Pour une Théorie des débuts* (...), in: *Le Surréalisme dans le texte*. Grenoble 1978, 55).

⁵ Louis Janover, cujo mérito é ter apontado para o significado da ética em Breton, parte do fato de tratar-se, no caso, de uma “éthique informulée parce que vécue” [ética não formulada, porque vivida] (*Surréalisme, art et politique*. Paris 1980, 30). Com certeza, Breton viveu sua ética, mas ele tampouco cessou de se esforçar no sentido de formulá-la. A frequência com que ocorrem conceitos do campo vocabular da moral justificaria amplamente um estudo próprio. No caso, seria necessário logicamente distinguir entre a ética do refúgio como uma postura do sujeito e o discurso da moral, que interessa a Breton sobretudo porque se podem oferecer fundamentações racionais para qualquer comportamento, mesmo amoral: “La question morale me préoccupe [...]. Elle a pour moi ce prestige qu’elle tient la raison en échec” [A questão moral me preocupa (...). Para mim, o seu prestígio consiste em impedir a razão] (I, 194-5).

⁶ O motivo da fidelidade a si mesmo foi perseguido por Jeanne-Marie Baude no sintagma “ne pas démentir de”, frequentemente usado por Breton (*Culpabilité et valeurs morales selon André Breton*, in

sofrimento na vida, ao conformar-se com as realidades, comporta-se moralmente no sentido de Breton. “Il est indigne de supposer un remède à la souffrance morale” [É indigno pressupor um remédio para o sofrimento moral] (I, 194). Porém, isto significa que ele converte o seu sofrimento, transforma-o em fundamento positivo da determinação de sua existência.

Ameaçado pelos poderes da apropriação, pelo resignar-se com a vida como ela é (“le pragmatisme”) e pela referência a uma crença (“le réconfort dans une croyance”), o eu tem de enfrentar uma luta duradoura, para manter-se à altura de sua auto-escolha ética⁷: “dans cette lutte de tous les instants [...], je ne suis pas sûr qu’on puisse l’emporter” [nesta luta de todos os instantes (...), não estou certo de que chegue a bom termo] (I, 196). A tentação de definir-se como poeta ou artista, tornando assim aceitável como desvio legítimo a sua própria resistência, não é o menor dos perigos a que se vê exposto o eu não-conformista. Sem Vaché, relata Breton, ele provavelmente teria se tornado um poeta; quer dizer, teria assumido aquele papel que indica ao marginal seu lugar dentro da sociedade e, justamente por isso, confere a seu protesto ampla inconseqüência⁸.

Mélusine N 8 (1986), 19-36; aqui: 22 et seq.). Ela se conta entre os poucos autores que se esforçaram no sentido de uma apresentação detalhada da ética de Breton.

⁷ O conceito de *choix originel* de Sartre, de auto-escolha, é de utilidade para a descrição do fenômeno em discussão. Logicamente, diferentemente de Sartre, para Breton não se trata do ato da escolha como tal, mas de sua qualidade especial.

⁸ “Quelle action indirecte me satisferait? Dès lors que je cherche, voici, paraît-il, que je rentre dans l’art, c’est-à-dire dans je ne sais quel ordre social où l’impunité m’est assurée mais où, jusqu’à un certain point, je cesse de tirer à conséquence” [Que ação indireta me satisfaria? Desde que eu procure, eis-me, ao que parece, a adentrar a arte, quer dizer, numa ordem social qualquer, na qual a impunidade me é assegurada, mas na qual, até um certo ponto, eu deixo de tirar as conseqüências] (*Le bouquet sans fleurs* [1925]; I, 896; cf. também I, 903).

ANSEIO PELA MORTE

“N’ayant au monde d’autre défi à jeter
que le désir, ne recevant de plus grand défi que
la mort, je puis en venir à désirer la mort”
(Breton)

[Não tendo no mundo outro desafio a
lançar que não o desejo, não recebendo desafio
maior do que a morte, posso chegar a desejá-
la]

Quase perdida em *La Confession dédaigneuse*, uma palavra irá desenvolver, em textos posteriores de Breton, uma grande intensidade luminosa: *le désir*, o desejo (I, 194). Ela descreve, aqui, aquela energia anímica a impedir o eu de naufragar no desespero e ficar à mercê do fastio da vida. Breton vive em opostos extremos, que ele não procura equilibrar, mas colocar numa relação produtiva uns com os outros. Por isso mesmo, pouco tempo depois da sombria *Confession dédaigneuse*, com o *Premier Manifeste* ele consegue escrever um texto inteiramente diferente, esfuziante de esperança, no qual a despreocupação da vida infantil substitui o poder ilimitado do desejo: “Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais” (I, 311).

Se o desejo, no entanto, não se opõe ao desespero, mas a ele se vincula, surge então o suicídio como o ato mais elevado de que o eu é capaz. René Crevel, que tirará a própria vida em 1935, triturado nos confrontos entre surrealistas e comunistas, a vida inteira esteve às voltas com a idéia da morte voluntária. Sua resposta à enquete *Le suicide est-il une solution?* [O suicídio é uma solução?], da revista “*Revolution surréaliste*”, se conta, ao lado dos escritos de Artaud, entre os textos mais negros do surrealismo⁹.

⁹ O texto, que não foi aceito nos *Documents surréalistes* de Nadeau, de 1925, está reproduzido in: R. Crevel, *Mon Corps et moi*. Paris 1979, 199-0. As citações seguintes foram extraídas desta edição.

Crevel pensa inteiramente a partir do eu solitário, cujo impulso mais profundo - numa inversão do conceito bergsoniano - deduz ser o *élan mortel*. O eu, que em seu próprio corpo não se sente em casa, e cuja experiência original é a angústia (“l’angoisse dont est pétrie notre chair”), não consegue reconhecer nas instituições sociais senão simulacros (“simulacres”), enquanto na vontade de viver outra coisa não vê que a expressão de uma “covardia quase universal”. O desejo de morte, no entanto, o eu o experimenta com tal intensidade, que a ele se refere como sensação de verdade (“sensation de vérité”).

A partir deste enfoque, Crevel formula sua própria ética, que faz do suicídio o único critério para determinar o valor de um ser humano: “Le suicide est un moyen de sélection”. [O suicídio é um meio de seleção.] Os êxitos mundanos, como a felicidade no amor (“Le bonheur affectif”), para ele não passam de moedas destituídas de valor, ou são apenas anestésicos, com cujo auxílio o eu se esquivava do anseio pela morte.

Um outro texto de Crevel, *Solitude variée*, de 1925, gira de forma elegíaca em torno da dupla incapacidade do eu, a de viver com e a de viver sem os outros. A festa deixa, ao amanhecer, apenas um sentimento do vazio: “Hélas! au petit matin, il ne restait que des verres à moitié vidés, nos frissons et des courants d’air.” [Ai de mim! ao raiar do dia, não restavam senão copos pela metade, nossos frêmitos e correntes de ar.]¹⁰ O ansiado auto-homicídio fica sendo uma idéia de cuja execução o eu se sabe incapaz: “Il s’agissait de me noyer Narcisse. Au long des murs une rivière figée [sc. as vitrines espelhadas das lojas] n’avait pas voulu de moi. [Tratava-se de afogar Narciso. Ao longo das paredes de um rio congelado (...) não quis saber de mim.]”¹¹ Crevel determinou as atividades do grupo, sobretudo em 1922, durante a época dos experimentos sonambulísticos (l’époque des sommeils), que só se interromperão depois de, em sono hipnótico, querer induzir o grupo a um suicídio

¹⁰ R. Crevel, *Solitude variée* [1925], in: seu, *L’Esprit contre la raison*. Paris 1969, 109.

¹¹ Idem, 104.

coletivo¹². Sob a responsabilidade de Artaud, alguns anos mais tarde surgem as polêmicas mais agressivas que os surrealistas produziram¹³. À disposição para o ataque às instituições coercitivas da sociedade, que ele ataca no grupo, corresponde, no próprio Artaud, um sofrimento profundo em sua existência pessoal, que se intensifica até a repulsa pela vida. “La vie pue” (a vida fede), é o que se lê numa das cartas abertas por ele redigidas¹⁴.

As respostas de Artaud às enquetes sobre o suicídio¹⁵ são expressão de um desespero, para fora do qual nem mais a morte sequer conduz com segurança. Uma vez que ele experimenta sua existência como inalteravelmente determinada e, não por último, por isso a detesta (“Il est certainement abject d’être créé et de vivre et de sentir [...] irrémédiablement déterminé” [É certamente abjeto ser criado e viver e sentir (...) irremediavelmente determinado]; OC 1⁺⁺, 27), o suicídio se lhe apresenta como o único ato através do qual lhe é possível tomar a adquirir poder sobre si mesmo.

Si je me tue, ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu. Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté (OC 1⁺⁺, 26).

Se eu me mato, não o será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será, para mim, senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente no meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desenho na natureza, pela primeira vez eu dou às coisas a forma de minha vontade.

¹² Cf., sobre isso, a apresentação de Marguerite Bonnet (André Breton. *Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris 1975, 262 et seq., aqui: 267); sobretudo também as ilustrativas cartas de Simone Breton a sua prima Denise Lévy, pormenorizadamente citadas por Bonnet.

¹³ Cf. testemunho de Pierre Naville na introduction da nova edição do seu livro *La Révolution et les intellectuels* [1926] (Coll. Idées/Gallimard, 334). Paris 1975, 13-27 (com documentos da época), bem como a exposição de Breton em *Entretiens* (Coll. Idées/Gallimard, 284). Paris 1973, 111 et seq., e L. Janover, *La Révolution surréaliste*. Paris 1989, 112 et seq.

¹⁴ *Lettres aux recteurs des universités européennes*, in: A. Artaud, *Œuvres complètes* (nouvelle éd. revue et augmentée). Vol. 1⁺⁺, Paris 1976, 39; nas citações seguintes, abreviado: OC 1⁺⁺.

¹⁵ Além de “La Révolution surréaliste”, também a revista “Le Disque vert” promoveu um questionário sobre o tema. Artaud respondeu a ambos (OC 1⁺⁺, 20-1 e 26-28).

O suicídio ganha aqui uma dimensão metafísica. Ao dissolver a própria condição de criatura, que ele sente como ignomínia e impotência, o eu antecipa Deus e impinge à sua própria natureza sua última vontade. Mas esta autodeterminação coincide com a autodestruição.

Que o desespero, do qual emana o impulso surrealista, é mais do que a dor do mundo romântica, que nela um potencial de agressão se associa a desejos de autodestruição, é o que mostra também a famigerada frase do início do *Second Manifeste*, da qual a literatura sobre o surrealismo prefere se esquivar, sendo citada com prazer pelos inimigos do movimento:

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule (1, 782-3).

O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão; (Brasiliense, 99)

À primeira vista, a frase parece confirmar as suposições de quem vê nos vanguardistas os precursores do fascismo¹⁶. Retenhamos ainda um pouco nosso julgamento e tentemos compreender o que pode ter movido Breton a publicar tal frase, embora, como bem mostra a anotação explicativa, tivesse claro que poderia ser usada contra ele e como isto se daria.

Se apesar disso a publica, nela terá visto, necessariamente, a expressão mais radical daquilo que impulsiona os surrealistas¹⁷. A primeira coisa que nos chama a atenção: ela nem contém uma exortação (contra tal interpretação, Breton protesta expressamente), nem narra uma história completa. Para tanto, faltam-lhe começo e fim, que seriam os elementos capazes de tornar compreensível o ato de violência,

¹⁶ “Deveriam se passar ainda alguns anos, até que esta máxima fosse concretizada na Alemanha”, comenta H. M. Enzensberger (*Die Aporien der Avantgarde*, in: seu, *Einzelheiten II: Poesie und Politik* [ed. suhrkamp, 87]. Frankfurt °J., 78), sem atentar para o contexto através do qual Breton fixa, com a maior exatidão possível, o significado que ele deseja dar à frase.

emprestando um sentido à narrativa. O que acontece com o mundo no qual o ato surrealista intervém, não o sabemos.¹⁷

O eu surrealista decidiu-se por um ato extremo, mas este não se volta contra um opositor determinado. O criminoso atira simplesmente na multidão (*"au hasard"*). A quem ele atinge, é algo que fica entregue ao acaso. Seu fazer possui as características de um projeto (este o fixa como aquele que atira na multidão), mas o resultado fica inteiramente na dependência do acaso. A frase é igualmente desconcertante, porque nela projeto e acontecimento casual se acham unidos, e perdem a eficácia enquanto opostos. Com isso, está bloqueada a dialética, o princípio motor da modernidade. Nas grandes teorias filosóficas da modernidade, de Hegel até Heidegger, a morte e a disposição para a morte são fundadoras de sentido. Para o *acte surréaliste*, não é este o caso. Nele, a vida é simplesmente aniquilada.

A frase não descreve um fazer efetivo, mas um estado: o desespero absoluto (Breton fala do *désespoir humain*). Ela torna reconhecível a violência que está embutida no desespero. Breton confessa-se partidário desta violência, não como factual, mas, sim, como virtual: "Oui, je m'inquiète de savoir si un être est doué de violence" [Sim, eu me inquieto em saber se um ser é dotado de violência] (I, 783). E ele está seguro de que apenas sobre a base do desespero prenhe de violência é que

¹⁷ Quão importante a frase deve ter sido para Breton, é algo que se explicita com o fato de ele tê-la publicado, numa primeira versão, já em 1925, in "La Révolution surréaliste" (cf. I, 1959 e 896, bem como a anotação seguinte).

¹⁸ Na primeira versão da narrativa, esta é desrealizada pelo fato de Breton colocá-la na boca de seus críticos, que o acusam de inconseqüência: "Comme si [...] obéissant à l'impulsion la plus fréquente et la plus forte que je subisse, il ne me restait pas qu'à descendre dans la rue, révolvers aux poings, et... l'on voit ce qu'il adviendrait. Puis, qui sait, j'épargnerais quelqu'un, et tout serait à refaire" [Como se, obedecendo ao impulso mais freqüente e mais forte que eu experimentasse, não me restasse senão sair à rua, revólveres em punho, e... já se vê o que aconteceria. Depois, quem sabe, eu pouparia alguém, e tudo estaria por ser recommçado] (I, 896).

pode surgir a crença na possibilidade do melhor, ao qual os surrealistas aspiram fervorosamente¹⁹.

Se o desespero é o seu fundamento, a ética surrealista se nos revela, portanto, ambivalente. Dela se alimenta a energia da recusa frente ao existente, mas também a disposição para o ato insano de violência. Repousando sobre uma auto-escolha, que não se cansa de afirmar o eu na luta com os poderes da apropriação, a ética do desespero produz uma autogarantia moral, na qual respousa a força de Breton, mas também sua fraqueza. Uma vez que sua ética desconhece critérios, que suas sentenças, muito mais, escapam diretamente à autocerteza do sujeito moral, Breton se expõe sempre ao perigo de transformar a força do seu afeto em garantia para o acerto de uma formulação. Só mesmo o conhecimento da total ambigüidade dos fundamentos de sua ética pode fazer com que esta se liberte da presunção agressiva. E nela, justamente por não reconhecer as angústias que compõem o reverso de sua autocerteza, Breton sempre torna a cair.

JOGOS GRUPAIS

“Le mystère de nos origines
est notre véritable lien”
(Naville)

[O mistério de nossas origens
é nosso elo verdadeiro]

¹⁹ “Le désespoir intellectuel n’aboutit ni à la veulerie ni au rêve, mais à la violence” [O desespero intelectual não resulta nem na vacilação nem no sonho, mas na violência], escreve Bataille em dezembro de 1929, na revista parassurrealista “Documents” por ele editada (*Œuvres complètes*, vol. I, Paris 1987, 211). O *Second Manifeste du surréalisme*, no qual Breton ataca Bataille, surge também em dezembro de 1929. Em sua resposta, Bataille acusa Breton de ter surripiado uma aparência de violência: “Je suppose qu’il est idiot de parler de violence en escroquant un semblant de violence à l’obscurité” [Suponho que é estúpido falar em violência, surruiando uma aparência de violência à obscuridade] (*Œuvres complètes I*, 218). Manifestamente, Breton e Bataille também sucumbem à pressão de querer se sobrepujar de parte a parte. A diferença decisiva entre ambos, é claro, não se manifesta na polêmica. Enquanto Breton vê na violence, sobretudo, a fonte de energia do eu solitário, Bataille, nos anos 30, irá desenvolver a idéia de que, na vítima, ela consegue produzir um efeito fomentador do sentimento de coletividade.

Se é certo que o sofrimento do eu solitário no mundo é o impulso básico do surrealismo, como se explica então o surgimento do grupo? Como se deu que literatos desesperados tenham se unido numa agremiação, cujos objetivos e atividades iam amplamente além daquilo a que, do contrário, grupos de artistas e literatos costumavam se impor? A pesquisa nos informa sobre a vida do grupo, seus confrontos internos e externos; a questão, no entanto, sobre o que afinal tornou possível a sua constituição, ela a deixa a descoberto. E também os textos dos próprios surrealistas apenas raramente a abordam. Talvez estaremos mais próximos de uma resposta, se perguntarmos o que o grupo surrealista empreende pelo eu solitário, desesperado.

Como sofrendores na existência, devastados pelo *ennui*, que é o fastio da vida, os surrealistas se inserem numa longa tradição de marginais da sociedade moderna, que pode ser rastreada de Baudelaire e Flaubert até Constant.

C'est que, de plus en plus, nous sommes en proie à l'ennui et que, si l'on n'y prend garde, "ce monstre délicat" nous aura bientôt fait perdre tout intérêt à quoi que ce soit, autrement dit nous aura privés de toute raison de vivre (I, 280).

É que, cada vez mais, sucumbimos ao fastio da vida e, se não ficamos atentos, "este monstro delicado" pronto nos terá feito perder todo interesse pelo que quer que seja, dito de outra forma, nos terá privado de toda razão de viver.

Quando buscam uma saída para o *ennui*, é no trabalho que os grandes melancólicos do século XIX pensam em primeiro lugar. Dele, esperam alívio para o sofrimento. Por meio dele, esperam um retorno à vivacidade da vida. É diferente com os surrealistas, que vêem no trabalho o meio da submissão ao existente, que é ruim. Comprometidos com o princípio da liberdade absoluta, recusam-se a conceber como trabalho sua atividade autodeterminada. "Nous ne sommes guère des travailleurs", confessa Breton (I, 892), sabendo bem os perigos que espreitam o eu na inatividade: "Le risque de désœuvrement absolu" [O risco da desocupação absoluta] (I, 904). Todavia, insiste em ver no *ennui* uma "chama maravilhosa", a qual cumpre preservar: "et qu'on veille à l'entretien de cette merveilleuse flamme: l'*ennui*" (I, 899). Ocorre

que, dele, pode a qualquer momento emergir a felicidade de um encontro inesperado, inalcançável para aquele que se encontra na vida do trabalho voltado-para-os-fins.

Apesar disso, a vivência do *ennui* continua sendo, também para o surrealista, em primeiro lugar e acima de tudo um tormento. De forma singularmente distanciada, Aragon descreveu-o no *Paysan de Paris*, ao permitir sua entrada como duplo alegórico do seu próprio eu, que monotonamente repete o seu 'para quê?'²⁰. Este "fantasma absurdo do [seu] destino" atravessa o mundo sem que coisa alguma a ele fique pegada: "il en sort". Poderia matar, poderia se matar, sem, no caso, sentir a mínima compaixão. A vida escorreu para fora dele. As distrações tradicionais (a palavra *divertissement* tem aqui um tom amplamente pascaliano) decepcionaram o eu, não lhe restando nada que não fosse a tentativa de devolver à vida sua coloração trágica: "restituer à la vie la couleur tragique" [devolver à vida a cor trágica] (*PdP*, 164). É exatamente isto o que Aragon empreende, em consequência do grupo, em favor do eu surrealista.

De là cette vague de sincérité héroïque, et la vogue des petits jeux qui lui donnaient le loisir de se manifester: notes aux qualités et aux défauts de chacun, jeu de la vérité forcée, jeu des préférences, qui sont gros de drames et qui aident à rendre aux pensées devenues inopérantes dans la vie de société cette efficacité, cette offensivité première où les ruptures, les jalousies, les soupçons, les ruines de l'amour et de l'amitié trouvent leur origine. J'ai toujours vu que ces occupations qu'on croyait innocentes laissaient de lointaines traces dans ceux qui s'y adonnaient, et qu'après tout c'est à ces ravages qu'ils prenaient plaisir, malgré leurs dénégations et à leurs retentissements imprévisibles. Un goût du désastre était en l'air (*PdP*, 164).

Daí, a vaga de sinceridade heróica e a voga de pequenos jogos que lhe ofereciam o prazer de se manifestar: anotações das qualidades e defeitos de cada um, jogo da verdade forçada, jogo das preferências, que são cheios de dramas e que ajudam a atribuir, aos pensamentos tornados inoperantes na vida da sociedade, esta eficácia, esta ofensividade primária em que as rupturas, os ciúmes, as suspeitas, as ruínas do amor e da amizade encontram sua origem. Eu sempre vi que estas ocupações, que se acreditavam inocentes, deixavam traços distantes naqueles que a elas se entregavam, e que, depois de tudo, era nestes estragos que encontravam

²⁰ L. Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926] (Livre de Poche, 1670). Paris 1966, 159 et seq.; nas citações seguintes: PDP.

prazer, apesar de suas denegações e de seus estrondos imprevisíveis. Um gosto de desastre estava no ar.

Torturante autoduplicação, abatimento, incapacidade de empreender alguma coisa – o indivíduo muito dificilmente consegue tornar a sair de um tal estado de perturbada relação consigo mesmo, mas o grupo sim. Para tanto, é preciso que se desenvolvam técnicas capazes de canalizar para fora o ódio que o indivíduo sente por si mesmo. É o que realizam os jogos surrealistas, ao anular as convenções da sociabilidade tradicional e obrigar cada qual a uma “sinceridade heróica”. Sob tais condições, mesmo as comunicações aparentemente inofensivas sobre preferências e aversões diante dos outros membros do grupo são capazes de liberar as energias destrutivas do indivíduo. Assim, das ofensas e rivalidades, surgem tensões que constituem a vida do grupo. Elas ligam os indivíduos como pessoas que se combatem umas às outras, mas tomam sempre a dividir o grupo, que, no ritual da exclusão dos discordantes e dos traidores, torna então a se reconstituir.

Para o indivíduo, cada um desses jogos é sério, neles descobrindo o que ele próprio vale para os outros. Nas manifestações positivas ou negativas dos outros em relação a sua pessoa, ele realiza a experiência da importância do próprio *self* para si mesmo. Isto, por sua vez, o capacita a desviar sua agressividade do próprio *self* e a voltá-la contra os outros. O nós, que surge dessa maneira, possui uma estrutura complexa: lança o indivíduo de volta a si mesmo e, justamente por meio disso, capacita-o a entrar em relações tensas com os outros. Na medida em que o grupo lhe restitui o sentimento do próprio *self*, o indivíduo, que se havia perdido no *ennui*, vive agora nele e por meio dele. Mas a vida que ele vive agora é uma vida com a qual ele deixa o mundo moderno da lei e da ordem e, ao mesmo tempo, penetra num mundo pré-moderno, no qual estruturas pessoais de relacionamento servem de suporte à existência do indivíduo e da comunidade.

O grupo dos surrealistas não representa um consenso no sentido de alcançar um objetivo firmemente delineado, e menos ainda um círculo social. O princípio ao qual ele obedece não é nem a organização racional do trabalho nem a esquivas ao conflito que caracteriza o *salon*. Nele, muito mais, energias anímicas são de tal forma

direcionadas umas contra as outras, que se intensificam de parte a parte. Como um todo, o grupo repete, no caso, o processo que no eu se desencadeou. Ao juntamente constituir inimigos e contra eles proceder, seus membros direcionam para fora a fúria represada de uns para com os outros. O grupo tece a trama das agressividades em jogo, de um lado para outro, entre seus membros, de modo a surgir daí um sentimento do 'nós', aquela configuração do *self* na qual o indivíduo se sabe um com os outros. Este sentimento do 'nós', que serve de suporte para o indivíduo, acha-se em tensão com a origem solipsista do impulso surrealista que se mostra no *ennui*.

PESSIMISMO

"Toutes les idées qui triomphent
courent à leur perte" (Breton)

[Todas as idéias que triunfam
caminham rumo a sua perdição]

As tensões que constituem a vida do grupo dos surrealistas emitem raros instantes de concordância. Um deles deve ter ocorrido em 1927, entre Breton e Naville. Juntamente com quatro outros surrealistas, Breton havia entrado para o Partido Comunista. Os textos que publicam, na ocasião, dão testemunho das dificuldades que a decisão lhes preparava. Para dar esse passo, tomaram como referência o comportamento de Pierre Naville, que antes deles já se juntara aos comunistas e passara a colaborar ativamente com o "Clarté", jornal que destes se mantinha próximo. Na carta aberta, escrita em tom de veneração pelo grupo ao redor de Breton, Naville responde com um texto, *Mieux et moins bien*, que não expõe talvez a superioridade de sua própria posição política, mas tenta explicitar as mais profundas razões propulsoras do surrealismo e, com isso, estender o arco entre este e o

²¹ Cf. *Au grand Jour* [1927], reproduzido in: M. Nadeau (Org.), *Documents surréalistes*, in: seu, *Histoire du surréalisme*. Paris 1964, 260-274.

marxismo²². – A concordância será de curta duração. Naville, que retorna decepcionado de sua viagem à Rússia, é excluído do PC no início de 1928, por trozkista. No *Second Manifeste*, Breton irá contá-lo entre os traidores...

Mas o breve instante de concordância, a experiência alentadora de que entre eles um campo se abria com a promessa de futuras descobertas, pode ter possibilitado a Naville penetrar, mais profundamente do que outros antes dele, no obscuro fundamento do impulso surrealista. Tomando como ponto de partida a queixa recorrente dos intelectuais, de haverem perdido o desejo (“c’est l’absence de désirs qui opère son chemin de taupes et creuse notre fosse” [é a ausência dos desejos que manipula seu caminho de toupeira e escava nosso fosso]; *RI*, 106), ele descobre, por trás dessa perda, uma profusão de pequenos objetivos egoístas (“un foisonnement de velléités médiocres” [um transbordamento de veleidades mediocres]; *RI*, 107), em suma, descobre a inferioridade moral daqueles que não dispõem de energia, porque suas angústias permanecem tão medianas quanto seus desejos (“des angoisses de châtré” [angústias de castrados]; *RI*, 106). Em contrapartida, no centro da experiência surrealista, ele coloca o pessimismo, não o do cético, que, como Schopenhauer, se retrai a uma posição contemplativa, mas um pessimismo ativo, que se transforma em impulso para a ação porque se nutre de um profundo desespero (“désespérance fondamentale” [desesperança fundamental]; *RI*, 111).

Le désespoir est une passion virulente. Il se nourrit de désirs prolongés et profonds. Il met la patience à l'épreuve. Il use d'armes étincelantes (RI, 113).

O desespero é uma paixão virulenta. Ele se nutre de desejos prolongados e profundos. Ele põe a paciência à prova. Ele usa armas reluzentes.

Desespero e desejo não são, aqui (como em outros textos surrealistas), dois poderes que se contrapõem, mas dois lados de uma só e mesma energia. A intensidade do desejo intensifica o desespero, que assim, por seu turno, adquire o

²² P. Naville, *Mieux et moins bien* [1927], re-impresso in: seu, *La Révolution et les intellectuels* (Coll. Idées/Galimard, 334). Paris 1975, 98-123; abreviado nas citações seguintes: *RI*.

caráter de uma paixão. Este pessimismo vivido transforma-se em força motriz da moral, por libertar o indivíduo da preocupação mesquinha quanto ao próprio bem estar e, ao mesmo tempo, prepará-lo para aceitar o fracasso social. “Je tiens pour évident qu’un pessimisme dépourvu de conséquences funestes pour la vie, la vie médiocre, la vie courante, la vie sociale pour parler clairement, n’est pas un pessimisme” [Considero evidente que um pessimismo desprovido de consequências funestas para a vida, a vida medíocre, a vida corrente, a vida social para falar bem claro, não é um pessimismo] (RI, 114).

Mas os fracassos do indivíduo (“le défaites personnelles” [as derrotas pessoais]; RI, 120) são apenas um dos lados deste pessimismo vivido; o outro é o conhecimento de que o projeto surrealista, o objeto do desejo que une os desesperados, não pode ter êxito, de que, mais do que isso, o fracasso desde o início já lhe está prescrito.

Notre victoire n'est pas venue et ne viendra jamais. Nous subissons d'avance cette peine. Il y a longtemps que nous nous sommes vus. Je pense que c'est pour cela que le temps n'a pas sur nous cette prise que l'on voudrait lui voir (RI, 120).

Nossa vitória não veio e nunca virá. Nós sofremos esta pena por antecipação. Há muito que nos conhecemos. Eu acho que, por isso, o tempo não possui sobre nós aquele poder que nele gostaríamos de ver.

Errôneo seria, por certo, deduzir destas frases que o surrealismo, na verdade, absolutamente não persegue nenhum projeto. Antes, as coisas se dão de tal forma, que Naville, depois de anos de atividade surrealista, chega a entender que o surrealismo só consegue preservar sua intensidade original, quando seus defensores alcançam compreender o fracasso pessoal como parte de um projeto, e não como um acontecimento que os acomete vindo de fora. O projeto não é do tipo que poderia ser concluído com êxito, porque diz respeito à vida inteira do ser humano. Mas, justamente por isso, precisa sempre tomar a ser empreendido mais uma vez.

Sem dúvida, o surrealismo é também aquela confiança ilimitada nas forças da imaginação e do sonho, a esperança - que de maneira alguma se pode considerar

mesquinha - de que o ser humano tivesse o direito de poder se desenvolver, seguindo as pegadas do seu desejo, como as crianças, que jamais precisam dormir. E ele é a revolta contra a espiral das atividades úteis, que terminam na inutilidade e na insensatez. Todavia, não é apenas isso; é, *ao mesmo tempo*, expressão de um desespero na vida, que agarra o ser humano e o obriga a determinar-se a partir dele. Vimos como os lados claro e escuro do surrealismo se vinculam, como do desespero surge a revolta inexorável, a certeza de que poderia ser de outra forma, mas também a disponibilidade para a autodestruição. Porque a ambivalência do surrealismo alcança suas camadas de experiência mais profundas, tampouco pode haver diante dele um posicionamento simples. Como nenhum outro movimento, ele não apenas pensou, mas também levou às últimas consequências as angústias e nostalgias do sujeito moderno, cujo mal-estar, assim, se revelou como sendo do tipo que não se deixa sanar com os meios de que dispõe a modernidade. Ao expressar o protesto do desejo irracional contra a razão racional, o surrealismo faz lembrar a fragmentariedade do “projeto da modernidade”, ao qual ele, na verdade, só pode opor sua própria ambivalência.

XIV. O eu, o tu e o texto: André Breton

O LUGAR DO SURREALISMO NA MODERNIDADE

O surrealismo não consegue tornar compreensíveis nem a fascinação que ele evoca nem as aversões que ele desencadeia. Este fato poderia estar relacionado ao lugar que ele ocupa na modernidade, e que não corresponde à sua auto-interpretação. De acordo com esta, tal como o romantismo, ele seria um movimento antimoderno. Se se constrói a modernidade a partir do *cogito* cartesiano, a partir do ato da auto-afirmação do sujeito, que, com isso, igualmente faz do mundo objeto de sua dominação, o surrealismo surge como sua conseqüente antiimagem. Os primeiros gestos dos surrealistas são o *refus* e a *attente*: recusa em se afirmar como sujeito e em fazer do mundo objeto do seu fazer, e conformação de uma postura de expectativa indeterminada, que transforma o universo vital da metrópole moderna em floresta dos contos de fadas, onde, a qualquer instante, o maravilhoso pode tornar-se realidade.

Logicamente, basta tornar claro para si mesmo que toda recusa pressupõe um eu forte, para se reconhecer que à autocompreensão do surrealismo é impossível dizer toda a verdade sobre o movimento. Para seguir-lhe as pegadas, precisamos tentar ler os textos surrealistas de tal forma que, neles, não apenas decifremos as intenções de significação por parte do autor, mas também resistamos à tentação de, neles, querer tomar a encontrar nosso (suposto) conhecimento. O primeiro perigo é o dos surrealistas-tardios, que se dedicaram à pesquisa, mas sem ter muitas vezes a necessária distância com relação à coisa. Ao segundo se expõem, em especial, intérpretes teoricamente exigentes, cujo conhecimento, e isso não é raro, acaba por lhes obstruir o texto. Assim, no surrealismo, o crítico da ideologia vê em ação a própria crítica da razão que a *Dialética do Esclarecimento* irá desenvolver, enquanto, em Breton, o leitor guiado pelo pós-estruturalismo descobre a teoria do sujeito de Lacan e o desconstrucionismo de Derrida. Tais intérpretes tornam alguma coisa reconhecível com suas teorias, mas, a estas subjacente, a sede de univocidade acaba

por perder o contraditório nos textos, onde supostamente repousa seu potencial de inquietação.

Por razões compreensíveis, a introdução de *Nadja* tomou-se um texto-chave para intérpretes que se orientam pelas abordagens pós-estruturalistas de Lacan e Derrida. Com efeito, o eu do autor-narrador parece deixar-se absorver inteiramente pelas possibilidades da linguagem.

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir Qui je "hante"? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis. Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu.¹

Quem sou eu? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo poderia realmente resumir-se em saber “com quem ando?” Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certas pessoas relações singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. Diz muito mais do que intenta dizer, faz-me desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser, para ser *quem* na verdade sou. Tomando-a de forma um tanto abusiva nesta concepção, dá-me a entender que tudo quanto considero manifestações objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cujo verdadeiro campo permanece para mim inteiramente desconhecido (Guanabara, p. 11).

Jogando com a plurissignificação de *hanter*, Breton, de passagem, interpreta o provérbio “Diz-me quem assombras (qui tu hantes) e te direi quem és”, dizendo andar com os outros qual um fantasma. Para intérpretes pós-estruturalistas, é certo que: o jogo de palavras retira a base para qualquer interpretação que compreende o texto como busca de uma identidade pré-existente, substancial, e o sujeito daquele

¹ A. Breton, *Nadja* (Livre de poche, 233); Paris, 9-0; na seqüência, abreviado: N.

que escreve como origem do sentido do texto². Com certeza, o autor busca não uma identidade pré-existente, porém perdida, mas algo que ele denomina *ma différenciation* e que o distingue de todos os seres humanos, além de atribuir a sua vida um sentido determinado, na verdade, um destino. Mas o teorema de Derrida, de que o texto literário desconstrói o sujeito como autor do sentido do texto, justamente não encontra no início de *Nadja* qualquer confirmação. O eu, que no jogo de palavras parece conduzir-se ao desaparecimento, está, muito mais, inteiramente presente como instância que organiza o texto e verifica a interpretação sugerida "par exception". Ele não se perde na linguagem, antes manipula o texto com firme destreza. Isto se mostra, já exteriormente, na frequência com que o pronome pessoal da primeira pessoa do singular aparece no primeiro parágrafo, cujo efeito se vê, não raramente, ainda reforçado pelos verbos reflexivos³.

O movimento do texto é um movimento duplo. O eu se solta, se desloca para o interior da linguagem, para, dentro dela, quase desaparecer; mas, assim, permanece na verdade presente para si mesmo como aquele que tem domínio sobre a linguagem e que, pela complexidade da construção da frase e pela repetição quase ritual do pronome pessoal da primeira pessoa, também dá a conhecer esse poder. Ambos os momentos desse movimento, em si mesmo contraditório, entram no texto em diversos níveis. O auto-abandono do eu, o "*don sans limites de soi-même*"⁴, precipita-se na semântica, enquanto a vontade que aspira ao *self* impregna a sintaxe. Reiteradamente, Breton parece impulsionado a fixar o próprio eu como origem da produção do texto e a conferir identidade a si mesmo como sujeito atribuidor de sentido. Eis como ele

² Cf. P. Plouvier, *Poétique de l'amour chez André Breton*. Paris 1983, 136.

³ "Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements Qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation" [Além de toda a espécie de faculdades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me atingem e atingem somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação aos outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos de que depende essa minha diferenciação. (Guanabara, p. 12 e 13)] (N, II).

⁴ A. Breton, *Arcane 17* [...] Coll. 10/18, 250). Paris 1965, 107.

explicita, em *L'Amour fou*, o conceito da beleza convulsiva, por ele introduzido ao final de *Nadja*:

*Le mot "convulsive", que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à me yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi [...].*⁵

A palavra "convulsiva", que *empreguei* para qualificar a beleza, a única que, *de acordo comigo*, deve ser servida, perderia a *meus olhos* todo sentido se fosse concebida no movimento e não à expiração exata deste mesmo movimento. Ela não pode, *de acordo comigo* [...].

De nossa leitura, surgem duas questões. De onde emana o duplo movimento nos textos de Breton? E o que esse duplo movimento significa para a posição do surrealismo em relação à modernidade? Ainda que se olhem com ceticismo as explicações biográficas, na verdade não haverá como não achar dignos de nota os paralelos entre o movimento observado e a discrepante reação de Breton ante a loucura que conheceu durante a 1ª. Guerra Mundial no Centre Neuropsychiatrique em Saint-Dizier. A admiração por uma forma de vida que parece desprezar as leis da razão é atravessada pela vontade de se afirmar contrariamente à atração que dela emana⁶. Das experiências vividas em Saint-Dizier, que o marcaram profundamente⁷, faz parte o encontro com um louco que não estava apto a reconhecer a realidade da guerra, senão que a tomava por um simulacro promovido unicamente para pô-lo à prova. A partir disso, Breton deduz que o espírito humano é evidentemente tão forte, a ponto de, ao menos para o sujeito, anular as leis da realidade. E ele não hesita em colocar a autoconfiança do louco numa mesma série com as especulações de Fichte e

⁵ A. Breton, *L'Amour fou* (folio, 723). Paris 1976, 15 (editado por mim); na sequência, abreviado para AF.

⁶ "J'ai gardé [...] une vive curiosité et un grand respect pour ce qu'il est convenu d'appeler les égarements de l'esprit humain. Peut-être aussi ai-je appris à m'y prémunir contre ces égarements, eu égard aux conditions de vie intolérables qu'ils entraînent" [Poupei-me (...) uma viva curiosidade e um grande respeito pelo que se convencionou chamar de os extravios do espírito humano. Talvez também eu tenha aprendido a me precaver contra tais extravios, com relação às condições de vida inteoléráveis que eles acarretam.] (Breton, *Entretiens* (1913-1952) [Coll. Idées/Gallimard, 284]. Paris 1973, 38).

⁷ Cf. J. -B. Pontalis, *Les Vases non communicants*, in: *La Nouvelle Revue Française* N° 302 (1er mars 1978) 26-45; aqui: 30-35.

com as dúvidas de Pascal sobre a realidade⁸. O eu, que despreza todas as regras do agir conduzido pela razão (princípio de realidade de Freud), que parece anular-se totalmente (sem receio, o louco se expõe às situações mais perigosas), longe de ser um sujeito fraco, é um sujeito extraordinariamente forte. A saber, ele não aspira a nada menos do que poder determinar a realidade por inteiro⁹.

Ambos os movimentos que observamos, antagônicos entre si, absolutamente não seriam então - na visão de Breton - contraditórios, mas sim dois lados de um projeto de determinação da realidade por parte do eu. Porém, eminentemente moderno, este projeto não seria perseguido no surrealismo com os meios da modernidade (auto-afirmação do sujeito e submissão do mundo como objeto da atividade direcionada-para-os-fins), mas, sim, com práticas mágicas, que imediatamente transformam o mundo em espaço de realização dos desejos do eu. O surrealismo seria, assim, não um movimento antimoderno, mas um sobrepujamento da modernidade pelo recurso às forças da pré-modernidade. Neste projeto, escrever ocupa uma posição decisiva, logicamente não aquela que, na modernidade, é atribuída à literatura como arte.

ESCREVER - VIVER¹⁰

Embora Breton se responsabilize pela verdade do que é por ele relatado, "*la stricte authenticité du document humain*" [a estrita autenticidade do documento humano] (AF, 59), seus livros não são, na verdade, autobiografias em sentido tradicional, uma vez que, neles, viver e escrever se acham numa relação de reciprocidade diferente da que se observa na autobiografia. Nesta, o eu que escreve é

⁸ *Entretiens*, 37-8.

⁹ O primeiro texto em que Breton, dessa perspectiva, apresenta a experiência do louco de Saint-Dizier tem por título *Sujet* (cf. *Œuvres complètes*, ed. M. Bonnet [Bibl. De la Pléiade]. Vol. I, Paris 1988, 24-5).

¹⁰ Tomo emprestado o título do livro de Christa Bürger, *Leben Schreiben* (Stuttgart 1990), que trata de mulheres que escrevem na época clássico-romântica na Alemanha. Que um universo separa Breton dessas mulheres, é fato que merece alusão pela inversão de ambos os termos. Cf., sobre isso, também a

um eu que sabe, que olha o panorama de sua vida desde o fim e ordena, como etapas de um desenvolvimento, os acontecimentos que a determinam. O eu que escreve e o eu que vive são claramente dissociados um do outro. Aquele esboça uma experiência que este só ao longo de sua vida conseguiu adquirir. A escrita fixa um desenvolvimento concluído. Já em Breton é diferente: sua escrita não é relato ulterior, mas ato vital. Não olha para o passado aquele que escreve, mas para o futuro. Verdade é que, em *Nadja* e em *L'Amour fou*, se narram encontros com mulheres, e que, no momento da narrativa, o acontecimento repousa, sem dúvida, no passado, muito embora sua perspectiva esteja direcionada para o futuro.

Mais do que relato sobre o encontro com uma mulher enigmática, *Nadja* é busca da própria particularidade (*ma différenciation*), o que em última instância quer dizer, da própria determinação. Esta busca, que na autobiografia tradicional já se acha concluída no momento em que o autor dá início à escrita, e que Leiris, em *La Règle du jeu*, vai remover inteiramente para o ato da escrita, se dá em Breton dá num jogo de alternância entre viver e escrever. Sua escrita nem é um fazer que fixa a *posteriori* uma experiência, nem é o processo que se desloca interminavelmente dentro da cadeia dos significantes, sem jamais alcançar seu objetivo, e que, dos estilhaços do vivido, deve produzir o sentido de uma existência, mas, sim, um terceiro, um modo de viver, na medida em que a existir é *quête*, busca do *self*.

Que escrita e vida se cruzam para Breton, já a construção de seus livros o aponta. O *Qui suis-je?*, a pergunta pelo *self*, com a qual se inicia *Nadja*, transforma a escrita num fazer que - em seus meios, é verdade, mas não em sua execução - se distingue daquilo que seu autor considera como sendo a vida real. Ao final dos comentários sobre *Nadja*, o *Qui suis-je?* encontra eco no *Qui vive?*, que Breton pergunta a si mesmo e para o qual não obtém resposta. A busca parece terminar sem êxito. Mas ele continua a escrever e, de repente, o ensombrecido horizonte anímico se escancara. O eu, que há pouco acabara de se espelhar na anedota macabra de M.

Delouit (que, de tão inconsistente, acaba caindo da janela), pode agora contar sobre o gesto de uma mulher, da amada X, que aponta para um letreiro: "Les Aubes" (N, 179), a prometer felicidade. O encontro com X, que no texto é marcado por um *blanc*, irrompe na vida do autor-narrador, fazendo por transformá-la e conferindo ao livro, até mesmo para aquele que o escreve, um final imprevisível. O enigma do *self*, que impulsionou o eu de um lado a outro, agora não necessita de solução, já que o amor é a solução. "Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme" (N, 183). Nadja, porém, a *posteriori* se transforma num signo que aponta para X, uma das "figures de mon pressentiment" (idem). Vista desse modo, no entanto, a escrita surge como um fazer que não pode, na verdade, produzir o objeto do desejo, mas sim trazê-lo para diante do eu¹¹.

O processo de surgimento de *L'Amour fou*, que o comentário da edição crítica recompõe¹², permite reconhecer, ainda mais claramente do que no próprio livro, o cruzamento de escrita e vida. Menos ainda do que na elaboração de *Nadja*, eis como se pode medir a disponibilidade, por parte do autor, de um conceito para o livro que irá escrever. O livro surge, antes, de textos isolados. Uma vez mais, o encontro com uma desconhecida, que permite transformar tanto a reflexão teórica sobre a *beauté convulsive* (cap. I) como o texto sobre o *hasard* e os *objets trouvés* (cap. II e III) em documentos de uma busca, cuja conexão o autor só a *posteriori* irá desvendar. Seria um exagero, é verdade, afirmar que a vida escreveu o livro; mas é evidente que o autor só experimenta mesmo a *posteriori* a unidade de sua vida como sendo a de sua escrita e o cruzamento de ambas. O padrão de experiência de Breton seria, então, aquele no qual a fragmentação da existência seria finalmente abolida num *continuum*. Este, logicamente, se tornaria reconhecível apenas à luz do amor satisfeito. Mas isto

Avantgarde, Frankfurter Studien zu Geschlecht und Literatur (Stuttgart 1996).

¹¹ J. Chénieux-Gendron compreende a conexão aqui apontada, entre escrita e vida, da seguinte maneira: "Entre l'écriture de mon passé et mon histoire à venir, l'articulation existe puisque tout se passe comme si l'écriture, focalisant 'mon' désir, suscitait l'objet du désir" [Entre a escritura do meu passado e minha história por vir, a articulação existe, posto que tudo se passa como se a escritura, focalizando 'meu' desejo, suscitasse o objeto do desejo] (*La Position du sujet chez Breton et Bataille*, in: J. Chénieux-Gendron/M. -C. Dumas [edit.], *L'objet au défi*. Paris 1987, 59-76; aqui: 71).

¹² *Œuvres complètes*, ed. M. Bonnet (Bibl. De la Pléiade). Vol. II, Paris 1992, 1692 et seq.

só é possível se o eu continua ainda a transformar sua vida em escrita. Ele precisa fixar, para ele próprio incompreensíveis, os fragmentos de sua existência, para depois poder reconhecer a necessária conexão de um destino individual. Diferentemente do que ocorre na *écriture automatique*, a linguagem parece, no caso, servir unicamente ao objetivo de fixar as relações observadas entre fenômenos materiais e espirituais. Mas as aparências enganam. Breton produz a conexão que supõe estar apenas protocolando.

J'hésite, il faut l'avouer, à faire ce saut, je crains de tomber dans l'inconnu sans limites (AF, 58).

Eu hesito, é preciso admiti-lo, em dar este salto, eu receio cair no desconhecido sem limites.

A primeira frase do capítulo, que descreve a noite do encontro com X, a *nuît du tournesol*, prepara o leitor para o inaudito, que Breton irá lhe impor. *Je* é, aqui, inteiramente o eu racional, que se opõe a reconhecer uma causalidade entre acontecimento anímico e ocorrências exteriores, mas que se vê, ao fim e ao cabo, obrigado a fazê-lo. É lógico que o salto, diante do qual o eu do texto admite recuar assustado, há muito foi dado por Breton. E não é senão para quebrar-lhe as resistências que o autor-narrador assume o lugar deste.

Também a apresentação do primeiro encontro com X pouco tem de *document*, tanto mais ele se aproxima de uma evocação. Com a renúncia a toda e qualquer caracterização do lugar, o texto se inicia com a aparição da mulher: "Cette jeune femme qui venait d'entrer était comme entourée d'une vapeur - vêtue d'un feu?" [Aquela jovem que acaba de entrar estava como que envolvida por um vapor – vestida de um fogo] (AF, 62). "Como que vestida de um fogo" - assim se evoca a atmosfera do maravilhoso, na qual tudo é possível. No Café onde a observa, ele a vê a escrever, e dela espera receber uma carta. Na verdade, não recebe carta alguma. Mais tarde se vai saber que ela a havia escrito.

Aqui, como em *Nadja*, Breton trabalha também com o meio da abreviação elíptica. A primeira conversa, que durou duas horas, cai num *blanc*. "Je glisse sur les

heures de tumultes qui suivirent" [Deslizo sobre as horas de tumultos que se seguiram] (AF, 66). O escorregão permite ao que escreve deixar-se transportar para o presente. Assim, a descrição da crise que acomete o eu se transforma em movimento de busca do *self*.

*De quoi suis-je capable en fin de compte et que ferai-je pour ne pas
démériter d'un tel sort?* (AF, 67)

De que sou capaz, afinal de contas, e o que farei para não desmerecer tal sorte?

Fala aqui, ainda, o eu enraizado em hábitos e certezas do cotidiano ("la commodité de la vie du lendemain" [a comodidade da vida do amanhã]; AF, 85), acometido que foi por algo vindo de fora? Ou aquele outro, irracional, que vivencia as proibições como cenários que se colocaram ao seu redor: "Toutes sortes de défenses se peignent autour de moi" [Toda sorte de proibições se desenham ao meu redor] (AF, 67)? Na troca entre as instâncias do eu e na indeterminidade das mesmas, o texto mimetiza a insegurança do protagonista e permite, ao que escreve, deixar-se levar pela linguagem: "[...] d'une nuit peu sûre de printemps. Peu sûre: c'est bien, en effet, toute l'insécurité qui est en moi" [(...) de uma noite incerta de primavera. Incerta: é, com efeito, toda a insegurança que está em mim] (idem). A fraqueza do eu procura, para si mesma, uma expressão corporal, enquanto, concomitantemente, se confundem as instâncias do eu ainda há pouco dissociadas umas das outras: "Je me perds presque de vue" [Eu quase me perco de vista] (idem). Qual dos eus, em disputa entre si, é aqui sujeito, qual deles é objeto do enunciado reflexivo? Impossível deduzi-lo.

Quando então, durante uma caminhada noturna por Paris, a desconhecida lhe aponta a Tour Saint-Jacques, rodeada de andaimes, para o eu essa vivência se vincula ainda de outro modo a sua escrita: "A Paris la Tour Saint-Jacques chancelante / Pareille à un tournesol" [Em Paris a Torre Saint-Jacques oscilante / Feito um girassol] (AF, 70). Breton se perde menos entre o eu racional e o irracional, que ele discute exaustivamente como sendo uma psicomauia, do que nas *correspondances* entre texto e realidade. Na oscilação da torre, da qual fala o poema, ele descobre sua

própria oscilação, que ele, por sua vez, agora transforma em escrita. A realidade parece não ser mais do que o elo de ligação entre dois textos. Neles, como em dois espelhos, o eu colocado entre ambos duplica-se ao infinito, "quase" a perder de vista.

Para se fazer notar, o desejo, é lógico, não carece da linguagem assim de modo incondicional; pode ocupar também coisas, e seres humanos. O encontro com a coisa que atua como signo é, até mesmo, mais satisfatório ainda do que a penosa busca das relações de correspondência entre textos, pois ela acontece no instante: "tout sentiment de durée aboli dans l'enivrement de la *chance*" (AF, 38). Durante uma caminhada pelo mercado de pulgas, Breton sente-se atraído por uma estranha colher de madeira, cujo cabo se escora num sapatinho. Em casa, reconhece nele o sapato perdido de cinderela, o "cinzeiro de cinderela" que em vão pedira a Giacometti modelasse para ele. Em resumo, o *objet perdu* pura e simplesmente. A expectativa livremente suspensa, indeterminada, de um acontecimento determinado, com a qual o *flâneur* surrealista enfrenta o mundo, encontra na descoberta do *objet trouvé* sua paradoxal realização. Paradoxal, porque o objeto achado não é talvez o objeto do desejo, apenas empresta uma forma objetual à ausência do desejo. A *trouvaille* é satisfatória, porque nela, como realização, o eu simula sua carência.

E a mulher - que para Breton é o verdadeiro objetivo da busca, mas que permanece inominada e quase muda, cujo fazer, significativo para o eu, quase que se restringe inteiramente a gestos (a mão, em *Nadja*, que aponta para o letreiro *Les Aubes*, e a referência à Tour Saint-Jacques em *L'Amour fou*), a amada desconhecida que o eu encontra por casualidade - não seria ela, mais do que um *objet trouvé*, um outro signo para o objeto do desejo que está ausente? Breton, que em oposição a Lacan está convencido de o desejo conseguir alcançar seu objetivo, sem dúvida repudiaria tal interpretação. Salvo o fato de trocar as mulheres que ama, agarra-se à idéia do *amour unique*. Não o fizesse, as figuras de mulheres em seus livros surgiriam, em última instância, como signos intercambiáveis para o objeto ausente, que é como ele interpreta Nadja depois do encontro com X.

Como todos os modernos, também os surrealistas são melancólicos. Uma vez que recusam o meio capaz de mitigar a dor, que é trabalhar com afinco, acomete-os o *ennui*. A ele resistem, na postura de uma expectativa indeterminada de um acontecimento que a tudo determina. A fórmula sugere a idéia de que só pode ser a morte este acontecimento. Mas Breton dá a esse acontecimento o nome de amor. Nele sucumbe o eu, que se arranjava na comodidade de uma existência na qual o hoje determina o amanhã. O amor, como o concebe Breton, é, sobretudo, o desmoronamento deste eu-cotidiano, de seu entendimento e de sua moral. Em seu lugar, surge um novo, que é, logicamente, caracterizado de modo apenas negativo, como um que se libertou das amarras do antigo e confia em sua "nova estrela". Trata-se, aqui, da morte propriamente, mas o que morre são as representações que de si mesmo o eu se fez ("*représentations antérieures*"; *AF*, 73), morre a pessoa que o eu era ontem ("*mon personnage de la veille*"; *idem*). Talvez aquilo que Breton chama de amor corresponda à corrida para a morte em Heidegger. Ambos seriam, no entanto, tentativas de introduzir no mundo da modernidade, fechado na imanência, aquilo que este o mais decididamente afasta para longe de si mesmo, a transcendência; e sem abandonar, no caso, a imanência. Não se deve, certamente, sobrecarregar o paralelo entre Breton e Heidegger. Esse paralelo repousa também menos no modo como, respectivamente, tanto o estado da existência como a originalidade são caracterizados, do que no impulso de, numa época anti-metafísica, oferecer à necessidade de metafísica um objeto legítimo, e assim mostrar ao eu que o abandono do *self* (a rejeição às garantias do cotidiano, a corrida para a morte) é justamente o meio para o seu fortalecimento.

XV. Breton – Lacan

O pouco de realidade e o real

Lacan é psicanalista, não surrealista. Os surrealistas não o designam como sendo um deles, mencionam-no como autoridade científica¹. Mas talvez o gesto de Lacan possa ser mais bem entendido se tentarmos lê-lo a partir do surrealismo. Com isso, conscientemente, procedemos a um deslocamento diante da autocompreensão que Lacan possui do seu pensamento. Há tempos a filosofia acadêmica acolheu a psicanálise na série de objetos que investiga e critica². Diante de Lacan, ao contrário, a crer no que vejo, ela mostra uma timidez singular³. Jürgen Habermas, que se caracteriza por uma disposição quase ilimitada para estabelecer diálogo com outras abordagens intelectuais, até aqui evitou Lacan. Que este lhe seja motivo de inquietação, isso é bem possível. Lacan não é filósofo, mas psicanalista; todavia, exercita sempre a teorização psicanalítica de tal forma que aspira ao conhecimento filosófico, apenas que sem jamais fazê-lo, no entanto, de maneira explícita, ou mesmo desempenhá-lo. Seus escritos e as anotações de seus seminários são perpassados de alusões à tradição filosófica e de tiradas contra a mesma, mas tais referências e acenos apenas raramente se condensam em teses passíveis de discussão. Por um lado, Lacan recorre à tradição filosófica, fala da posição daquele que conhece; por outro, como que se comporta de forma meramente alusiva em relação a ela e recua em direção à sua ciência, a psicanálise. Pelo menos do ponto de vista estrutural, seu comportamento não deixa de apresentar semelhança com o de Joseph Beuys. Como este constantemente ultrapassa os limites da arte autônoma, para recuar no instante em que parece absorver-se no papel do reformador social, Lacan constantemente

¹ Cf. A. Breton, *Lettre à A. Rolland de Renéville*, in: seu, *Point du jour* (Coll. Idées/Gallimard, 213). Paris 1970, 98.

² Cf., por exemplo, Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt 1968, cap. 10.

³ Pelo menos para a Alemanha, o trabalho de H.-D. Gondek, *Angst Einbildungskraft Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud – Kant – Lacan* (München 1990), representa uma nova abordagem.

ultrapassa a psicanálise, a qual ele ao mesmo tempo não se cansa de asseverar como sendo – e apenas ela – o objeto do seu esforço teórico. Mais do que um procedimento para esquivar-se ao possível inimigo, é um modo de assumir uma posição que se sabe impossível de ser assumida ainda com legitimidade. Em outras palavras: é uma tentativa de velar os limites da nossa capacidade intelectual, de, ludicamente, não se importar com eles, anulando-a assim e, com isso justamente, obtendo uma energia, da qual, de outro modo, não se pode dispor.

Na suposição de que, depois do fim das grandes ilusões que a humanidade alimentou nos séculos XVIII e XIX, o pensamento que nos aguarda poderia assemelhar-se ao de Lacan, significa que este não pode ser ignorado. Antes, tudo passaria a depender da decifração do projeto que lhe serve de base (pressupondo-se que um projeto lhe serve de base) ou, dito de outra forma: cumpre não apenas descrever estruturalmente o seu *gestus* intelectual, mas reconhecê-lo como sendo o que ele é. Tal me parece possível, se o colocarmos – como que experimentalmente – no horizonte do surrealismo. Nem se trata de introduzir aqui o encontro de Lacan com os surrealistas no início dos anos 30, ao qual ele se refere nos *Écrits*⁴, com a finalidade de esclarecer a anedota sobre a verdade da coisa, como não vem ao caso a “influência” do surrealismo sobre o pensamento de Lacan (como se sabe, a mais minuciosa das pesquisas sobre a influência ainda não consegue explicar o que possibilitou tal “influência”⁵; antes, eu gostaria de seguir no encalço da suposição de que ao texto de Lacan subjaz um texto surrealista (não dado a conhecer por seu autor), e de que a confrontação de ambos possibilita apreender o projeto lacaniano, que é ocultado pelas autointerpretações do autor (como as de um freudiano ortodoxo).

Como texto de referência, escolho *Introduction au discours sur le peu de réalité*, de 1925, que, juntamente com *La Confession dédaigneuse* (1923) e o primeiro *Manifeste du surréalisme* (1924), se elenca entre os textos em que se cristaliza o

⁴ Cf. J. Lacan, *Écrits*. Paris 1966, 65; nas citações seguintes, abreviado para: E.

projeto surrealista. Uma breve referência de Lacan ao *Discours sur le peu de réalité* testemunha um conhecimento íntimo do texto⁵, mas nada deixa escapar sobre o significado que o texto para ele possa ter tido.

Falar com propriedade sobre os textos surrealistas em prosa é difícil. O mesmo vale também para o *Discours sur le peu de réalité*. O comentário paciente, capaz de farejar cada nuance de significado e salientar cada ruptura, cobre o texto de Breton com um outro que apenas aparentemente pretende tomar-se, ele próprio, supérfluo. A apresentação mais abrangente, no entanto, procede de modo ainda mais violento, correndo sempre o perigo de simplesmente omitir passagens do texto que se fecham à compreensão. Não é fácil de ser respondida uma questão importante para a compreensão do *Discours*, qual seja, a do gênero ao qual ele pertence. Não se trata de um manifesto (embora algumas passagens façam lembrar amplamente o primeiro *Manifeste du surréalisme*), como não se trata de um *poème en prose* (embora contenha, colocados entre aspas, dois textos automáticos), e nem, finalmente, de uma peça de literatura autobiográfica (embora, nela, Breton comunique anedotas vividas por ele próprio e, como em *La Confession dédaigneuse*, faça observações dispersas sobre uma fragmentária auto-apresentação). Antes de recorrer à saída mais próxima, que seria a de tomar simplesmente o *Discours* como *texte surréaliste*, com o que, em absoluto, não se esclarece ainda o projeto literário de Breton, deveríamos nos recordar de que Maurice Blanchot inclui os textos surrealistas num gênero por ele chamado de *récit*, visando a estabelecer limites entre este e a prosa ficcional:

Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité. C'est pourquoi, avec tant d'insistance, il rejette tout ce qui pourrait le rapprocher de la frivolité d'une fiction [...]. Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet

⁵ Cf. observação de Lacan sobre o conceito de causa: “Il n’y a de cause de ce qui cloche” (*Seminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. J. A. Miller. Paris 1973, 25; nas citações seguintes, abreviado para: S XI).

⁶ Para facilitar a uma jovem analista a interpretação de uma armadura que desempenha um papel no sonho de um paciente, Lacan aponta para o “dialogue des armures” no *Discours sur le peu de réalité* de Breton: “Cela l’eût mise sur la voie” [Aquilo a tem reencaminhando] (E, 610-1), nomeadamente para chamar a atenção para o fato de que os significantes do sonho falam.

*événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser*⁷.

É verdade que a narrativa (récit), em geral, é narrativa de um acontecimento excepcional que escapa às formas do tempo cotidiano e ao mundo da verdade habitual, talvez de toda verdade. Por isso ela rejeita com tanta insistência tudo o que poderia aproximá-lo da frivolidade de uma ficção [...]. A narrativa não é a relação (relation) do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação deste acontecimento, o lugar onde ele é chamado a se produzir, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode também aspirar a realizar-se.

De fato, logo no início do *Discours*, encontramos a recusa da ficção literária que se serve de personagens inventadas (“La spéculation littéraire est illicite dès qu’elle dresse en face d’un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces.” [A especulação literária é ilícita quando se levanta diante de um autor de personagens aos quais dá razão ou dos quais discorda, depois de tê-los criado por inteiro])⁸ Para Breton, como se vê, trata-se da autenticidade do acontecimento. Se em *Nadja* o acontecimento parece pré-existir ao relato (interpretação que, por demasiado simples, é rejeitada por Blanchot), impossível se torna detectar no *Discours* um acontecimento com essa característica. É verdade que Breton narra dois fatos por ele vividos, mas estes nem ocupam o ponto central do texto (assim colocados, seria difícil não detectá-los), nem fazem sentido enquanto tal. A localização temporal e espacial de ambas as anedotas parece, à primeira vista, contradizer a afirmação de Blanchot de que o *récit* escapa às formas do tempo cotidiano. Contudo, a um olhar mais acurado, o leitor descobre que Breton produz esta impressão, situando justamente no cotidiano o acontecimento que invade o cotidiano. O “brincalhão sinistro”, que certa noite detém os passantes “nas proximidades do Châtelet” e lhes pergunta pelo nome, interrompe bruscamente o *continuum* da vida dos inquiridos, sem outro resultado que não, justamente, a mera

⁷ M. Blanchot, *Le Chant des Sirènes*, in: seu, *Le Livre à venir* (folio/essais, 48). Paris 1986, 13-4. – Cf. também o ensaio de Breton *Le demain joueur*, in: M. Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris 1986, 606 et seq., onde o autor aceita a idéia e lhe dá continuidade.

⁸ A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in: seu, *Point du jour* (Coll. Idées/Gallimard, 213). Paris 1970, 7-29, aqui: 9; nas citações seguintes, abreviado para: D.

interrupção. Esta seria, ao mesmo tempo, uma interrupção do texto bretoniano, não se compusesse este de pura interrupção.

“O *récif*”, diz Blanchot, “não é a reprodução do acontecimento, mas este mesmo acontecimento, a aproximação do acontecimento”. Tal formulação se produz inteiramente a partir do espírito do surrealismo. Breton e seus amigos podem ter dado de fato com esse “brincalhão sinistro” naquela noite; mas o acontecimento que tal encontro representa para Breton permanece velado em seu próprio acontecer. Já no *Discours*, para desvelá-lo, ele o extrai. No caso, ele não dispõe de um anel mágico, podendo apenas - na esperança de que, desta constelação, se lhe ofereça uma mirada em direção a sua própria época - vincular este acontecimento a outros no espaço da linguagem.

Breton se fia inteiramente na linguagem. Ele afrouxa o crivo do *self* idêntico, franqueia a palavra à linguagem, recua para trás dela (“Après toi, mon beau langage”; *D*, 23) e procura entender o que ela lhe diz. Tal como já no início de *La Confession dédaigneuse* e do primeiro *Manifeste*, e como, mais tarde, no começo de *Nadja*, sussurra-lhe a linguagem uma expressão: “Sans fil” como “télégraphie sans fil”, telegrafia sem fio. Nesta, ele lê o sonho de uma época, com seus elementos não-articulados, espacialmente dissociados, querendo na verdade estar em mútuo intercâmbio; a imaginação (“imagination sans fil”) querendo se deslocar para além dos limites do espaço e, na verdade, também do tempo.

Da leitura desse *sans fil*, não apenas a esperança na possibilidade de descobrir conexões entre tantas coisas que pareciam disparatadas é detectada por Breton, mas também o risco do seu empreendimento pessoal. Um novo Teseu, ele se lança, na verdade, sem um fio de Ariadne (*sans fil*) no labirinto do texto, a fim de nele permanecer fechado para sempre: “la Crête, où je dois être Thésée mais Thésée enrôlé pour toujours dans son labyrinthe de cristal” [a Creta, onde eu devo ser Teseu, mas Teseu encerrado para sempre em seu labirinto de cristal] (*D*, 7). O texto é o único lugar em que ele pode encontrar quem lhe possa oferecer resposta à pergunta

com que se inicia *Nadja* e que também se acha subjacente ao *Discours*: “Quem sou eu?” Mas Teseu está fechado “em seu labirinto de cristal”, dele não conseguindo sair.

Para si mesmo, o escritor não alcança tomar-se transparente, apenas consegue transportar para fora de si mesmo o - para outros, talvez, transparente – labirinto do texto.

Objeção: O que leio é ainda o texto de Breton, ou, nele, uma interpretação não-escrita de Lacan? O texto *Suite des prodiges* (D, 12-14) adota a metáfora do vidro. Como se sabe, a aventura de escrever, a viagem sobre o “mar vítreo” termina necessariamente em naufrágio e com a visão entibiante de que cada qual se sabe único, na verdade, permanecendo tal unicidade, no entanto, decepcionante, não podendo o autor sequer chamar de seu o que ele próprio cria: “Chaque être couve la déception de se savoir unique. Même ce qui naît de lui ne lui appartient pas et, d’ailleurs, naît-il quelque chose de lui?” [Cada ser ceva a decepção de se saber único. Nem mesmo o que dele nasce, lhe pertence e, aliás, dele nasce alguma coisa?] (D, 14). Breton, que se retirou para se assegurar da necessidade de sua existência, consegue, em *Suite des prodiges*, oferecer ao próprio pensamento apenas “o mais belo e, talvez, único despojo de [seu] naufrágio: o texto (la plus belle et peut-être la seule épave de mon naufrage; D, 14). – Ao reduzir assim a metáfora do *Discours* bretoniano, ao descobrir em *mer de verre* a escrita e em *épave* o texto, não estarei fazendo o que Breton censura em autor de certa antologia, quando este constata: “*Mamelle de cristal* quer dizer: uma garrafa” (D, 23)? É óbvio que Breton tem razão; *mer de verre* não quer simplesmente dizer ‘escrita’ e *épave* não significa simplesmente ‘texto’, e justamente não porque as metáforas dizem mais do que a simples redução permite reconhecer. Elas apontam para a singular transparência e fragilidade da escrita e não nos deixam reconhecer, como resultado do processo da escrita, uma obra talvez, mas algo marcado muito mais por intervenções externas do que pelo sujeito consciente de si mesmo e do seu próprio fazer. Que Breton não possa ter tido como horizonte uma proibição geral da interpretação, é algo que fica

imediatamente claro ao arvorar-se, ele próprio, em intérprete, ao descobrir no “sans fil” o começo do sonho de sua própria época.

Se minha leitura do *Discours* bretoniano já não está sendo guiada pela relação com Lacan, eis uma questão a ser deixada em aberto, considerando-se que só assim, talvez, se chegará a mimetizar a forma de relação que suspeito existir entre Lacan e o surrealismo, como aquela na qual se acham registradas as experiências históricas a separar a época da cristalização do surrealismo, meados dos anos 20, do período da Guerra Fria. “Com Lacan” [sic], se recomenda cuidado, no entanto, não apenas à leitura do *Discours*, mas também ante a tentação de estilizar a relação entre ambos os autores no sentido do antagonismo. Deve-se, isto sim, rastrear a oposição justamente no que é idêntico em suas posições, para, na distância que nos separa de ambas, avistar a nossa situação histórica.

No *Discours* de Breton, não faz sentido querer reencontrar as teses da teoria lacaniana do sujeito, com o que esta se transformaria em mero retículo interpretativo, sendo aquele destituído de sua particularidade⁹; mas pode valer a pena perseguir o que se poderia chamar de o momento surrealista no *gestus* de Lacan. Não é a teoria do narcisismo que Lacan deve aos surrealistas¹⁰, mas, sim, aquela disposição à auto-entrega, “sans fil”, ao jogo de associações lingüísticas, que ele, especialmente nos últimos *Séminaires*, intensifica no sentido de um virtuosismo cada vez maior. É

⁹ A este perigo está sujeito, infelizmente, o trabalho – interessante do ponto de vista da abordagem, de G. Hötter, *Surrealismus und Identität. André Bretons 'Theorie des Kryptogramms'. Eine poststrukturalistische Lektüre*. Paderborn 1990.

¹⁰ Logicamente, chama a atenção quão freqüentemente se fala no narcisismo em *Le Clavecin de Diderot* [1932], não faltando sequer uma cena com espelho, da qual Lacan deveria ter se recordado: “Un de ces éducateurs aimait à répéter: Quand on se regarde nu dans une glace on voit le diable. Cette traduction très catholique du vieux mythe de Narcisse ne réussit tout de même pas à démoraliser ma puberté toute neuve, le jour que cette vieille salope d'armoire à glace, qui m'avait vu naître, m'offrit l'image de ce qu'une trop chaude après-midi n'avait point laissé inanimé. Ce diable-là, ce beau diable dressé au milieu du cher enfer velu, il réfutait la cruauté goguenarde d'une nourrice [...]” [Um desses educadores gostava de repetir: Ao mirar-se nu no espelho, vê-se o diabo. Esta tradução bem católica do velho mito de Narciso não consegue, porém, desmoralizar minha puberdade recente. O dia em que este maldito guarda-roupa com espelho, que me viu nascer, me ofereceu a imagem daquilo que uma tarde muito quente não tinha deixado inanimado. Aquele diabo, aquele belo diabo ereto no meio do caro inferno peludo, refutava a crueldade zombeteira de uma ama (...)] (*Le Clavecin de Diderot*. Paris 1966, 124).

verdade que o discurso de Lacan permanece sempre o do ensinante, mas, no caso, ele também torna a revogar o *gestus* didático, não apenas pela complexidade de sua expressão lingüística, mas, sobretudo, pelo fato de o que deve ser ensinado (como o acontecimento na teoria blanchotiana do *récit*) surgir sempre como algo que ainda se acha no futuro. Como o *Discours* de Breton não descreve um acontecimento passado e nem comunica um conhecimento já adquirido, sendo antes um aproximar-se de algo que se encontra no futuro, tampouco o discurso de Lacan é apresentação de uma teoria fechada em si mesma (por mais que possa apresentar-se como tal), mas recorte de um inconcludente movimento de reflexão e interpretação. Como o surrealista, ao escrever, se deixa levar pela força do desejo, que urge de um objeto para o seguinte, assim também Lacan em seu interminável comentário dos escritos de Freud.

Eis aqui, logicamente então, uma diferença importante. Se Breton, ao escrever, tem de primeiramente produzir o objeto de sua escrita, Lacan encontra apoio no texto quase-sagrado de Freud. Breton, em primeiro lugar, precisa construir o seu “labirinto de cristal”, Lacan encontra o seu. O movimento que eles realizam no interior desse labirinto é o mesmo, o do adiamento interminável: um dia saberemos, mas não nos é dado saber se veremos esse dia. Este movimento se acha em oposição ao do pensador de sistemas, que, já na primeira frase, pressupõe a chave da abóbada do seu sistema. Sua teoria é não um labirinto, mas um edifício no qual ele se sente em casa. O surrealista, ao contrário, deixa-se impulsionar, expõe-se ao impulso da linguagem, que o transpõe das teias de aranha de uma caverna a um céu (“quelques fâcheux entrelacés au creux d’un saule – d’un saule ou du ciel”; *D*, 7), e já se acha em Creta e se imagina um novo Teseu. Também Lacan atravessa os meandros da teoria freudiana, mas os conhecidos fragmentos teóricos lhe mostram um rosto diferente a cada vez, porque, respectivamente, os confronta com outros fragmentos da tradição filosófica (como Breton confronta suas reflexões com os fragmentos do cotidiano).

O surrealista tem em vista o novo, ao qual devota toda a atenção, mas, com variações, cada texto isolado repete os precedentes. Também em Lacan, novidade e repetição coincidem numa variação infinita. Na aventura de encontrar o sempre novo

no mesmo lugar, só pode se sair bem aquele que domina a sintaxe. Só mesmo a rigidez da complicada construção da frase, rica em hipotaxes, confere à palavra a liberdade de possíveis descobertas. Só mesmo o domínio da língua liberta a linguagem, é o que Lacan aprendeu dos surrealistas, quando – como em Breton – a mais cotidiana das comunicações contribui para a demonstração de sua maestria lingüística.

Mas quem domina, no caso, a linguagem? O *Discours*, justamente, não apresenta como idêntico o eu do escritor. Ele se decompõe, por um lado, nas formulações *ma pensée* e *moi*, que agem de modo manifestamente independente uma da outra: o eu se entrega à “distração contínua” (*distraktion continuelle*), enquanto o pensamento possui seu andamento próprio (“*ma pensée a son allure propre*”; D, 11). Por outro lado, ele se decompõe nas conformações do eu, respectivamente distintas de acordo com o ductus das partes do texto, que só se ligam umas às outras pelo pronome pessoal da primeira pessoa do singular. No caso, o *moi* do diálogo das armaduras, que, pela fala, desrealiza a realidade (“*Nul ne peut fermer la porte sans gonds. A quoi bon tendre dans les bois du cœur ces pièges sans danger?*” D, 10), o que teria em comum com aquele outro, que fala na expectativa de um fim de mundo iminente?

Homme, je regarde maintenant cette femme dormir. La fin du monde, du monde extérieur, est attendue de minute en minute [...] Que m'importe ce qu'on dit de moi puisque je ne sais pas qui parle, à qui je parle et dans l'intérêt de qui nous parlons (D, 15).

Homem, eu observo agora esta mulher que dorme. O fim do mundo, do mundo exterior, é esperado a cada minuto [...] Que me importa o que se diz de mim, posto não saber quem fala, com quem falo e no interesse de quem falamos.

É da perda da linguagem comunicativa na situação extrema do fim do mundo que tratam as frases, ou elas reproduzem a experiência do escritor, para quem, na escrita, o mundo se acaba (a última forma de leitura seria aquela no sentido da teoria blanchotiana da escrita)? Ou o texto absolutamente não permite mais fazer esta distinção entre significado literal e metafórico? Será que, em última instância,

coincide então aquilo que chamamos domínio da linguagem com um não-domínio da linguagem, até porque a linguagem não se deixa dominar?

Num nível pragmático, a questão “quem fala?” pode ser facilmente respondida: Fala o autor, André Breton, que não apenas assina como autor, como torna a enfatizar ainda, no próprio texto, que está a falar de si mesmo. Mas, com a unidade do eu, desfaz-se também a figura do autor, impondo-se a idéia de que, afinal, efetivamente é a linguagem que fala. Por sua vez, fala em contrário o fato de definir-se o eu-autor como aquele que faz alguma coisa com a linguagem.

Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses! Le langage peut et doit être arraché à son servage. Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs. Silence, afin qu'où nul n'a jamais passé je passe, silence! – Après toi, mon beau langage (D, 22-3).

Quem me impede de embaralhar a ordem das palavras e, deste modo, atentar contra a existência inteiramente visível das coisas! A linguagem pode e deve ser arrancada à sua servidão. Basta de descrições segundo a natureza, basta de estudos de costumes. Silêncio, para que eu passe por onde ninguém jamais passou, silêncio! – Depois de ti, minha bela linguagem.

Fixada em fórmulas, a linguagem é responsável pelo que Breton chama de “a mediocridade do nosso universo”. A ela, e somente a ela, é que retornam as atitudes que limitam a nossa vida, quais sejam, a ânsia pelo dinheiro, os nervosismos e a ligação com a ‘pátria’. Mas, ao mesmo tempo, a linguagem é também o único meio de libertação que nós temos. O ataque violento que o autor imagina (*brouiller l'ordre des mots, le langage [...] arraché à son servage*), dirige-se contra a linguagem feita de fórmulas. Esse ataque se dá como silêncio, do qual emana a verdadeira linguagem.

A teoria da linguagem de Breton - segundo a qual os clichês lingüísticos congelados na repetição (“*le dit et le redit*”; D, 22), responsáveis pela ilusão de uma realidade concreta inalterável, só podem ser detonados por um outro uso da língua, a saber, um uso surrealista - encontra correspondência nos escritos de Lacan. Também em Lacan, a linguagem possui uma face de Janus: por um lado “muro lingüístico”, a matéria de que as instituições se constituem, e, aliás, tanto as que sempre dominaram, como as que resultaram de uma revolução.

*Et plus que jamais [...] la force des églises réside dans le langage qu'elles ont su maintenir*¹¹.

E mais do que nunca [...] a força das igrejas reside na linguagem que elas souberam manter.

O que Breton chama “o dito e o redito” (*le dit et le redit*), Lacan o caracteriza com a frase: “o sujeito é mais falado do que fala” (*le sujet y est parlé plutôt qu'il ne parle*; E, 283). Ele dá até mesmo um passo adiante, ao ver, diretamente nos signos lingüísticos, o poder que determina o destino do indivíduo muito tempo antes de ele ter nascido, porque palavras vinculam seus produtores, e no Juízo Final a palavra de Deus irá salvá-lo ou condená-lo¹². É justamente esta determinação total dos seres humanos pela linguagem que faz dela o *medium* não da libertação (como para Breton), mas, sim, da verdade: “*nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire*” (E, 867). A verdade fala, ela não pode ser encontrada em não importa qual concordância entre discurso e coisa, mas tão-somente no falar. – No *Discours sur le peu de réalité*, Lacan deve ter refletido muito tempo sobre a passagem em que Breton afinal responde afirmativamente à pergunta se ele realmente (en réalité) dormia numa cama de medula de sabugueiro: “De certo modo, deve ser verdade, uma vez que o digo” (*ce doit être vrai en quelque sorte, puisque je le dis*; D, 26).

¹¹ J. Lacan, *Écrits*. Paris 1966, 283; nas citações seguintes, abreviada para E. Nesta passagem, Lacan nota, expressamente, que Freud não levou isso em conta em sua apresentação da religião.

¹² “Les symboles enveloppent en effet la vie de l'homme d'un réseau si total qu'ils conjoignent avant qu'il vienne au monde ceux qui vont l'engendrer 'par l'os et par la chair', qu'ils apportent à sa naissance avec les dons des astres, sinon avec les dons des fées, le dessin de sa destinée, qu'ils donnent les mots qui le feront fidèle ou renégat, la loi des actes qui le suivront jusque-là même où il n'est pas encore et au-delà de sa mort même, et que par eux sa fin trouve son sens dans le jugement dernier où le verbe absout son être ou le condamne, - sauf à atteindre à la réalisation subjective de l'être-pour-la-mort” [Os símbolos envolvem, com efeito, a vida do homem numa rede tão total, que, antes que ele venha ao mundo, conjunham aqueles que vão engendrará-lo ‘pelo osso e pela carne’, que eles trazem ao seu nascimento com os dons dos astros, se não com os dons das fadas, o desenho de seu destino, que eles dão as palavras que o farão fiel ou renegado, a lei dos atos que o seguirão até mesmo aonde ele ainda não está e para além de sua própria morte, e que, através deles, seu fim encontra sentido no juízo final, no qual o verbo absolve seu ser ou o condena, - salvo para esperar pela realização subjetiva do ser-pela-morte] (E, 279).

A verdade fala; mas, como ela pode falar se a linguagem é essencialmente o blablablá do discurso que se repete?¹³. Paradoxalmente, pelo fato de o eu que fala abandonar sua vontade de dizer alguma coisa, de ele se entregar a um discurso que não tem sentido, mas que, justamente por isso, contém a chance de dizer aos outros alguma coisa, de brotar nele o significado: “*puisqu’il impose à son discours de ne rien vouloir dire, il y reste ce que cet homme veut lui dire. Ce qu’il dit en effet peut ‘n’avoir aucun sens’, ce qu’il lui dit en recèle un*” [posto que ele impõe a seu discurso não querer dizer nada, resta nele o que este homem quer lhe dizer. O que ele diz pode, com efeito, não ter sentido algum] (E, 83). Aqui se cruzam a utilização da linguagem no tratamento psicanalítico e o modo surrealista de escrever, logicamente sem haver entre eles correspondência. Também o surrealista “obriga seu discurso a não querer dizer nada” e confia em que, justamente por isso, nele se mostre o significado. Seu discurso não se dirige, no entanto, como o do paciente na análise, a um outro determinado, mas a um outro indeterminado, ao leitor. Também ele quer ser entendido, mas entendido não no sentido da transmissão de uma mensagem, que o autor conhece e da qual deseja convencer o leitor, mas antes no sentido como se entende uma metáfora, quando não se a dissolve meramente naquilo que ela ‘significa’.

Ao final de seus *Ecrits*, Lacan colocou um texto sobre *A metáfora do sujeito*; é, de resto, um dos textos em que Lacan se refere de modo explícito aos surrealistas. Como exemplo de uma “metáfora radical”, ele cita o discurso, relatado por Freud, daquela criança que, num acesso de fúria, xinga o pai “seu lâmpada, seu lenço, seu prato”. Se as metáforas do *Discours* de Breton fossem também convulsivas manifestações lingüísticas dessa ordem, então, de fato, nossa tentativa acima empreendida teria falhado em traduzir as imagens do naufrágio e dos despojos. As imagens referir-se-iam então, unicamente, ao impulso ao qual elas se devem.

¹³ “Il nous faudra rappeler que tout blablabla que soit essentiellement le langage, c’est de lui pourtant que procède l’avoir et l’être” [No entanto, será bom nos recordarmos de que, por blablablá que seja essencialmente a linguagem, é dela que procede o ter e o ser] (E, 892).

Também a tentativa de, assim, colocar em relação o *Discours* de Breton e os textos de Lacan, para que - sem simplesmente coincidir - mutuamente eles se iluminem, não pode contar com um fio de Ariadne, capaz de guiá-la para fora do labirinto de um universo que é inteiramente feito de linguagem, no qual, por isso mesmo, o que ameaça e o que redime possuem o mesmo perfil. A única esperança, se não de achar o caminho para fora dele, ao menos de assim conhecer melhor o labirinto, consiste em lançar-se ainda um pouco adiante em seu interior.

Deixei de fora das investigações, até aqui, o título enigmático do *Discours* de Breton. O que significa esse pouco de realidade, esse *peu de réalité*, que deve ser objeto de um discurso, para o qual o texto de Breton representa apenas a introdução? Se perseguirmos no texto o conceito *réalité*, daremos com aquela passagem que poderia ser chamada de central, se é que, no caso, se poderia deduzir um centro, onde o autor pergunta pelo “valor da realidade” (*valeur de la réalité*), para, imediatamente, admitir ter-se contradito nesta questão infinitas vezes, podendo o valor oscilar entre o zero e o infinito. E efetivamente fracassa a tentativa de querer conseguir uma resposta unívoca à questão. Em oposição aos “prodígios” (*prodiges*) das partes automáticas do texto, a realidade surge como “o pequeno estrépito do inútil” (*le petit fracas de l’inutile*; D, 10). Mas, logo a seguir, as excursões ao reino do fantástico serão depreciadas como histórias de fantasmas e histórias de medo. Por um lado, também o eu do *Discours* anseia, através dos próprios órgãos sensoriais, por uma confirmação do mundo concreto (D, 11), por outro, ele critica justamente este comportamento como fetichismo (“*fétichisme humain*”; D, 24) e lhe contrapõe a força desconcertante dos objetos surrealistas. Evidentemente, aqui se defrontam duas orientações: numa delas, a “realidade de primeiro plano” (*réalité de premier plan*), passível de ser experimentada pelos sentidos, surge como “arranjo hediondo” (*arrangement hideux*; D, 28), cujos limites o eu surrealista almeja ultrapassar; na outra, ele se apegua ao sensualmente dado, sem que se lhe escape, no caso, a vinculação entre ambas. No texto, tanto quanto vejo, não existe uma instância-do-eu (*Ich-Instanz*) capaz de reconhecer que o projeto surrealista de libertação depende daquilo contra que ele se volta. Tão-somente por oferecer o anseio pela confirmação através dos sentidos, o

objet surréaliste consegue provocar desconcerto. E, pelo simples fato de a nossa realidade social consistir de fórmulas lingüísticas rigidamente dispostas, o surrealista, com seu ataque à linguagem solidificada, pode esperar modificá-la. Ao voltar-se o autor contra si mesmo (“*la guerre que je me fais*”; D, 18), seu texto pode deixar transparecer a estrutura singular do projeto surrealista, sem a necessidade de tê-la reconhecido ele próprio. Ele empurra o seu Eu em direção às contradições do projeto, sem que, destas, o contexto íntimo se lhe tenha tornado compreensível.

Lacan citou inúmeras vezes o “*le peu de réalité*” de Breton¹⁴. De acordo com o que sabemos de sua concepção da linguagem, ele poderia ter lido o *Discours* no sentido dessa fórmula da “pouca realidade”, isto é, no sentido de um primado da linguagem frente a toda realidade sensualmente concreta. – Se a psicanálise tem a ver unicamente com as manifestações lingüísticas do paciente, e assim ela é concebida por Lacan, não se trata de saber, então, se aquilo que o paciente conta de fato aconteceu, estando em questão a verdade, isto sim, na medida em que esta é um acontecimento meramente intra-lingüístico. Como consequência, os conceitos *réalité* e *réel*, que no sentido tradicional ainda foram usados amplamente em seus primeiros escritos¹⁵, ficam livres para uma nova ocupação semântica. Isto acontece no capítulo *Tuché et automaton* do *Séminaire XI*.

Car l'inconscient nous montre la béance par où la névrose se raccorde à un réel – réel qui peut bien, lui, n'être pas déterminé. Dans cette béance, il se passe quelque chose. Cette béance une fois bouchée, la névrose est-elle guérie? Après tout, la question est toujours ouverte. Seulement, la névrose devient autre, parfois simple infirmité, cicatrice, comme dit Freud – [...] Voyez d'où il part – de l'Étiologie des névroses – et qu'est-ce qu'il trouve dans le trou, dans la fente, dans la béance caractéristique de la cause? Quelque chose de l'ordre du non-réalisé (S XI, 25)¹⁶;

¹⁴ Cf. E, 279 e S XI, 59.

¹⁵ No assim chamado *Discours de Rome*, Lacan chama, por exemplo, a recusa em responder ao paciente e o dinheiro contado pelo paciente, de fatores através dos quais a realidade se ergue para dentro da análise.

¹⁶ J. Lacan, *Das Seminar. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, traduzido por N. Haas, Olten/Freiburg 1978, 28; nas citações seguintes, abreviado: S XI dt.

Pois o inconsciente nos mostra o abismo por onde a neurose se liga a um real – real que pode bem, ele próprio, não ser determinado. Neste abismo, se passa alguma coisa. Neste abismo se passa alguma coisa. Preenchido este abismo, a neurose está curada? Depois de tudo, a questão continua sempre aberta. Apenas a neurose se torna outra, às vezes simples enfermidade, *cicatriz*, como diz Freud – [...] Vejam de onde ele parte – da *Etiologia* das neuroses – e o que é que ele encontra no buraco, na fenda, no abismo característico da causa? Alguma coisa da ordem do *não-realizado* (S XI, 25).

Já a primeira referência pormenorizada ao conceito do *réel* o circunda com a aura da obscuridade, e o próprio Lacan o admite na parte omitida do parágrafo. O real é, evidentemente, algo assim como a razão mais profunda da neurose, o determinante que não é mais determinado, ele próprio, por alguma outra coisa. Este real, no entanto, sabemos-lo ao final, pertence à ordem do não-realizado. Lacan nos obriga a pensar aquilo que compromete o ser humano, aquilo que o faz ser o que ele é, justamente, o real - como algo que não se realizou, que não conseguiu entrar para a realidade.

Mas Lacan não diz simplesmente isto que eu deduzi da leitura de seus textos, posto que o diz de outra forma, o que nos permite supor que diga também algo diferente. O texto oculta seu significado paradoxal (o real é um não-realizado), conduzindo o leitor de uma referência a outra: “o inconsciente nos mostra um abismo, por onde a neurose se liga a um real.” No abismo, porém, que é característico da causa” (“caractéristique de la cause” eu interpreto como apostrofe), o analista encontra “algo que pertence à ordem do não-realizado”. O discurso de Lacan, que nos é dado como texto, mimetiza o movimento de um desejo de conhecimento, atrai o ouvinte/leitor para o seu próprio movimento, cuja execução, voltada para um objetivo (o conhecimento do motivo da neurose), coincide com o andar em círculos ao redor a um buraco. Ver este buraco, nele mirar-se cansado (uma vez que o que se torna reconhecível no buraco permanece esquemático), eis o que exige Lacan de seus ouvintes. Não menos do que sete vezes ele aborda, no breve recorte do texto, a palavra abismo e seus sinônimos. O ouvinte sensível sabe agora: a palavra *réel* anuncia que aquele que fala se dispõe a conduzi-lo numa descida em direção a um mundo no qual não conseguimos mais ver com os nossos próprios olhos.

O primeiro parágrafo da quinta sessão do Seminário, em cujo ponto central se situa o esclarecimento do real (se é que se pode afinal, neste contexto, falar em esclarecimento), serve, sobretudo, para tornar inteligível o valor que cabe à clarificação, justamente, deste conceito. Ele é mesmo, assim se poderá resumir a impressão de leitura, nada menos que o entroncamento para o qual confluem as linhas da análise, dirigindo o olhar para aquilo que na vida do ser humano tem de ser chamado de seu destino. Desse modo, Lacan transmuta o real não apenas com os conceitos da cena original (que ele chama, e isto se vai provar prenhe de significado, *rencontre première*), da repetição e da transposição, mas ainda com a introdução do termo grego *tyche* (acaso, destino), para tornar reconhecível a dimensão na qual se move o seu discurso. Eis a questão que ele levanta: O que está por trás do fantasma cunhado pela repetição coercitiva? É sumariamente estranha a resposta que ele oferece, promovendo na verdade, entre o ímpeto cognitivo do analista Freud e a origem daquilo de que sofre o seu paciente, uma relação de identidade, ainda que apenas virtual. Do estudo de caso sobre o “Wolfsmann”, de Freud, ele escreve:

Il s'attache, et sur un mode presque angoissé, à interroger quelle est la rencontre première, le réel, que nous pouvons affirmer derrière le fantasme. Ce réel, nous sentons qu'à travers toute cette analyse, il entraîne avec lui le sujet, et presque le force, dirigeant tellement la recherche qu'après tout, nous pouvons aujourd'hui nous demander si cette fièvre, cette présence, ce désir de Freud [!] n'est pas ce qui, chez son malade, a pu conditionner l'accident tardif de sa psychose (S, XI, 54).

De um modo quase angustiado, ele se aplica a interrogar sobre qual seria o encontro primeiro, o real, que podemos afirmar atrás do fantasma. Sentimos que, através de toda esta análise, este real arrasta consigo o sujeito, e quase o força, dirigindo de tal forma a pesquisa, que, depois de tudo, hoje podemos nos perguntar se esta febre, esta presença, este desejo de Freud [!] não é aquilo que, em seu paciente, pode condicionar o acidente tardio de sua psicose.

Não é mais na figura hegeliana do senhor - que confere o dom da palavra ao paciente-servo, como no antigo *Discours de Rome* - que Lacan vê aqui o analista, mas como companheiro do paciente, a assumir, juntamente com este, o risco de descer até esse mundo intermediário, a “*zone des larves*” (S, XI, 26), onde os espíritos dos

mortos têm sua morada¹⁷. O caminho o conduz, de fato, a um outro lugar, a um lugar, como diz Lacan, “intemporal” (“*le lieu, vous ai-je dit, intemporel*”; S XI, 55), localizado entre a percepção e a consciência.

Como o faz com tanta frequência, Lacan parte de uma formulação de Freud - ao evocar Fechner em *A interpretação do sonho* -, para dizer que “o cenário dos sonhos é um outro que não o da vida das imaginações da vigília”, para, da “idéia [...] de uma localidade psíquica”, tirar a idéia de um “aparelho anímico”¹⁸. Em Lacan, decorre daí “a idéia de uma outra localidade” – *une autre localité, un autre espace, une autre scène, l’entre perception et conscience*” (S XI, 55). Pelo destaque conferido ao adjetivo *autre* em suas quatro aparições, a passagem adquire com efeito um *outro* significado que não o de Freud, a saber, de um lugar não-real, mas na verdade de uma eficácia que transcende todas as medidas, onde se esconde o enigma da existência humana. No caso, Lacan está mais próximo não de Freud, mas de Maurice Blanchot, que chama este lugar inalcançável, fora de todas as coordenadas espaciais e temporais, de “a outra noite”:

*L’autre nuit est toujours l’autre, et celui qui l’entend devient l’autre, celui qui s’en rapproche s’éloigne de soi [...]*¹⁹.

A *outra* noite é sempre a outra, e aquele que a ouve se torna o outro, aquele que dela se aproxima, se distancia de si [...].

Mas nós nos antecipamos, uma vez que, para Lacan, em primeiro lugar se trata de provar a realidade deste lugar irreal. Ele conta ter produzido um sonho, antes de acordar, despertado que fora de um breve sono por uma batida na porta, para se perguntar *o que* ele havia sido no momento em que sonhava, momento em que, aliás,

¹⁷ Como soa diferente, quando Freud, na história do “Wolfsmann”, escreve que, apenas nos casos que oferecem dificuldades especiais para a análise, se consegue “descer às camadas mais profundas e mais primitivas do desenvolvimento da alma e, de lá, trazer as soluções para os problemas das configurações posteriores” (S. Freud, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: seu *Studienausgabe*, ed. A. Mitscherlich u. a. Bd. VIII, Frankfurt 1969, 131).

¹⁸ S. Freud, *Studienausgabe*, Bd. II, Frankfurt 1972, 512.

¹⁹ M. Blanchot, *L’Espace littéraire* [1955]. (Coll. Idées/Gallimard, 155). Paris 1968, 224.

percebera a batida (esta, logicamente, retorna no sonho), mas ainda não chegara à consciência. Nesse instante, o sujeito – assim ele prossegue sua explanação – se encontra num espaço-intermediário, no qual até mesmo registra percepções exteriores, mas sua consciência, todavia, ainda não tornou a produzir o mundo.

Minha tentativa de aproximação do texto de Lacan assimila, deste, o movimento-de-adiamento (dilação). Ele tem de fazê-lo, porque só assim pode se tornar perceptível algo da intensidade (literária) de uma aventura intelectual cujo resultado consiste no caminho, não naquilo que o analista-Orfeu, de sua viagem ao submundo, traz consigo. Já no início do *Séminaire XI*, Lacan nos advertia sobre a expectativa de resultados concludentes, mas dá uma idéia do inconsciente, que o analista ambiciona trazer à tona, na imagem da Eurídice duas vezes perdida (“Eurydice deux fois perdue”; *S XI*, 27).

Lacan vem a falar então num sonho, que Freud na verdade comunica em *A interpretação do sonho*, sem, contudo, interpretá-lo: “Um pai vigiou dias e noites a fio junto ao leito de sua criança enferma. Morta a criança, ele se entrega ao repouso num quarto ao lado, mas deixa a porta aberta, para, do seu quarto de dormir, olhar em direção àquele em que, rodeado de velas grandes, jaz dentro do ataúde o cadáver da criança. Um velho foi mandado chamar para a guarda e está sentado ao lado do cadáver, a murmurar suas preces. Depois de algumas horas de sono, o pai sonha *que a criança está de pé junto à cama dele, o abraça e lhe sussurra em tom acusatório: Pai, então não vê que eu estou queimando?* Desperto, o homem percebe um feixe claro de luz a sair do quarto do cadáver. Corre naquela direção e encontra o ancião adormecido, os envoltórios e um braço do cadáver querido queimados por uma vela que tombara sobre ele”²⁰.

Em vez de interpretar o sonho - o que, em absoluto, tampouco lhe é possível, uma vez que desconhece o restante do dia que lhe serve de base -, Freud se contenta

²⁰ S. Freud, *Studienausgabe*, Bd. II, 488.

com algumas referências esclarecedoras. O brilho claro da luz atingiu o olho daquele que dormia, levando-o à mesma conclusão que teria tirado quando acordado. O conteúdo do sonho seria supostamente sobredeterminado, o “eu estou queimando”, por exemplo, pela febre da qual a criança havia morrido. No sonho, finalmente, Freud vê ainda uma confirmação de sua tese da realização do desejo, uma vez que, nele, a criança morta se comporta como viva.

No texto de Lacan, as inúmeras citações em alemão produzem a impressão de que o seu ponto de partida tivessem sido as referências esclarecedoras de Freud. Mas não é esse o caso. A Lacan interessa unicamente o texto do sonho, que ele procura reconduzir não talvez a uma idéia latente do sonho (coisa que Freud, por princípio, faz, ao reconhecer nele o desejo de que a criança ainda pudesse estar em vida), mas apegando-se, em sua interpretação, muito mais ao conteúdo manifesto do sonho e, mais precisamente, à frase dita pela criança ao pai que está dormindo: “Pai, então não vê que eu estou queimando?”

Il y a plus de réalité, n'est-ce pas, dans ce message, que dans le bruit [?] par quoi le père bien identifie l'étrange réalité de ce qui se passe dans la pièce voisine. Est-ce que dans ces mots ne passe pas la réalité manquée qui a causé la mort de l'enfant? [...] L'action, si pressante soit-elle selon toute vraisemblance, de parer à ce qui se passe dans la pièce voisine – n'est-elle pas peut-être, aussi, sentie comme de toute façon, maintenant, trop tard – par rapport à ce dont il s'agit, à la réalité psychique qui se manifeste dans la phrase prononcée? Le rêve poursuivi n'est-il pas essentiellement, si je puis dire, l'hommage à la réalité manquée? – la réalité qui ne peut plus se faire qu'à se répéter indéfiniment, en un indéfiniment jamais atteint réveil” (S XI, 57).

Há mais realidade, não é mesmo, nesta mensagem, do que no ruído [?] pelo qual o pai tão bem identifica a estranha realidade do que se passa no quarto vizinho. Será que, nestas palavras, não se dá a realidade perdida que causou a morte da criança? [...] A ação, por mais urgente que seja segundo toda verossimilhança, de deter o que se dá no quarto vizinho – não será talvez, também, sentida como de qualquer modo, agora, tarde demais – em relação àquilo de que se trata: a realidade psíquica que se manifesta na frase pronunciada? O sonho perseguido não é essencialmente, se me é permitido dizê-lo, a homenagem à realidade perdida? – a realidade que não pode mais se fazer senão ao repetir-se indefinidamente, num despertar indefinidamente jamais alcançado? (S XI, 64)

A frase dita pela criança morta ao pai que está dormindo, não a reconduz Lacan ao restante do dia, que se deduz, interpretando-a, antes, como um discurso que não possui um falante declarado. É somente de acordo com a aparência exterior que ela aponta para a situação concreta (o cadáver da criança em chamas). Mas ela na verdade aponta para algo diferente: um encontro que nunca se deu e jamais pôde ter lugar, um acontecimento para o qual não existe um lugar na realidade, e que é mesmo “real”, na medida em que determinantemente se ergue na vida do ser humano (Lacan até mesmo supõe que ele tenha causado a morte da criança). O discurso da criança não é o real, mas aponta para ele. O sonho deduz essa “outra localidade”, na qual o destino de um ser humano está encerrado, num “encontro sempre faltante”, um não-acontecer, ao qual, no ritual das repetições, o neurótico obsessivo mantém fidelidade. Lacan obviamente projeta ambos os sonhos um dentro do outro, o seu próprio sonho da batida na porta, que ele não comunicou, e o sonho da criança morta (também por volta do final do parágrafo, ele retorna uma vez mais a “*le petit bruit, le peu de réalité*”, não mencionado na narrativa freudiana), permitindo a conclusão de que, justamente nesta sessão, de maneira fortemente afetiva ele carrega seu próprio discurso. Notáveis são, além disso, as marcações lingüísticas de insegurança, pode-se dizer, não-habituais para o seu *duktus* lingüístico (“*n’est-elle pas peut-être, aussi, sentie comme de toute façon, maintenant, trop tard*”). O próprio falante sente, e isso é evidente, o quanto se distanciou da análise freudiana com a sua interpretação e, por meio de intercalações amenizantes, tenta atenuar possíveis reações com relação a esse fato²¹. Será que Lacan deveria aqui - ele, que, no início deste seminário, lançou a questão sobre o desejo do analista (S XI, 14) – efetivamente deixar seu próprio desejo quase correr à solta? Ele deveria conhecer o que há de obsessivo em seu próprio comportamento, a ruptura com a autoridade de uma instituição, reiteradamente levada

²¹ Talvez, a relação singularmente quebrada com que o pensamento de Lacan se porta diante de Freud, se expresse com a maior clareza na seguinte frase: “Si Freud émerveillé voit ici confirmée la théorie du désir, c’est bien signe que le rêve n’est pas qu’un fatasme comblant un vœu” [Se Freud, maravilhado, vê confirmada aqui a teoria do desejo, é bem o indicio de que o sonho não passa de um fantasma a preencher uma aspiração] (S XI, 58). Mesmo à recusa da concepção de Freud, de “que tampouco este sonho carece de uma satisfação do desejo” (*Studienausgabe II*, 489), Lacan tenta dar a forma da interpretação ortodoxa de Freud.

a cabo, e a busca não menos urgente por autoridades substitutivas²². No começo do seminário, ele ainda tentou apresentar como cômico o mecanismo, mas este só é cômico para quem está de fora. Para aquele que pratica um ato obsessivo, este, em si mesmo, nada tem de cômico. Ele sabe que, para si, o ato é necessário. Esta é a perspectiva assumida pelo texto. O anseio do analista em conhecer o que serve de base ao ato repetitivo encontra sua satisfação na descoberta do real, isto é, da causa sempre ausente, na medida em que, por meio dessa descoberta, a obsessão da repetição é, talvez, não rompida, mas justificada como ritual.

A distância que separa o texto de Lacan da psicanálise de Freud, é lógico que não se vai poder interpretá-la, ainda, como indício de que se trata de um projeto surrealista de escritura. São visíveis, é verdade, os pontos de contato entre Lacan e o surrealismo. No entanto, será necessário ponderar se eles não representam, ao mesmo tempo, pontos de repulsa. Não pode haver dúvida sobre o fato de Lacan ter sempre tido em consideração a frase do primeiro *Manifeste du surréalisme*, que diz que a linguagem teria sido dada ao ser humano para que dela fizesse um uso surrealista: “*Le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste*”²³. Porém, como há mais de um uso surrealista da linguagem, a questão sobre o surrealismo de Lacan deve permanecer em aberto, enquanto não conseguirmos, naquilo que lhes é comum, deduzir a diferença.

Mais do que o conceito de *rencontre*, aquilo que ele descreve é que assume um lugar marcante no universo das idéias de Breton. “*On publie pour chercher des hommes, et rien de plus*” [Publica-se para procurar pelos homens, e nada mais], é o que se lê já em *La Confession dédaigneuse* (I, 194). O encontro com Jacques Vaché, do qual a *Confession* se constitui em relato, é um desses encontros no sentido enfático da palavra. Jacques Vaché, ninguém mais do que ele, faz de Breton - em sua autocompreensão - aquele que ele é: “*Sans lui j’aurais peut-être été un poète*” [Sem

²² Isto eu apresentei de forma mais pormenorizada no ensaio sobre Lacan in: *Das Denken des Herrn* [...]. Frankfurt 1992, 145-149.

ele eu teria sido um poeta] (idem). As anedotas que Breton conta no *Discours* apontam para uma única direção, ainda que não lhes caiba o mesmo peso atribuído ao encontro com Vaché, que faz do poeta principiante Breton o surrealista, vale dizer, evocam justamente a mesma transformação da postura que faz, de um projeto de escrita, um projeto de vida. – Nas explanações de Lacan sobre o real, o conceito de *rencontre* desempenha um papel decisivo. Ao falar “da função da *tyche*, do real como encontro” encontra-se o filósofo ainda em pleno âmbito das idéias surrealistas. Já na seqüência: “do encontro, na medida em que ele pode ser fracassado, na medida em que ele é encontro essencialmente fracassado” (S XI, 54), ele procede diretamente a um transtorno do pensamento surrealista. Enquanto Breton concebe o encontro efetivo como aquele que libera um potencial de possibilidades reais de vida, Lacan, naquilo que ele chama o real, deduz justamente o encontro essencialmente fracassado. Onde o surrealista Breton espera da vida uma elucidação sobre o que se lhe mostrará como sendo a tarefa a ele – e somente a ele – destinada, dirigindo, a partir daí, cheio de expectativa, todas as suas energias para o futuro, Lacan vê o ser humano ligado a um acontecimento fatal, que ele jamais pode alcançar, tanto menos por pertencer tal acontecimento a uma “outra localidade”, sem outra possibilidade que não seja caminhar mesmo para o fracasso. A única coisa que lhe resta é a recordação do encontro imemorial no rito de uma repetição: “Seul un rite, un acte toujours répété, peut commémorer cette rencontre immémorable” [Somente um rito, um ato sempre repetido, pode comemorar este reencontro imemoral] (S XI, 58). Se para o surrealista nunca é demasiado tarde, já que a esperança a cada dia surge renovada: “Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude” (I, 311), para Lacan sempre já é demasiado tarde. O pai pode até apagar a vela que ameaça queimar o cadáver da criança, mas jamais poderá corresponder àquilo que a frase da criança morta está a exigir dele, porque não existe em nosso mundo um lugar onde isso fosse possível.

²³ A. Breton, *Œuvres complètes*, ed. M. Bonnet (Bibl. de la Pléiade). 2 Bde, Paris 1988 e 1992, I, 334; nas citações seguintes, abreviada com volume e referência de página.

Lacan não compartilha nem a confiança de Freud no efeito iluminador da palavra, capaz de domar “a antiga raça do dragão”, nem a de Breton no poder do encontro que descortina o futuro. O seu é um mundo em que, desde sempre, se decidiu sobre o indivíduo por meio de palavras, as quais foram trocadas muito antes de seu nascimento. A mensagem do texto lacaniano diz: o ser humano não pode plasmar sua vida; pode apenas aceitá-la. E mais do que isso a análise tampouco pode lhe ensinar. Será um mero acaso Lacan descrever, justamente o mais escuro no destino de cada indivíduo, como *le réel*? E justamente com a palavra que, na frase inicial do primeiro *Manifeste*, como *vie réelle*, é portadora daquela esperança, de cuja realização os surrealistas fazem o seu ponto de partida, por mais encoberta que ela possa estar no cotidiano da sociedade burguesa?

Bibliografia

TEXTOS PRIMÁRIOS

(Na medida em que estiveram ao alcance ao longo da redação do trabalho, procuramos seguir as edições de bolso, facilmente acessíveis, para fazer as citações, com a finalidade de possibilitar um melhor resultado na busca das mesmas. Respectivamente, os títulos concisos utilizados foram colocados entre aspas.)

Aragon, L.: *Le paysan de Paris* (Livre de Poche, 1670), Paris 1966.

-: *Traité du style*, Paris ⁴1928 (cit. *Traité*).

Artaud, A.: *Œuvres complètes*, Bd. I⁺, Paris 1989, Bd. I⁺⁺, Paris 1976.

Bataille, G.: *Œuvres complètes*, Bd. I, Paris 1987.

Breton, A.: *L'Amour fou* (folio, 723), Paris 1976.

-: *Anthologie de l'humour noir* (Livre de Poche, 2739), Paris 1970 (cit. *Anthologie*).

-: *Arcane 17* (Coll. 10/18, 250), Paris 1965.

-: *Le Revolver à cheveux blancs*, in: ders., *Clair de terre [...]* (Coll. Poésie), Paris 1966.

-: *La Clé des champs*, Paris 1967 (cit. *Clé*).

-: *Entretiens* (1913-1952) [...], Paris 1969 (cit. *Entretiens*).

-: *Manifestes du surréalisme* (Coll. Idées/Gallimard, 23), Paris 1963 (cit. *Manifestes*).

-: *Nadja*. Edition entièrement revue par l'auteur (Livre de Poche, 1233), Paris 1965.

-: *Œuvres complètes*, ed. M. Bonnet (Bibl. de la Pléiade), até aqui 2 Bde., Paris 1988 e 1992.

-: *Les Pas perdus*, Paris ¹⁴1949 (cit. *Pas perdus*).

-: *Point du jour*. Nouvelle Edition revue et corrigée (Coll. Idées/Gallimard, 213), Paris 1970 (cit. *Point*).

-: *Position politique du surréalisme* (1935), in: ders., *Manifestes du surréalisme [...]*, Paris 1965, 237-333 (cit. *Position*).

-: *Vases communicants*, Paris 1967 (cit. *Vases*).

-/Soupault, Ph.: *Les Champs magnétiques [...]*, Paris 1968.

Crevel, R.: *Le Clavecin de Diderot*, Paris 1966.

-: *Mon Corps et moi*, Paris 1979.

-: L'Esprit contre la raison, Paris 1969.

Documents surréalistes, in: M. Nadeau, Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes, Paris 1964, 197-497 (cit. *Documents*).

Eluard, P.: Œuvres complètes, ed. M. Dumas/L. Scheler, 2 Bde (Bibl. de la Pléiade, 200/201), Paris 1968.

Gracq, J.: Au Château d'Argol, Paris 1945.

Intervention surréaliste. Documents 34. Edição facsimilada, in: L'Arc, N° 37.

Journal mural. Mai 68 [...], ed. J. Besançon, o. O. 1968.

Lacan, J.: Ecrits, Paris 1966.

-: Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, ed. J. -A. Miller, Paris 1973.

Leiris, M.: L'Age d'homme [...] (Livres de Poche, 1559), Paris 1966.

Nerval G. de: Aurélia, in: seu, Œuvres, ed. H. Lemaître (Class. Garnier), Bd. I, Paris 1967, 753-824.

Rigaut, J.: Ecrits, ed. M. Kay, Paris 1970.

Tzara, T.: Lampisteries précédées des sept manifestes dada [...], o. O. 1963 (cit. *Tzara*).

Vaché, J.: Lettres de guerre (Coll. "Le Désordre", 7), o. O. 1970.

Valéry, P.: Œuvres complètes, ed. J. Hytier, 2 Bde. (Bibl. de la Pléiade, 127/148), Paris 1957/1960.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA (SELEÇÃO)

Abastado, C.: Le "manifeste Dada 1918". Un Tourniquet, in: Littérature N° 39 (octobre 1980), 39-46.

-: Introduction à l'analyse des manifestes, in: Littérature N° 39 (octobre 1980), 3-11.

Adorno, Th. W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: seu, Noten zur Literatur I (Bibl. Suhrkamp, 47), 10-13. Tausend, Frankfurt 1963, 73-104.

-: Rückblickend auf den Surrealismus, in: seu, Noten zur Literatur I, 153-160.

-: Versuch das Endspiel zu verstehen, in: seu, Noten zur Literatur II (Bibl. Suhrkamp, 71), 6.-8. Tausend, Frankfurt 1963, 188-236.

Albouy, P.: Signe et signal dans "Nadja", in: Europe, N° 483/484 (juillet-août 1969), 234-239.

Alexandrian, S.: Le Surréalisme et le rêve, Paris 1974.

Alquié, F. (Editor): Entretiens sur le surréalisme (Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, nouvelle série, 8), Paris/La Haye 1968.

- : Philosophie du surréalisme, Paris 1955.
- : Le Surréalisme et la psychanalyse, in: La Table Ronde, N° 108 (décembre 1956), 145-149.
- Amiot, A. -M.: Une Naissance controversée. Le surréalisme est-il une petite côte de Dada? In: Mélusine N° 11 (1990), 41-61.
- Apollinaire et les surréalistes, in: Guillaume Apollinaire (troisième série) 1964. Etudes et Informations, ed. M. Décaudin, in: La Revue des Lettres Modernes, N° 104-107 (1964), 5-85.
- Audoin, Ph.: Breton (Pour une Bibl. Idéale, 9), Paris 1970.
- Balakian, A.: Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry, London/New York ²1967.
- : The Significance of the Surrealist Manifestoes, in: L'Esprit Créateur 6 (1966), 3-13.
- Baude, J. -M.: Culpabilité et valeurs morales selon André Breton, in: Mélusine N° 8 (1986), 19-36.
- Baudouin, D. (Org.): Treize ans d'études sur le surréalisme, in: Œuvres et Critiques N° 18 (1993), 7-284.
- Baudry, J.: Julien Gracq, poète-romancier, in: Revue des Sciences Humaines, N° 88 (octobre-décembre 1957), 469-478.
- Baumgarth, Ch.: Geschichte des Futurismus (rde, 248/249), Reinbek bei Hamburg 1966.
- Bays, G.-M.: Rimbaud – Father of Surrealism? In: Yale French Studies 31 (May 1964), 45-51.
- Beaujour, M.: Qu'est-ce que "Nadja"? in: La Nouvelle Revue Française 29 (1967), I, 780-799.
- Bédouin, J.-L.: André Breton ("Poètes d'aujourd'hui", 18), o. O. 1963.
- Béhar, H.: Etude sur le théâtre dada et surréaliste (Les Essais, 131), Paris 1967.
- /Carasson, M.: Dada. Histoire d'une subversion, Paris 1990.
- Belaval, Y.: Poésie et psychanalyse, in: Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 7 (1955), 5-22.
- Benjamin, W.: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: seu, Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt 1966, 200-215.
- : Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente, ed. R. Tiedemann, Frankfurt 1969.
- : Das Passagenwerk, ed. R. Tiedemann, in: seu, Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt 1982.

- : Ursprung des deutschen Trauerspiels, ed. R. Tiedemann, Frankfurt 1963.
- Berranger, M.-P.: *Depaysement de l'aphorisme*, Paris 1988.
- /Murat, M. (Edit.) *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Ecritures automatiques*, Lyon 1992.
- Bersani, J.: *Le Champ de désespoir. Essai d'analyse de "La Glace sans tain"*, in: *Le Surréalisme dans le texte*, Grenoble 1978, 19-31.
- Bertrand, J.-P. entre autres: *Approche intuitionnelle du premier surréalisme (1919-1924)*, in: *Pratique (Metz) N° 38* (juin 1983), 27-53.
- Blanchot, M.: *Le demain joueur. Sur l'Avenir du surréalisme*, in: *La Nouvelle Revue Française* 29 (1967), I, 863-888.
- : *Réflexions sur le surréalisme*, in: *seu, La Part du feu*, Paris 1949, 92-104.
- Bloch, E.: *Diskussion über Expressionismus (1938)*, in: *Marxismus und Literatur*, ed. F. J. Raddatz (Rowohlt Paperback, 81), Reinbek bei Hamburg 1969, 51-59.
- Bohrer, K. H.: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978.
- : *Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu*, in: *seu, Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror (Reihe Hanser, 40)*, München 1970, 32-61.
- Boie, B.: *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, München 1966.
- Bonnet, M.: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris 1975.
- Brée, G./Guiton, M.: *The Surrealist Anti-Novel*, in: *seu, An Age of Fiction*, New Brunswick 1957, 134-140.
- Browder, C.: *André Breton. Arbiter of Surrealism*, Genève 1967.
- Bürger, P.: *Prosa der Moderne (suhrkamp taschenbuch wiss., 1013)*, Frankfurt 1992.
- : *Theorie der Avantgarde* (ed. suhrkamp 727), Frankfurt 1993.
- (Org.): *Surrealismus (Wege der Forschung, 472)*, Darmstadt 1982.
- Carrouges, M.: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme (Coll. Idées/Gallimard, 121)*, Paris 1967.
- Caws, M. A.: *Surrealism and the Literary Imagination. A Study of Breton and Bachelard (Studies in French Literature, 12)*, The Hague/Paris 1966.
- : *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Éluard and Desnos*, Princeton (New Jersey), 1970.
- Chénieux-Gendron, J.: *La Position du sujet chez Breton et Bataille*, in: *J. Chénieux-Gendron/M.-C. Dumas (edit.), L'Objet au défi*, Paris 1987, 59-76.
- : *Les Risques du dialogue. Jacques Rivière et les surréalistes* in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 87 (septembre-octobre 1987), 884-900.
- : *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne 1983.

- Crastre, V.: *Le Drame du surréalisme*, Paris 1963.
- Decottignies, J.: *L'Œuvre surréaliste et l'idéologie*, in: *Littérature*, N° 1 (février 1971), 30-47.
- Drijkoningen, F.: *Surréalisme et anarchisme entre les deux guerres*, in: *Avantgarde* N° 3 (1989), 39-66.
- : *Surréalisme et politique*, in: *Œuvres et Critiques* 18 (1993), 201-213.
- Duby, G./Mandrou, R.: *Histoire de la civilisation française*, Bd. II (XVII^e – XX^e siècle), Paris 1958.
- Duplessis, Y.: *Le Surréalisme* ("Que sais-je?", 432), Paris ⁴1958.
- Durand, P.: *Pour une lecture institutionnelle du "Manifeste du surréalisme"*, in: *Mélusine* N° 8 (1986), 177-195.
- Enzensberger, H. M.: *Die Aporien der Avantgarde*, in: *seu, Einzelheiten II. Poesie und Politik* (ed. suhrkamp, 87), Frankfurt o. J., 50-80.
- Firchow, P. E.: "Nadja" and "Le Paysan de Paris": Two Surrealist "Novels", in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6 (1965), 293-307.
- Fortini, F.: *Il movimento surrealista* (*Antologie del saper tutto*, 139-141), Milano 1959.
- : *Due avanguardie*, in: *Avanguardia e neo-avanguardia* (*Argomenti*, 24), Milano 1966, 9-21.
- Foumy, J.-F.: "Un jour ou l'autre on saura". De dada au surréalisme, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 (septembre-octobre 1986), 865-875.
- Freud, S.: *Die Traumdeutung* (Fischer Bücherei, 428/429), Frankfurt/Hamburg ²1964.
- : *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* [...] (Fischer Bücherei, 68), Frankfurt/Hamburg 1954.
- : *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *seu, Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur* (Fischer Bücherei, 47), Frankfurt/Hamburg ⁶1960, 90-191.
- Gadamer, H. G.: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen ²1965.
- Gauthier, X.: *Surréalisme et sexualité* (Coll. Idées/Gallimard), Paris 1971.
- Gershman, H. S.: *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, o. J.
- : *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor 1969.
- : *Valéry, Breton and Éluard on Poetry*, in: *The French Review* 37 (1964), 332-336.
- Gindine, Y.: *Aragon. Prosateur surréaliste*, Genève 1966.
- Gracq, J.: *André Breton. Quelques Aspects de l'écrivain*, Paris 1966.
- : *Spectre du "Poisson soluble"*, in: *André Breton, Essais et témoignages*, ed. M. eigeldinger, Neuchâtel 1950, 175-188.

- Hackett, C. A.: *Les Surréalistes et Rimbaud*, in: *seu, Autour de Rimbaud* (Bibl. Française et Romane, Série C: Études Littéraires, 13), Paris 1967, 61-80.
- Hardé, J.: *Present State of Studies on Literary Surrealism*, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 9 (1960), 43-66.
- Hötter, G.: *Surrealismus und Identität. André Bretons "Theorie des Kryptogramms". Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*, Paderborn 1990.
- Holthusen, H. E.: *Kunst und Revolution*, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee* (Elfte Folge des Jahrbuchs *Gestalt und Gedanke*, ed. Bayer. Akad. Der Schönen Künste), München 1966, 7-44.
- Hoog, A.: *The Surrealist Novel*, in: *Yale French Studies*, N° 8 (1951), 17-25.
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947.
- Hubert, R. R.: *Characteristics of an Undefinable Genre: The Surrealist Prose Poem*, in: *Symposium* 22 (1968), 25-34.
- : *The Coherence of Bretons "Nadja"*, in: *Contemporary Literature* 10 (1969), 241-252.
- Hulak, F. (Edit.): *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice 1992.
- Janover, L.: *Surréalisme, art et politique*, Paris 1980.
- : *La Révolution surréaliste*, Paris 1989.
- Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *seu, Literaturgeschichte als Provokation* (ed. suhrkamp, 418), Frankfurt 1970, 144-207.
- Jenny, L.: *Les Aventures de l'automatisme*, in: *Littérature* N° 72 (1988), 3-11.
- Kellerer, Ch.: *Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst* (rde, 289), Reinbek bei Hamburg 1968.
- Kofler, L.: *Weder Widerspiegelung noch Abstraktion. Lukács oder Adorno?* In: *seu, Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Neuwied/Berlin 1962, 160-187.
- Kreuzer, H.: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968.
- LeSage, L.: *the Direction of Studies on Surrealism*, in: *L'Esprit Créateur* 8 (1968), 230-239.
- Lefebvre, H.: *La vie quotidienne dans le monde moderne* (Coll. Idées/Gallimard, 162), Paris 1968.
- Lenk, E.: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*. München 1971.
- Leube, E.: *Julien Gracq: Au Château d'Argol*, in: *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, ed. W. Pabst, Berlin 1968, 168-181.
- Lourau, R.: *Le Manifeste Dada du 22 mars 1918. Essai d'analyse institutionnelle*, in: *Le Siècle éclaté* 1 (1974), 9-30.

- Lukács, G.: *Wider den Mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.
- Marcuse, H.: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (Bibl. Suhrkamp, 158), Frankfurt 1965.
- : *Versuch über die Befreiung* (ed. suhrkamp, 239), Frankfurt 1969.
- Matthews, J. H.: *Forty Years of Surrealism (1924-1964). A Preliminary Bibliography*, in: *Comparative Literature Studies* 3 (1966), 309-350.
- : *Poetic Principles of Surrealism*, in: *Chicago Review* 15 (1962), 27-45.
- : *Surrealism and the Novel*. Ann Arbor 1966.
- Monnerot, J.: *La Poésie moderne et le sacré (Les Essais, 16)*, Paris 1945.
- Mukarovsky, J.: *Zwei Studien über den Dialog*, in: *seu, Kapitel aus der Poetik* (ed. suhrkamp, 230), Frankfurt 1967, 108-153.
- Naville, P.: *La Révolution et les intellectuels. Nouvelle édition revue et augmentée* (Coll. Idées/Gallimard, 334), Paris 1975.
- Ott, K. A.: *Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus*, in: *Poetica* 3 (1968), 371-398.
- Papenbrock, J.: *Surrealismus und Wirklichkeit*, in: *Beiträge zur Romantischen Philologie* 6 (1967), 291-306.
- Parker, R. A. C.: *Das zwanzigste Jahrhundert I, 1918-1945* (Fischer Weltgeschichte, 34), Frankfurt 1967.
- Pastoureau, H.: *Des Influences dans la poésie pressurréaliste d'André Breton*, in: *André Breton, Essais et témoignages*, ed. M. Eigeldinger, Neuchâtel 1950, 137-173.
- Plouvier, P.: *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris 1983.
- Poggioli, R.: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Massachusetts) 1968.
- Pontalis, J. -B.: *Les Vases non communicants*, in: *La Nouvelle Revue Française*, N° 302 (1^{er} mars 1978), 26-45.
- Prigioni, P.: *André Breton et le surréalisme devant la critique (1952-1962)*, in: *Romantisches Jahrbuch* 13 (1962), 119-148.
- Riese-Hubert, R.: *"Nadja" depuis la mort de Breton*, in: *Œuvres et Critiques II*, 1 (printemps 1977), 93-102.
- Rifaterre, M.: *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *Langue Française*, N° 3 (septembre 1960), 46-60.
- : *Semantic Incompatibilities in Automatic Writing (André Breton's "Poisson soluble")*, in: *Le Siècle éclaté I* (1974), 41-62.
- Ritter, H.: *Un Manifeste dada en action. Une Analyse de "Au Public" de G. Ribemont-Dessaignes*, in: *H. Ritter/A. Schulte Nordholt (Edit.), La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijikonin*, Amsterdam 1993, 197-209.

Sanguineti, E.: *Avanguardia, società, impegno*, in: *Avanguardia e neo-avanguardia* (Argomenti, 24), Milano 1966, 85-100.

Sanouillet, M.: *Dada à Paris*, [Paris] 1965.

Sauvy, A.: *Sociologie du surréalisme*, in: F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, 486-516.

Scheerer, Th. M.: *Textanalytische Studien zur "écriture automatique"* (Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 49), Bonn 1974.

Schmidt-Bergmann, H.: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, Stuttgart 1991.

Short, R. S.: *Contre-attaque*, in: F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, 144-165.

-: *Die Politik der surrealistischen Bewegung 1920-1936*, in: *Die europäischen Linksintellektuellen zwischen den beiden Weltkriegen*, München 1967, 7-40.

Siepe, H. T.: *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart 1977.

Starobinski, J.: *Surrealismus und Parapsychologie*, in: *Schweizer Monatshefte* 45 (1965/1966), 1155-1164.

Surréalisme. Europe, Revue mensuelle, N° 475/476 (nov.-déc. 1968).

Taubes, J.: *Noten zum Surrealismus*, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne [...]*, ed. W. Iser (Poetik und Hermeneutik, 2), München 1966, 139-143.

Todorov, T.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

Torre, G. de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965.

Vailland, R.: *Le Surréalisme contre la révolution*, Paris 1948.

Vigée, C.: *L'Invention poétique et l'automatisme mental*, in: *Modern Language Notes* 75 (1960), 143-154.

Vogt, U.: *Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme*, in: *Mélusine* N° 5 (1983), 142-158.

Weitemeier, G.: *Romantisches im Surrealismus. Eine problemgeschichtliche Gegenüberstellung surrealistischer Schriften mit dem Spätwerk Gérard de Nervals*, Diss. München 1965.

Willard, C.: *Socialisme et communisme français* (Coll. U₂, 4), Paris 1967.

Wyss, D.: *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg 1950.

Anexo 01

PETER BÜRGER: ELEGE "DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO" DE MAX HORKHEIMER E THEODOR W. ADORNO COMO O LIVRO DO SÉCULO¹

Difícilmente hoje se pode imaginar o que significou, para a geração que cresceu na República de Adenauer dos anos 50, a descoberta dos textos de Adorno, quando, no início dos anos 60, eles começaram a aparecer na *edition suhrkamp* e em outras séries de livros de bolso: "Eingriffe" (Intervenções), "Drei Studien zu Hegel" (Três Estudos sobre Hegel), "Ohne Leitbild"², "Prismen" (Prismas), "Kulturkritik und Gesellschaft" (Crítica da Cultura e Sociedade). O que, até então, não passava de um abafado mal-estar nas relações, ali era traduzido em conceitos. O que experimentávamos como falta de ar tornou-se objeto da crítica.

Mas com isso não estava ainda aplainado o caminho para a leitura de "Dialética do Esclarecimento". Foi em meados dos anos sessenta, ao folhear, no primeiro ano de sua publicação, a revista "Sinn und Form" (Sentido e Forma), editada em Berlim Oriental por Peter Huchel, que eu - ao lado de textos de Benjamin, Bloch, Lukács e Werner Krauss - me deparei com a passagem sobre o episódio das sereias na "Odisséia". O livro, porém, não podia ser encontrado nem no comércio nem na Biblioteca da Universidade de Bonn; fui lê-lo, finalmente, na Biblioteca Präsenz do Parlamento Federal. É obvio, os pressupostos para a sua compreensão não nos havia transmitido a escola ou a universidade dos anos cinquenta, sendo obrigado a elaborá-los para mim mesmo com o meu próprio esforço.

Mas já então - assim, hoje, quer me parecer - fascinava-me algo que só tornaria a encontrar na "Fenomenologia do Espírito" de Hegel: um pensar que recebia da literatura o

¹ Ao longo do ano 2000, o semanário Die Zeit, de Hamburgo, publicou uma série de textos de autores famosos, tendo por mote "o meu livro do século". O de Peter Bürger, sobre o livro de Horkheimer e Adorno, é o quinto dessa longa série, que, por algum tempo, esteve disponível na edição online do hebdomadário. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*; tradução: Guido Antonio de Almeida; Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1985.

² Desconhecemos, até aqui, qualquer tradução desse título para o português. Numa tradução literal: "Sem Ideal".

seu impulso. A princípio, aliás, irritava-me o *gestus* da representação que parecia zombar de cada análise histórica, quando os autores comparam o Odisseu atado ao mastro, a espreitar o canto das sereias, a um freqüentador de concertos, mas seus comparsas, que, orelhas mutiladas com cera quente, são obrigados a remar com todas as forças dos seus músculos, a modernos operários de fábricas. Para mim, foi ficando, porém, cada vez mais claro: não se tratava, aqui, de interpretação, mas, sim, de adivinhar, na constelação de personagens e acontecimentos do épico pré-histórico, os contornos do sujeito moderno. Abertamente, utilizavam-se os autores de um fato: o épico homérico conjugava uma quantidade de categorias - prazer e renúncia, auto-afirmação e auto-entrega, dominação, trabalho e arte - num contexto complexo e, ao mesmo tempo, dinâmico, que permitia pensar o sujeito como resultado de um processo dialético: O Eu não vive primeiramente na satisfação imediata de suas necessidades, às quais aprende a renunciar; é à renúncia que ele deve, e muito, a sua auto-afirmação, razão pela qual, para ele, a imagem da felicidade está ligada à exigência da perda de si mesmo. "A humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. [...] O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaçava a cada instante a civilização." Frases como esta esclareciam não apenas o mal estar na sociedade, mas, ao mesmo tempo, abriam o acesso às próprias experiências pessoais com a ambivalência, cujas condições sociais elas nomeavam. Logicamente, felicidade só poderia haver na esfera da arte, para fora da qual a práxis havia sido violentamente banida, o que, na época, eu não queria perceber, e, nos escritos dos surrealistas, procurava pelos vestígios de um pensamento para o qual o inteiramente outro sempre era possível.

Tradução: zé pedro antunes

Anexo 02

PETER BÜRGER: “LA VISION HORRIBLE D’UNE OEUVRE PURE”.

A radicalização da autonomia da arte em Mallarmé

“Muse moderne de l’Impuissance”¹
Et, dans mon être à qui le sang morne préside
L’impuissance s’étire en un long bâillement.
(OC, 34)

Pour le vers, je suis fini, je crois: il y a de
grandes lacunes
dans mon cerveau qui est devenu incapable
d’une pensée
suivie et d’application²

Nos primeiros poemas e cartas de Mallarmé, nenhum motivo reaparece com frequência comparável à queixa pela incapacidade de escrever. A esterilidade é justamente a sua experiência básica. Tal queixa testemunha algo mais que a constatação de uma carência, a saber, a aspiração extraordinariamente elevada por ele associada ao conceito de obra de arte. Tal aspiração não é formulada positivamente, pela nomeação de exigências às quais a poesia teria de satisfazer; ela surge, antes de tudo, negativamente apenas, no reconhecimento do fracasso. Com isso, está implícito, um conceito de poesia se estabelece como o único legítimo, ante o qual a maioria esmagadora dos poemas românticos e pós-românticos, por carregar consigo a mácula da *facilité*, perde o direito à existência. Da posição daquele que possui um conceito inacessivelmente elevado de poesia, Mallarmé consegue até mesmo reconhecer as produções de seus contemporâneos e, fato paradoxal, insinuar uma distância de forma apenas a mais extremamente reservada com relação a eles. A François Coppée, por exemplo, que em rápida sucessão publica um volume de poemas depois do outro, ele escreve: “*je songe alors à vos poèmes, parfaits avec rien, dont la lumière est si exacte, mêlée à son indispensable élément de banalité: il y a un dosage dont vous gardez le secret*” (*Propos*, 103).

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, edit. por H. Mondor/G. Jean-Aubry (Bibl. De la Pléiade). Paris: Gallimard 1945. 261; na seqüência, abreviada: OC

² S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, edit. por H. Mondor. Monaco: du Rocher 1953, 39; na seqüência, abreviado: *Propos*, 97.

Tem-se a tentação de investigar o procedimento de Mallarmé com as categorias que a sociologia da cultura de Bourdieu coloca à disposição³. O objetivo de Mallarmé, poder-se-ia dizer, é alcançar poder cultural no campo da produção poética. No entanto, ele não ambiciona esse objetivo pelo caminho costumeiro da publicação de obras, mas ao apresentar-se como alguém que fracassa ante a auto-imposta aspiração. Esta é tão elevada que, nela está implícita, a depreciação do conjunto da produção poética de seus contemporâneos (com exceção de Baudelaire) dispensa uma formulação expressa. Mallarmé pode ser generoso no elogio aos colegas poetas, os quais menos ainda haverão de lhe negar o reconhecimento. Tal interpretação estratégica é sustentada por um sem-número de manifestações através de cartas, das quais salta aos olhos que, de sua parte, a renúncia ao sucesso de público absolutamente não se casa com renúncia ao reconhecimento de modo geral. É verdade que reiteradas vezes ele ressalta o fato de, para ele próprio, não se tratar de *publicité* (*Propos*, 78, 80), mas isso dá a entender também que de bom grado aspira ao reconhecimento, a saber, como autor perfeito: “*je ne tiens nullement à la publicité, mais l’acceptant, à ne livrer que des oeuvres qui puissent m’assurer un renom de perfection*” (*Propos*, 76). Também as indicações extraordinariamente precisas a Catulle Mèndes para a impressão de seus poemas no *Parnasse contemporain*, bem como o relato sobre a duração e a intensidade do trabalho de correção dos textos (*Propos*, 69 et seq.), não é difícil interpretá-los como parte de uma estratégia, tendo como objetivo justamente o *renom de perfection*.

³ Cf. P. Bourdieu, *Le Marché des biens symboliques*, in: L’Année sociologique 22 (1971/1972), 49-126; uma tradução parcial do ensaio para o alemão veio a público sob o título *Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion*, in: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, edit. Por Ch. Bürger/P. Bürger/J. Schulte-Sasse (Hefte f. krit. Litwiss. 3; ed. Suhrkamp, 1089). Frankfurt 1982, 40-61.

A interpretação do projeto mallarmeano segundo categorias de ação estratégica permite reconhecer um de seus lados, mas acaba, na verdade, por destitui-lo de uma dimensão decisiva. Fosse apenas estratégico, é muito provável que o seu projeto tivesse lamentavelmente fracassado, e ele próprio não teria passado de um dos muitos pretensos autores dos quais a História da Literatura sequer os nomes propaga. Se ele entrou para a História da Literatura como uma figura-chave da poesia moderna, não o foi por ter sido um bom estrategista na luta por posições de poder cultural, mas por ter perseguido a vida inteira um objetivo, em última instância, aporético: a obra de arte pura. E é justamente por ser característica da arte moderna essa constelação de intensidade da busca e beco-sem-saída dos objetivos estabelecidos, que, numa segunda etapa da interpretação, devem-se rastrear os elementos do conceito de poesia de Mallarmé. Nisso, de forma absolutamente consciente, eu renuncio aqui a uma apresentação dramatizante da *aventure spirituelle*, tal como o fizeram Poulet e Sartre em suas interpretações⁴.

Um primeiro acesso a esse conceito de poesia é franqueado por um escrito da juventude: *Hérésie artistique: l'art pour tous*. Nunca mais voltaria o poeta a formular com tamanha precisão e clareza a sua posição como neste panfleto. *Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au sens prédestiné: l'art a les siens* (OC, 257).

Mallarmé representa aqui, desprovido de comprometimento, um conceito elitista de literatura. Toda democratização do acesso à literatura (aulas de literatura nos colégios e edições baratas dos clássicos) é por ele renegada. Portanto, de acordo com a sua concepção, a literatura, como arte, é definida pelo fato de ser acessível tão-somente a uma pequena elite: “*un art, c'est-à-dire un mystère accessible à de rares individualités*” (OC, 259).

Carece de sentido a indignação contra as invectivas do jovem poeta, antidemocráticas e avessas às massas. No caso, ele assume uma atitude que nos é conhecida a partir de Baudelaire em seus trabalhos de crítica da arte. Mais importante é uma outra

⁴ Cf. G. Poulet, *Mallarmé*, in: *Études sur le temps humain II: La Distance intérieure*. Paris: Plon 1952, 298-355 e J.-P. Sartre, *Mallarmé*, in: *Situations*, IX. Paris: Gallimard. 1972, 191-201.

coisa. Do ponto de vista do conteúdo, Mallarmé não faz qualquer tentativa de determinar o mistério da poesia. Este é equiparado a seu status. Literatura é arte na medida em que é inacessível às massas - e somente nesta condição. Sua existência coincide com o seu status enquanto práxis de iniciados. Só é justa pela metade a comparação com a Instituição Religião constante do referido ensaio. A maior parte das religiões conhece graus de participação no mistério religioso, estabelecendo uma distinção entre sacerdotes e leigos. Mas, enquanto os leigos tomam parte na vida religiosa, Mallarmé quer excluir as massas por completo de qualquer participação na vida artística, como a querer criar uma religião da arte apenas para artistas⁵. Num outro aspecto ainda é inexata a comparação com a religião. Desta, os mistérios são substanciais (a morte sacrificial de Cristo, um sinal de reconciliação). Em Mallarmé, ao contrário, o mistério é concebido de modo meramente formal, a saber, como delimitação de um domínio. Se a analogia com a religião cristã era ainda substancial na estética idealista, na medida em que esta pensava um modo de reconciliação não-religiosamente vinculado, aqui ela é esvaziada em mera forma. Mas é justamente nessa dessubstancialização que repousa, ao mesmo tempo, uma radicalização da estética da autonomia. O conteúdo potencial das obras coincide com o status de absoluta autonomia que as ratifica como inacessíveis.

Assim pode ser formulado o problema ante o qual o poeta se encontra: ele tem de precisar o *mystère* da poesia, sem, no caso, municiá-lo substancialmente. Isto vale tanto para o processo como um todo, que compreende a produção e a recepção, como para a obra individual. Onde esta se apresenta como plena de conteúdo, acaba falhando a pureza, única a poder legitimá-la como obra de arte.

De modo conseqüente, em *Le Mystère dans les Lettres*, de 1896, Mallarmé não nega completamente a categoria do significado para o texto poético, apenas lhe atribui uma posição subalterna:

⁵ Contudo é preciso salientar que, mais tarde, Mallarmé retira de suas considerações o aspecto avesso às massas. Em *Le Mystère dans les Lettres*, a atração por algo de secreto, de misterioso, é determinada como uma disposição comum a todos os seres humanos ("Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous"; OC, 383) e, no texto em prosa *Plaisir sacré*, a multidão (*la foule*) é até mesmo apostrofada como *gardienne du mystère* (OC, 390).

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent: on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue (OC, 382).

Na poesia, o significado do texto é uma concessão diante daqueles que usam a linguagem para a designação de objetos e fatos, e que (como o *oisif*) só dirigem a atenção para o que a estes diz respeito. Não é essencial, portanto, o significado do texto poético, sendo um meio apenas para levar os não-iniciados a lhe dar as costas. É justamente o significado textual insignificante (que se considerem como tal os leque-poemas de Mallarmé) o que melhor preenche esta tarefa. Quanto àquilo que, no texto poético, se lhe contrapõe, (*son trésor*), a citação mal o insinua: “*pour un objet autre*”; numa tradução livre: para uma outra utilização da linguagem.

Com esta desvalorização da categoria do significado do texto, concretiza-se aliás a fundação da poesia - bastante abstrata ainda nos escritos da juventude - na prática de uma elite, mas ele continua a não determinar ainda com um grau maior de aproximação o mistério da poesia. Isto vai ocorrer na teoria da linguagem por ele esboçada em 1886, no *Avant-dire* ao *Traité du Verbe* de René Ghil (OC, 857-8)⁶, onde estabelece uma distinção entre os usos cotidiano e poético da linguagem (“*double état de la parole*”; OC, 857), com a qual procede a uma inequívoca valoração.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains (OC, 857).

A linguagem cotidiana, à qual, para ele, pertencem a prosa narrativa e a descritiva⁷, serve ao que ele denomina *universel reportage*. Ele a caracteriza por meio da comparação dos signos lingüísticos com moedas que passam de mão em mão: câmbio de signos por significado (*pensée*). A linguagem cotidiana possui uma função referencial: “*une fonction de numéraire facile et représentatif*” (OC, 857-8). Os signos estão para alguma outra coisa,

⁶ O valor que estas reflexões possuem para Mallarmé se ilumina com a sua retomada ao final de *Crise de vers* (OC, 857).

a saber, para aquilo que eles designam. Em contraposição à linguagem cotidiana, a linguagem poética é destituída de qualquer função comunicativa. Também ela aponta para alguma coisa, mas não para a realidade e sim para a idéia.

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en la presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave l'absente de tous bouquets (OC, 857).

Mounin apontou para o fato de, tomada ao pé da letra, a frase muito citada “*Je dis: une fleur...*” designar uma banalidade lingüística: palavra e coisa, signos e objetos designados não são a mesma coisa⁷. É evidente, no entanto, que Mallarmé quer dizer uma outra coisa; na interpretação de Mounin, conotações subjetivas, em contraposição às socialmente fixadas denotações dos signos lingüísticos. Esta interpretação pode, em todo caso, reportar-se à conhecida passagem da entrevista de Jules Huret, na qual Mallarmé explica o conceito de símbolo pelo procedimento da sugestão (*le suggérer*) (OC, 869), sem ser esse, no entanto, o caso da sua teoria da linguagem poética. Esta não tem por alvo o indizível da qualidade da experiência individual, mas sim algo geral: a referência do signo lingüístico poético a um domínio chamado idéia (*notion pure*). Por um lado, este domínio não se contrapõe de maneira brusca à realidade, tendo-a antes como pressuposto; do contrário, impossível seria falar em transposição (*transposer un fait de nature*). Por outro lado, para alcançar a “idéia”, se faz necessária uma dissolução da realidade, um “esquecer” (*oubli où ma voix relègue aucun contour*). Uma vez que Mallarmé se vale do conceito “idéia” em ligação não apenas com as obras poéticas, mas também com as musicais (cf. OC, 649), ele que até mesmo na representação de um pôr-de-sol apostrofa a natureza como *Idée tangible* (OC, 402), poder-se-á dizer: com esse conceito, ele designa o Estético. Este, no caso, diferentemente do que acontece em Hegel, não se refere a algo de substancial, mas antes a um ponto final, o da volatilização da realidade. Em Mallarmé, o Estético não possui contornos determináveis, descrevendo uma esfera que, em sua pura idealidade, é vazia.

⁷ Com isso, Mallarmé contradiz o reconhecimento, expresso em carta, de que o *Assommoir* de Zola fosse um poema (cf. Propos, 123).

A um conceito do Estético, que o compreende como “transcendência vazia” (para usar um conceito de Hugo Friedrich), não pode corresponder, do lado dos produtores, um indivíduo que cria a partir da experiência subjetiva. A si mesmo precisa como que dissolver-se o poeta que quer produzir a obra de arte absoluta. Depois da crise dos anos de 1866/1867, Mallarmé escreve a seu amigo Cazalis: “*Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi*” (Propos, 88). Não é a expressão de um sujeito individual que ele vê, a partir de então, como o objetivo de sua poesia, mas a produção de textos saídos da rede de relações que as palavras, em razão das correspondências sonoras e semânticas, podem formar. “*L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés*” (OC, 366).

Se a autodissolução como sujeito da expressão individual é a condição para a criação poética, ela coincide então amplamente com a autocritica constante. Não é a idéia que conta, a inspiração, mas sim aquilo que, depois de um exigente processo de correção e de eliminação, permanece:

je n’ai crée mon oeuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d’une impression qui, ayant étincelé, s’était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d’avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice (Propos, 91).

A obra se constrói a partir de uma sobreposição de destruições. Destruída é não apenas a primeira impressão, que é substituída por uma sequência de palavras, as quais devem, ao mesmo tempo, evocá-la e, como particular, relegá-la ao esquecimento. Esta sequência de palavras é, por sua vez, submetida a várias outras correções, cuja finalidade é criar um equivalente da beleza absoluta à qual Mallarmé se refere com o uso de metáforas ligadas tanto à luz como à escuridão. Aquilo que nos primeiros poemas se chama *l’Azur*, aqui ele o designa como *Ténèbres Absolues*. Nessa medida, em Mallarmé já se apresenta a possibilidade que permite redimensionar a aporética busca de pureza absoluta na não menos aporética busca de impureza e de destruição absolutas. Samuel Beckett, de forma altamente conseqüente, perseguiu este fio da meada do desenvolvimento da modernidade.

⁸G. Mounin, *Mallarmé et le langage*, in: Europe, N° 564-565 (avril-mai 1976), 10-17, aqui 14-5.

Na passagem citada da carta, *destruction* significa um princípio do trabalho artístico, que, como *refus*, Valéry reformulou num procedimento aplicável à práxis poética. Em questão não se colocam nem o resultado do trabalho - do qual, sem blasfêmia, Mallarmé afirma: "*j'ai trouvé que cela était*" (*Propos*, 91) -, nem tampouco a moldura de que as obras de arte necessitam para serem reconhecidas como tal. Mas, entre a afirmação de Mallarmé sobre o trabalho com o material lingüístico e aquilo que ele chama "*une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers*" (*OC*, 646), permanece, portanto, um abismo intransponível. Para formular de outra maneira: assim como não pode determinar o mistério da beleza pura de outro modo que não sejam as fórmulas da ausência e da negação, Mallarmé tampouco consegue admitir aquilo que constitui essa transfiguração, que faz com que o verso participe da *Beauté pure*. Por trás disso, esconde-se um problema que o poeta abordou sob o verbete da *crise idéale* e colocou em paralelo com a crise social: se, no sentido por ele projetado, existe afinal a poesia.

Quelque chose comme les Lettres existe-t-il; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l'affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine. L'observance qu'un architecte, un légiste, un médecin pour parfaire la construction ou la découverte, les élève au discours: bref, que tout ce qui émane de l'esprit, se réintègre. Généralement, n'importe les matières" (OC, 645).

A questão que aqui se levanta é sobre a existência de uma esfera autônoma da poesia, esfera que ele quer saber distinta do esforço no sentido de uma perfeição da expressão lingüística, e que caracteriza outras práxis intelectuais. A distinção diz respeito não apenas ao valor respectivamente outro do trabalho com o material lingüístico, e que só na poesia se volta para a própria linguagem, mas sim, para além disso, ao outro status da própria atividade intelectual. Esta permanece nas profissões do arquiteto, do jurista e do médico, introduzidas como exemplos, inseridas que estão na complicada rede da ação social (*se réintègre*); mas tal não vale para a poesia. A falta de uma ancoragem em campos de ação de amplo alcance, que constitui o status da poesia, faz com que esta seja, ao mesmo tempo, precária.

Esclareçamos, por ora, a questão acerca da existência da poesia. Ela só pode ser formulada no instante em que a autonomia não apenas designa o status da arte, mas sim, como *beauté absolue*, ao mesmo tempo constitui o conteúdo das obras. Enquanto as obras

de arte são concebidas como portadoras de um conteúdo político-moral, elas permanecem também, no interior de uma Instituição Literatura regulamentada segundo os parâmetros da autonomia estética, passíveis de serem relacionadas à práxis social; a questão sobre a existência da poesia não pode ser colocada então de maneira sensata. Somente no instante em que as obras deixam de apontar apenas para a sua própria idealidade é que a questão pode ser levantada. Só a radicalização da estética da autonomia, tal como ela se acha presente em Mallarmé, torna a existência da poesia problemática.

Em resposta à pergunta que Mallarmé a si mesmo se coloca, vale a hipérbole com que, a partir da literatura, ele próprio nega existência à realidade: “*Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout*” (OC, 646). Que esta fórmula – o próprio Mallarmé a descreve como “*exagération*” – não responde à questão, é evidente; ela apenas a inverte. A verdadeira resposta, Mallarmé a oculta numa pequena frase, como a preferir que passasse despercebida à leitura. Ela diz: “*Tout dessein dure; à quoi on impose d'être par une foi ou des facilités, qui font que c'est, selon soi*” (idem). A existência de uma práxis humana depende ou de um hábito (*facilités*) ou de uma crença (*foi*). Uma vez que o enfático conceito de literatura de Mallarmé não permite falar em *facilité*, como conclusão permanece o conhecimento de que a poesia, para além da crença daqueles que a praticam, não possui nenhum outro fundamento de sua existência. – O véu da metafísica da arte, por um instante, se rasga. O instante merece ser captado⁹.

RESUMO

O discurso de Mallarmé sobre o seu próprio fracasso poderia ser interpretado como uma estratégia visando a obter poder intelectual (cf. as análises de Pierre Bourdieu). Falando de seu fracasso, ele afirmaria um ideal poético que nenhum outro jamais teria tido a coragem de encarar. Ainda que esclarecendo um aspecto do projeto mallarmeano, tal análise não pode dar conta da fascinação que o poeta exerceu sobre gerações de poetas. Esta fascinação se explica pela concepção radical da autonomia poética por ele instaurada.

⁹ Sobre o contexto do problema, cf. o meu estudo *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (suhrkamp taschenbuch wiss., 419). Frankfurt 1983, passim.

Concebendo a poesia não como um discurso substancial, mas como um discurso vazio no qual o essencial é seu caráter inacessível, Mallarmé cria uma noção dela que corresponde à sociedade cujos membros deixaram de crer nas religiões positivas, mas não podem, até por isso mesmo, prescindir da metafísica. Desta concepção de poesia procede um certo número de conseqüências que dominarão o debate sobre a arte moderna (e pós-moderna): a distância entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana, a despersonalização do autor, a destruição como princípio de criação e a colocação em questão do significado.

tradução: zé pedro antunes (Araraquara, 16/12/1999.)

Anexo 03

AS LÁGRIMAS DE ODISSEU

de Peter Bürger

Que, ao contar histórias, o narrador não faz senão adiar a sua morte, já o sabemos das 1001 noites. Enquanto, noite após noite, Sheherazade conta histórias, o sultão mantém suspensa a sentença de morte. Daí a conclusão de Foucault, de que toda narrativa poderia não passar de uma invectiva contra a morte. E, supõe-se, Blanchot lhe responderia: não só a narrativa, mas toda escritura. Aquele que escreve renunciou à vida, sua vida é a escritura.

Mas talvez seja até mesmo inteiramente diferente, é o que nos fazem supor Foucault e Blanchot. Pode ser que o extraordinário da narrativa não esteja absolutamente na relação com a morte, ou com a sempre inapreensível origem, mas na relação com o passado, que ela torna presente. Talvez o incompreensível esteja em a narrativa conseguir dizer a verdade sobre algo que passou.

Homero relata que Odisseu, entre os feácios, pede ao cantor Demódokos que conte a história da conquista de Tróia. E quando o cantor acata o pedido e apresenta a história do cavalo de madeira e da esperteza de Odisseu, este se põe a chorar. Por que chora Odisseu? Não ordenou, ele próprio, ao cantor que discorresse sobre a decadência de Tróia tal qual ela sucedeu? Por que chora Odisseu, como uma mulher que encontra o esposo abatido pelos inimigos ante as portas da cidade, e sobre ele se lança?

É porque, na narrativa de Demódokos, Odisseu se defronta consigo mesmo como um morto - assim interpreta Foucault essa passagem e, assim, lê a narrativa homérica da narrativa sobre o pano de fundo da teoria da literatura de Blanchot: "Talvez haja, na palavra, um parentesco essencial entre a morte, a ilimitada autoperseguição, e a auto-representação da linguagem."

É da morte que se trata em Homero - na imagem que fixa a dor de Odisseu, ao saber, da boca de Demódokos, a sua própria história. Não é Odisseu que está morto, mas algo que lhe estava tão próximo quanto, do esposo morto pelos inimigos, aquela que chora: o seu próprio fazer. Com este, ele se defronta na narrativa de Demódokos, como o passado arrancado à sua intervenção. Narrada, ela se lhe põe diante dos olhos conclusa e imutável. Ele, o vivente e sobrevivente a todos os fardos, que tantas vezes contou versões diferentes de sua viagem errática, ele que usara a narrativa como instrumento de matreira auto-afirmação, sabe agora: não é senhor do seu próprio fazer. Na verdadeira narrativa, como algo passado, o seu próprio fazer dele se separa. Até o instante em que Demódokos conta a decadência de Tróia, Odisseu dispõe ainda sobre o acontecimento. Este na verdade não passou, porque pode criar parentesco entre circunstâncias, respectivamente, presentes, e, assim, tratá-las como parte de sua existência presente. O presente avança no interior do passado, agarra-o inteiro, a ele que não ganha um contorno perfeito, capaz que é de se transformar a cada novo presente. No canto de Demódokos, Odisseu se defronta agora com seu próprio passado, um mundo no qual ele não mais pode intervir. O cantor rouba-lhe o seu próprio fazer e o conhecimento que disso ele dispunha. O cantor fez por desapropriá-lo. A verdade sobre os feitos de Odisseu diante de Tróia tem agora o seu lugar num canto.

O que abala Odisseu é a experiência de possuir um passado, ao qual não dispõe de acesso privilegiado. O canto lhe diz sua verdade pessoal, por isso está comovido. Poder falar sobre Tróia, não é esse o extraordinário da narrativa de Demódokos, mas, sim, narrar o acontecimento tal qual ele se deu. Em outras palavras: é em suas próprias referências que reside o extraordinário de uma narrativa. A verdadeira narrativa supera a razão calculadora de Odisseu, a quem não resta senão testemunhar, com suas lágrimas, a verdade da narrativa. Daquele que o pôs em marcha, separa-se o acontecimento. Pode seguir o seu caminho. A narrativa, e somente ela, é de agora em diante o lugar da verdade. Talvez também se possa dizer: Odisseu é narrado. O canto o alcança, ultrapassa-o, e ele fica para trás, como quem chora o seu próprio ter ficado para trás.

A tentativa de dizer a verdade sobre o seu próprio tempo, seja na autobiografia, seja na teoria, tem por objetivo evitar chegar à situação de Odisseu, a quem Demódokos conta a própria história. Tal desapropriação, através da narrativa verdadeira em que se vê

narrado, assim como o teórico, o autor da autobiografia quer superá-la. Enquanto escreve, o passado ainda lhe pertence, um passado que ele interpretativamente vincula ao presente da escritura, para, assim, impedir que este se lhe ponha na frente como a parte conclusa de sua vida, aquela que Odisseu pranteia como a que já não vive. Mas, ao tentar dizer a verdade sobre o seu próprio fazer e sobre o seu próprio tempo, contradiz-se aquele mesmo que os vivencia. Volta-se, por um lado, contra separar de si mesmo o passado como algo passado, buscando muito mais todos os fios que o vinculam ao presente; por outro, quer dizer a verdade, e isso ele só poderia fazer se o passado, para ele também, tivesse efetivamente passado. Consegue escapar à contradição por meio de um falseamento, que superaria o primeiro. Teria de transportar a teoria de volta à narrativa, da qual uma vez ela havia surgido, e mostrar a autobiografia como o sendo aquilo que ela é: uma poetização de um Eu.

Se a teoria é reconhecida como um gênero literário, e a autobiografia não pode senão estabelecer a sua aspiração à autenticidade, uma verdade então, que não seria a que leva Odisseu às lágrimas, mas uma verdade que nós ainda podemos alterar, só pode surgir mesmo em uma narrativa, na qual ficção e realidade são coincidentes.

tradução: zé pedro antunes

Anexo 04

EM LUGAR DE UM PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA¹

Prezado Sr. Antunes,

O senhor me pede para escrever "um breve prefácio à edição brasileira", no qual eu enfoque o significado do livro para a sua recepção hoje. Devo confessar que é difícil atender a um tal pedido.

O autor não é um leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, tem o direito de participar da sua interpretação e de sua re-interpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma re-interpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto. Ocorre ser extremamente difícil, no entanto, renunciar a essa pretensão. Nisso, justamente, a explicação para o meu desconforto. Não posso falar sobre *Teoria da Vanguarda* como se falasse do livro de um outro. Tampouco gostaria de falar sobre ele como autoridade, capaz de determinar o que ele diz. Já vê que, para escrever um prefácio que corresponda às minhas representações desse gênero impossível, a mim mesmo eu teria de ludibriar, na tentativa de ler o meu livro como sendo o livro de um outro - idéia, é bom que se diga, razoavelmente aventureira.

Se, quinze anos depois do seu surgimento, o livro ainda é lido, não será, supostamente então, em razão da tentativa nele empreendida de extrair do desenvolvimento

¹ Enquanto me empenhava na tradução de *Teoria da Vanguarda*, mantive correspondência com Peter Bürger, que generosamente se dispôs a esclarecer dúvidas sobre algumas formulações e a me orientar na escolha de alguns termos-chave para sua teoria. Pronta a tradução, pedi a ele que me enviasse um prefácio para uma futura edição brasileira do livro. O que ele afirma sobre a atualidade do livro tantos anos depois de seu aparecimento na Alemanha (*Teoria da Vanguarda* é de 1973 e o prefácio é de 1989) vale também para *O Surrealismo Francês*, que é de 1971.

da arte na sociedade burguesa as categorias da estética, e isso significa historicizá-las de maneira radical. Talvez tenha se perdido de vista, pelo menos na Alemanha, o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve (demarcação de fronteiras com relação ao materialismo vulgar e retorno às reflexões metodológicas formuladas por Marx na introdução aos *Grundrisse*). Mas os textos teóricos, pelo visto, costumam - respectivamente, quando em contextos modificados - desenvolver novos potenciais de significado. No caso de *Teoria da Vanguarda*, é possível que isso decorra de a obra resolver teoricamente a relação de tensão entre duas tradições da modernidade estética que antes, ao menos no campo da teoria, se definiam uma contra a outra: tenho em mente o impulso vanguardista de superação da autonomia da arte, que Benjamin absorveu em suas teses sobre a obra de arte, e a modernidade, que - baseada na estética da autonomia - está centrada na categoria de obra, tendo em Adorno o seu teórico mais significativo.

Enquanto Benjamin persegue (ainda que reprimido) o projeto de uma arte pós-aurática, no qual se conjugam motivos brechtianos e surrealistas, Adorno - cuja crítica ao fantasmagórico da música de Wagner apresenta um paralelismo integral com o projeto de Benjamin -, depois de retornar do exílio americano, não deixa dúvida quanto ao fato de o status da autonomia ser para ele a condição de possibilidade da arte na sociedade burguesa tardia. Assim, de um ponto de vista intrinsecamente estético, com a reintrodução das categorias da estética idealista, que Benjamin queria desativar num ato de violência, o impulso vanguardista de superação perdura dentro da categoria da ruptura. Apesar dos inúmeros motivos intelectuais comuns, seria praticamente impossível conceber uma oposição mais inconciliável do que essa que separa as teses de Benjamin sobre a obra de arte da *Teoria Estética* de Adorno.

A *Teoria da Vanguarda* - é o que me parece - tenta fazer dessa oposição o objeto de uma construção teórica. Reflete o projeto vanguardista de uma recondução da arte à práxis cotidiana, não ao deduzir desse projeto um programa estético (como o havia feito Benjamin), mas na tentativa de compreender o seu fracasso. Aí começa a história dos malentendidos produtivos, e, longe de "corrigi-los", cumpre acatá-los. Tudo depende de se pensar um conceito de fracasso que seja complexo e, em si mesmo, pleno de contradições,

que preserve tanto as experiências vividas no processo do fracasso quanto a consciência de que o projeto - de uma estética dissolvida no cotidiano, enquanto projeção de um alvo a ser atingido - guarda ainda o seu sentido, mesmo quando a estetização universal do cotidiano (como nos Estados Unidos) de há muito parece tê-lo destituído de seu valor.

No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis cotidiana, que, em igual medida, é o resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), bem como da dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições sociais dadas; 3. e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente, parecia estar na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes, traz como consequência uma transformação da instituição arte, que talvez possa ser assim formulada: a instituição arte continua a existir, mas como uma instituição abalada (o "Irrealis", em Adorno, dá conta dessa formulação). As categorias da estética idealista não foram simplesmente tomadas válidas outra vez; antes, perduram enquanto categorias destituídas de valor. Joseph Beuys concebe trabalhos alegóricos; de acordo com a sua intenção, são signos que nos devem transmitir uma mensagem, mas que atuam como símbolos. Significa que os lemos no segundo plano de um esquema fomentador de vivências, o qual sabemos não possuir outro fundamento que não a própria vivência por nós experimentada com o seu auxílio (cf. ensaio sobre Joseph Beuys, *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde*). Algo mais mudou desde os movimentos históricos de vanguarda: se o esteticismo ainda podia responder de forma relativamente concisa à questão sobre o que é a arte, isso agora já não se dá mais, a questão sendo lançada aos próprios produtores. Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada, vêem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas de que a arte ainda é possível. Enquanto o mercado da arte cada vez mais se transforma em campo para a especulação do capital internacional, virtualiza-se o marco normativo dentro do qual trabalha o artista individual. Sob o infeliz verbete da "pós-modernidade", o que hoje se discute não passa de um velho problema da modernidade, evocador da famosa-famigerada proposição hegeliana

do fim da arte: a sociedade burguesa não possui uma arte que lhe seja genuína, mas - contra Hegel e com Adorno, seria o caso de adicionar um complemento à proposição - precisa dela.

Terei alcançado a mágica de ler *Teoria da Vanguarda* como se fosse o livro de um outro? Receio que não. Tudo o que consegui foi aproximar o velho texto de uma perspectiva que *Prosa der Moderne* (obra mais recente) justamente acaba de tornar definitiva.

Bremen, fevereiro de 1989

Peter Bürger

Anexo 05

VOCABULÁRIO DO TEXTO

Abbild = cópia, reprodução

Abbildfunktion = função mimética ou representativa

Abdanken = abdicação

abdrängen = excluir, apartar

Abgehobenheit = dissociação, separação, descolamento

Ablehnung = recusa, negação

Ablösung = separação

Abschaffung = desativação, abolição (ver: *Aufhebung*)

allgemein = geral ou universal

Allgemeinheit = generalidade ou universalidade

Alltag = cotidiano

Alltagsdasein = existência cotidiana

Alltagsleben = vida cotidiana

Alltagspraxis = prática cotidiana

Aneignung = apropriação

Anlage = disposição

Anpassung = acomodação, ajustamento

Ansatz = princípio

Anschauung = opinião, visão

Anschein = aparência, probabilidade

Ansicht = ponto de vista, opinião

Anspruch = pretensão (ver: *Wahrheitsanspruch*, *Geltungsanspruch*, *Verwendungsanspruch*, *Neuheitsanspruch*)

antagonistisch = antagonístico

Anteilnahme = simpatia, interesse, empatia

Anwendung = aplicação, uso

Applikation = aplicação

Artefakt = artefato

Ästhetizismus = esteticismo

Ästhetizist = esteticista

ästhetizistisch = relativo ao esteticismo

Auflösung = dissolução, decomposição

Ausführungen = considerações

Aufdecken = descobrimento, desnudamento, desvelamento, desmascaramento (ver: entschleiern)

Auffassung = interpretação, concepção

Aufgabe = tarefa

Aufhebung = superação

Aufklärer = iluminista (defensor do Iluminismo)

Aufklärung = Esclarecimento (Iluminismo ou Ilustração)

Aufnehmende = receptor

Ausbildung = formação, cultivo, cultura, educação

Ausblendung = desfocamento ou desfocalização (fade out)

Ausdifferenzierung = diferenciação, desdobramento

Auseinandersetzung = controvérsia, polêmica, discussão

Auseinandertreten = divergência

Auslegung = exegese

Aussage = afirmação, asserção, conteúdo, mensagem

aussagemässig = relativo ao conteúdo (conteudístico)

ausserästhetisch = extra-estético ou alheio à estética

aussergeschichtlich = extra-histórico

Ausprägung = acepção, uso

Autonomie = autonomia (ver: Selbständigkeit)

Autonomiesetzung der Kunst = o processo pelo qual a arte se torna autônoma

Autonomiestatus = status de autonomia

s Autonomwerden = processo pelo qual a arte se torna autônoma

Avantgardebewegung = movimento de vanguarda

Bedeutung = significado (importância)

Bedeutungstotalität = totalidade de significado

Bedingung = condição

Bedingtheit = condicionalidade

Befreiung = libertação

Beförderung = ocorrência, acontecimento

Begehrungsvermögen = faculdade de desejar

begreifen = apreender (conceitualmente), compreender, captar (o sentido)

Bechäftigung = ocupação

Begriff = conceito

Belanglosigkeit = trivialidade

beliebig = arbitrário, fortuito, qualquer

Bereich = campo, esfera ou âmbito

s Besondere = o particular

Besonderheit = particularidade (ver: Partikularität)

s Bestehende = o existente

bestehende Gesellschaft = sociedade estabelecida

Bestimmung = determinação, definição

Bestimmtheit = determinidade (qualidade de ser determinado)

Bestimmtsein = determinação, definição (qualidade do que é determinado)

Beurteilung = julgamento

Bewertung = avaliação

Bewusstsein = consciência

Beziehung = referência, relação, relacionamento

Bezug = relação, referência

Bezugspunkt = ponto de referência

Bezugssystem = sistema de referências ou de relações

Bild = imagem, (quadro, gravura, fotografia)

bildende Kunst = belas-artes

Bildkunst = pintura

Bildung = formação, cultura (cultivo), educação

Bildungsfähigkeit = educabilidade, aptidão para a formação

Bildungsbürgertum = burguesia culta (ou intelectual)

Bindung / Nichtbindung = vinculação, compromisso / não-vinculação, não-compromisso

Bruchstück = fragmento

Brüchigkeit = fragmentariedade

Darstellung = representação

Darstellungskunst = arte da representação

Darstellungsmittel = meios de representação

r Deutende = aquele que interpreta, intérprete

Deutung = interpretação

Differenzierung = diferenciação (ver: Ausdifferenzierung e Herausdifferenzierung)

Ding = coisa

Durchbrechen = ruptura total (ver: Bruch, Umbruch, Einschnitt, Zäsur)

Ebene = nível, plano

echt = autêntico, genuíno

Echtheit = autenticidade

Effekt = efeito (ver: Wirkung)

Eigenschaft = qualidade, característica, aptidão (ver: Beschaffenheit)

Eigentumlichkeit = particularidade, singularidade

Einbildungskraft = imaginação, capacidade ou força da imaginação

Eindruck = impressão

Eindrucksempfänglichkeit = receptividade para a impressão

Eingreifen = intervenção

Einheit = unidade

Einheitsstiftend = unificador

Einlösung = resgate

einmalig = único, extraordinário

Einmaligkeit = singularidade, unicidade

einschneidend = incisivo

Einschnitt = ruptura, corte

Einsicht = insight, conhecimento (Erkenntnis), compreensão, visão, percepção, discernimento, intelecção

einsichtig machen = tornar compreensível

Einspruch erheben = protestar

Einstellung = atitude, postura, modo de pensar

Einwirkung = atração, influência, efeito, atuação

Engagement = engajamento

entaktualisieren = desatualizar

Entfaltung = desdobramento, desenvolvimento (ver: Entwicklung)

Entfremdung = alienação

Entfremdungserscheinung = fenômeno de alienação

Enthistorisierung = des-historicização

Entmächtigung = destituição do poder, perda do poder

entmystifizieren = desmistificar

entrücken = remover, distanciar

Entstehung = surgimento

Entwicklung = desenvolvimento

Entwicklungslogik = lógica de desenvolvimento

Erfahrung = experiência (vivência)

Erfassung = compreensão

Erkennende = sujeito cognoscente

Erkenntnis = conhecimento, cognição

erkenntnisleitend = que orienta o conhecimento

Erkenntnispielraum = campo ou margem de conhecimento

Erkenntniswert = valor cognitivo

Erklärung = explicação

Erklärungsmodel = modelo explicativo

Erklärungsschema = esquema de explicação (ou explicativo)

Erklärungsversuch = tentativa de explicação

Erläuterung = legenda

Erörterung = discussão

ersetzen = substituir

epochal = de época

Fall = caso

Faktum / Fakten = fato(s)

Fixierung = fixação

Folgenlosigkeit = carência de consequência ou de impacto

Forderung = exigência

Form = forma

Formbestimmtheit = determinidade da forma

Formfrage = questão formal (de forma)

Formtrieb = impulso formal (de forma)

Forschungsdiskussion = discussão de pesquisa (ou *em* pesquisa)

Forschungsproblem = problema de pesquisa (ou *em* pesquisa)

Fortschrittlichkeit = progressividade

Fundierung = fundamento, fundação, embasamento

Funktion = função

funktionieren = funcionar

Funktionsanalyse = análise de função

Funktionsaspekt = aspecto de função

Funktionsbestimmung = determinação de função

Funktionslosigkeit = carência de função

Funktionsmodus = modo de função

s **G**anze = o todo

Ganzheit = totalidade

Gebilde = obras, criações (ver: Artefakt)

Gebrauch = uso

Gebrauchswert = valor de uso

Gebrauchszusammenhang = contexto de uso, contexto das práticas

gebundene Kunst = arte comprometida

Gedankengang = raciocínio

Gedankengebilde = conjunto de idéias

s Gegebene = aquilo que é dado

Gegenstand = objeto

Gegenstandsbereich = âmbito objectual (literalmente: campo ou esfera

do objeto), designação para as várias disciplinas ou campos de estudo acadêmico_científicos

gegenstandslos = supérfluo

Gegenwart = presente

Gegenwartsbezogenheit = relação com o presente (referencialidade do presente)

Gegenwartsbezug = relação com o presente

Geist = espírito

Geisteshaltung = postura intelectual

Geisteswissenschaften = ciências do espírito (ciências humanas)

geistig = intelectual, espiritual

gegliedert = articulado

Geltung = validade

Geltungsanspruch = pretensão de validade

Gemeinplatz = lugar comum

Gemeinsamkeiten = afinidades, pontos em comum

Geselligkeit = sociabilidade

Gesellschaftszustand = situação social

Gesetzlichkeit = legalidade (legitimidade)

Geschichtlichkeit = historicidade

Geschichtsschreibung = historiografia

Gestalt = figura (ou forma)

s Gestalten = conformação, enformação, figuração, configuração, estruturação, formação, estruturação formal, formalização, criação formal (verbo: plasmar)

Gestaltung = enformação, figuração, conformação, estruturação formal, formalização, criação formal (verbo: plasmar)

gestalten = dar forma, enformar, conformar, configurar, caracterizar, formar, estruturar, criar, plasmar

Gestaltungsprinzip = princípio de enformação, de estruturação

Gestaltungsweise = modo de enformação, de figuração, de apresentação, ou de estruturação

Gleichsetzung = equiparação, equação

gleichursprünglich = que tem a mesma origem

Gleichzeitigkeit = simultaneidade

Grund = fundamento

Grundlage = base

Grundsatz = axioma

Grundmuster = padrão básico

Handlung = ação

handlungsfähig = capaz de agir

Handlungsmöglichkeit = possibilidade de ação

Herausbildung = conformação, formação

Herausdifferenzierung = cristalização, diferenciação, distinção

Herauslösung = separação

Herrschaftsauratik = poder aurático, aura de poder

herstellen = produzir, realizar

Herstellung = produção, realização

Hinweis = alusão, referência

Hypostasierung = hipostatização

historisieren = historicizar

Historisierung = historicização (ver: Enthistorisierung)

Historismus = historicismo

Ichbezogenheit = ego-referencialidade (adj.: ichbezogen)

Ideologiekritik = crítica da ideologia

ideologiekritisch = crítico da ideologia, que faz crítica da ideologia

ideologieverdächtig = suspeito de ideologia

Ideologisierung = ideologização

Inbegriff = suma totalizadora

Infragestellung = questionamento

Inhalt = conteúdo

Institution = instituição

Interesse = interesse

interessegeleitet = orientado pelo interesse

Interesselosigkeit = desinteresse

Kategorie = categoria

Kenntnis = conhecimento

Kontext = contexto

Konzept = conceito (ver: Begriff)

Konzeption = concepção

Kultfunktion = função de culto

Kulturtheorie = teoria da cultura

Kulturwissenschaft = ciência da cultura

Kunstbegriff = conceito de arte

Kunstgenuss = fruição ou prazer estético

Kunsttheorien = teorias da arte ou teorias estéticas

Lebensbereich = esfera da vida

Lebenspraxis = prática de vida

lebenspraktisch = da vida prática (relativo à prática de vida)

Lebensverhältnisse = condições de vida

Legitimität = legitimidade

Literaturwissenschaft = ciência da literatura (corresponde à disciplina da Teoria Literária)

Machbarkeit = factibilidade

s Machen = o fazer

Marxschen = marxiano

Medium / Medien = medium / media, meio(s)

meinen = querer dizer, ter em mente

Merkmal = característica, sinal distintivo

Meta-Ebene = meta-nível

missverständlich = equívoco

mittelbar / unmittelbar = indireto / direto, mediato / imediato, mediatizado / não-mediatizado

Moderne = a modernidade, a era moderna, o Moderno

Modernismus = modernismo, movimento modernista

Modus = modo

monadeartig = tipo "mônada"

Montage = montagem

Naturbild = imagem da natureza

Naturgeschichte / Natur-geschichte = história natural / história da natureza

naturwüchsig = espontâneo, espontaneamente

Nebentheorem = teorema secundário

Neuheitsanspruch = pretensão de novidade

Nichtbindung = não-vinculação / não-compromisso

nicht-organisch = não-orgânico

Nichtzweckgebundenheit = independência_com_relação_aos_fins

Objekt = objeto (ver: Gegenstand)

objektivistisch = objetivista (de Objektivismus = objetivismo)

objektives Verstand = compreensão objetiva

objektives Zufall = acaso objetivo

Öffentlichkeit = esfera pública, opinião pública, o público

Ordnung = ordem

organisch = orgânico

Phänomene = fenômenos (ver: Erscheinung)

praktisch = prática, relativo à práxis

Praxis = práxis (ver: praktisch)

Problemstellung = colocação do problema

produktionsästhetisch = relativo à estética da produção

Produktionsmittel = meios de produção

Rahmen = marco, quadro, arcabouço, contexto, moldura

Rahmenbedingungen = condições estruturais, condições contextuais

Repräsentationsbedürfnis = necessidade de representação

Repräsentationsfunktion = função de representação

Repräsentationsobjekt = objeto de representação

Revolutionierung = revolucionamento

Rezeptionsästhetik = estética da recepção

rezeptionsästhetisch = relativo à estética da recepção (estético-recepcional)

rückföhrug = recondução

Sache = coisa

Sacheverhalt = estado de coisas

Schaffensprozess = processo de criação

Schein = aparência

Schein-Realität = realidade aparente (ilusória, fantasma)

seelisch = psicológico, da alma

Selbständigkeit = independência ou autonomia

Selbstgeföhl = auto_sentimento

Selbstverständlichkeit = evidência, o óbvio

Selbstverwirklichung = auto-realização

selbstverständnis = autocompreensão

Schockwirkung = efeito de choque

Setzung = estabelecimento, posição, norma, atribuição

Sinn = sentido, significado

Sinndeutung = interpretação de sentido (interpretação espontânea)

Sinne = os sentidos

sinnlich = sensível

Sinnlichkeit = sensibilidade

Sinnlicher Trieb / Formtrieb = impulso sensível ou material / impulso formal

Sinnsetzung = atribuição de sentido

Sinnzusammenhang = encadeamento de sentido

sittlich = moral

Spielraum = margem (de jogo)

Spieltrieb = impulso lúdico

Spätkapitalismus = capitalismo tardio

Stand = situação, momento, estágio, estado

Stellung = colocação, posição, lugar

Stellenwert = lugar, valor posicional (importância, significado)

Stimmung = atmosfera emocional

Strukturmuster = padrão estrutural

Strukturiertheit = estruturabilidade

Subjekt = sujeito

subsumieren = subsumir

Subsumption = subsunção

Sujet = tema

Sujet-szene = cena-tema

systemimmanent = imanente ao sistema

Tatsache = fato

Teilbereich = subesfera, esfera parcial

Teilsystem = subsistema

theoriegeleitet = orientado pela teoria

theorierelevant = relevante para a teoria

Traditionsbruch = ruptura com a tradição

Trennung = separação

Trieb = impulso

Übereinstimmung = concordância

Überlieferung = tradição

Überlieferungsgeschehen = acontecer da tradição

Übertragung = transposição (tradução)

Überzeugungskraft = força de persuasão

Ungleichzeitigkeit = não-simultaneidade

Umbruch = revolução, ruptura decisiva

Umfunktionierung = mudança de função

Umgang = trato ou comércio (no sentido de relação)

Unabhängigkeit = independência (Ver: Selbständigkeit, Autonomie)

Unnahbarkeit = inacessibilidade

s Unterdrückende = o (elemento) opressor, aquilo que oprime

Unterhaltungsliteratur = literatura de entretenimento

Unterkategorie = subcategoria

Unwillkürlichkeit = arbitrariedade

Ursprung = origem

ursprünglich = primitivo, original (ver: gleichursprünglich)

Urteilstkraft = o juízo

Verallgemeinerung = generalização, difusão (ver: allgemein)

Veranstaltung = performance, evento, manifestação

verbauen = impedir, tornar impossível, obstruir

Verbindung = ligação

verbunden / unverbunden = compatível / incompatível, relacionado/não-relacionado

Vereinigung = união

vereinzeln = isolar

Verfall = decadência

Verendlichung = finitude

Verfallserscheinung = fenômeno de decadência

Verfremdung = estranhamento

Verfremdungseffekt = efeito de estranhamento

Verfügung = disposição

Verfügbarkeit = disponibilidade

Vergegenständlichung = objetivação (talvez, objetificação)

Verhalten = conduta, atitude

Verhaltentypus = tipo de conduta

Verhältnis = relação (Verhältnisse = condições, circunstâncias)

verknüpfen = vincular

vermitteln = mediar

Vermittlung = mediação, transmissão

Vermittlungsinstanzen = instâncias mediadoras (ou de mediação)

vermittlungslös = sem mediação (ver: *unmittelbar*)

Verschiebung = deslocamento

verschleiern = desvelar

Verselbständigung = independência, autonomização

Versenkung = submersão (absorção)

Versöhnung = reconciliação

Verstand = razão, entendimento

s Verstehen = compreensão

Verständnis = compreensão

Verwendung = aplicação, uso

Verwendungsanspruch = pretensão de uso ou aplicação

Verwendungszweck = uso ou função (literalmente: finalidade de aplicação)

Verwertbarkeit / Unverwertbarkeit = utilidade / não-utilidade

Verzerrung = deformação

Voraussetzung = pressuposto

Voreinstellung = disposição prévia

Vorform = forma prévia (ou precoce)

Vorgang = processo

s Vorgegebene = o pré_dado

Vorgehen = procedimento, proceder

Vorgehensweise = procedimento

Vorstellung = representação

Vorurteil = preconceito (Gadamer)

Vorzeigen = mostra

Wahrheit/ Unwahrheit = verdade / não-verdade

Wahrheitsanspruch = pretensão de verdade

Wahrheitsgehalt = teor de verdade

Wandel = transformação, mudança

Ware = mercadoria

Warenästhetik = estética da mercadoria

Warencharakter = caráter da mercadoria

Warengesellschaft = sociedade de consumo

Warenideologie = ideologia de consumo

Weise = modo (ver: Modus)

Weltbejahung = afirmação do mundo

Weltbilder = imagens do mundo

Werk = obra

Werkgehalt = conteúdo da obra

Werkstück = objeto em produção (por analogia, obra em produção)

Wert = valor

Wertvorstellung = representação de valor

Wesen = essência

Widerspruch = contradição

Widersprüchlichkeit = caráter contraditório

Widerspruchsstruktur = estrutura de contradição

Wirklichkeit = realidade efetiva

Wirklichkeitsgestaltung = (en)formação da realidade (ver: Gestaltung)

Wirkung = efeito

Wirkungsmittel = meio para se chegar a um efeito

Wissenschaft = ciência

Wissenschaftler = cientista (pesquisador)

Zäsur = corte, cesura (ver: Einschnitt, Bruch)

Zeitgeist = espírito de época

Zudecken = recobrimento

Zufall = acaso

Zugriff = abordagem

Zuordnung = coordenação, correlação

Zuordnungsverfahren = procedimento de coordenação (ou de correlação)

Zusammenfallen = coincidência

Zusammenhang = conexão, contexto, encadeamento

Zusammenstimmung = acordo, concordância (ver: Übereinstimmung)

Zwang = coerção

Zweck = finalidade, fim

zweckrational = relativo a racionalidade_voltada_para_os_fins

Zweckrationalität = racionalidade-voltada-para-os-fins

Anexo 06

BIBLIOGRAFIA DE PETER BÜRGER

I – Livros publicados

Der Essay bei Heinrich Heine. Dissertação filosófica. München 1959. In Zusammenarbeit mit J. Lefebvre: **Grabbe, Napoléon ou les cent jours** (tradução e introdução). Paris 1969.

Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. *Versuch einer wirkungsästhetischen Analyse.* Frankfurt 1971.

Der französische Surrealismus. *Studien zum Problem der avan-gardistischen Literatur.* Frankfurt 1971. [Nota do Tradutor: Em 1996, sairia a segunda edição comemorativa dos 30 anos da obra, que serviu de base para o resultado final da minha tradução.]

Studien zur französischen Frühaufklärung (edition suhrkamp, 525).

Theorie der Avantgarde (edition suhrkamp, 727). Frankfurt 1974. Segunda edição, 1980.

Aktualität und Geschichtlichkeit. *Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur* (ed. suhrkamp, 879). Frankfurt 1977.

Vermittlung - Rezeption - Funktion. *Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 288). Frankfurt 1979.

Zur Kritik der idealistischen Ästhetik (suhrkamp taschenbuch wiss., 419). Frankfurt 1983.

Prosa der Moderne. Frankfurt 1988.

Das Denken des Herrn. Frankfurt, Suhrkamp, 1992.

Die Tränen des Odysseus. Frankfurt, Suhrkamp, 1993.

Das Verschwinden der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt, Suhrkamp, 1998.

Ursprung des postmodernen Denkens. Verlbrück Wissenschaft, 2000.

Publicações como editor e organizador:

Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. *Versuche kritischer Literaturwissenschaft* (FAT 2090). Frankfurt 1974.

Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 245). Frankfurt 1978.

Naturalismus/Ästhetizismus (Hefte für krit. Literaturwissensch., 1; edition suhrkamp, 992). Frankfurt 1979.

Surrealismus (Wege der Forschung, 473). Darmstadt 1982.

Zum Funktionswandel der Literatur (Hefte für krit. Literaturwissensch., 4; ed. suhrkamp, 1157). Frankfurt 1983.

Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt 1987.

II. Ensaios:

Zeit als Struktur und Schicksal. Versuch über einen Roman von Michel Butor. In: Die Neueren Sprachen, Neue Folge, 12 (1963), pp. 269-275.

Racine und der Anstand. Zur Aufnahme Racines in Deutschland. In: Neue Deutsche Hefte, Nr. 100 (Juli-August 1964), pp. 58-77.

Illusion und Wirklichkeit im Saint Genet von Jean Rotrou. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, 14 (1974), pp. 241-267.

Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry. In: Romanistisches Jahrbuch 16 (1965), pp. 149-168.

Molière: Le Tartuffe. In: *Das Französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, editado por J. von Stackelberg. 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. I, pp. 227-246.

Natalie Sarraute: Martereau. Der moderne französische Roman. Interpretationen, (editado por W. Pabst). Berlin 1968, pp. 231-249.

Techniken der Verfremdung in den Erzählungen von Jorge Luis Borges. In: Iberoromania 1971, pp. 152-162.

Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung. Les aiseillons de mon pays von Gace Brulé. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), pp. 24-34.

La Fontaines Fabeln. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. IX/X (Renaissance und Barock), editado por A. Buck. Frankfurt 1972, pp. 316-327.

Benjamins "rettende Kritik". Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, 23 (1973), pp. 198-210.

Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade. In: *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*, publicado por G. Mattenklott/K. R. Scherpe (Scriptor Taschenbücher Literaturwissenschaft, S 2). Kronberg 1973, pp. 77-104.

Ideologiekritik und Literaturwissenschaft. Hrsg. von P. Bürger, Frankfurt, 1974, pp. 1-22.

Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre. In: *Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, editado por P. Bürger. Frankfurt 1974, pp. 23-49.

Stendhals Le Rouge et le noir. In: *Der französische Roman*, editado por K. Heitmann. Düsseldorf 1975, pp. 274-292.

Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft. In: *Das Argument*, Nr. 90 (Mai 1975, S. 199-228).

Formalismus - nomologische Wissenschaft oder hermeneutische Theorie? in: *Erzählforschung* 1 [...] editado por von W. Haubrichs (Beiheft der Zeitschrift Lili). Göttingen 1976, pp. 29-42.

Zusammen mit G. Leithäuser: **Die Theorie der Physiokraten. Zum Problem der gesellschaftlichen Funktion wissenschaftlicher Theorie**, in: *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 3 (1976), pp. 355-375.

Probleme der Rezeptionsforschung, in: *Poetica* 9 (1977), pp. 446-471; versão francesa (abreviada) in: *Oeuvres & Critiques* 2 (1977/78), Nr. 2, pp. 5-18.

Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1 (1977), pp. 50-76.

Néoformalisme et herméneutique. Remarques sur certaines orientations théoriques de H. R. Jauf, in: *Zeitschrift für Romanistische Literaturgeschichte* 1 (1977), pp. 518-528.

Zum Problem des Funktionswandels von Kunst und Literatur in der **Epoche des Übergangs von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft**, in: *Lili*, Nr. 32 (1978), pp. 11-27.

Poesie und Ideologie. Zu Pasolinis "Le Ceneri di Gramsci", in: *ZRLG* 3 (1979), pp. 169-180.

Zum Funktionswandel der Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus: La Querelle du Cid, in: *Bildung und Ausbildung in der Romania*, editado por v. R. Klopfer entre outros, volume I, München 1979, pp. 43-58.

Naturalismus - Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität, in: *Naturalismus/Ästhetizismus* (ed. suhrkamp, 992). Frankfurt 1979, pp. 18-55.

The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A reply to Jürgen Habermas, in: **New German Critique** No 22 (Winter 1981), pp. 19-22.

Probleme gegenwärtiger Ästhetik, in: W. Oelmüller (ed.): *Kolloquium Kunst und Philosophie I* [...]. Paderborn 1981, pp. 200-210.

Zur Geschichtlichkeit von Anschauung/Anschaulichkeit als ästhetischer Kategorie, in: W. Oelmüller (org.): *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Ästhetische Erfahrung* (UTB, 1105), Paderborn 1981, pp. 41-49.

Zum Funktionswandel der dramatischen Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus, in: P. Brockmeier/H. H. Wetzel (org.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*. Volume I, Stuttgart 1981, pp. 77-114.

Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomisierung der Literatur im 19. Jahrhundert, in: Ch.B./P.B./J. Schulte-Sasse (orgs.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur* (Hefte für krit. Literaturwissensch., 3; ed. suhrkamp, 1089). Frankfurt 1982, pp. 241-265.

Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik, in W. Oelmüller (org.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 2: Ästhetischer Schein* (UTB, 1178). Paderborn 1982, pp. 34-50.

Institution Literatur und Modernisierungsprozess, in: P.Bürger(org.) *Zum Funktionswandel der Literatur* (Heft für krit. Literaturwissensch., 4; ed. suhrkamp, 1144). Frankfurt 1983, pp. 9-32.

Der Umgang mit dem andern der Vernunft, in: K. H. Bohrer (org.) *Mithos und Moderne* (ed. suhrkamp 1144). Frankfurt 1983, pp. 41-51.

Das Altern der Moderne, in: L. v. Friedeburg/J. Habermas (org.) *Adorno-Konferenz 1983* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 460). Frankfurt 1983, pp. 177-197.

Überlegungen zur historisch-soziologischen Erklärung der Genie-Ästhetik im 18. Jahrhundert, in: *Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1984, pp. 60-72.

Zur Kritik einiger Kategorien der idealistischen Ästhetik, in: *Universitas* 39 (1984), pp. 41-51.

Autonomie - Engagement - Aktion. Zur politischen Problematik dadaistischer Kunstpraxis, in: *Sprachkunst* 15 (1984), Heft 2, pp. 330-340.

Valéry und Breton. Zwei Lesarten der Moderne, in: *Neue Rundschau* 9 (1985), H. 2, pp. 31-57.

L'Anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno, in: *Revue d'Esthétique*, nouv. série n° 8 (1985), pp. 85-94.

Klassizität und Moderne. *Zur Allegorie bei Baudelaire*, in: RZLG 1985, H. 1/2, pp. 122-143.

On Literary History, in: Poetics 14 (1985), pp. 199-207.

Adorno, Bourdieu und die Literatursoziologie, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 17 (1985), H. 1, pp. 47-56.

Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik, in: *"Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht"*, editado por Ch. Bürger (Hefte für krit. Litwiss., 5, ed. suhrkamp, 1329). Frankfurt 1986, pp. 170-176.

Die Geburt der literarischen Moderne aus dem Geist der Moral, in: Merkur 1985, pp. 1026-1030.

Observação:

Resenhas críticas não foram incluídas nestas indicações bibliográficas; tampouco as traduções de textos posteriormente publicadas em alemão. Aqui, ao lado de uma série de ensaios, caberia mencionar a tradução americana da Teoria da Vanguarda, lançada em 1984, dentro da série "Theory and History of Literature" pela University of Minnesota Press/Minneapolis.

Esta bibliografia nos foi enviada pelo autor, em 1989, alertando para o fato de os ensaios incluídos alcançarem apenas até 1985. A mão, ele incluiu ainda algumas obras posteriores a essa data. Ver indicação nossa sobre a tradução espanhola da *Teoria da Vanguarda*. Peter Bürger informava ainda sobre a existência de uma tradução francesa, até então ainda não publicada (?), e sobre a tradução italiana, que deve ter vindo a público no ano seguinte. Mantive o padrão alemão de referências.