

COLEÇÃO **a**

- Teorias da arte moderna — H. B. Chipp
- Intuição e intelecto na arte — R. Arnheim
- Escultura — R. Wittkower
- Conceitos fundamentais da história da arte — H. Wölfflin
- História da história da arte — G. Bazin
- Saber ver a arquitetura — Bruno Zevi
- Pedagogia da Bauhaus — R. Wick
- Diários — P. Klee
- Pintura e sociedade — P. Francastel
- A arte antiga — E. Faure
- A arte medieval — E. Faure
- A arte clássica — H. Wölfflin
- Norma e forma — E. H. Gombrich
- A arte renascentista — E. Faure
- Do espiritual na arte — W. Kandinsky
- Olhar sobre o passado — W. Kandinsky
- A arte moderna — E. Faure
- Sintaxe da linguagem visual — D. A. Dondis
- História do impressionismo — J. Rewald
- A arte italiana — A. Chastel
- As vanguardas artísticas — M. Micheli
- História da arte como história da cidade — C. G. Argan

Próximos lançamentos

- As pedras de Veneza — J. Ruskin
- O dever das artes — G. Dorfles
- Correspondência — P. Cézanne

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI

TRADUÇÃO
PIER LUIGI CABRA

Martins Fontes

SONHO E REALIDADE DO SURREALISMO

O problema da liberdade

O que dadá não pudera fazer por sua própria natureza o surrealismo se encarregou de tentar fazê-lo. Dadá encontrava a sua liberdade na prática constante da negação; o surrealismo procura dar o fundamento de uma "doutrina" a essa liberdade. É a passagem da negação à afirmação. Muitas das posições dadaístas permanecem no surrealismo, muitos dos seus gestos, muitas das suas atitudes destrutivas, o sentido geral da sua revolta e até mesmo seus métodos provocatórios; no entanto, tudo isso adquire uma fisionomia diferente.

Essa *pars destruens* assume novo realce por ser colocada ao lado de uma parte construtiva. De fato, enquanto o anarquismo puro do dadaísmo contava unicamente com os humores derrisórios da sua polêmica, chegando no máximo à concepção da liberdade como rejeição imediata e definitiva de toda convenção moral e social, o surrealismo apresenta-se com a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento.

A posição de dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora, os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os "escândalos" surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a sociedade. Ainda assim, a fratura da crise continuava aberta, gerando mal-estar.

A consciência dessa fratura, no surrealismo, foi extremamente aguda desde o início: fratura entre arte e sociedade, entre mundo exterior e mundo interior, entre fantasia e realidade. Por essa razão, todo o esforço dos surrealistas visava encontrar uma mediação entre essas duas margens, um ponto de coincidência que permitisse remediar as lacerações da crise. O elemento original desse movimento está exatamente nisso. No expressionismo e no dadaísmo também encontramos o sentimento da fratura, da crise, mas apenas no surrealismo a busca da solução assumiu um empenho tão específico.

Assim, o problema da liberdade continua sendo o problema fundamental do surrealismo. Da mesma forma que dadaísmo, portanto, ele também não se apresenta como uma escola literária ou artística. O mote de Rimbaud, “a literatura é uma idiotice”, também é a sua palavra de ordem: o que está em jogo é muito mais importante do que a arte de fazer quadros ou de escrever versos, está em jogo o destino do homem, seu sucesso ou sua ruína na Terra. É isso que o surrealismo entende e é justamente na direção dessa verdade sem subentendidos que tem início a sua ação.

“A arte autêntica de hoje”, escreve Breton na época da guerra marroquina, em 1926, “está ligada à atividade social revolucionária: ela tende à confusão e à destruição da sociedade capitalista.”¹ E alguns anos mais tarde especifica: “No estado de crise atual do mundo burguês, a cada dia mais consciente da própria ruína, eu acredito que a arte de hoje deva justificar-se como consequência lógica da arte de ontem e, ao mesmo tempo, submeter-se, o mais freqüentemente possível, a uma atividade de interpretação que faça explodir a sua controvérsia na sociedade burguesa.”²

Eis, portanto, outro dos novos aspectos do surrealismo: seu desejo de superar as posições de protesto e de revolta para chegar a uma posição revolucionária explícita.

Segundo os surrealistas, porém, o problema da liberdade apresenta duas faces: a da liberdade individual e a da liberdade social. Assim, também devem ser duas as soluções, se bem que a liberdade social, a ser levada a efeito através da revolução, seja premissa indispensável para realizar a completa liberdade do espírito.

De 1923 a 1935, a investigação teórica de Breton e dos seus amigos está toda voltada aos esclarecimentos desses dois termos da questão. Portanto, muito freqüentes, nos manifestos, nos ensaios, nas poesias, são as referências a esse argumento fundamental. É sempre Breton, todavia, guia espiritual do movimento, que sabe

1. Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Ed. du Seuil, Paris, 1945, p. 122.

2. A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris, 1935, p. 68.

resumir e iluminar com clareza os diversos momentos dessa história densa de experiências, de tentativas, de dúvidas, de contradições.

Presidem essa investigação dois nomes, que terão um peso determinante em toda a experiência surrealista: Marx e Freud. Marx como teórico da liberdade social, Freud como teórico da liberdade individual. A esse respeito, fazendo o balanço das posições do surrealismo, numa entrevista concedida em 1935, Breton disse: “Proclamamos desde há muito a nossa adesão ao materialismo dialético, do qual fazemos nossas todas as teses: primado da matéria sobre o pensamento; adoção da dialética hegeliana como ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior como do pensamento humano; concepção materialista da história... necessidade da Revolução social como resolução do antagonismo que se declara, em certa etapa do seu desenvolvimento, entre as forças produtivas materiais da sociedade e as relações de produção existentes (luta de classe). Da psicologia contemporânea, o surrealismo retém essencialmente aquilo que tende a dar uma base científica às pesquisas sobre a origem e as mudanças das imagens ideológicas. É nesse sentido que o surrealismo atribuiu uma importância particular à psicologia do processo do sonho assim como Freud a explicou.”³

Estamos diante das duas almas do surrealismo: a alma herdeira dos mais inquietos espíritos românticos e a alma que deseja acolher a mensagem da revolução socialista. O surrealismo está longe de ser um todo único, teoricamente compacto, e a tarefa de Breton para mantê-lo unido, inclusive como movimento, não é nada fácil. Essas duas almas, que constituem os pólos da dialética surrealista e que, no contexto do próprio surrealismo, continuam a ser o reflexo da situação histórica real da fratura entre arte e vida, entre arte e sociedade, levam, de fato, com muito mais freqüência, os surrealistas às soluções unilaterais, ou puramente literárias, ou puramente políticas. O ponto de fusão das duas almas permanece o mais das vezes no estado de aguda nostalgia ou de ansioso desejo. “O poeta futuro”, escreverá Breton, “irá superar o conceito deprimente do irreparável divórcio entre a ação e o sonho.”⁴ Mas o que interessa sublinhar aqui é a maneira enérgica com que o problema foi colocado. Mérito indiscutível do surrealismo é ter-se medido com tal problema e ter enxergado a sua possibilidade de solução.

A vontade do surrealismo de irromper na história, inclusive na atividade política, para criar as condições da liberdade material e espiritual do homem, é uma vontade moderna, a única vontade

3. *Ibidem*, pp. 78-79.

4. A. Breton, *Les vases communicants*, Cahiers libres, Paris, 1932, p. 85.

capaz de trazer a cultura para lá da crise, de volta, a um terreno criativo diferente, onde a fratura seja reparada, não com a repetição de uma visão ultrapassada, mas com a força de uma visão renovada. No expressionismo e no dadaísmo também transpareceu uma exigência do gênero e houve inclusive tentativas individuais análogas de se resolver o problema. Mas o que parece decisivo no surrealismo é que se trata de todo um movimento que sente em seu conjunto a necessidade de teorizar e de realizar tal exigência.

É absolutamente impossível compreender o surrealismo sem dar-se conta desse fato. “*Transformar o mundo*, disse Marx; *Mudar a vida*, disse Rimbaud; essas duas palavras de ordem são, para nós, uma coisa só.”⁵ Tal é o pensamento dos surrealistas. Mas a enunciação alcança uma clareza maior ainda: “*É preciso sonhar*, disse Lênin; *É preciso agir*, disse Goethe. O surrealismo nunca quis outra coisa, seu esforço é no sentido de resolver dialeticamente essa oposição.”⁶ Eis, portanto, onde está uma das razões da profunda admiração dos surrealistas por um poeta como Lautréamont, pois foi, de fato, Lautréamont quem afirmou: “A poesia deve ter como objetivo a verdade prática.”

Posição política

O surrealismo voltou-se decididamente para a política no verão de 1925, um ano depois da publicação do *Primeiro Manifesto* escrito por Breton. Dois anos mais tarde, Aragon, Breton, Éluard e Péret ingressavam para o Partido Comunista Francês. Em 1930, a revista *Révolution surréaliste* transformou-se em *Le surréalisme au service de la révolution* e na primeira página do primeiro número publicava um telegrama enviado ao Bureau Internacional para a Literatura Revolucionária de Moscou, no qual se declarava que os surrealistas eram fiéis às diretrizes da III Internacional.

A crônica das vicissitudes políticas do surrealistas é suficientemente intrincada para que a possamos seguir em seus detalhes. As dissensões não tardaram a se manifestar não só entre os surrealistas e o Partido Comunista Francês como entre os próprios surrealistas. Em 1933, Breton e Éluard deixam o Partido Comunista. A orientação geral do movimento, no entanto, não sofre mudanças, nem no plano teórico nem no plano prático, de forma que a guerra da Espanha encontrará todos os surrealistas empenhados contra o fascismo franquista.

5. A. Breton, *Position politique du surréalisme*, ed. cit., p. 97.

6. *Ibidem*, p. 86.

Em junho de 1936, quando já havia eclodido a primeira e heróica insurreição dos mineiros das Astúrias, Éluard dizia numa conferência organizada em Londres: “Chegou o momento em que todos os poetas têm o direito e o dever de afirmar que estão profundamente arraigados na vida dos outros homens, na vida comum... Há uma palavra que eu nunca ouvi sem uma grande emoção, uma grande esperança, a maior, a de vencer as forças da ruína e da morte que pesam sobre os homens; esta palavra é: fraternização... os poetas dignos desse nome, como os proletários, se recusam a serem explorados. A verdadeira poesia está incluída em tudo o que não se conforma com essa moral, com uma moral que, para manter a sua ordem, o seu prestígio, nada mais sabe fazer senão construir bancos, casernas, prisões, igrejas e prostíbulos. A verdadeira poesia está incluída em tudo o que liberta o homem desse bem assustador, bem que tem um rosto de morte. Ela também está na obra de Sade, de Marx ou de Picasso como na de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud. Ela também está na invenção do rádio, na utilização do *Celiuskin*, na revolução das Astúrias, nas greves da França e da Bélgica. Ela pode estar tanto na fria necessidade, a de conhecer ou de comer melhor, quanto no gosto do maravilhoso. Há mais de cem anos os poetas desceram das alturas nas quais julgavam estar. Eles andaram pelas ruas, insultaram seus mestres, não têm mais deuses, ousaram beijar na boca a beleza e o amor, aprenderam os cantos de revolta da multidão miserável e, sem repugnância, procuram ensinar-lhe os seus.”⁷

Essas palavras indicam de maneira bastante satisfatória, para lá das divergências pessoais ou de partido, a orientação viva, aberta, rica dos surrealistas num momento difícil da história européia.

O automatismo

Falta explicar, no texto de Éluard, a aproximação que fizemos daqueles nomes: Marx, Sade, Lautréamont... Mas aí, como disse-mos, é a dupla alma do surrealismo que fala. De qualquer maneira, até mesmo o “divino marquês” e o autor dos *Chants de Maldoror* são tomados como exemplos de uma profunda revolta moral: Sade, porque “quis restituir ao homem civilizado a força de seus instintos primitivos”; Lautréamont, pela desenfreada violência dos seus sentimentos; ambos, enfim, porque travaram a luta mais encarniçada contra aquilo que é falso, artificial, contra uma “realidade menti-

7. P. Éluard, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939, pp. 79-87.

rosa e indigente” que humilha o homem. Com base nisso pode-se ver como a aspiração retomada por essas opções seja, ainda, semelhante à do expressionismo. Elas permitem-nos também introduzir a discussão a respeito da substância mais íntima do surrealismo.

Sade é considerado pelos surrealistas como “a mais autêntica antecipação de Freud e de toda a psicopatologia moderna”. Breton, que faz esta afirmação, acrescenta que a obra de Sade “socialmente tende nada mais, nada menos que a fundar aquela verdadeira ciência dos costumes que é diferida de revolução em revolução”⁸. Eis, portanto, o cerne da questão: devolver ao homem a sua força, que séculos de preconceitos, de afrontas, de inibições inculcaram. Esta também é uma revolução: ao lado da revolução social, conforme já escrevemos, está a revolução individual, que deve romper os liames de uma longa coerção deformadora da nossa própria natureza, da nossa personalidade.

Com seus estudos específicos sobre a psicologia do sonho e, de modo mais geral, com todas as suas explorações na vida do inconsciente, Freud forneceu, a esta revolução a ser levada a cabo no indivíduo, algumas armas insubstituíveis⁹. Breton, no *Primeiro Manifesto*, rende uma explícita homenagem ao fundador da psicanálise. “Por mérito dele”, exclama, “a imaginação talvez esteja a ponto de reconquistar os seus direitos.”¹⁰ Sob esse aspecto, sempre segundo Breton, a empresa de fazer aflorar das profundezas do nosso espírito forças novas, desconhecidas, capazes de aumentar as forças de superfície, ou de se contrapor vitoriosamente a elas, pode “baser-se tanto nas energias dos poetas como dos cientistas”, uma vez que o sucesso de tal empresa, por não existir ainda um método apriorístico, não depende dos modos mais ou menos caprichosos que serão utilizados para realizá-la, mas dos resultados efetivos.

O sonho representa em nossa vida uma porção de tempo talvez não inferior ao da vigília. Ele é, portanto, uma parte essencial da nossa existência. No sonho, o homem se satisfaz plenamente com tudo aquilo que lhe acontece. Por que então, algum dia, não será

8. A. Breton, *Anthologie de l'humor noir*, Sagittaire, Paris, 1940, p. 27.

9. É interessante notar todavia que Freud, apesar das profissões de estima de parte dos surrealistas, declarava não entender o que fosse na verdade surrealismo. Vejam-se estas frases de Freud numa carta a Breton: “Apesar de receber tantos testemunhos do interesse que o senhor e os seus amigos têm por minhas pesquisas, eu mesmo não sou capaz de encontrar uma explicação do que seja e do que pretenda o surrealismo. Talvez não seja a pessoa mais adequada para entendê-lo, eu que estou tão longe da arte.” Publicado em “Le surréalisme au service de la révolution”, Paris, n. 5, 1932, p. 11.

10. Cf. *Manifesto*.

possível descobrir o ponto de encontro desses dois estados — sonho e vigília — aparentemente contraditórios, em que eles se resolvam, dando lugar a uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*? Essa é a “perspectiva” surrealista de Breton. Mas, nesse meio-tempo, ou seja, desde já, é preciso aprender com todos os meios a libertar as forças do nosso Eu inconsciente, inclusive no estado de vigília, é preciso encontrar os modos para fazer com que a voz enterrada do nosso espírito, aquela voz que as convenções mais brutais tentam reprimir, intervenha na vida dissipada dos nossos dias. Eis, portanto, o que é o surrealismo: “Não é um meio de expressão nova ou mais fácil, não uma nova metafísica da poesia; é um meio de libertação total do espírito e de tudo aquilo que se parece com ele.”¹¹

Qual é, então, a definição exata do surrealismo? Breton a fornece “de uma vez por todas”: “Surrealismo é automatismo psíquico puro através do qual nos propomos exprimir tanto verbalmente quanto por escrito ou de outras formas o funcionamento real do pensamento; é o ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral.”¹²

“Automatismo”, portanto, é a palavra-chave da poética surrealista. Já no dadaísmo havia se chegado a algo semelhante. A fórmula de Tzara, “o pensamento se forma na boca”, junto com a receita de “fabricação” da poesia com as palavras agitadas no chapéu são exemplos de espontaneidade e de automatismo. Todavia, o automatismo surrealista difere daquele de dadá, menos psíquico e mais mecânico. Para relevar a diferença basta confrontar os dois métodos da composição literária, justamente o da poesia feita com as palavras no chapéu e este de Breton, divulgado no *Primeiro Manifesto*. Aconselha André Breton: “Façam com que lhes tragam o necessário para escrever depois de se terem acomodado no lugar mais favorável para a concentração do seu espírito em si mesmo. Coloquem-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Façam abstração do seu gênio, das suas capacidades e das de todos os outros. Repitam a vocês mesmos que a literatura é um dos caminhos mais tristes que podem conduzir a qualquer coisa. Escrevam rapidamente, sem um tema predisposto, tão rapidamente a ponto de não pararem e não serem tentados a reler. A primeira frase sairá sem maiores esforços: é verdade que a todo instante há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só pede para ser exteriorizada. É um tanto difícil pronunciar-se a respeito

11. Cf. M. Nadeu, *op. cit.*, p. 104.

12. Cf. *Primeiro Manifesto*.

do sucesso da segunda frase. Esta participa sem dúvida da nossa atividade consciente e da outra, se admitimos que o ato de escrever a primeira frase comporta um mínimo de percepção. Pouco importa... Continuem enquanto lhes agrada. Se o silêncio ameaçar estabelecer-se por um erro, mesmo pequeno, que tenham cometido, uma falta, digamos, de desatenção, rabisquem a folha sem hesitar com uma linha muito clara. Depois da palavra de cuja origem suspeitam coloquem uma letra qualquer, a letra *l* por exemplo, sempre a letra *l*, e retornem ao arbítrio, impondo esta letra como inicial para a palavra seguinte.”¹³

O método, portanto, está bem longe da pura mecanicidade. Ao contrário, tem uma raiz psicológica que, embora automaticamente, fornece as suas sugestões. Aragon esclareceu muito bem as características do “ditado automático”, insistindo particularmente sobre o “fundo” do qual o texto automático nasce. “O fundo de um texto surrealista”, escreve ele, “tem uma extrema importância, pois é este *fundo* que dá o precioso caráter de revelação. Se escreverem, seguindo o método surrealista, tristes idiotices, estas permanecerão tristes idiotices. Sem desculpas. Especialmente se vocês pertencem àquela lamentável espécie de sujeitos singulares que ignoram o sentido das palavras, é bastante provável que a prática do surrealismo só colocará em evidência essa sua crassa ignorância.”¹⁴ Tudo isso significa que a polêmica surrealista contra os “talentos poéticos” não exclui a existência do “talento surrealista”. Na realidade, temos aqui o desenvolvimento extremo do princípio romântico da inspiração. Várias outras maneiras de exteriorização do pensamento foram estudadas pelos surrealistas, mas o ditado automático permaneceu o modo fundamental, ao qual, mais ou menos, as outras formas também se referem. Nem mesmo compor poesias com frases inteiras recortadas dos jornais, como fizeram em alguns casos os surrealistas, pode ser confundido com o método dadaísta, pois, na verdade, o estímulo casual das frases acaba por solicitar uma escolha que ativa o mecanismo psíquico numa determinada direção.

A expressão figurativa

A essa altura, entretanto, permanecia aberto o problema da expressão figurativa. A pintura e a escultura de fato não oferecem a mesma possibilidade de rápida transcrição automática da palavra.

13. *Ibidem*.

14. L. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928, p. 192.

Pierre Naville, diretor da revista *Révolution surréaliste* junto com Péret, chegou a dizer, em abril de 1925, nas páginas do mesmo órgão oficial, que “não existe uma *pintura surrealista*”. A essa afirmação, Breton respondeu com um ensaio publicado em 1928¹⁵.

Esse texto revestiu-se, então, de uma importância análoga à do *Primeiro Manifesto*. Nele, Breton enfrentava o problema desde o início e expunha os motivos que postulam a existência de uma pintura surrealista: “Uma concepção demasiado estreita da *imitação*”, escrevia, “dá como finalidade à arte, está na origem do grave mal-entendido que andou se perpetuando até os nossos dias. Com base na crença de que o homem é capaz de reproduzir apenas com maior ou menor sucesso a imagem daquilo que o toca, os pintores se mostraram demasiado conciliadores na escolha dos seus modelos. O erro foi acreditar que o modelo só poderia ser tomado do mundo exterior, ou mesmo que somente poderia ser tomado deste. Claro, a sensibilidade humana pode conferir ao objeto de aparência mais ‘vulgar’ uma distinção de todo imprevista. Por outro lado, também não é menos verdade que faz-se um mau uso do poder mágico da figuração, da qual alguns possuem o dom, servindo-se dela para a conservação e o reforço daquilo que existiria já mesmo sem eles. Nesse fato há uma abdicação que não tem desculpas. De qualquer maneira, é impossível, no estado atual do pensamento, sobretudo quando o mundo exterior pareceria de natureza cada vez mais suspeita, permitir um sacrifício desse tipo. Para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais sobre os quais hoje todos estão de acordo, a obra plástica se reportará portanto a um *modelo interior* ou não poderá existir.”¹⁶

A interioridade de que Breton fala não é, com certeza, aquela à qual pretendia referir-se Kandinsky. Nada está mais longe dos surrealistas do que o espiritualismo ascético kandinskiano. O discurso, ao contrário, está muito mais próximo de Paul Klee, do seu mundo recriado, mas também está próximo da poética de alguns expressionistas, que viam a pintura numa extrinsecação imediata do fluxo psicofisiológico na tela. De qualquer maneira, a pintura surrealista parte de um princípio básico, o da tomada de consciência da “traição” das coisas sensíveis: as “coisas” não dão mais emoção e consolo ao homem, são fixadas na escravidão de uma sociedade errada, são elas mesmas escravas da lógica convencional, submetidas ao cinzento desgaste dos hábitos. Portanto, o objetivo da pin-

15. *Le surréalisme et la peinture*, NRF, Paris. Os escritos completos de Breton sobre a pintura estão reunidos no volume *Le surréalisme et la peinture*, Brentano's, Nova York, 1945. As citações são extraídas desta edição.

16. A. Breton, *op. cit.*, p. 24.

tura surrealista é subverter as relações das coisas, contribuindo dessa maneira, na medida do possível, para precipitar aquela crise de consciência geral que é o objetivo primeiro do surrealismo. Mas, ao lado disso, a pintura surrealista tende também a um outro resultado: à criação de um mundo em que o homem encontre o *maravilhoso*, um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada. O *novo* e o *desconhecido* que Baudelaire, fugindo do tédio de uma realidade alienada e desgastada, buscava em seu *Voyage*, reaparece portanto no *maravilhoso* surrealista convalidados por uma consagração definitiva. Nesse *maravilhoso* nos é concedida uma antecipação daquela liberdade total que se coloca na perspectiva da fusão do sonho com a realidade ou da realidade com o sonho, fusão que devolverá aos homens, afinal, a sua integridade.

Uma pintura baseada nessas premissas não podia certamente refazer desde o início o inventário da realidade. “As três peras de Renoir, os quatro aspargos de Manet, as pequenas mulheres de chocolate de Derain ou o envelope de tabaco cubista”¹⁷ não eram feitos, na verdade, para satisfazer a sede de infinito, a instância de libertação do espírito dos surrealistas. O que eles buscavam, tanto no campo dos meios como no da visão, precisava, assim, voltar-se para outra parte.

Por conseguinte, a poética do automatismo, projetada no fato plástico, impulsionou os surrealistas para a descoberta de uma série de *procedimentos* capazes de deixar a elaboração da obra livre do domínio das faculdades conscientes. Tais procedimentos, ao contrário do que julgava Naville, permitiram aplicar a definição do surrealismo ao desenho, à pintura e, em certa medida, também à fotografia¹⁸. Nem todos esses procedimentos foram originais. Alguns, na verdade, já haviam sido utilizados na época dadaísta, como a fotomontagem ou colagem, a pintura e a escultura de objetos, mas o surrealismo, mesmo empregando-os, modificou seu caráter e lhes emprestou outro significado.

Como em poesia, também no âmbito da figuração, a base da operação criativa surrealista é a *imagem*. Não se trata porém da imagem tradicional, que tem como ponto de partida a *similitude*. A imagem surrealista, pode-se dizer, é o seu contrário, pois baseia-se resolutamente na *dissimilitude*. Ou seja, não aproxima dois fatos, duas realidades que de alguma forma se assemelham, mas sim duas realidades afastadas o mais possível uma da outra.

17. Cf. M. Ernst, *Comment on force l'inspiration*, in “Le surréalisme au service de la révolution”, Paris, n. 6, p. 45.

18. *Ibidem*, p. 43.

Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social. Mas é exatamente esse o seu objetivo, pois, aproximando repentinamente e de surpresa dois termos da realidade que parecem inconciliáveis, e negando assim sua dessemelhança, provoca, no que diz respeito ao resultado de tal operação, um *choque* extremamente violento, que coloca em movimento a sua imaginação através dos insólitos caminhos da alucinação e do sonho.

Max Ernst explica, quase que didaticamente, o procedimento que conduz à criação da imagem surrealista. Para fazer isso, ele toma como ponto de partida um famoso enunciado de Lautréamont, que acabou tornando-se uma verdadeira definição da “beleza surrealista”: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica.” Ernst escreve: “Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente na presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranhas* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do procedimento parece-me revelado por esse exemplo simplíssimo. A transmutação completa, seguida por um ato puro como o do amor, produzir-se-á forçosamente todas as vezes que as condições serão tornadas favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente inconciliáveis num plano que aparentemente não é conveniente para elas*.”¹⁹

Portanto, a imagem surrealista é um atentado ao princípio de identidade. Nenhum outro significado têm os chamados “objetos surrealistas”, compostos com procedimento semelhante. O automatismo nesses casos é acionado pelo impulso fortuito de um objeto “encontrado”, que age como “provocador óptico”. O procedimento permanece, assim, análogo ao da fotomontagem, ou colagem, na acepção ernstiana, a que já nos referimos. De fato, desde aquela época Ernst agia, ao menos em parte, de uma forma surrealista. Especificamente, entretanto, os precedentes dos “objetos surrealistas” devem ser procurados em algumas provas dadaístas de Duchamp e Picabia.

19. *Ibidem*, p. 43.

Todavia, a partir daquelas primeiras sugestões, o surrealismo, sobretudo por volta de 1930, percorreu um longo caminho. Os tipos de “objetos” inventados são numerosos e cada um foi classificado segundo uma categoria: “objetos transubstanciados”, de origem afetiva; “objetos a serem projetados”, de origem onírica; “objetos-máquinas”, de origem fantástico-experimental; “objetos-modelos”, de origem hipnagógica; e outros mais. Dentre todos, talvez o mais significativo seja o primeiro, cuja invenção remonta a Giacometti, à sua *Boccia sospesa*: uma bocha de madeira com uma cavidade feminina, pendurada numa corda de violino, oscila sobre um segundo elemento que roça de leve a sua cavidade. É evidente o simbolismo erótico dessa construção, de resto ainda julgada “demasiado plástica”, “demasiado escultura” de um ponto de vista surrealista. Em geral, os “objetos surrealistas” são muito mais híbridos, espúrios, e fogem às preocupações formais, são extraplásticos por definição. Olhar para esses “objetos” com olho estético, seria trair o seu caráter. A única força que age neles como coesivo é a simbologia sexual, de gosto sádico e freudiano, que, como a bocha de Giacometti, tem a função de estimular a imaginação erótica, e não, por certo, o processo da síntese poética.

Sapatos, luvas, fundas, taças, esponjas, copos, dados, caixas, molas, chaves, dentaduras e outros materiais diversos vêm integrar esses “objetos”, e é preciso dizer que, afinal de contas, nesse gênero de “trabalho” os literatos mais despojados de qualquer preocupação figurativa se saem melhor do que os artistas — contanto que não se trate de Dalí, literatíde monstruoso antes mesmo de ser pintor. De fato, Dalí não apenas compõe “objetos surrealistas”, mas também os imagina e os descreve com a aberração barroquizante do seu automatismo espanholesco: “Grandes automóveis, três vezes maiores do que na realidade, serão reproduzidos com uma minúcia de detalhes mais precisa do que os modelos mais exatos, em gesso ou em ônix, para serem depositados, enrolados em indumentária feminina, em sepulturas, das quais se reconhecerá o local apenas pela presença de um pequeno relógio de palha.”²⁰

O automatismo surrealista, portanto, pode ser provocado de diversas maneiras. Aquilo que deve ser encontrado é apenas o *modo de intensificar a irritabilidade das faculdades do espírito*²¹. Além dos procedimentos já descritos da fotomontagem e do objeto “encontrado”, Max Ernst sugere ainda outro, aquele a que chama *frottage* [esfregadura]. O procedimento é bastante simples e lembra

um jogo infantil, o de colocar uma folha de papel sobre uma moeda, esfregando-a a seguir com um lápis para que a efígie apareça. Ernst efetuou esse jogo sobre os mais diversos materiais, pedaços de madeira, folhas, pano de saco desfiado. Era uma maneira de interrogar a matéria. Assim que a interrogava, a matéria perdia o seu caráter para assumir o aspecto de uma série de imagens inesperadas, que ajudavam facilmente as faculdades mediatórias e alucinatórias do artista. Nasciam, assim, diante do olho estupefato de Ernst, “cabeças humanas, animais, uma batalha que termina num beijo, penhascos, o mar e a chuva, terremotos, a esfinge sobre o seu pedestal, pampas, chicotadas, e rios de lava, campos de batalha, inundações e plantas sísmicas... o banquete fúnebre, a roda da luz...”²² Ernst confessa de que maneira, mais tarde, restringindo cada vez mais a sua participação ativa na reelaboração do primeiro dado do *frottage*, tenha chegado a assistir ao nascimento da obra como um espectador.

A aplicação por Ernst desse procedimento à criação remonta a 1925, e ele mesmo lembra que o precursor da teoria do “provocador óptico” foi Leonardo, quando fala da “mancha” na parede, que excita a fantasia a acompanhar as imagens mais estranhas. Entretanto, em suas pesquisas, Ernst também percebeu que muitas vezes uma forma, uma cor, um objeto, uma página de publicidade, um mapa geográfico, um qualquer coisa, sugerem *ao mesmo tempo* não uma, mas duas ou mais imagens. Por exemplo: “Um ornamento *segundo império*, encontrado num livro usado para ensinar desenho, revela, apresentando-se a nós, uma forte propensão para se transformar numa quimera com elementos de pássaro, de polvo, de homem e de mulher.”²³ Essa primeira intuição de Ernst será desenvolvida por Salvador Dalí com a sua teoria da *imagem múltipla* ou *imagem paranóica*. Na realidade, mais do que uma teoria, trata-se de uma atividade visionária, que se reporta aos fenômenos da paranóia. Segundo Dalí, trata-se justamente de uma atividade *paranóico-crítica*, ou seja, do “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos do delírio”. Entende-se, observa Breton, “que, no caso de Dalí, estamos lidando com uma paranóia latente, da espécie mais benigna, a paranóia de planos latentes isolados, cuja evolução está a salvo de todo e qualquer perigo de confusão”. Em Dalí, enfim, as *imagens paranóicas* logo que surgem são controladas, organi-

20. S. Dalí, *Objets surréalistes*, in “Le surréalisme au service de la révolution”, Paris, n. 3, p. 17.

21. Cf. M. Ernst, *op. cit.*, p. 45.

22. M. Ernst, *Beyond Painting*, Nova York, 1948; mencionado em W. Hess, *op. cit.*, pp. 168-169.

23. M. Ernst, *Comment on force l'inspiration*, in “Le surréalisme au service de la révolution”, rev. cit., p. 44.

zadas, utilizadas “criticamente”. Da forma como Dalí se exprime, a atividade paranóico-crítica é “uma força organizadora e produtora da casualidade objetiva”²⁴.

Veja-se ainda como o próprio Dalí explica o sentido dessa afirmação: “Com base num processo claramente paranóico, foi possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objeto que, sem a mínima modificação figurativa ou anatômica, seja, ao mesmo tempo, a representação de um outro objeto absolutamente diferente, também despojado de todo tipo de deformação ou anormalidade que qualquer arranjo poderia ocultar. O resultado de uma imagem assim é possível graças à violência do pensamento paranóico, que se serviu, com astúcia e destreza, da quantidade necessária de pretextos, coincidências, etc., aproveitando-se delas para fazer aparecer a segunda imagem; neste caso, ela toma o lugar da idéia obsessiva. A imagem dupla, cujo exemplo pode ser a imagem de um cavalo que seja ao mesmo tempo a imagem de uma mulher, pode prolongar-se, continuando o processo paranóico; é então suficiente a existência de uma outra idéia obsessiva para que uma terceira imagem apareça (a imagem de um leão, por exemplo), e assim por diante, até a concorrência de um número de imagens limitado apenas pelo grau de capacidade paranóica do pensamento.”²⁵

Essa série de experimentações para encontrar os métodos adequados a manifestar o fluxo automático das forças interiores abriram diversos caminhos para a realização das obras surrealistas. Trata-se, todavia, de métodos que não devem ser tomados ao pé da letra, mas apenas como indicações básicas a partir das quais a atividade surrealista se desenvolveu com a máxima liberdade e sem a preocupação de se contradizer.

Ao falar em arte surrealista deve-se desde logo observar que se trata sempre de uma arte de figuração. O abstrato, especialmente o abstrato geométrico ou construtivista, não se encaixa na natureza do surrealismo²⁶, cujos extremos menos figurativos, Arp e Miró, estão muito longe de serem classificáveis como abstratos. Isso porque não se pode ser surrealista sem se empenhar de alguma maneira

24. Mencionado por Breton em *Le surréalisme et la peinture*, ed. cit., p. 147.

25. Mencionado por Ernst no artigo cit. em “Le surréalisme au service de la révolution”, p. 44.

26. Um eco do antiabstracionismo surrealista pode ser detectado claramente nesse passo da conferência de Breton “Situation surréaliste de l’object (1935)”, em *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 125: “Talvez o maior dano que ameace o surrealismo hoje seja... que todo tipo de produtos mais ou menos discutíveis tende a se ocultar sob a sua etiqueta. Assim, obras de tendência ‘abstracionista’, na Holanda, na Suíça, na Inglaterra, segundo as últimas notícias, chegam a estabelecer relações de vizinhança equívocas com as obras surrealistas...”

numa *representação*. Esse pressuposto sofrerá mais tarde uma atenuação, mas continuará sendo válido — e é válido sobretudo pelo período de que estamos nos ocupando.

Em sua *Anthologie de l’humour noir*, Breton oferece-nos uma preciosa ajuda para a compreensão das razões figurativas surrealistas. Essa ajuda constitui-se de uma muito pertinente citação de Hegel a respeito de alguns aspectos do subjetivismo romântico: “A arte romântica tinha como princípio fundamental a concentração da alma em si mesma, a qual, por não achar que o mundo real correspondesse perfeitamente à sua natureza, permanecia indiferente a seu respeito. No período da arte romântica, essa oposição se desenvolveu a tal ponto que vimos o interesse fixar-se ora nos acidentes do mundo exterior, ora nos caprichos da personalidade. Já hoje, se esse interesse chega a fazer que o espírito se absorva na contemplação do mundo exterior e que, ao mesmo tempo, o humor, conservando seu caráter subjetivo e reflexivo, se deixe assimilar pelo objeto e por sua forma real, obtemos, nessa penetração íntima, um humor de certo modo objetivo.”²⁷

Isso é o que acontece, por exemplo, na narrativa de Kafka, de uma objetividade absoluta e, ao mesmo tempo, de uma absoluta subjetividade. Algo do gênero, em pintura, havia sido imaginado por Kandinsky com o seu “realismo” dissociado do sentido imediato da história, que ele via antecipado por Rousseau. Levando ao máximo o *humor objetivo* da definição hegeliana, o surrealismo transforma-o em *risco objetivo*, abrindo o caminho para o arbítrio mais amplo do subjetivo ao criar um mundo de objetos definidos e, ao mesmo tempo, destituídos de todo fundamento real. Essa empresa do surrealismo era, portanto, uma empresa muito mais extrema do que o *realismo mágico* para o qual se encaminhava uma parte dos artistas alemães da “Nova Objetividade”. Apenas De Chirico, com as suas *Praças da Itália*, desde 1910 tinha realizado algo parecido, ultrapassando o realismo mágico para chegar às praias do surrealismo.

Assim, em seu livro *Le surréalisme et la peinture*, Breton colocou corretamente De Chirico à frente dos artistas desse movimento. Nesse ensaio, Breton também lembra um texto de De Chirico de 1914²⁸, em que são expressas uma série de idéias que têm mais afinidade com o surrealismo. “Para que uma obra de arte seja verdadeiramente imortal”, lê-se entre outras coisas, “é necessário que saia completamente dos limites do humano: o bom senso e a lógica a danificam. Dessa maneira, ela se aproximará do sonho e da menta-

27. Cf. A. Breton, *Anthologie de l’humour noir*, Sagittaire, Paris, 1940, pp. 10-11.

28. *Ibidem*, pp. 45-46.

lidade infantil. A obra profunda será impulsionada pelo artista para as profundezas mais recônditas do seu ser: ali não chega o sussurrar dos riachos, o canto dos pássaros, o murmúrio das folhas. O que eu ouço nada vale, apenas meus olhos enxergam, abertos e, mais ainda, fechados. O que importa, sobretudo, é livrar a arte daquilo que ela contém de conhecido até hoje: cada idéia, cada símbolo deve ser posto de lado. É preciso ter uma grande confiança em si mesmo; é preciso que a revelação que temos de uma obra de arte, que a concepção de um quadro que reproduz a tal coisa sem sentido algum por si só, sem sujeito, *sem significado* do ponto de vista da lógica humana; é preciso, dizia, que semelhante revelação ou concepção seja tão forte em nós, nos proporcione uma alegria tão grande, ou uma dor tão grande, que nos sintamos obrigados a pintar impulsionados por uma força maior do que a que leva um esfomeado a morder como um animal o pedaço de pão que lhe cai nas mãos.”

As Praças da Itália, pintadas em Paris por De Chirico tiveram, pois, uma influência precisa sobre os surrealistas — em Max Ernst, como já vimos, uma influência praticamente decisiva. O fascínio dessas praças não se exerceu apenas sobre os artistas, mas também sobre os poetas: já em 1923 Éluard dedicou a De Chirico uma poesia sua. E, ainda em 1933, todo o grupo surrealista exercia as possibilidades irracionais de penetração e de orientação num quadro escolhendo para suas experiências um velho quadro de De Chirico²⁹.

A pintura de De Chirico, que ele chamará mais tarde de *metafísica*³⁰, apresenta justamente aqueles aspectos oníricos que os surrealistas procurarão desenvolver depois. É uma pintura que nasce da memória de arquiteturas italianas clássicas e típicas do século XIX, numa atmosfera de absurdo lúcido e estático. Solidão, silêncio, fugas perspécticas, ilusões espaciais, sombras nítidas estampadas sobre calçamentos lisos, pórticos de sombra, céus antigos, volumes definidos, estátuas solitárias e, às vezes, uma forma de vida, uma menina que corre empurrando o arco, dois homens que passam, um trem ao longe; mas toda forma de vida, ou que lembra a vida, também está como que suspensa, envolvida num véu impalpável que a separa do resto do mundo. Tal é o clima das imagens de De Chirico, dos seus “enigmas”, das suas “melancolias”, das suas “torres”. Os ecos cubistas e até mesmo futuristas que alguns críticos observaram em De Chirico, se existem de um ponto de vista estrita-

29. Cf. “Le surréalisme au service de la révolution”, Paris, n. 6, pp. 13-16.

30. Cf. G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in “Valori plastici”, Roma, n. 4-5, 1919.

mente filológico, não têm nenhuma importância na determinação fisionômica da sua obra, toda entalhada como está na dimensão alucinada do sonho e do jogo intelectual.

Portanto, o problema da relação entre sonho e representação é fundamental para a arte surrealista. Tal problema, a partir de uma posição proto-surrealista, foi enfrentado por De Chirico com êxitos satisfatórios (ao menos até 1919). Por outro lado, não se pode dizer que todos os seus termos tenham sido por ele iluminados. Na realidade, em sua obra criativa, como deveria se comportar o artista em relação ao sonho? Devia talvez satisfazer-se com copiá-lo fielmente? Devia talvez limitar-se a reproduzir a imagem irracional que seu Eu inconsciente lhe ditou, sem nada acrescentar e sem nada tirar? Dalí falava da pintura como “uma fotografia em cores da irracionalidade concreta”. Seria essa a definição correta? Ou, então, essa posição não levaria os surrealistas apenas a um novo gênero de naturalismo descritivo?

Não é difícil admitir que, em tais limites, a arte de um Dalí ou de um Delvaux, para citar dois dos exemplos mais conhecidos, fique paralisada. O mesmo Breton teve de reconhecer: “A fixação, dita em *trompe-l'oeil* (e aqui está a sua fraqueza), das imagens de sonhos revelou-se na experiência muito menos segura e a mais abundante em erros”, escreveu em 1941³¹. Desse ponto de vista, portanto, “a fotografia do irracional concreto” de Dalí é desacreditada e o artista espanhol acaba sendo julgado, em 1936, fora do surrealismo. De resto, a própria noção de automatismo, com o passar dos anos, sofre uma transformação, um “redimensionamento”, até conceder que “o automatismo pode entrar em composição com certas intenções premeditadas”³². Assim, abandonada a fidelidade naturalística da transcrição dos sonhos e atenuado o automatismo puro, julgar-se-á suficiente que o artista, ao criar a obra, tenha conseguido penetrar “no campo psicofísico total, do qual o campo da consciência é apenas uma débil parte”.

Marx Ernst é sem dúvida o expoente mais qualificado dessa pintura. Por volta de 1925, ele se mostra em plena posse dos seus meios e dono absoluto da poética surrealista, que a essa altura já não sente como algo experimental, mas antes como um modo natural de conceber. É a época em que ele começa a pintar as suas *florestas*, as suas *visões cósmicas* e, depois, as *idades*. Esses temas são mais congêntos à sua fantasia do que os outros que retomam

31. Cf. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture; Genèse et perspectives artistiques du surréalisme* (1941), ed. cit., p. 94.

32. *Ibidem*, p. 93.

os motivos dos monstros, do pesadelo, das quimeras, mais propriamente surreais. Pode-se dizer, ao contrário, que, nesses últimos motivos, Ernst demonstra-se até menos livre, mais vinculado a sugestões figurativas precedentes, cubistas, por exemplo; enquanto, ao contrário, nos temas cósmicos ou das *idades* e das *florestas* ele consegue de fato inventar uma linguagem de uma rara força evocativa.

Com procedimentos indiretos, com uma transposição poética de risco extremo, com uma simplicidade exemplar de imagem e uma acurada complexidade de intervenções técnicas, Ernst alcança resultados de poesia consistente. Uma espécie de dialética primitiva da natureza permeia a sua criação: as coisas perdem seu significado para adquirir outro, a madeira torna-se mar, o anel torna-se sol, a tapeçaria transforma-se em muralha de árvores, floresta petrificada, uma série de frisos vira o aglomerado de uma cidade. A todos os meios a que ele recorre para provocar a sua inspiração, Ernst sabe responder com os recursos inesgotáveis da sua fantasia povoada de fantasmas. Esses quadros não nos fazem lamentar os temas tradicionais da pintura. Ernst é um pintor enérgico, conciso. Algo estranho, uma metamorfose subterrânea, uma aventura celeste, um pressentimento da infinitude espacial, um fervilhar de energias terrestres, urge dentro das suas telas. Parece até que ele elabora uma visão ficcionista em escala poética. Passado e futuro reúnem-se em suas imagens, ruínas arcaicas e árvores antropomorfas, pássaros de antracita e sóis prismáticos — um mundo artificial e, ao mesmo tempo, misteriosamente vivo.

Outro artista que desde o início se ligou ao surrealismo é André Masson, dotado de uma capacidade pictórica semelhante à capacidade verbal de Desnos — como Desnos, conseguia “falar surrealista”, com a mesma espontaneidade Masson conseguia “pintar surrealista”. O fundo da sua pintura era um erotismo obsessivo, que ele comunicava à tela num intrincado de símbolos. Elementos pós-cubistas e picassianos misturavam-se a seu estilo híbrido, denso, confuso. Natureza essencialmente lírica, ele encontrava plena satisfação na poética surrealista, a ponto de, mesmo abandonando o movimento surrealista, continuar a seguir tal poética como a mais natural das suas inclinações.

Muito diferente é Miró, surrealista do ano do *Primeiro Manifesto*. É um primitivo do surrealismo. Breton diz dele que a sua “personalidade parou no estágio infantil”³³. O automatismo o ajudou a alcançar a absoluta espontaneidade. É difícil encontrar um artista mais “feliz”. Ele não tem necessidade, como Ernst, de recorrer aos “provocadores ópticos” ou aos “procedimentos” que intensi-

33. *Ibidem*, p. 94.

ficam a irritabilidade do espírito para encontrar aquela liberdade psíquica da invenção que é o pressuposto do surrealismo. Miró vive naturalmente numa “condição surrealista”. As imagens brotam da sua fresca emoção interior com uma profusão que não conhece limites. Brilhante, elegante, desenvolta: assim pode parecer, às vezes, a sua produção. Mas a sua “facilidade”, que chega quase à frivolidade, de repente, penetra num reino absoluto de graça, onde toda dispersão termina, dando vida a um torneio de sensações sutis, vibrantes, reiterantes, das quais a alegria e a inocência constituem a substância íntima, o substrato verdadeiro sobre o qual os arabescos maliciosos, gentis, sentimentais e as figurações alusivas se dispõem, jorrando magias cromáticas.

Entre os artistas surrealistas têm um lugar especial Yves Tanguy e René Magritte, pintores que preferem ater-se à primeiríssima acepção surrealista do risco objetivo. Isso apesar de Tanguy manipular um universo que aparece mais como a resultante de uma série de ejaculações cósmicas do que como a combinação alógica de uma objetividade existente. Magritte, ao contrário, mantém-se fiel ao risco objetivo. Com uma técnica pictórica fotográfica, ele reproduz as incongruências de um mundo decomposto e recomposto segundo os módulos de uma amarga alucinação.

Além desses, deveríamos falar de muitos outros artistas que tiveram um contato direto com o surrealismo, pertencendo inclusive ao movimento propriamente dito. Já mencionamos o nome de alguns, aqueles que provinham de *dadá*, como Picabia, Duchamp, Giacometti, Arp; outros confluíram ou se aproximaram do surrealismo apenas numa segunda etapa. Entre eles, durante certo período, a partir de 1926, está também Picasso, apesar de sempre haver afirmado nunca ter sido surrealista. Mas pintores como Chagall e Klee também estão ligados ao surrealismo. Saindo dos limites do preceituário bretoniano primitivo, o surrealismo acabou difundindo-se e permeando as buscas de um número cada vez maior de pintores e escultores. Entre os surrealistas *stricto sensu*, no desenvolvimento do movimento depois de 1935, Breton menciona Dominguez, Kay Sage, Gorky, Victor Brauner, Matta, Wifredo Lam, Estéban Frances.

De tudo o que precede, resulta evidente que a interpretação de muitos críticos que pretendem encerrar o surrealismo no âmbito da cópia naturalista do sonho ou da irracionalidade concreta é uma interpretação de todo parcial e insuficiente³⁴, que pode muito

34. É o caso de H. Sedlmayr: cf. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milão, 1958, p. 106.

bem servir para Dalí ou Magritte, mas que não convém em absoluto no caso de Ernst ou Miró. De fato, deixando de lado as descobertas de alguns “procedimentos”, o surrealismo ainda não definiu nenhuma sigla formal à qual os artistas deveriam se ater. Ou seja, o surrealismo se define como uma atitude do espírito ante a realidade e a vida, não como um conjunto de regras formais, de medidas estéticas. Em suma, para o surrealismo, é o conteúdo que decide, a verdade, a força deste. Até os meios expressivos que o surrealismo buscou experimentalmente destinam-se todos a oferecer ao poeta e ao artista a maior possibilidade de extrinsecar a verdade interior sem que nada a mortifique ou a obstrua.

A cisão do grupo

Em certo momento, o antigo grupo dos surrealistas se desfez. Breton procurou inutilmente mantê-lo reunido. A dupla alma, no interior do movimento, não conseguia fundir-se, tornar-se uma só. A certa altura, o próprio Breton insistiu com energia cada vez maior por manter separadas as duas almas, a alma social e a alma individual: “Esses dois problemas são essencialmente distintos e temos a convicção de que se complicariam deploravelmente se assim não quisessem permanecer. Há, portanto, motivo para reagir contra toda tentação de fusão dos seus dados.”³⁵

Consagrar semelhante distinção, torná-la definitiva, era uma forma de aceitar a distinção idealista entre esfera da atividade prática e esfera da atividade do espírito. Muitos surrealistas não concordaram e se separaram do movimento. Como Aragon primeiro e Éluard mais tarde, como Picasso e Tzara, o qual, há algum tempo, começara a colaborar com as revistas surrealistas. Os dissidentes aproximaram-se do Partido Comunista Francês, enquanto Breton entabulava relações com Trótski, refugiado no México junto ao pintor Rivera.

O ponto conclusivo do pensamento de Breton sobre as relações entre arte e revolução encontra-se exposto no manifesto *Para uma arte revolucionária independente*, escrito em colaboração com o próprio Trótski em julho de 1938. Nesse manifesto lê-se o seguinte passo: “A revolução comunista não tem medo da arte. Ela sabe que, segundo as pesquisas que podem ser feitas a respeito da formação da vocação artística na sociedade capitalista que desaba, a determinação dessa vocação só pode resultar de uma colisão entre o

35. Cf. G. Hugnet, *Petite anthologie du surréalisme*, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934, pp. 41-42.

homem e certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa simples conjuntura, deixando de lado a consciência que ainda deve ser conquistada, faz do artista o aliado predisposto da revolução. O mecanismo de *sublimação* que atua em semelhante caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem como objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o Eu coerente e seus elementos reprimidos. Essa restauração se cumpre em proveito do ideal do Eu, que suscita contra a realidade atual, insuportável, as forças do mundo interior, do *si, comuns a todos os homens*, e em constante desenvolvimento em seu devir. A necessidade de emancipação do espírito deve seguir o seu curso natural para ser levada a fundir-se e a retemperar-se nesta necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.”³⁶ Portanto, apesar da distinção precedente, Breton é levado, ao menos em perspectiva, a ver de novo a solução do problema apenas na fusão dos dois termos.

Assim, em sua história, o surrealismo tornou-se algo bem diferente daquilo que pensava Apollinaire, de quem Breton tirou o nome que seria dado ao movimento: “Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que havia morrido há pouco e que diversas vezes nos parecia ter obedecido a um arrebatamento desse gênero, sem todavia ter-lhe consagrado medíocres meios literários, Soupault e eu chamamos *surrealismo* a nova forma de expressão pura que ainda guardávamos para nós e com a qual estávamos impacientes por beneficiar nossos amigos.”³⁷ O “surrealismo” de Apollinaire era exclusivamente um fato poético, um novo método de invenção literária. A palavra “surrealismo” havia aparecido sob o título de *Les mamelles de Tirésias*, qualificado justamente por ele como “drame surréaliste”³⁸.

Na verdade, porém, Apollinaire sugerira aos fundadores do surrealismo, além do nome, também uma série de outras idéias interessantes. Por exemplo, Apollinaire fora um dos primeiros defensores do automatismo poético: “toda vez que se sentirem secos”, aconselhava ele, “escrevam qualquer coisa, comecem qualquer frase e sigam em frente”³⁹. Assim, até mesmo o método com que Apollinaire compunha as suas “poesias-conversaço”, solicitando a colaboração casual dos amigos que encontrava no café, tivera uma influência precisa sobre Breton. E não é só isso. Em 1908,

36. L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milão, 1958, p. 113.

37. A. Breton, *Primeiro Manifesto*.

38. Este drama, escrito quase todo em 1903, foi representado somente quatorze anos mais tarde.

39. Cf. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940, p. 236.

Apollinaire escreveu uma composição em prosa na qual tanto o automatismo como o sonho são chamados diretamente à baila. A composição poética intitula-se *Onirocritique*⁴⁰ e por muitos aspectos é uma verdadeira composição surrealista. Todavia, os problemas em que Apollinaire se verá imiscuído antes da sua morte, que ocorreu em 1918, serão incontáveis e conflitantes, e, no fundo, ele não se deixará enredar extremamente por nenhum deles. O fervor de Apollinaire, o seu estro, as suas ilusões eram de natureza diferente. Eufórico, sentimental, impetuoso, ele não sentia, como a nova geração, a dor irremediável da história traída.

Portanto, suas indicações haviam sido úteis, mas foram tão-só indicações. A exigência expressa pelo surrealismo era outra. Último dos movimentos de vanguarda, o surrealismo esclarecera melhor a colocação do problema fornecendo os dados para resolvê-lo. Esse e não outro é o sentido de tal movimento. Residem nisso as razões da força de persuasão que o surrealismo exerceu desde o seu primeiro aparecimento sobre os espíritos mais elevados. Ele respondia com mais violência e verdade do que qualquer outra tendência à pergunta que os intelectuais se faziam em toda parte da Europa: como sair da angústia da crise? A resposta dada pelo surrealismo era rica em sugestões e promessas. Era uma séria tentativa de resposta.

7

A LIÇÃO CUBISTA

Ciência e arte

A polêmica contra o impressionismo não foi travada apenas por aquela corrente figurativa do sentimento que vai, com todas as suas peripécias contrastantes, do expressionismo ao surrealismo. Essa polêmica se desenvolveu também em meio àquelas tendências que, em seus pressupostos, não rejeitavam em absoluto o cientificismo em que o impressionismo mostrara acreditar. É o caso do cubismo.

O fato é que algo havia mudado profundamente, inclusive na interpretação das ciências. Os cubistas censuravam nos pintores do impressionismo o fato de eles serem apenas *retina* sem nada de *cérebro*. Nessa repreensão manifestava-se a condenação do positivismo primevo, ingênuo e elementar, e ao mesmo tempo a exigência de uma verdade científica superior — não o registro puro e simples dos dados visuais portanto, mas a sua organização numa síntese intelectual que, operando uma seleção, enucleasse os seus dados essenciais.

Estamos na época em que se espalham pela Europa as teorias empiriocriticistas e fenomenológicas. Na França, Boutroux começa a defender a interpretação subjetiva das leis da natureza e Bergson formula as suas teorias a respeito da duração e da simultaneidade. O idealismo e o espiritualismo reaparecem, pois, como um sério elemento de crítica às concepções maciças do positivismo. É lícito, então, perguntar-se se essas novas idéias e, em geral, todas as intuições do tempo relacionadas às últimas pesquisas no campo das matemáticas e da geometria tiveram uma influência sobre o nascimento do cubismo.

Ao estudar os escritos e os depoimentos dos artistas cubistas e dos seus primeiros críticos, não se pode deixar de constatar que essa influência de fato se manifestou, ainda que se trate, em geral, de uma influência feita apenas de estímulos e de sugestões.

40. G. Apollinaire, *Il y a*, La Phalange, Paris, 1925, p. 257.