



O Surrealismo
J. Guinsburg
e Sheila Leirner
Organização



PERSPECTIVA

1. QUADRO HISTÓRICO DO SURREALISMO

Luiz Nazario

O mundo é um mistério.
René Magritte



O século xx assistiu a uma gigantesca revolução tecnológica, industrial, urbana, cultural. A estrada de ferro e a navegação encurtaram as distâncias. Os automóveis surgiram, a princípio lentos, para logo ganhar velocidade nas auto-estradas que rasgaram os campos e dominaram o espaço urbano, facilitando a vida dos motorizados entre os desastres, aterrorizando e atropelando os pedestres. Os aviões tornaram-se, de meios de transporte de aventureiros, jornalistas e homens de negócios, a verdadeiros *coletivos aéreos*, carregando massas de turistas em permanentes deslocamentos pelo planeta. As multidões passaram a buscar diversão barata nos cinemas e substituíram os gramofones pelos aparelhos de rádio. Os correspondentes que trocavam longas e demoradas cartas passaram, nos anos de 1920, a enviar rápidos cabogramas e a receber instantâneos telefonemas.

Os cientistas, os técnicos e os industriais transformaram rapidamente o mundo introduzindo nele novos aparelhos, produzidos e consumidos em massa, gerando novas necessidades e novas carências: todos se tornaram escravos da tecnologia que, ao invés de diminuir o esforço humano e trazer paz, desempregou milhões. Todo esse progresso encaminhou a civilização com perfeita racionalidade para a guerra¹. Perplexos com o rumo das coisas, os artistas agruparam-se em movimentos estéticos em ruptura com as academias de arte. Ora maravilhados como crianças com as novas tecnologias, ora revoltados como selvagens contra elas, lançaram manifestos radicais e criaram formas dissonantes, tentando encontrar seu lugar na nova desordem mundial.

O modernismo artístico nasceu com o impressionismo, passou pelo expressionismo e pelo cubismo até chegar ao futurismo, anunciado na Itália em 1909 no *Primeiro Manifesto Político do Futurismo*, pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, que glorificava a guerra como “única higiene do mundo”². Ricciotto Canudo, criador do cerebrismo, lançou o *Manifesto das Belas Artes e da Sétima Arte* (1911), no qual o cinema era, pela primeira vez, chamado de “a Sétima Arte”, e considerado o epicentro e o apogeu das outras seis (arquitetura, pintura, escultura, música, poesia e dança). No manifesto *Cinema Abstrato – Música Cromática* (1912), Bruno Corra descreveu os filmes experimentais abstratos que criara dois anos antes com o irmão Arnaldo Ginna, tentando estabelecer uma relação entre o som e a cor que resultou na construção do *piano cromático*³. Valentine de Saint-Point, bisneta do poeta Lamartine, depois de estudar pintura com Alphonse Mucha e publicar volumes de poesia, lançou o *Manifesto da Mulher Futurista* (1912), defendendo o potencial erótico da guerra e da arte. Em 1913, Valentine performou, na Comédie des Champs Elysées, a *Métachorie*, combinação de dança abstra-

ta com movimentos mecânicos, projeções de equações geométricas e espirais de luzes coloridas com narração de poemas de sua lavra. E, influenciada por Nietzsche e Barrès, lançou no *Manifesto da Luxúria* (1913) a idéia fascista da “super-mulher”: “Mulheres são Fúrias, Amazonas, Semiramises, Joanas d’Arc, Giovannas Hachette, Judites, Charlottes Corday, Cleópatras e Messalinas; guerreiras que lutam mais ferozmente que os homens; amantes que incitam; destruidoras que, quebrando os fracos, contribuem para a seleção natural”⁴. No *Manifesto do Cinema Futurista* (1916), Marinetti, Corra, Ginna, Emilio Settimelli, Giacomo Balla e Remo Chiti, movidos pelo espírito fascista de uma modernidade embebida em barbárie, proclamaram o fim do livro e celebraram o cinema como o meio que iria finalmente matá-lo e substituí-lo nas novas gerações⁵.

Se o Futurismo era uma vanguarda de anarquistas de direita, defensores do capitalismo, da mecanização, do nacionalismo, do racismo e da guerra, havia também uma vanguarda de anarquistas de esquerda, descrentes da civilização, anticapitalistas, libertários e pacifistas. O norte-americano Marcel Duchamp, com seu *Nu Descendo a Escada*, pintado em 1911, já anunciava a revolução da antiarte. Em 1912, esse artista que durante anos se dedicara a pintar sobre vidro *A Noiva Desnuda por seus Próprios Celibatários*, obra que representava a busca do impossível, proclamou sua aversão à arte, limitando-se a assinar objetos fabricados, os *ready-made*, para demonstrar que qualquer objeto podia elevar-se à “dignidade” da arte.

Em 1916, o poeta romeno Tristan Tzara, o artista franco-alemão Jean Arp, o sueco Viking Eggeling e os alemães Hans Richter, Hugo Ball e Max Ernst, então refugiados na neutra Suíça, organizaram em Zurique um

1. Cf. M. Nadeau, *História do Surrealismo*, p. 17.

2. F. Marinetti, *Manifesto Futurista*, em: <http://seletun.blogspot.com/2008/02/manifesto-futurista-filippo-marinetti.html>.

3. Cf. <http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>.

4. Abandonando o futurismo em 1914, mas sempre atraída pelo esotérico, partiu para o Egito, onde se converteu ao Islamismo, recebendo o nome de Raouhya Nour el Dine, e fundou o jornal *Le Phoenix* para defender a causa do nacionalismo árabe. Cf. <http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>. Tradução do autor.

5. Cf. *Idem*, *ibidem*.

movimento casualmente batizado de dadaísmo, termo encontrado num verbete do dicionário Larousse, então folheado pelo grupo. Negando os valores da cultura que imaginavam sustentar a civilização burguesa adoentada, o dadaísmo afirmava-se contra todos os sistemas, sendo a favor apenas do indivíduo; denunciava a falência das elites, que defendiam a guerra; da ciência, que aperfeiçoava as tecnologias da morte; da filosofia, que justificava o poder; da literatura e das artes, que camuflavam a realidade⁶.

Os dadaístas produziam colagens de *non-sense*; filmes desprovidos de narrativa e lógica aparente; e a revista *Cabaret Voltaire* (1916-1917). Tzara inventava poemas químicos e estáticos; lançava manifestos (*Dada I, II, III...*); formulava sentenças como “o pensamento se produz na boca”. O grupo criava espetáculos-provoações: balançavam chaves e batiam em caixas para fazer barulho até enlouquecer o público. Em vez de recitar poemas, Serner depunha um ramalhete de flores aos pés de um manequim. Invisível dentro de um sombrero imenso, Arp recitava poemas e Huelsenbeck berrava os seus, cada vez mais alto, enquanto Tzara batia num tambor; depois, dançavam enfiados em sacos com um cano na cabeça, bamboleando num exercício que chamavam de *noir cacadou*.

A partir do dadaísmo, e em meio à agitação mundial provocada pela Revolução de 1917 na Rússia e pela reação européia cristalizada no fascismo italiano, que chegará ao poder em 1922, com a marcha de Benito Mussolini sobre Roma, surge em Paris outra vanguarda subversiva: o surrealismo, que tomava igualmente o partido dos valores subjetivos ameaçados por todos os poderes.

O termo “surrealismo” apareceu, pela primeira vez, numa carta que o poeta Guillaume Apollinaire dirigiu ao dadaísta Paul Dermée em 1917; ele usava aquela expressão para definir sua poesia, de preferência a *sobrenaturalismo*, observando que “surrealismo ainda não se

encontra nos dicionários”⁷. O termo seria uma sugestão do pintor Marc Chagall ou, segundo outras fontes, do dadaísta Pierre Albert Birot. Apollinaire propôs no manifesto *L'esprit nouveau* (1917) uma poesia atenta aos menores gestos do cotidiano: “Um lenço que cai pode significar para o poeta uma alavanca com a qual erguerá todo um universo”⁸. Durante a estréia de seu drama surrealista *Les mamelles de Tirésias* (As Mamas de Tirésias)⁹, um excêntrico chamado Jacques Vaché, que pintava cartões postais com estranhas legendas, entrou armado no teatro e ameaçou descarregar seu revólver sobre o público. O seu gesto inspirou André Breton¹⁰.

Tão cosmopolita em sua composição quanto o dadaísmo, o surrealismo foi gestado numa metrópole – Paris – que se havia tornado a Meca da modernidade, mas onde os intelectuais e artistas mais sensíveis ainda sufocavam sob o peso das tradições acadêmicas. Muitos dos surrealistas – Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault – haviam integrado o grupo dos dadaístas e sofrido profundamente a experiência da guerra, da qual saíram repugnados: nada mais queriam ter em comum com uma civilização que os havia enviado para a morte e agora os esperava cinicamente de volta para recomeçar de novo. O niilismo radical que os animava não se estendia somente à arte, mas a todas as manifestações dessa civilização apodrecida. Recusando a autoridade, o surrealismo tinha mais em comum com o

7. G. Apollinaire, apud M. Nadeau, op. cit., p. 21.

8. G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les Poètes*, *Oeuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, tomo II, p. 951, apud Eliane Robert Moraes, Apollinaire: a erótica no modernismo, em: http://www.agalma.com.br/agalma/ver_detalhes.asp?CodigoLivro=26.

9. No prefácio da peça editada, Apollinaire observou: “Quando o homem quis imitar a marcha, ele criou a roda, que em nada lembra uma perna. Ele fez assim surrealismo sem o saber”.

10. Testemunhando o espetáculo e impressionado com isso, o poeta André Breton escreverá, mais tarde, no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929), que “o ato surrealista mais simples consiste em, de revólver em punho, descer à rua e atirar ao acaso, tanto quanto se possa, na multidão”. Cf. F. Fortini, *Il Movimento Surrealista*, p. 112.

6. M. Nadeau, op. cit., p. 14-15.

dadatismo (Breton descreveu os dois movimentos como “duas ondas quebrando uma na outra”) e o expressionismo (igualmente animado pelo espírito de revolta), que com o futurismo (que exaltava a guerra, o heroísmo, a “raça”, a máquina em detrimento do indivíduo).

Assim, em 1921, os surrealistas denunciaram o escritor conservador Maurice Barrès como traidor da causa do espírito e do homem por cantar valores como a terra, o herói e a pátria. O grupo anunciou o julgamento nas salas das Sociétés Savantes, 8, Rue Danton. Doze espectadores constituíram o júri. Um manequim de madeira, sentado no banco dos réus, simbolizava Barrès. Os juízes, os advogados e o promotor usavam barretes brancos e o tribunal portava barretes escarlates. Benjamim Péret representava o soldado desconhecido da Alemanha¹¹.

Após a guerra, a França perdia sua hegemonia econômica e política; o monopólio dos produtores de cinema Charles Phaté e Léon Gaumont não resistiu à crise e o cinematógrafo espalhou-se pelo mundo, atraindo não apenas novos empresários e cineastas, como também jovens intelectuais e artistas plásticos. O novelista Louis Delluc fundou em Paris um clube de cinema e, desde então, os cineclubes multiplicaram-se, criando círculos animados de espectadores que discutiam cada novo filme¹². Vários países adotaram organizações análogas: o Film Club belga, a Film Liga holandesa, os Filmefreunde alemães, a Film Society inglesa, a Film Art Guild norte-americana. O movimento também desenvolveu fórmulas mais comerciais, e em várias capitais abriram-se cinemas especializados em “filmes de arte e de ensaio”. Em Paris, surgiram o Vieux Colombier, o L’Oeil de Paris, o Studio 28 e o Studio des Ursulines, este de propriedade do casal de atores Tallier e Myrta, que recrutavam seu público na elite dos escritores, artistas e intelectuais do Quartier Latin. Produzindo e projetando filmes que se afastavam do convencional e que se destinavam à elite intelectual, a *avant-garde* francesa distinguia-se da *vanguarda so-*

viética que pretendia, com seu cinema engajado e seus Laboratórios Experimentais, *atingir as massas*.

Os surrealistas desejavam *transformar a vida* e, nesse intuito, voltaram-se “contra” a literatura, a poesia e a arte. Contudo, sendo o surrealismo mais um movimento literário, poético e artístico, seus representantes não podiam evitar que suas obras compusessem uma *nova literatura, uma nova poesia e uma nova arte*. Interessados em filosofia, liam Hegel e assistiam às aulas de Henri Bergson no Collège de France, entusiasmados com sua apologia do impulso vital. Perceberam que o pensamento tradicional era abalado pelas novas descobertas científicas e psicológicas. A nova física (Einstein, Heisenberg, Broglie) assegurava que a luz se propagava em linha curva. A teoria dos sonhos de Freud descrevia o homem como um ser perverso que descarregava sua libido em imagens inconscientes da mais torpe simbologia, reprimidas na vigília. Os surrealistas queriam revelar esses mistérios. Mas leituras apressadas de Freud levaram-os a defender o sonho como um substituto do pensar dirigido, acreditando que, ao invés da razão, o inconsciente é que deveria *ditar* as ações humanas. Na verdade, para Freud o inconsciente é que deveria ser dominado pela razão de modo a tornar-se também ele consciente, sendo a meta humana o domínio cada vez maior do “eu” sobre o “id”, bem o contrário do que os surrealistas propunham em seu nome. Proclamando a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização, defendendo a destruição total dos laços criados pela família, pela moral e pela religião, os surrealistas recaíam no irracionalismo: “Fizeram-se leis morais, estéticas, para que respeitássemos as coisas frágeis. O que é frágil é para ser quebrado”, escreveu inconseqüentemente Aragon, em *Les aventures de Télémaque* (As Aventuras de Telêmaco)¹³. Desvirtuando a psicanálise, os surrealistas elegeram como seus heróis o criminoso anônimo, o sacrílego refinado, a parricida Violette Nozière, o Marquês de Sade – tipos neuróticos que Freud bem gostaria de analisar.

11. M. Nadeau, op. cit., p. 32-33.

12. Por volta de 1928 já se contavam na França cerca de vinte cineclubes, federados sob a presidência da cineasta Germaine Dulac.

13. L. Aragon, apud M. Nadeau, op. cit., p. 21. Tradução revista pelo autor

Em 1923, Breton e seus amigos afastaram-se do dadaísmo para se aprofundarem no seu próprio movimento. No *Manifesto Surrealista* (1924), Breton sistematizou as idéias do grupo sonhando uma revolução “que realmente se alastrasse a todos os domínios, inverossimilmente radical e extremamente repressiva”¹⁴. O surrealismo foi definido como um “automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento [...] na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral”¹⁵. Breton também recorreu à definição dada ao termo por uma enciclopédia, segundo a qual o surrealismo repousaria sobre

a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento, tendendo a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituí-los na solução dos principais problemas da vida¹⁶.

Os surrealistas encontravam-se no Bureau de Pesquisas Surrealistas (15, rue de Grenelle) e, em 1924, lançaram seu órgão *La révolution surréaliste*. No mesmo ano Ivan Goll fundou a revista *Surréalisme*. Foram lançados panfletos escandalosos, como *Un Cadavre*, dirigido contra Anatole France, que acabava de morrer: “Para enterrar seu cadáver, que se esvazie, se se desejar, uma caixa desses velhos livros de que ele gostava tanto e que se jogue tudo ao rio Sena. Não é mais preciso que, de morto, este homem ainda levante poeira”, escreveu Breton¹⁷; e Aragon: “Pouca coisa resta de um homem: ainda é revoltante imaginar acerca desse homem que de qualquer maneira ele *já era*. Muitos dias sonhei com uma borracha que apagasse a imundice humana”¹⁸. No intuito de sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias, os surrealistas tentavam fazer brotar na realidade a surreali-

dade do *outro mundo*. Foram muitas as formas encontradas para atingir esse objetivo.

A primeira delas foi o *maravilhoso*. Os surrealistas admiravam o pensamento medieval que mesclava incoerência e imagens absurdas; amavam o folclore verdadeiro ou inventado; cultivavam os fantasmas, a feitiçaria, o ocultismo, a magia, a mitologia, as mistificações, as utopias, as viagens reais ou imaginárias, os costumes dos povos selvagens, o bricabraque, o vício, as paixões. Na literatura, exaltavam o horror gótico de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Charles Maturin; o romantismo fantástico de Vitor Hugo, Aloysius Bertrand, Petros Borel e Charles Lassailly; a prosa *flamboyant* dos simbolistas Joris-Karl Huysmans, Germain Nouveau e Isidore Ducasse; divertiam-se com o teatro grotesco de Alfred Jarry; embebedavam-se nos versos de Charles Pierre Baudelaire, Conde de Lautréamont, Stéphane Mallarmé, Charles Gros, Gérard de Nerval, Jean-Paul Richter, J.C.F. Hoelderlin, Achim d’Arnim, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny e, sobretudo, Arthur Rimbaud, cuja definição do *poeta como vidente*¹⁹ foi transformada em bandeira. O maravilhoso buscado pelo surrealismo seria produzido em vários campos, como na arquitetura – nada mais efetivo para se adentrar no *outro mundo* que a porta de um maravilhoso concretizado em pedra²⁰.

19. “O poeta se faz vidente em virtude de longa, imensa e racional desordem de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura. Procura a si mesmo, exaure em si todos os venenos, conservando-lhes apenas as quintessências. Inefável tortura onde tem necessidade de toda a fé, toda a forma sobre-humana, onde se torna entre todo o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio!”, escrevera Rimbaud.

20. Exemplos de surrealismo na arquitetura seriam os palacetes de Salvador Dalí, especialmente o que fez construir em Figueras, com ornamentos em forma de ovos e de fezes; o ladrilhado colorido do Parque Guell, os edifícios góticos e a Igreja da Sagrada Família de Antoni Gaudí, em Barcelona; os apartamentos de “janelas liberadas”, as igrejas para todas as religiões, os edifícios tortos e as casas com árvores plantadas no telhado de Hundertwasser, em Viena; os jardins paradisíacos de Nikki de Saint-Phale na França e na Itália; alguns dos

14. A. Breton, apud M. Nadeau, op. cit., p. 15.

15. A. Breton, *Manifesto Surrealista*, apud M. Nadeau, op. cit., p. 55.

16. Idem, *ibidem*.

17. A. Breton, apud M. Nadeau, op. cit., p. 62.

18. Idem, *ibidem*.

Outra forma que os surrealistas encontraram para atingir o *outro mundo* foi o automatismo. Começaram por sabotar a gramática, o estilo, a prosódia, o sentido. Em seus textos, extirpavam ora o sujeito, ora o verbo, ora o complemento. As palavras deviam significar o oposto do que normalmente significavam. Breton exclamava “Adeus!” ao reencontrar alguém que não via há tempos. Na revista *Proverbe* (1920), Paul Éluard restituía o valor explosivo original dos provérbios, perdido com o uso, invertendo a ordem das palavras na frase. Todos aplicavam à literatura o “método psicanalítico” a fim de obter de si mesmos o que Freud obtinha de seus pacientes: um monólogo de fluxo tão rápido que o juízo crítico não podia nele intervir, constituindo quase um *pensamento falado*, com total desprezo pelas regras literárias – a escrita automática, supostamente ditada pelo inconsciente. A primeira obra composta dessa forma foi o livro de poemas *Os Campos Magnéticos* (1921), que Breton e Philippe Soupault escreveram inspirados pelo verso “Eu é um outro”, de Rimbaud.

Ao lado do automatismo, outro método utilizado pelos surrealistas (e, antes deles, pelos cubistas, expressionistas e dadaístas) para atingir o outro mundo foi a montagem ou colagem. René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret criaram o *cadavre exquis*, ou *cadáver delicioso*: cada qual escrevia, após o outro, a continuação de um texto cujo teor desconhecia, compondo uma narrativa disparatada a várias mãos cegas. Pablo Picasso lançou o *trompe-l'esprit*, colando pedaços de jornal em seus quadros. Marcel Duchamp criou o *ready-made*, transformando um urinol em “obra de arte” (sua *Fonte*), eliminando as fronteiras entre o estético e o utilitário. Em *LHOQQ* (1919), ele reproduziu a *Monalisa* de Leonardo da Vinci com um bigode, intitulado sua obra com uma sigla que soava, em francês, como “ela tem o rabo quente”. Jacques Prévert e Max Ernst reuniam imagens sem conexão em colagens chocantes: “Belo

projetos visionários de Flávio de Carvalho e a delirante Casa Flor feita de cacos recolhidos na rua, no Brasil.

como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!”²¹ – a frase de Lautréamont foi adotada como a síntese da filosofia estética do surrealismo.

Outro meio para se atingir o *outro mundo* foi a adoção de um comportamento irracional. O grupo Littérature²² organizou em 1920 um evento: Recitam-se Poemas. O público parecia satisfeito até que surgiram máscaras que declamavam um poema desarticulado de Breton. Tzara leu então um artigo de jornal como se fosse um poema, acompanhado por guizos e matracas. O público vaiou as pinturas escandalosas de Picabia, Aragon manifestou-se:

Basta de pintores, basta de literatos, basta de músicos, basta de escultores, basta de religiões, basta de republicanos, basta de monarquistas, basta de imperialistas, basta de anarquistas, basta de socialistas, basta de bolcheviques, basta de políticos, basta de proletários, basta de democratas, basta de exércitos, basta de polícia, basta de pátria, enfim, chega de todas essas imbecilidades, mais nada, mais nada, NADA, NADA, NADA²³.

A multidão que acorrera para ver Charles Chaplin, fraudulentamente anunciado, abandonou a sala desordenadamente, atirando, à falta de ovos, moedas sobre os apresentadores. Em outro evento irracional, num porão escuro, um farsante escondido atrás de um armário injuriava os presentes e Jacques Rigaut contava os automóveis e as pérolas das visitantes; enquanto Breton mastigava fósforos, Ribemont-Dessaignes não parava de gritar “Chove sobre um crânio!” Benjamin Péret e Charchoune ficavam a darem-se as mãos; Aragon choramingava; Philippe Soupault brincava de esconde-esconde com Tzara²⁴.

21. Lautréamont. *Os Cantos de Maldoror*, em: *Obra Completa*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 228

22. Dirigido por Aragon, Breton e Philippe Soupault, e que publicava Blaise Cendrars, Jean Paulhan, Isidore Ducasse, Radiguet, Paul Morand, Raymond Roussel.

23. L. Aragon, apud M. Nadeau, op. cit., p. 31.

24. M. Nadeau, op. cit., p. 30-31.

Os surrealistas também utilizaram, para atingir o *outro mundo*, o método do sono, que enfraquecia a consciência e dava lugar ao inconsciente. Robert Desnos adormecia à vontade nos cafés, em plena luz do dia, necessitando apenas fechar os olhos para entregar-se ao delírio. Como escreveu Aragon,

uma epidemia de sonhos se abateu sobre os surrealistas [...]. São sete ou oito que vivem tão-somente para estes instantes de esquecimento, onde, com as luzes apagadas, falam sem consciências, como afogados ao ar livre²⁵.

Meio mais radical que o sono para se chegar ao *outro mundo* foi a droga, eventualmente experimentada pela maioria dos surrealistas para fins de diversão e pesquisa, mas de maneira quase vital por Antonin Artaud, que com o ópio abrandava seus sofrimentos físicos e mentais. Em 1925, reagindo a uma campanha para proibir o ópio, Artaud escreveu uma carta aberta, publicada em *La révolution surréaliste*, defendendo a liberdade do doente incurável de entregar-se ao vício. Doente incurável, ele não aceitava a autopiedade nem a piedade alheia, recusando tanto a resignação quanto a esperança de regeneração, denunciando a violência das tentativas de cura. Artaud começava por declarar ser seu ponto de vista claramente anti-social; observava que o argumento dos defensores da proibição do ópio era que o uso da droga podia constituir um perigo para o conjunto da sociedade. Para Artaud, tal perigo era falso:

Nós nascemos podres no corpo e na alma, somos congenitamente inadaptados; suprimam o ópio, os senhores não suprimirão a necessidade do crime, os tumores do corpo e da alma, a propensão para o desespero, o cretinismo nato, a sífilis hereditária, a friabilidade dos instintos, não impedirão que haja almas destinadas ao veneno seja ele qual for, veneno da morfina, veneno da leitura, veneno do isolamento, veneno do onanismo, veneno dos coitos repetidos, veneno da fraqueza enraizada na alma, veneno do álcool, veneno do tabaco, veneno da anti-sociabilidade. Há almas incuráveis e perdidas para o resto da sociedade. Suprima-lhes um meio de loucura e elas inventarão dez

25. Une vague de rêves, em *Commerce*, out. 1924, apud M. Nadeau, op. cit., p. 50.

mil outros. Elas criarão meios mais sutis, mais furiosos, meios absolutamente desesperados. A própria natureza é anti-social na alma, é apenas por uma usurpação de poderes que o corpo social organizado reage contra o declínio natural da humanidade²⁶.

Artaud partia do princípio de que havia homens perdidos para a sociedade e que esta nada podia fazer contra tal perda. Ela devia apenas deixar que os perdidos se entregassem à sua perdição particular, sem ocupar-se em tentar curá-los. A recuperação deles era impossível já que ela pressupunha a existência de uma sanidade natural que teria sido perdida. Para Artaud a perdição dos incuráveis não fazia parte de um processo histórico, estando na origem do corpo e da alma, sendo parte de sua natureza. Sob esse prisma, a “regeneração” não traria de volta a sanidade perdida, apenas violentaria a insanidade natural. Tentar curar doentes incuráveis seria, assim, tão odioso quanto inútil. Proibindo a droga, a sociedade agia com prepotência: não sendo capaz de suprimir as causas do sofrimento humano, achava-se no direito de suprimir os meios pelos quais o homem procurava aliviar-se do desespero. A coerência seria conseguir, primeiro, eliminar o impulso natural e oculto que levava um homem a desejar, por algum meio, fugir de seus males. Ora, reagia Artaud, os homens perdidos o seriam por natureza e as idéias de regeneração moral nada podiam contra isso:

Há um *determinismo inato*, há uma incurabilidade indiscutível do suicídio, do crime, da idiotia, da loucura, há uma imbecilidade invencível do homem, há uma friabilidade do caráter, há um castração do espírito.

A afasia existe, a paralisia existe, a meningite sífilítica, o roubo, a usurpação. O inferno já é deste mundo, e é dos homens que são infelizes fugitivos do inferno, fugitivos destinados a recomeçar *eternamente* sua fuga²⁷.

Artaud observava que a proibição do álcool nos EUA provocara apenas uma superprodução de loucura: vendas clandestinas, bebidas misturadas com cocaína, multiplicação do número de alcoólatras. Também em relação ao

26. Sureté générale: la liquidation de l'opium, *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 319-320. Tradução do autor

27. Idem, p. 320

ópio, Artaud acreditava que a proibição só faria aumentar a curiosidade em relação à droga. A minoria do espírito, da alma e da doença que dela se servia necessitava deste tóxico, mas essa necessidade material esconderia outra: a de intoxicar-se, uma necessidade da alma, que independia da ingestão da droga. À falta da droga, essa necessidade anti-social manifestar-se-ia de outra maneira. Além disso, a proibição da droga produziria uma exasperação no drogado: seu vício passaria a ser cultivado em segredo, clandestina e criminosamente. A medicina oficial preferia que os doentes sofressem por sua moléstia antes que se aliviassem com a morfina; em nome do bem geral, deixava aos torturados de corpo e alma uma única saída: o suicídio. Assim, para Artaud, o doente incurável não podia ser *compreendido* pelos médicos:

ele está fora da vida, acima da vida, possuindo males que os homens comuns desconheciam. O doente incurável ultrapassa a normalidade: é por isso que os homens normais o mantêm sob controle. O doente incurável envenena a tranqüilidade do homem normal, dissolve sua estabilidade. Ele tem dores irreprimíveis, que não se adaptam a nenhum estado conhecido, dores que não cabem dentro de palavras, dores repetidas e fugidias, dores insolúveis, dores além do pensamento, dores que não são nem do corpo nem da alma, *mas que têm algo dos dois*²⁸.

Artaud, que participava desses males, pergunta quem ousaria medir o calmante de que o doente incurável necessitava. Ninguém melhor que ele próprio sabia do que precisava. Ele estaria na raiz do conhecimento e da lucidez, a despeito de sua insistência em sofrer. A dor fazia o doente incurável viajar em sua alma à procura de um lugar de calma onde podia instalar-se, à procura da estabilidade no mal, como os outros no bem. O louco lúcido seria, pois, um médico maravilhoso, conhecendo a dosagem da alma, da sensibilidade, da medula, do pensamento. A reivindicação de Artaud era simples e extrema:

É preciso que nos deixem em paz, é preciso deixar em paz os doentes, nós não pedimos nada aos homens, nós só pedimos o alívio de nossos males. Nós avaliamos bem nossa vida, sabemos o que ela

comporta de restrições face aos outros e, sobretudo, face a nós mesmos. Nós sabemos a que aviltamento consentido, a que renúncia de nós mesmos, a que paralisia de suscetibilidades nosso mal nos obriga a cada dia. Nós não nos suicidamos imediatamente. Esperando que nos deixem em paz²⁹.

A visão radical da doença incurável expressa por um doente incurável fornecia um contraponto à política biológica do nazismo. O mal que não tem cura e que o médico pode, no máximo, aliviar, não devia, para os nazistas, ter lugar na Terra. Eles não estavam interessados na dosagem da alma, da sensibilidade, da medula ou do pensamento: desejavam simplesmente exterminar esses sofrendores que abalavam a tranqüilidade dos homens comuns; eles iriam, de fato, banir a doença incurável através da *eliminação dos doentes incuráveis*. Por outro lado, o Partido Nazista, que nos anos de 1920 crescia em número na Alemanha, devia sua constituição a certo tipo de doentes incuráveis: Hitler, Goebbels, Göring, Himmler, Höss, Streicher, Bormann, Eichmann e Mengele eram todos “loucos lúcidos”, que faziam das fantasias do anti-semitismo biológico o motor de suas vidas. A paixão neurótica dos anti-semitas iria transformar-se, em breve, numa segunda realidade a recobrir a normalidade, envolvendo o mundo real com uma capa de irrealidade, sobre a qual seriam tomadas todas as decisões no campo da economia, da política, da cultura, das relações sociais e humanas.

A visão subjetivista de Artaud indiretamente sugeria que os “loucos lúcidos” do nazismo também deveriam ser “deixados em paz”, já que os doentes incuráveis nada mais pediriam à sociedade humana. Mas havia doentes incuráveis que pretendiam reformar o mundo, remodelando a sociedade segundo suas próprias fantasias. A loucura que assume contornos ideológicos pode ser contagiante e destrutiva, generalizando-se como um fenômeno de histeria coletiva. O próprio Artaud, que foi um dos maiores críticos da sociedade normativa, chegou a escrever uma carta de *apoio a Hitler*. Além disso,

28. *Idem*, p. 323.

29. *Idem*, p. 323-324.

Artaud não considerou a possibilidade da aquisição do vício em momentos de fraqueza, em crises de adolescência, em depressões circunstanciais. A droga poderia, enfim, ser uma arma do poder para destruir as consciências. E, neste sentido, também o nazismo demonstrou ser possível remodelar o universo mental de uma geração inteira, em poucos anos, por meio da propaganda³⁰.

Outro recurso encontrado pelos surrealistas para atingir o *outro mundo* foi a Revolução. Em 1925, os surrealistas viram-se diante da necessidade de politizar seu movimento para enfrentar a concorrência de outro movimento revolucionário (ou que se afirmava como tal) e que crescia cada vez mais: o movimento comunista. Fechou-se um acordo entre os surrealistas e os membros da revista comunista *Clarté*³¹, do grupo *Philosophies*³² e de *Correspondance*³³. O acordo concretizou-se com o manifesto *A Revolução Primeiramente e Sempre*. A nova frente defendia a desmilitarização do mundo, o desarmamento universal imediato, a revolução social. A *Clarté* anunciou a formação de um grupo misto, formado por surrealistas e clarteístas, com o fim da *Clarté* e o lançamento de *La guerre civile*. Em março de 1926, os surrealistas anunciaram o mesmo em *La révolution surréaliste*, sem afirmar que essa desapareceria. A adesão não era total e *La guerre civile* não saiu do projeto.

Pierre Naville concluiu que os surrealistas, apesar do barulho que faziam, eram incapazes de assustar a burgue-

30. Embora Artaud estivesse certo ao observar que os drogados apresentavam uma necessidade anterior de intoxicar-se, independente do meio usado para isso, ocorre hoje um fenômeno inverso: mesmo mantendo a proibição legal ao tráfico da droga, o conglomerado massificou o uso dos entorpecentes no seio de uma população moralmente enfraquecida: a droga tornou-se parte dos rituais da "normalidade".

31. Louis Aragon, Jean Bernier, André Breton, Victor Crastre, Robert Desnos, Paul Éluard, Marcel Fourrier, Paul Guitard, Benjamin Péret, Michel Leiris, André Masson, Philippe Soupault, Victor-Serge.

32. Composto pelos jovens filósofos marxistas Henri Lefebvre, Georges Politzer, Norbert Guterman, Georges Friedmann e Pierre Monange, que desejavam criar valores capazes de arruinar o mundo burguês.

33. Revista surrealista belga de Camille Goesmans e Paul Nougé.

sia; suas manifestações situavam-se no plano moral e não levavam à subversão. Para ele, a abolição das condições burguesas da vida material era a condição para a liberação do espírito, e cabia aos surrealistas decidir entre persistir numa atitude negativa de ordem anárquica, que não justificava a revolução que diziam defender, ou tomar a via revolucionária, submetendo o indivíduo à realidade social³⁴. Breton respondeu em *Légitime défense* (1926) reiterando sua adesão ao programa comunista, mas queixando-se da hostilidade dos comunistas. Questionou a exclusividade do Partido em realizar a vontade revolucionária, considerando *L'Humanité* um veículo "pueril, declamatório, inutilmente *cretinizante*, jornal ilegível, totalmente indigno do papel de educação proletária que pretende assumir"³⁵. O PCF já se teria tornado incapaz de suscitar revolucionários. Breton distinguia dois problemas: o do conhecimento, que era o dos intelectuais, e o da ação social, cuja solução deixava a outrem: "Cabe, pois, insurgirmo-nos contra [...] a intimação de abandonar todas as pesquisas [...] para nos entregarmos à literatura e à arte da propaganda"³⁶. Os três números de *La révolution surréaliste* de 1926 não refletiram, porém, esses dilemas políticos.

A Rebelião das Massas

As trepidações do mundo foram melhor sentidas e analisadas pelo filósofo espanhol José Ortega y Gasset em *A Rebelião das Massas*, livro que nasceu de uma série de artigos publicados em 1926 no jornal madrileno *El Sol*. Ele já percebia as massas a invadir o território das chamadas classes superiores:

As cidades estão cheias de gente. As casas cheias de inquilinos. Os hotéis cheios de hóspedes. Os trens, cheios de viajantes. Os cafés, cheios de consumidores. Os passeios, cheios de transeuntes. As alas

34. P. Naville, *La révolution et les intellectuels* : que peuvent faire les surréalistes?, apud M. Nadeau, op. cit., p. 90-91.

35. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 92.

36. Idem, p. 93.

dos médicos famosos, cheias de enfermos. Os espetáculos, desde que não sejam muito extemporâneos, cheios de espectadores. As praias, cheias de banhistas. O que antes não era problema começa a sê-lo quase de contínuo: encontrar lugar³⁷.

Para abrigar as massas, “como observou muito bem Spengler, foi preciso construir, como se faz agora, edifícios enormes. A época das massas é a época do colossal”³⁸. Uma *hiperdemocracia* começava a triunfar:

a massa atua diretamente sem lei, por meio de pressões materiais, impondo suas aspirações e seus gostos... Atropela tudo que é diferente, egrégio, individual, qualificado e seletivo. Quem não seja como todo o mundo, quem não pense como todo o mundo corre o risco de ser eliminado³⁹.

Ao mesmo tempo, “nivelam-se as fortunas, nivela-se a cultura entre as diferentes classes sociais, nivelam-se os sexos”⁴⁰.

Ortega y Gasset defendia a manutenção dos privilégios da nobreza que, a seu ver, não seriam concessões nem favores, mas conquistas:

Os direitos privados ou *privi-légios* não são posse passiva e simples gozo, mas representam o perfil onde chega o esforço da pessoa. Contrariamente, os direitos comuns, como são os ‘do homem e do cidadão’, são propriedade passiva, puro usufruto e benefício, tão generoso do destino com que todo homem se encontra, e que não corresponde a esforço algum, como não seja o respirar e evitar a demência⁴¹.

O império da massa trazia um novo perigo que começava a ser percebido na Europa::

Sob as espécies de sindicalismo e fascismo aparece pela primeira vez na Europa um tipo de homem que não quer dar razões nem quer ter razão, mas que, simplesmente, se mostra resolvido a impor suas opiniões. Eis aqui o novo: o direito a não ter razão, a razão da sem-razão... O homem médio encontra-se com “ideais” dentro de si, mas carece da função de idear. Nem sequer suspeita qual é o elemento sutilíssimo em que as idéias vivem. Quer opinar, mas não quer aceita as

condições e supostos de todo opinar. Daqui que suas “idéias” não sejam efetivamente senão apetites [...]. O “novo” é na Europa “acabar com as discussões”, e detesta-se toda forma de convivência que por si mesma implique acatamento de normas objetivas, desde a conversação até o Parlamento, passando pela ciência⁴².

A rebelião das massas assumia a forma de um coletivismo regressivo. O europeu que começava a predominar era “um homem primitivo, um bárbaro emergindo por um alçapão, um invasor vertical”⁴³. O protótipo desse homem-massa seria o *especialista* que conhecia a fundo sua *porciúncula de universo* e se comportava em todas as questões que ignorava com a petulância de quem na sua especialidade era um sábio, tomando nas outras posições de primitivo⁴⁴.

Na Itália, Mussolini apregoava: “Tudo pelo Estado; nada fora do Estado; nada contra o Estado”⁴⁵, confirmando, para Ortega y Gasset, sua tese de que o estatismo era o movimento dos novos homens-massa, a forma superior que tomavam a violência e a ação direta constituídas em normas. Por meio daquela máquina anônima, a massa passava a atuar por si mesma. Contudo, o Estado não era consangüinidade, unidade lingüística ou unidade nem contigüidade de habitação – nada de material, dado e limitado, mas puro dinamismo – *a vontade de fazer algo em comum*. O Estado, frente a muitas etnias e línguas, produziria uma relativa unificação que servia para consolidar a unidade. O segredo do Estado estaria em sua peculiar inspiração e não em princípios de caráter biológico ou geográfico. O sujeito político aderindo à empresa, todo o resto tornava-se secundário:

Não é a comunidade anterior, pretérita, tradicional e imemorial – em suma, fatal e irreformável – a que proporciona título para a convivência política, mas a comunidade futura no efetivo fazer. Não o que fomos ontem, mas o que vamos fazer amanhã juntos nos reúne em Estado⁴⁶.

37. J. Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 49-50.

38. Idem, p. 57.

39. Idem, p. 54-55.

40. Idem, p. 63.

41. Idem, p. 95.

42. Idem, p. 103.

43. Idem, p. 114.

44. Idem, p. 134-137.

45. Idem, p. 145.

46. Idem, p. 178-185.

Em época de consolidação, observava o filósofo, o nacionalismo tinha um valor positivo; mas, na Europa, tudo já estava consolidado, e o nacionalismo não era mais que uma mania para iludir o dever de *emprender com grandeza*.

Para Ortega y Gasset, na nova Europa sem moral, o único valor que restava era o dinheiro. E aqui, o filósofo mostrava a face anti-semita de seu pensamento conservador, assegurando:

Se hoje os judeus possuem o dinheiro e são os donos do mundo, também o possuíam na Idade Média e eram o excremento da Europa [...] No século XVI, por muito dinheiro que tivesse um judeu, continuava sendo um infra-homem, e no tempo de César os “cavaleiros”, que eram os mais ricos como classe, não ascendiam ao cume da sociedade [...] se cedem os verdadeiros e normais poderes históricos – raça, religião, política, idéias – toda a energia social vacante é absorvida (pelo dinheiro) que, por ser elemento material, não pode volatizar-se. Ou de outro modo: o dinheiro não manda mais senão quando não há outro princípio que mande⁴⁷.

Saudoso da imobilidade social da Idade Média e da Idade Moderna, garantidas pela Inquisição, Ortega y Gasset encontrava, enfim, algo para compartilhar com a massa em rebelião: o horror diante da ascensão social dos judeus. Seu discurso contra o dinheiro, que solapava aqueles valores tradicionais que *mantinham os judeus no gueto*, coincidia com o de Oswald Spengler, que esboçou reação semelhante ao progresso histórico (entendido como decadência) no final de *O Declínio do Ocidente*. O filósofo alemão via, num futuro próximo, engajar-se a luta

na qual a civilização toma sua última forma: a luta entre o ouro e o sangue. O advento do cesarismo quebra a ditadura do dinheiro e sua arma política, a democracia. [...] A espada vence o dinheiro; a vontade de domínio triunfa sobre a vontade de botim [...] Um poder só pode ser derrotado por outro poder e não por um princípio. Não há, porém, outro poder que possa opor-se ao dinheiro, a não ser o do sangue. Só o sangue superará e anulará o dinheiro. [...] Na História, trata-se da vida, e sempre da vida, da raça, do triunfo para a vontade

de poder; não se trata de verdades, de invenções ou de dinheiro. A história universal é o tribunal do mundo: e ela sempre deu razão à vida mais forte, mais plena, mais segura de si mesma; conferiu sempre a essa vida direito à existência, sem importar-se com o que seja justo para a consciência. Sempre sacrificou a verdade e a justiça ao poder, à raça, e sempre condenou à morte aqueles homens e aqueles povos para os quais a verdade era mais importante que a ação e a justiça mais essencial que a força⁴⁸.

Também o escritor Ernst Jünger, em suas colunas no jornal oficial do Partido Nacional-Socialista, o *Völkischer Beobachter*, combatia, desde 1923, os valores do *ouro* em nome dos valores do *sangue*. O meio que ele apontava para uma tal revolução cultural não era outro que a ditadura. Para Jünger, somente a ditadura poderia substituir as palavras pelos atos, a tinta pelo sangue, a pena pela espada. Ou seja, os valores racionais, intelectuais, pacifistas deviam ser substituídos pelos valores irracionais, militares, guerreiros; as verdades, as descobertas e o dinheiro, que traduziam o progresso cultural, científico, econômico de uma sociedade histórica, dinâmica, aberta, deviam ceder ao Estado total, onde as *correntes misteriosas do sangue* unificariam os indivíduos numa coletividade superior, mergulhados na fé cega no líder e na mobilização total⁴⁹.

Os conservadores opunham-se à rebelião das massas e ao espírito fascista dessa rebelião, mas, diante da ascensão social dos judeus e também das mulheres através do *dinheiro* e da *democracia*, preferiam um retorno violento aos valores do *sangue*, abrindo, nessa confusão, as portas do poder aos nazistas – os piores representantes da massa que detestavam.

Como medida de valor relativamente objetiva, abstrata e universal, o dinheiro é democrático *em sua essência*. Na medida em que o mundo pode ser *objetivado*, é no dinheiro que ele encontra sua melhor *objetivação*. Onde tudo tem um preço afixado e todos recebem um salário, por mais reificadas sejam as relações humanas e por mais

48. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, v. II, p. 654-655.

49. E. Jünger, *L'état universel suivi de La mobilization totale*, p. 123-133.

47. Idem, p. 241.

injusta seja a distribuição das riquezas, os desejos individuais podem ser – em maior ou menor escala – realizados independentemente de qualquer *determinação natural*. A despeito de todos os dramas engendrados por sua *falta, desvalorização* ou *excesso*, o dinheiro é, em última análise, uma *conquista da liberdade*. Aqueles que se opõem ao *ouro* em nome do *sangue* desejam *restringir a possessão do mundo a uma casta hereditária*; eles lutam contra a objetivação do mundo através de um valor cultural acessível a todos; querem fazer o mundo retornar a um estado primitivo, onde as relações humanas ainda se submetiam às leis da natureza, e o indivíduo devia pautar sua conduta de acordo com valores ancestrais, subjetivos e irracionais da comunidade, como a camaradagem, o carisma, a força.

A nova sociedade de massas que se descortinava, regida pelo dinheiro, e cujo modelo era a sociedade norte-americana, possibilitava a mobilidade social, a autonomia do indivíduo e a satisfação de seus desejos. Essa sociedade democrática era dinâmica e aberta, em constante progresso e renovação, a despeito de todas as catástrofes existenciais inerentes à objetivação relativa e abstrata da energia humana no dólar. Os tradicionalistas europeus viam seus valores particulares, que supunham *eternos*, ameaçados pelo valor universal do dinheiro e, desejando substituir essa medida de valor abstrata pela medida de valor aparentemente mais *concreta* do sangue, esperavam poder voltar a *paralisar a sociedade*, escravizando os indivíduos à tribo, à hierarquia, à nação, ao povo, à raça – em última palavra, ao Estado. Os inimigos da pretensa *ditadura do dinheiro* não desejavam alargar a democracia, e sim estabelecer uma *ditadura de fato*, e totalitária na medida em que uma casta de sacerdotes, policiais, políticos e militares submeteriam a sociedade aos seus valores tribais: honradez, heroísmo, patriotismo, nacionalismo, autoritarismo, militarismo.

Apoiando-se nas teorias tradicionalistas que reagem com apelos regressivos às violentas transformações do mundo que solapavam as elites tradicionais, os nazistas, e sua futura elite proveniente da ralé, identificarão o Ouro, o Dinheiro, as Altas Finanças, o Capital e o Capitalismo

ao Judeu, entidade abstrata (que podia encarnar-se em qualquer judeu existente) que se tornava, desde então, o representante *totalitário* dos valores da sociedade histórica, tais como o universalismo, o cosmopolitismo, o pacifismo, o intelectualismo, o humanismo, o liberalismo, o parlamentarismo, o marxismo. Como os judeus saíam dos guetos e entravam nas universidades, destacando-se no comércio, nas finanças, nas ciências, nas letras e nas artes, na cultura nazista, que já começava a ser produzida em massa, eles serão acusados de dominar o mundo, de tiranizá-lo e corrompê-lo, de produzir, enfim, a *infelicidade* dos alemães. Essa visão anti-semita de mundo também se refletirá no constante desprezo pelo dinheiro enquanto valor, na condenação absoluta dos ricos ociosos.

Também em outro ponto Ortega y Gasset mostrou-se de acordo com o fascismo que criticava: na condenação da libertação das mulheres, que abandonavam sua condição de domésticas, não mais se conformando a serem submetidas aos homens do nascimento à morte, tornando-se assalariadas, independentes dos pais e maridos, abraçando profissões antes restritas aos homens, da pilotagem de aviões à direção de cinema. O filósofo espanhol percebia no feminismo apenas o culto à *beleza masculina*, que estaria sendo estimada como só nos tempos gregos:

Nunca as mulheres falaram tanto e com tanto descaro dos homens simpáticos. Antes, sabiam calar seu entusiasmo pela beleza de um varão, se é que a sentiam. Se, no século XII, o varão se vestia como mulher e fazia sob sua inspiração versinhos dulcífuos, hoje a mulher imita o homem no vestir e adora seus ásperos jogos. Procura achar em sua compleição as linhas do outro sexo. O descaro e impudor da mulher contemporânea são o descaro e impudor de um rapaz. As épocas masculinas da história, desinteressadas da mulher, renderam estranho culto ao amor dórico: no tempo de Péricles, no de César, no Renascimento. Hoje, a mulher, destronada, procura insinuar-se e ser tolerada na sociedade dos homens. A este fim fala de esportes e de automóveis, e quando passa a ronda dos coquetéis bebe como gente grande⁵⁰.

Ao realizar sua crítica à sociedade de massas que via nascer nos anos de 1920, Ortega y Gasset assumia

50. J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 261-263.

uma posição contraditória que refletia os paradoxos das violentas transformações em marcha: por um lado, ele recusava as regressões totalitárias do fascismo e do comunismo e, por outro, também os progressos democráticos da ascensão social dos judeus e das mulheres.

Na França, o teatrólogo Charles Mére assimilava igualmente o feminismo ao desejo das novas mulheres em serem novos homens:

O homem de 1926 pode orgulhar-se de si mesmo. A mulher lhe rende mais radiante homenagem, esforçando-se afanosamente por modelar a sua pela linha masculina. É a idade da raposa. Os cabelos curtos, o smoking, o monoculo, a bengala [...] tudo aproveita para buscar a semelhança⁵¹.

Assim, a mentalidade tradicional ora se mantinha cética, ora reagia com violência. A escritora Colette percebeu-o: “Tenho para mim que (os homens) não serão lá muito entusiastas de uma moda que os coage a terem uma mulher delgada e chata, conforme ao figurino para a cidade e uma de outro feitio para o quarto”⁵². Dr. Pinard, “sábio ginecologista e notável parlamentar”, confirmou essa suspeita ao responder à pergunta sobre seu tipo ideal de mulher: “É aquele que faz pressentir, prever e esperar a mais perfeita função de reprodução!”⁵³.

Mas a mutação do “segundo sexo” era irreversível: em 1920, os Estados Unidos já possuíam oito milhões de mulheres trabalhando fora de casa, conquistando a autonomia econômica, primeiro passo para a autonomia política. Necessitando de maior liberdade de movimentos, as assalariadas trocavam o velho corpete por vestidos leves e confortáveis; os estilistas criavam modelos de silhuetas mais finas para as mulheres, tornando-as mais parecidas com os rapazes. A metamorfose era acentuada com o novo corte de cabelo *à la garçon* – que as mais modernas estrelas do cinema mudo americano, Clara Bow e Louise

Brooks, se encarregavam de transformar em ícone. E se o tamanho das roupas íntimas diminuía, sua importância crescia: as assalariadas gastavam metade de seus salários em *lingeries*. A estilista francesa Gabrielle Coco Chanel, que havia lançado, em 1921, o Chanel nº 5, primeiro perfume a afirmar-se como fragrância artificial, sintetizou a nova mulher criando, em 1926, o chamado “pretinho básico”⁵⁴. Em maio desse ano, a Aliança Internacional pelo Sufrágio Feminino realizou seu X Congresso Internacional em Paris: as *suffragettes* haviam conseguido reconhecer o sufrágio municipal na Itália, na Grécia, na Espanha, e até no Brasil e um projeto de lei para o voto feminino era estudado.

Nos EUA, os negros também deixavam seus guetos e começavam a triunfar no mundo dos brancos. O bairro do Harlem, em Nova York, tornou-se a capital da cultura negra: Bessie Smith, Duke Ellington, Bill Robinson e outros artistas emergiam de uma ainda recente escravatura que mantinha como cicatrizes um racismo espalhado que se cristalizava em linchamentos promovidos pela Ku Klux Klan, para se apresentarem como os novos ídolos populares no Cotton Club, no Baron’s e no Leroy’s, iniciando a ascensão social dos afro-americanos através do *show business*.

Dentre as novas estrelas negras dessa *Era do Jazz*, causou especial furor Josephine Baker, que em 1922, participou na Broadway da primeira produção com negros nos palcos americanos. Em 1925, foi levada a Paris pela aristocrática Caroline Dudley Reagan, que queria chocar a sociedade. A jovem estrela estreou no cinema com *Sereia dos Trópicos* (1927), primeiro filme em cores exibido em Paris: praticamente nua em cena, ela encarnava a antilhana Papitou, que salvava um francês de olhos azuis e resolvia segui-lo até Paris. No entre-guerras, Josephine Baker reinou no Folies Bergère, vestida apenas com saiotte de bananas, e no Cassino de Paris, cantando em francês para platéias em transe.

51. *Folha da Noite*, 21 out. 1926, em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/moda_21out1926.htm>.

52. Idem, *ibidem*.

53. Idem, *ibidem*.

54. Claudia Garcia, Um Clássico do Guarda-roupa Feminino, *Almanaque Folha*, <http://almanaque.folha.uol.com.br/pretinho.htm>.

Os surrealistas prosseguiram suas pesquisas e, em 1927, o pintor belga René Magritte abriu uma nova porta para o *outro mundo*: a da destruição do senso comum. Ironizando quadros didáticos de sua infância, que associavam imagens de objetos aos nomes que os designavam, ele pintou um cachimbo com a legenda “isso não é um cachimbo”. O artista definiria assim seu sistema retórico:

Um objeto não está tão ligado ao seu nome que não se possa encontrar outro que melhor lhe convenha. [...] tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e o que o representa [...] por vezes uma palavra não serve senão para designar a si própria. [...] por vezes o nome de um objeto substitui uma imagem⁵⁵.

Escandalizados, críticos acusaram Magritte, para quem a arte não era um fim em si mesmo, de *didatismo*. De fato, mais que na pintura em si, ele estava interessado na relação do homem com sua linguagem e representação. Com sua arte, ele pretendia minar a confiança que o homem comum depositava num mundo aparentemente bem ordenado, mas onde tudo acontecia *por acaso*. Magritte não fazia obra *onírica* no sentido de levar o observador ao mundo do inconsciente; seus quadros pretendiam, ao contrário, despertá-lo do sonho acordado de sua existência banal e sem sentido. Sua obra era pedagógica, mas num *sentido subversivo*⁵⁶.

Os surrealistas também faziam pesquisas de campo, cultivando um de seus meios preferidos para atingir o *outro mundo*: o sexo. Reunidos a 27 e a 31 de janeiro de 1928, discutiram abertamente a visão surrealista do amor e do desejo na famosa *Enquête sur la sexualité*, publicada no número único de *La révolution surréaliste* de 1928. Tudo parecia ir bem até que o escritor Raymond Queneau afirmou não fazer restrições morais às relações físicas entre dois homens que se enamoravam: os protestos foram gerais. O poeta Pierre Unik declarou que a pederastia o enojava *tanto quanto os ex-*

crementos e a condenou do ponto de vista moral; um bom surrealista só poderia exaltar a sodomia quando praticada na mulher. Também Noll manifestou sua *antipatia profunda e orgânica* pelos pederastas e Breton acusou os pederastas de *apresentarem à tolerância humana um déficit mental e moral que tende a edificar-se em sistema e a paralisar todas as iniciativas de respeito*. Quando Queneau afirmou a legitimidade do onanismo, Breton, Pierre Unik e Benjamin Péret protestaram em coro, entendendo a masturbação apenas como carência de mulher, e impossível de ser praticada sem o recurso às representações femininas, exaltando a sodomia apenas e exclusivamente quando a mulher fosse o objeto dela. Man Ray, embora admitisse o onanismo como satisfação orgânica pura, sem precisar recorrer às representações femininas, julgou os condicionamentos sentimentais entre homens piores que os estabelecidos entre homens e mulheres. Como Queneau ousasse afirmar que aqueles condicionamentos pareciam-lhe tão legítimos quanto esses, Breton tornou-se inquisidor: “Você é pederasta, Queneau?”. Mais tolerantes, Louis Aragon, Yves Tanguy e Jacques Prévert consideraram a pederastia um mero ato sexual e Georges Duhamel, ainda que declarasse seu incômodo com a afetação, confessou ter encarado a hipótese “de me deitar com um moço que achei particularmente belo”. Quando Boiffard, no embalo, confessou também ter encarado tal possibilidade, Breton explodiu:

Oponho-me terminantemente a que a discussão sobre este assunto prossiga. Se ela continuar a resvalar para a propaganda pederástica, abandoná-la-ei imediatamente... Será que o que se pretende é que eu abandone a discussão? Não me importo de fazer profissão de fé obscurantista em tal domínio⁵⁷.

Essa profissão de fé obscurantista do “chefe” do surrealismo não impediu que, em visita a Paris, o escritor comunista Ilia Ehrenburg observasse:

55. R. Magritte, *Les mots et les choses, La révolution surréaliste*, n. 12, Paris, 1929, *apud* <http://www.cinestesia.com.br/descricoes.asp?desc=58>.

56. S. Gablik, *Magritte*, p. 70.

57. *Recherches sur la sexualité*. Janvier 1928-août 1932. Présenté et annoté par José Pierre. Archives du surréalisme, n.4. Paris: Gallimard, 1990, p. 39-40.

Os surrealistas bem querem Hegel e Marx e Revolução, mas o que eles não querem é trabalhar. Têm as suas ocupações. Estudam, por exemplo, a pederastia e os sonhos. Os menos maliciosos dizem que seu programa é beijar as moças. Os que estavam um pouco a par do assunto dizem que não se pode ir longe com aquilo. Põem à frente outro programa: o onanismo, a pederastia, o fetichismo, o exibicionismo e mesmo a sodomia.

Mais tarde, o escritor católico Paul Claudel, para quem o homem era “um ser que pede para ser explorado”⁵⁸, confirmou esse diagnóstico declarando que o surrealismo tinha um sentido apenas: *pederástico*. Contudo, nunca o surrealismo assumiu a homossexualidade que supostamente resumiria seu sentido nas visões preconceituosas do soviético Ehrenburg e do católico Claudel; pelo contrário, o movimento foi marcado pela agressiva afirmação da *heterossexualidade*. Içando bem alto a bandeira do *amor louco* – entendido sempre como o amor passionai, carnal, despuadorado, entre um homem e uma mulher – o surrealismo foi uma apoteose do *amor livre exclusivamente heterossexual*, uma primeira “revolução sexual” que excluía preconceituosamente a homossexualidade. Como explicar que Ehrenburg e Claudel tivessem visto no surrealismo o sentido único e exclusivo da liberação homossexual?

O gigantesco erro de avaliação explica-se pela teoria da repressão dos instintos na construção da sexualidade dita “normal”: os heterossexuais que recalcam sua homossexualidade apreendem toda produção simbólica do desejo como a satisfação odiada e invejada do desejo que reprimiram: o mínimo desvio da “normalidade” – seja ela estabelecida por uma religião ou uma ideologia – configura-se como temida perversão. A acusação de pederastia aposta ao surrealismo não passava de uma projeção: com exceção do poeta René Crevel (homossexual que acabou por matar-se), e do pintor Salvador Dalí (que levou seu auto-erotismo até a auto-sodomização), os surrealistas, em sua maioria, *condenavam a*

homossexualidade. O *amor louco* era apenas uma tentativa literária de superar seus mal resolvidos conflitos edipianos. Como escreveu Jean-Paul Sartre em *O Que é a Literatura?* (1948), um dos melhores epitáfios do surrealismo, este movimento *libertou apenas a imaginação, não o desejo*⁵⁹. Artistas e escritores politicamente menos revolucionários e até conservadores quebraram mais tabus sexuais: André Gide, com sua defesa aberta e corajosa da homossexualidade em *Corydon*, editado privadamente em 1911 e publicamente em 1924; e Jean Cocteau, com suas confissões homossexuais ilustradas por dezoito desenhos de erotismo explícito n’*O Livro Branco* lançado anonimamente em 1928, subverteram mais profundamente os dogmas sexuais que a pretendida liberação pregada pelos surrealistas, que imaginavam que o máximo de ousadia nesse campo fosse dar ao homem o direito de gozar várias amantes, mantendo suas vidas privadas regidas pelas normas burguesas do casamento. E será na obra de Jean Genet, mal recebida pelos surrealistas, que o desejo se libertará de todos os tabus morais, como observou Sartre⁶⁰. Curiosamente, foi o mesmo Sartre quem ajudou a alimentar o mito do “sentido pederástico” do surrealismo em “A Infância de um Chefe”. Nesse conto, um poeta surrealista seduz um adolescente reprimido e invoca o apelo de Rimbaud ao “desregramento de todos os sentidos” para justificar o ato que pratica no garoto, chamando-o de “porquinho” enquanto o penetra lascivamente⁶¹. Em *Quando o Espiritual Domina*, Simone de Beauvoir corrigirá essa equivocada percepção do surrealismo como movimento de fundo sadomasoquista homossexual criando outro personagem de sedutor surrealista: um jovem poeta garanhão e preguiçoso que desvirginiza e explora uma deslumbrada com o mesmo discurso rimbaudiano de *desregramento de todos os sentidos*⁶².

59. J.-P. Sartre, *Situations II: Qu’est-ce que la Littérature?*, p. 224-229 e 317-326.

60. *Saint Genet, Ator e Mártir*.

61. A Infância de um Chefe, *O Muro*, p. 164-182.

62. S. de Beauvoir, *Quando o Espiritual Domina*.

58. P. Claudel, *Mémoires improvisés*, apud S. de Beauvoir, “La pensée de droite, aujourd’hui”, em: *Privilèges*, p. 123.

Enfim, ficou patente nas *Enquêtes sur la sexualité*, que André Breton rejeitava e excluía a homossexualidade do programa da revolução surrealista. Ao mesmo tempo, os surrealistas celebravam o cinquentenário da histeria, doença descoberta pelo médico patologista francês Jean Martin Charcot em 1878 e ponto de partida das teorias desenvolvidas pelo seu discípulo mais dotado, Sigmund Freud. Qualificada por Breton e Aragon como “a maior descoberta poética do século XIX”, a histeria foi anexada pelos surrealistas a seu domínio como manifestação de atitudes passionais inquietantes. Ainda em 1928 apareceram duas obras fundamentais do surrealismo: *Traité du style* (Tratado do Estilo), de Aragon, que faz um balanço pessimista da cultura contemporânea⁶³; e *Nadja*, de Breton, que descreve seus encontros (reais) com uma mulher meio louca que termina, depois de conhecê-lo, completamente louca.

Surrealismo e Comunismo

O período de negatividade dos surrealistas correspondia à sua recusa de integração na sociedade burguesa. Enquanto permanecia depositário da impotência juvenil de seus membros, o surrealismo era um foco de resistência à realidade, e sua imaginação poética dissolvia, castrava e destruía os símbolos fálicos do poder: o “peixe solúvel”, o “revólver de cabelos brancos”, a “torre cambaleante”, o “sapato encolhido” ou o “homem cortado em dois pela janela” eram imagens glamourosas de castração e impotência. Mas com o avanço da idade veio a conformação ao existente: a violência poética diminuiu, enquanto o conformismo se intensificou. Logo surgiram as dissidências, as retiradas, as exclusões. Pierre Naville foi o primeiro a trocar o surrealismo pelo comunismo.

63. “Não existe nenhum paraíso, e nesta terra nenhuma esperança de atingir algum dia a felicidade: a esperança é uma atitude falsa do espírito, com vistas a um estado que não existe. Como sair dela? Através do humor”, como observa Maurice Nadeau em sua análise de *Traité du style*, de Aragon. M. Nadeau, op. cit., p. 108.

Depois de atravessar um período de desespero, Aragon declarou não saber mais o que a palavra “eu” queria dizer e inscreveu-se no Partido Comunista, assim como André Breton, Pierre Unik, Paul Éluard e Benjamin Péret (os Cinco). Mas ao contrário de Naville, que havia efetivamente rompido com o surrealismo, os Cinco queriam levar o movimento surrealista adiante, atrelando-o à Revolução Marxista. Mais tarde, Maxime Alexandre fez a mesma opção política decidido a “matar o poeta em mim”. A colaboração entre surrealistas e clarteístas terminou. Artaud, Soupault e Vitrac foram excluídos do grupo surrealista por não serem bastante revolucionários, e os Cinco tornaram pública essa exclusão por terem, aqueles hereges, valorizado a atividade literária, nada mais tendo a fazer num grupo que proclamava a inutilidade dela. Para os que criticaram essa radicalização, os Cinco responderam ser o comunismo a “única salvaguarda ideológica” do surrealismo; a seus olhos, o anarquismo tornara-se estéril, porque ineficaz. Robert Desnos decidiu então afastar-se dos surrealistas, e des-cambou para o misticismo, declarando que “ninguém tem o espírito mais religioso do que eu”. Com Robert Aron, Artaud montou o Teatro Alfred Jarry e apresentou *O Sonho*, de Strindberg. Breton tentou proibir a representação; na estréia, os organizadores tiveram de se livrar da polícia dos ex-amigos. Os traços autoritários do caráter de Breton não passaram despercebidos aos contemporâneos. Com gestos sóbrios, semblante majestoso, raramente rindo, ostentando óculos de lentes verdes, Breton lembrava um inquisidor a Maurice Martin du Gard, exercendo autoridade magnética sobre os fiéis, deles exigindo nada menos que amor. E cada um dos fiéis o amaria loucamente, como uma mulher – segundo a maldosa insinuação de Jacques Prévert.

Em 1929, com a crise que agravou as questões socioeconômicas, o ideal democrático foi sendo progressivamente substituído pelas teorias da centralização do poder tanto à esquerda quanto à direita. O filósofo Walter Benjamin considerou então o surrealismo “o último instantâneo da inteligência européia”, na sua tentativa de

“mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”; os surrealistas seriam únicos naquele momento a compreender as palavras de ordem do *Manifesto Comunista* para a época: “cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa, durante sessenta segundos, cada minuto”⁶⁴. Contudo, desejando sempre ditar a *linha justa* do movimento e, inspirado nos expurgos do Partido Comunista Soviético, Breton, tendo em vista uma nova depuração do movimento, enviou um questionário aos surrealistas⁶⁵:

1º) Julgam que, afinal de contas [...] sua atividade deve ou não restringir-se definitivamente a uma forma individual? 2º) Se sim [...] Definam sua posição.

Se não, em que medida consideram que uma atividade comum pode ser continuada ou retomada; de que natureza ela seria, com quem desejariam ou consentiriam levá-la avante?⁶⁶.

Uma reunião também foi marcada para discutir a “sorte dada recentemente a Leon Trótski”, que acabava de exilar-se, alijado por Stálin da esperança de voltar a gozar qualquer posição de liderança política na URSS. Contudo, durante a reunião, Breton substituiu o debate sobre o destino de Trótski pela inquisição interna: com que direito os companheiros preferiam Landru a Sacco e Vanzetti? Por que haviam empregado a palavra “Deus”? Quem havia apoiado as atividades do Teatro Alfred Jarry? Protestos e debandada geral: o projeto de ação comum foi abortado. Nesse ano saiu,

64. W. Benjamin, O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1, p. 21-35.

65. Alexandre, Altman, Aragon, Arp, Artaud, Audard, Baldensperger, Baron, Bataille, Bengach, Bernard, Bernier, Boiffard, Bouilly, Bousquet, Carrive, Caupenne, Crastre, Crevel, Daumal, Delons, Desnos, Duchamp, Duhamel, Éluard, Ernst, Fegy, Fourrier, Fraenkel, Genbach, Gérard, Gilbert-Lecomte, Goemans, Guitard, Guterman, Harfaux, Henry, Hooreman, Kasyade, Gilbert Lecomte, Lefebvre, Leiris, Limbour, Magritte, Malkin, Man Ray, Masson, Massot, Mesens, Miró, Morhange, Max Morise, Naville, Nougé, Picabia, Politzer, Prévert, Queneau, Ribemont-Dessaignes, Ristich, Sadoul, Savitry, Sima, Souris, Tanguy, Thirion, Tual, Tzara, Unik, Vailland, Valentin, Vidal, Vitrac.

66. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 114.

em dezembro, um único número de *La révolution surréaliste*, onde Breton recusava, no *Segundo Manifesto Surrealista*, autores que o movimento havia antes cultivado: Rimbaud, Baudelaire, Poe (“cusparamos de passagem sobre Edgar Poe”), Rabde, Sade, exigindo dos surrealistas uma pureza absoluta⁶⁷.

Sob a capa do comunismo, do misticismo e do casamento, o desejo dos surrealistas voltava a ser *purificado*, e eles se convertiam em novos guardiões dos valores que haviam condenado; quase todos estavam agora a caminho de se tornar pais de família, místicos apolíticos ou militantes responsáveis. O sentido prosaico da revolta surrealista revelava-se o mesmo que o das gerações passadas: tudo se resumia ao fato “intolerável” de que as mulheres pertenciam aos mais velhos. O jovem surrealista revoltava-se porque não era ele, mas o pai, quem possuía a fêmea: “O essencial não será sermos os nossos próprios senhores e também os senhores das mulheres?”, indagava Breton, um propósito que anulava um outro, que havia teoricamente assumido, mas abandonara na prática, de “manter em estado anárquico a faixa cada vez mais temível dos desejos”⁶⁸.

Foi nessa crise interna que o surrealismo encontrou uma nova porta para o *outro mundo* através da *criação cinematográfica de imagens-choques*. Com o curta-metragem *Un chien andalou* (Um Cão Andaluz, 1929), que Luis Buñuel escreveu e dirigiu a partir de sonhos trocados com Dalí, pretendendo intitulá-lo *As Águas Geladas do Cálculo Egoísta*, tomando emprestado uma expressão do *Manifesto Comunista*, nasceu o *cinema da crueldade*: um olho de mulher (na verdade de um asno) cortado ao meio em *big close up*; um asno apodrecido sobre um piano de cauda arrastado junto com dois padres; seios que, acariciados por um rapaz em transe cadavérico, transformam-se em nádegas; formigas que saem da palma de uma mão; mão mutilada por uma jovem demente que é imediatamente atropelada...

67. Idem, p. 118.

68. A. Breton, *Manifesto Surrealista* (1924), em *Manifestos do Surrealismo*.

Tais imagens-choque causaram profunda perturbação nas platéias e demonstraram o poder do surrealismo a serviço do inconsciente; inconformados, militantes de extrema-direita atiraram bombas nas salas que exibiam o filme. Incorporando em sua narrativa cinematográfica as teorias subversivas de Marx e de Freud, assim como a poesia cruel de Lautréamont e as perversões sexuais do Marquês de Sade, Buñuel realizou, ainda com Dalí, a segunda obra mais representativa do cinema surrealista: *L'âge d'or* (A Idade do Ouro, 1930), média-metragem produzido pelo conde e pela condessa de Noilles, e que horrorizou a aristocracia francesa que compareceu à elegante estréia do filme em Paris. O tumulto causado pelo filme levou à sua proibição por décadas na França. Retornando à Espanha em 1932, Buñuel rodou, com o dinheiro de um amigo operário que prometera produzir um filme seu caso ganhasse na loteria, o que efetivamente ocorreu, um documentário surrealista repleto de imagens-choque: *Las Hurdes* (Terra sem Pão, 1932), que denunciava a situação de Las Hurdes, a região mais pobre da Espanha, mostrando crianças saciando a sede em esgotos, bodes despencando de penhascos, asnos devorados por abelhas etc. Também esse filme foi proibido, na Espanha, ainda sob o regime republicano. Com a subida de Franco ao poder, Buñuel exilou-se no México e posteriormente na França, construindo um dos raros conjuntos de obras cinematográficas que poderiam ser consideradas *autenticamente* surrealistas.

Em sua fúria revolucionária de gabinete, Breton continuava a excluir do movimento aqueles que se recusavam a sacrificar sua liberdade individual no altar do comunismo, mas ele mesmo não desistia das suas buscas esotéricas. Maurice Nadeau relatou os *imbroglios* políticos do surrealismo e as incoerências de Breton: aceitando a princípio o papel de “tarefeiro”, ao ser obrigado pelo Partido a apresentar um relatório sobre a situação na Itália baseado unicamente em estatísticas, ele desistiu da nobre tarefa. Por outro lado, aqueles surrealistas que foram excluídos do *núcleo revolucionário* vingaram-se de Breton no panfleto *Un Cadavre*

(1930). Chamaram-no de cura, bispo e papa, fustigando suas incoerências (“Ele é que mandava os companheiros aos balés russos gritarem: ‘Vivam os soviéticos!’ e no dia seguinte recebia de braços abertos, na Galeria surrealista, Serge Diaghilev que viera comprar algumas telas”, escreveu Baron) e seus destemperos (“Ele cuspiu em toda parte, na terra, nos amigos, nas mulheres dos amigos”, escreveu Prévert). Colocaram como epígrafe do panfleto a frase que o próprio Breton dedicara ao falecido Anatole France: “Não se precisa de outra coisa que este homem, morto, se converta em pó”, sobre uma foto do poeta de olhos fechados, uma lágrima de sangue escorrendo das pálpebras, a fronte cingida por uma coroa de espinhos⁶⁹.

Georges Sadoul e Aragon partiram para a Rússia para participar do II Congresso Internacional dos Escritores Revolucionários em Karkhov e supostamente defender a “linha surrealista”. Mas lá chegando engoliram suas críticas, voltando cheios de entusiasmo pela Rússia vermelha. Reconheceram o materialismo dialético como *única filosofia revolucionária* e o PCF como *único organismo capaz de ditar a linha de ação na França*. Uma nova revista foi fundada para expressar a lua-de-mel do surrealismo com o stalinismo: *Surréalisme au service de la révolution* (SASDLR – Surrealismo a Serviço da Revolução). Aragon e Sadoul aí denunciaram o trotskismo e o freudismo como formas nefastas do idealismo; e o primeiro compôs o poema “Front rouge” (Frente Vermelho, 1931) que apelava ao assassinio dos “ursos sábios da socialdemocracia”. Mas quando Aragon viu-se ameaçado por uma pena de cinco anos de prisão pelo governo francês por provocação ao assassinato, queixou-se de que tudo aquilo lhe fora extorquido pelos comunistas russos, e no manifesto *Aos Intelectuais Revolucionários* voltou a defender o método psicanalítico que havia detratado na urss.

Breton saiu em defesa do camarada lançando a petição “Levantamo-nos contra toda tentativa de interpretação

69. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 125-126.

de um texto poético para fins judiciais e reclamamos a cessação imediata das perseguições”⁷⁰, que obtêve trezentas assinaturas. O governo recuou, mas Romain Rolland e André Gide criticaram a recusa dos surrealistas em assumir seus escritos: para um escritor, isso equivaleria à atitude moral do revolucionário que assumia seus atos. Mas os surrealistas não se sentiam obrigados a colocar seus atos em concordância com suas palavras: a seus olhos um poema, enquanto suprema manifestação do pensamento não-dirigido, não podia comprometer seu autor. Eles queriam a revolução, mas não ao preço de suas pessoas, de seus privilégios, de seus caprichos. Breton sustentou ainda que a incriminação de Aragon criaria um precedente escandaloso de repressão por delito de opinião. Até então, apenas a prosa, expressão do pensamento refletido, racional, havia sido objeto da perseguição do poder. Baudelaire havia sido perseguido por obscenidade, mas a justiça condenara sua poesia em bloco, sem isolar do contexto expressões ou versos. Seria necessário destacar do poema de Aragon um verso como “Fogo nos ursos sábios da socialdemocracia” para ver uma provocação premeditada ao assassinato. Breton, que não estimava a poesia de encomenda, como o era “Front Rouge”, observou em sua defesa:

O poema não deve ser julgado nas representações sucessivas que acarreta, mas no poder de encarnação de uma idéia, para o que estas representações libertadas de toda necessidade de concatenação racional só servem de ponto de apoio. O alcance e o significado do poema são outra coisa que não a soma de tudo o que a análise dos elementos definidos que ele põe em ação permitiria descobrir, e esses elementos definidos não poderiam por si sós, nem sequer em parte mínima, determiná-lo quanto ao valor e quanto ao futuro⁷¹.

A princípio, Aragon comoveu-se com a solidariedade dos amigos surrealistas, mas logo *L'Humanité* informou que ele desaprovava o conteúdo da brochura de Breton *em sua totalidade*. Agora todos se perguntavam: com quais amigos Aragon era sincero – com os surrea-

listas ou com os comunistas? Reunindo os fatos, os surrealistas decidiram eliminar Aragon da SASDLR⁷².

A paranóia mística de Salvador Dalí

Enquanto os surrealistas assimilavam em seu meio as cisões entre trotskistas e stalinistas, Dalí consagrava-se à criação de seu próprio universo fantástico e, em *Femme visible* (1930), anunciou que se aproximava a hora em que lhe seria possível “tematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade”. Ele elaborava um novo método surrealista para atingir o outro mundo: a *paranóia crítica*, que iria servir-se do mundo exterior para fazer valer as idéias mais obsedantes do artista, tornando-as reais para os outros.

Nascido em Figueras, ao norte da Catalunha, no dia 11 de maio de 1904, Salvador Felipe Jacinto Dalí Domenech, ou simplesmente Salvador Dalí, localizava a origem de sua paranóia criativa na complexa infância que viveu: o fantasma do irmão, morto aos sete anos, e que ele considerava um ensaio de si mesmo, catalisou o amor dos pais; o menino Dalí cresceu enchendo de amor por si mesmo o vazio do afeto que seus pais só lhe davam através da imagem do filho predileto. Tornou-se um obcecado pela morte, imaginando-se como um cadáver devorado por vermes, atraído pelo podre e o verminoso. Seu animal de estimação era um morcego, que, certa tarde, encontrou morto e coberto de formigas: no impulso de beijá-lo, deu-lhe uma mordida que quase lhe arrancou a cabeça. O menino Dalí gostava de reter as fezes até o limite do suportável, para depois defecar às escondidas, em algum canto da casa. Enchia assim de terror a família, que nunca sabia onde pisava. Às vezes, ele experimentava saltar de muros altos, para chamar a atenção dos colegas para sua vertigem e envolvê-los no transe.

Assim, desde a mais tenra idade, Dalí delirava de olhos abertos. Numa pensão, em Paris, chegou a cor-

70. Idem, p. 134.

71. Idem, p. 135.

72. A revista teve dois números editados em 1931 e dois outros em 1933.

tar, com uma lâmina de barbear, uma marca de nascença que lhe parecia ser uma barata grudada nas costas, esvaindo-se em sangue⁷³. Por muitos anos, considerou seu coleguinha Butxaques o mais formoso de todos os meninos. Apaixonou-se por ele, deu-lhe todos seus brinquedos e pequenos objetos que roubava da casa dos pais, e, ao se despedir, beijavam-se sempre na boca. Mas quando Butxaques tornou-se mais viril, Dalí desinteressou-se. Não queria sexualizar-se, não se considerava nem menino nem menina⁷⁴. Precisava construir uma sexualidade própria, namorando mulheres-fantasmas: durante cinco anos, torturou uma jovem masoquista sem jamais fazer o sexo com ela. Na idade madura, cansado de masturbar-se, acreditou-se impotente, dotado de um pênis pequeno, mole e triste.

Dalí começou a pintar aos doze anos, influenciado pela pintura modernista; aos quinze, fez sua primeira exposição e, aos dezessete, já estava na Academia de Belas Artes São Fernando, em Madri, onde travou amizade com o poeta Federico García Lorca, que se apaixonou por ele, e com o jovem Luis Buñuel. Dalí ficou dividido entre Lorca e Buñuel, mas a dureza e o rigor do futuro cineasta acabaram conquistando o coração do pintor. Dalí gostava muito de criticar os professores e por duas vezes foi expulso da escola por insubordinação. Também esteve preso por vinte e um dias (e não por três meses como costumava contar) por ter queimado uma bandeira espanhola. Aos vinte e um anos, Dalí fez sua primeira exposição individual em Barcelona, surpreendendo os pintores Miró e Picasso, que o introduziram no círculo das novas vanguardas artísticas. Suas primeiras obras ainda traziam a influência do Futurismo italiano de Carlo Carrà e da pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Logo Dalí mudou-se para Paris, onde desenvolveu o método paranóico-crítico baseado em associações e interpretações delirantes. Passou a freqüentar o Café Cyrano, epicentro do

surrealismo, ao qual se filiou em 1929. Dalí aproximou sua pintura de um realismo tão extremo quanto ilusionista, com imagens duplas e condensadas, retratando um fascinante universo em decomposição, repleto de asnos, peixes e pássaros putrefatos; infestado de moscas, formigas e gafanhotos; habitado por feijões humanóides; corpos mutilados e deformados; cabeças monstruosas arrastadas por tartarugas ou sustentadas por muletas; pães fálicos e jubas de leão vaginais; elefantes espaciais com longuíssimas e finas pernas de inseto e obeliscos nas costas; girafas em chamas; relógios moles que derretem ao sol; Vênus cujos corpos abrem-se em gavetas... Um universo horrendamente belo, carregado de enigmas como o próprio Dalí: “Se você me entender, eu fracassei”, dizia.

Até conhecer a judia russa Elena Dimitrievna Diakonova, ou Gala (1894-1982), em 1929, a vida amorosa de Dalí resumia-se a longas e exaustivas sessões de masturbação ao espelho. Gala teria nascido na cidade de Kazan, lugar que se orgulhava de ver nascer as mais belas mulheres do mundo. Mas nunca se encontrou o registro de seu nascimento nos livros da cidade. Gala era amiga íntima de Anastasia Tsvetaieva, irmã da poeta Marina Tsvetaieva, cuja obra admirava. Acostumada assim, desde a adolescência, a estar próxima da *intelligentsia* sem integrá-la, logo compreendeu que, não sendo capaz de criar, deveria realizar-se como musa. Seu primeiro amante teria sido o monge Rasputin. Mas o pai de Gala, que tratava com os nobres e com os comunistas, percebendo que a Rússia cozinhava uma revolução, mandou-a para um sanatório em Davos, na Suíça, como tuberculosa. Não se sabe se ela estava mesmo doente, mas foi ali que conheceu Paul Éluard, com quem se casou mais tarde e de quem teve uma filha que rejeitou, por preferir um menino⁷⁵. Gala conheceu depois Max Ernst e viveu, durante certo período, em um *ménage à trois* com ele e Éluard.

73. S. Dalí, *Vida Secreta de Salvador Dalí*, p. 229-230.

74. Idem, p. 31.

75. Cf. DVD *Gala* (2003), de Silvia Munt.

Quando Gala, aos 35 anos, conheceu Dalí, dez anos mais jovem, decidiu casar-se com ele. Foi a primeira (e única) mulher de Dalí, que sofria de crises histéricas de riso na época, sentindo-se um menino genial perdido num mundo de idiotas e monstros. Gala estava na praia e Dalí foi ao seu encontro enfeitado como um selvagem, usando um colar de pérolas falsas e um gerânio vermelho atrás da orelha. Com lâminas de barbear, cortou as axilas para tingi-las de sangue. Gala foi conquistada e pediu-lhe: “Mate-me”. Dalí imediatamente sentiu-se homem, liberto de sua impotência, capaz de penetrar uma mulher⁷⁶. A musa encontrava seu artista perfeito, e o artista sua musa sonhada: Dalí dizia pintar seus quadros com o sangue de Gala e foi o único artista do mundo a assinar suas telas com dois nomes: o seu e o de Gala. Para amar essa mulher, Dalí fez dela seu mito mais poderoso. Considerando a pintura *uma perseguição do êxtase*, Dalí, um *gozador de imagens*, colocou Gala no centro de sua pintura para ter orgasmos no limite entre a realidade e a imaginação. O horror de Dalí às mulheres continuou a despeito da veneração por Gala: no ensaio sobre o *Angelus* de Millet, denunciou a mulher como devoradora dos filhos, e chegou à histeria total quando uma admiradora tentou acariciar seus pés: possesso de ciúmes de si próprio, Dalí saltou e rechaçou a intrusa, pisoteando-a com toda a força, até que a arrastaram ensangüentada para fora de seu alcance⁷⁷. Seu ideal feminino era a mulher doente encarnada pelas divas Francesca Bertini e Pina Menichelli:

Lembro-me daquelas mulheres de passo vacilante e convulsivo, com suas mãos de náufragas do amor, tateando ao longo dos muros, ao longo dos corredores, agarrando-se a todas as cortinas, a todos os arbustos, com seus decotes perpetuamente escorregando dos ombros mais desnudos da tela, numa noite ininterrupta de ciprestes e rampas de mármore

escreveu evocando “a época grandiosa do cinema histerico”⁷⁸.

76. S. Dalí, op. cit., p. 238-249.

77. Idem, p. 19.

78. *Compendio de una Historia Crítica del Cine, Babaouo*, p. 27.

Os Objetos Surrealistas

Com a *paranóia crítica*, capaz de produzir *objetos surrealistas*, Dalí abria uma nova porta na busca do *outro mundo*. Tornava-se *objeto surrealista* todo aquele que se via retirado de seu quadro habitual para ser empregado em usos diferentes que não aqueles para os quais estava destinado, ou todo aquele para o qual não se conhecia ainda uma destinação prática. Todo objeto que parecia fabricado gratuitamente, sem outro destino a não ser a satisfação de quem o criara, todo objeto fabricado segundo os desejos do inconsciente e do sonho era um *objeto surrealista*. Os *ready-made* de Duchamp; os *trompe l'esprit* de Picasso; as *collages* de Ernst, Prévert e Georges Hugnet haviam prefigurado a produção dos *objetos surrealistas*, que Breton e seus amigos passaram a colecionar.

Eram numerosos os *objetos encontrados* nessa coleção: de uma raiz de mandrágora a uma colher com cabo em forma de tamanco, de cartões postais exóticos a uma máscara contra gás da Primeira Guerra que o escultor Giacometti adquirira para colocar numa escultura cujo rosto não conseguia terminar. O *achado* passa a desempenhar uma função de catarse e liberação, fazendo o espírito inquieto compreender que o obstáculo que julgava intransponível havia sido superado. E mais que *encontrar* objetos surrealistas, convinha *produzi-los*, tal como eles apareciam em sonhos.

O primeiro passo nesse campo foi dado por Dalí com seus *objetos de funcionamento simbólico*. Inspirado numa escultura móvel de Giacometti, *Heure des traces*, que produzia em quem a via perturbações de fundo sexual, Dalí construiu diversos objetos no gênero, seguido por Breton, Man Ray, Oscar Dominguez. O automatismo saía do plano literário para entrar no domínio da vida. Em *Les vases communicants*, Breton observou que o sonho e a vigília eram vasos comunicantes manifestando uma única força: o desejo. E o desejo, à procura do *objeto* de sua realização, dispunha os dados exteriores procurando egoisticamente conservar deles apenas o que

podia servir à sua causa. Não bastava libertar os escravos de seus grilhões: a verdadeira revolução seria a vitória do desejo. “‘Transformar o mundo’, disse Marx, ‘mudar a vida’, disse Rimbaud, são duas palavras de ordem que não constituem mais que uma só”⁷⁹, escreveu Breton. Contudo, o mundo fechava as portas à revolução.

Surrealismo e Movimentos Totalitários

Em 1931, foi decretado o fim das vanguardas como movimento coletivo. As tentativas vanguardistas só prosseguiriam de forma isolada e esporádica. Em 1933, Hitler tomou o poder na Alemanha. Na URSS, Stálin exigiu a produção de romances, poemas e filmes exaltando o amor ao trabalho, ao arado, ao trator. Ousando criticar esse *vento de cretinização* que soprava da URSS, Breton, Éluard e Crevel foram expulsos do Partido. Crevel seria reintegrado alguns meses mais tarde⁸⁰, mas Breton e Éluard afastam-se definitivamente.

Enquanto isso, Dalí sonhava com uma cidade cheia de objetos surrealistas que induziriam ao êxtase dentro de uma arquitetura gaudiana, substituindo as bandeiras e os troféus por um arco do triunfo à histeria. Ele reconhecia sabiamente que “a única diferença entre um louco e Dalí é que um louco era um louco, e Dalí não”⁸¹. Mergulhado na psicanálise, retratava o mundo psíquico explorando

79. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 149.

80. É preciso ressaltar que, na obra de René Crevel, como na de outros surrealistas engajados, o discurso político ganha uma nova dimensão com o acréscimo de um imaginário inusitado, como neste belo discurso radical: “Eis que chegara a hora em que os mares de cá-lida cólera vão subir a corrente gelada dos rios, transbordar, fecundar em grandes braçadas um solo esclerosado, petrificado, acabar com as fronteiras, suprimir as igrejas, limpar as colinas da auto-suficiência burguesa, decapitar os picos de insensibilidade aristocrática, inundar os obstáculos que a minoria dos exploradores opunha à massa dos explorados, levar a seu futuro a humanidade, libertando-a das instituições caducas, dos temores religiosos, da mística patrioteira e de tudo o que faz e diviniza os males da maioria em proveito dos tubarões de duas patas, de suas presunções e de toda a sua corja”. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 94.

81. S. Dalí, op. cit..

seu próprio universo de paranóias e obsessões sexuais, levando o individualismo ao máximo de exaltação⁸². Ele buscava obter imagens que contivessem outras imagens, duplicando a visão de dois objetos sem modificá-los, apenas obrigando o observador a deslocar seu olhar.

Em 1934, os surrealistas excluíram Dalí de seu grupo, alegando que o pintor teria querido “fazer passar Hitler por um renovador surrealista”. André Breton consumou a ruptura chamando-o de Avida Dollars, infame anagrama de seu nome. A verdade é que Dalí havia declarado amor a Breton depois de sodomizá-lo em sonhos: o papa do surrealismo mostrou-se incapaz de lidar com isso. Rompendo com Dalí, não hesitou em difamá-lo como traidor do movimento e colaborador do fascismo. Aproveitando o exemplo de Breton, e enciumado pela relação de Dalí com Gala, Buñuel também se afastou dele justificando politicamente impulsos de ordem emocional, acusando o pintor de ter “compactuado com Franco” e “presentado Hitler com um quadro”. Dalí agora incomodava não apenas a direita e a esquerda, como os próprios surrealistas, que se tornavam, aos seus olhos, pequeno-burgueses moralistas, assustados com o ânus e as fezes. Resolvendo obcecar os que o excluíam com aquilo que mais temiam, Dalí passou a fazer a apologia do escatológico, incluindo irônicos elogios a Hitler e Franco. Com sua glamorização da merda, queria impedir o surrealismo de recriar um homem ideal sem ânus, sem sexo, sem apetites. Se Dalí também temia as fezes (assim como as lagostas e o sangue), não fugiu do seu terror; pelo contrário, criou um delírio controlado, que o punha sempre em condições de fascinar os demais. Incorporando o surrealismo em sua vida pessoal, e tornou-se o mais autêntico dos surrealistas.

Na França, o parlamentarismo entrava em crise com a Frente Popular. Os surrealistas lançaram então um *Apelo à Luta* pedindo a formação de uma Frente Operária, condenando, no *Manifesto de 25 de Março de 1935*, o retorno

82. Em quadros como *A Persistência da Memória* (1931), *Eu próprio aos Dez Anos*, *Quando Era a Criança-Gafanhoto* (1933), *O Crânio Atmosférico Sodomizando um Piano de Cauda* (1934).

à *União Sagrada*. Pierre Laval assinou com Moscou o pacto franco-soviético de assistência em caso de guerra com apoio dos comunistas franceses à política externa da França. No Congresso dos Escritores para a Defesa da Cultura, os surrealistas foram, excluídos: apenas René Crevel pode fazer uso da palavra em nome do grupo. Ele insistiu que cedessem a palavra a outros surrealistas e, diante da negativa, suicidou-se. Nesse dia, Éluard leu, no Congresso, um texto de Breton, que fora impedido de fazê-lo por ter agredido dias antes Ilia Ehrenburg por conta da velha história do *surrealismo pederástico*.

Ao romper com os comunistas, os surrealistas não rompiam com a Revolução. Em *Position politique du surréalisme*, Breton observou o processo de regressão rápida da Revolução russa que recuperava a pátria e a família, faltando apenas “restabelecer a religião – por que não? – a propriedade privada [...] Só podemos demonstrar formalmente nossa desconfiança a este regime, a este chefe”⁸³. Impressionados com a facilidade com que os fascistas desorganizavam as forças revolucionárias e tomavam o poder, os surrealistas proclamaram a necessidade de se rever a velha tática dos partidos operários, assimilada pelos fascistas; para eles, os movimentos revolucionários deveriam agora utilizar as mesmas armas do fascismo, em especial a aspiração fundamental dos homens à exaltação e ao fanatismo. Em *Contre-attaque*, clamaram por uma *revolução totalmente agressiva*.

Em 1935, em Londres, Dalí decidiu pronunciar um discurso metido dentro de um escafandro, para representar o subconsciente. Dentro do traje de chumbo, foi carregado por dois homens até o estrado. Puseram-lhe o capacete e o atarraxaram. Ao se aproximar do microfone, Dalí percebeu que o vidro impedia que sua voz fosse ouvida. Mesmo assim, sua mímica hipnotizou a platéia. Logo ele ficou com a boca aberta, apoplético, azul, com os olhos a saltarem das órbitas: haviam-se esquecido de conectar o oxigênio. Sufocado, com gestos histéricos, Dalí fez com que seus amigos percebessem a gravidade

da situação. Eles se lançaram ao palco; um deles tentou arrancar o capacete, outro pegou um martelo e golpeou o visor, fazendo a cabeça do gênio badalar como sino. Outros intervieram, até que a tribuna fosse transformada num pandemônio. Finalmente, conseguiram retirar o capacete e Dalí apareceu – pálido como um cadáver. A multidão aplaudiu de pé o que lhe pareceu mais um mimodrama daliniano, “o consciente tentando apreender o subconsciente”. Um triunfo que quase lhe custou a vida.

Em 1937, Benjamin Péret foi à Espanha juntar-se aos voluntários de dez nações que se levantaram numa última tentativa de defender a República; Breton apelou para que a Revolução russa fosse salva; e Éluard condenou os assassinos de Guernica num de seus mais belos poemas. Durante a Exposição Internacional, proclamou numa famosa conferência:

A poesia só se fará carne e sangue a partir do momento que for recíproca. Esta reciprocidade é inteiramente função da igualdade da felicidade entre os homens. E a igualdade na felicidade levaria esta a uma altura da qual nós ainda só podemos ter fracas noções.

Esta felicidade não é impossível!⁸⁴.

Em 1938, Breton encontrou, no México, o pintor muralista Diego Rivera e o exilado revolucionário Leon Trótski. Enamorou-se da pintora Frida Kahlo, operada diversas vezes após um atroz acidente, e que vivia entre aparelhos e terríveis dores físicas, mantendo uma relação complexa com o marido Rivera, com Trótski e com diversas mulheres. Revolucionária na política, na arte, no comportamento, Frida pintava obsessivamente sua dor em cores fortes, produzindo imagens angustiantes de seu corpo perfurado, rasgado, amputado, entre flores, cactos, tubos, camas e instrumentos hospitalares. Gostava de retratar-se com seu bigode natural, associando sua pessoa a um macaquinho. Estava também encantada com o pensamento de Trótski sobre a arte independente dos governos, trabalhando autonomamente em seu futuro para, assim, *servir* como arma útil na

83. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 150.

84. Idem, p. 157.

emancipação do proletariado. Eletrizado com essa aparente abertura de espírito do revolucionário (que logo seria assassinado a mando de Stálin), Breton contactou numerosos artistas para fundar a Federação da Arte Revolucionária Independente (FIARI) e, com Rivera, lançou um novo manifesto: *Por uma Arte Revolucionária Independente*, convidando artistas revolucionários de todo o mundo a participar do movimento.

De volta a Paris, Breton escreveu na revista *Minotaure* contra o “nacionalismo na arte” e organizou a seção francesa da FIARI, com um Comitê Nacional⁸⁵ representando diferentes tendências da arte revolucionária na França. Iniciou-se a edição do boletim mensal *Clé* – primeiro em Paris, depois em Munique. No editorial “Nada de Pátria”, assumia-se a defesa dos artistas estrangeiros que residiam na França:

A arte não tem mais pátria do que os trabalhadores. Preconizar hoje o retorno a uma “arte francesa”, como o fazem não somente os fascistas, mas também os stalinistas, é opor-se à manutenção desta ligação estreita necessária à arte, e trabalhar para a divisão e a incompreensão dos povos, e fazer obra premeditada de regressão histórica⁸⁶.

No segundo número de *Clé*, numa carta dirigida a Breton, Trótski afirmava que

a criação verdadeiramente independente em nossa época de reação convulsiva e de retorno à selvageria não pode deixar de ser revolucionária por seu próprio espírito, porque não pode mais procurar uma saída para uma intolerável sufocação social. Mas que a arte, em seu conjunto, que cada artista em particular procure esta saída por seus próprios meios sem esperar qualquer ordem de fora, sem tolerá-la, rejeitando e cobrindo de desprezo todos aqueles que a ela se submetem⁸⁷.

Foi, porém, o último número de *Clé*. O momento não pertencia mais aos artistas revolucionários, e a FIARI desintegrou-se em dissidências.

85. Integrado por Yves Allegret, André Breton, Michel Colhnet, Jean Giono, Maurice Heine, Pierre Mabille, Marcel Martinet, André Masson, Henry Poulaille, Gérard Rosenthal, Maurice Wullens.

86. Apud M. Nadeau, op. cit., p. 161.

87. Idem, ibidem.

Surrealismo na América

Em 1939, com a mobilização para a guerra, Dalí, Tanguy e Masson exilaram-se em Nova York. Encarcerado desde que voltara da Espanha, Péret aproveitou a confusão do êxodo e conseguiu fugir da prisão seguindo para o México. Breton decidiu juntar-se a seus amigos exilados; no porto de Marselha, aguardando a partida, reuniu algumas personalidades para atividades surrealistas, realizadas por alguns meses em precárias condições; em Fort-de-France, reencontrou o surrealista africano Aimé Cesaire. Por seu lado, Breton fazia novos adeptos escrevendo para a revista *VVV* e publicando *Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não*; falava nas rádios defendendo uma França livre da Ocupação nazista e, numa conferência aos estudantes franceses da Universidade de Yale, expôs a situação do surrealismo contestando que ele estivesse morto, uma vez que nenhum movimento mais emancipador havia surgido depois dele.

Enquanto na França ocupada o surrealismo agonizava, em Nova York o movimento expandia-se rapidamente. Em 1942, Dorothea Tanning encontrou o exilado Max Ernst, dezoito anos mais velho que ela: casaram-se em 1946 e não mais se separaram até a morte do artista, em 1976, na França. Em sua autobiografia *La vie partagée* (2003), que ampliou a primeira versão intitulada *Birthday* (1989), título do auto-retrato com o qual entrou no grupo, ela recordou sua vivência entre os surrealistas, que por machismo ofuscaram sua carreira; ao lado de Frida Kahlo, Dorothea Tanning foi a mais importante pintora surrealista⁸⁸. Na América, Dalí redescobriu o classicismo, submetendo-lhe desde então todo seu universo surrealista. Para Dalí,

as revoluções só eram interessantes porque, ao revolucionar, desenterravam e recuperavam fragmentos da tradição, que se acreditava

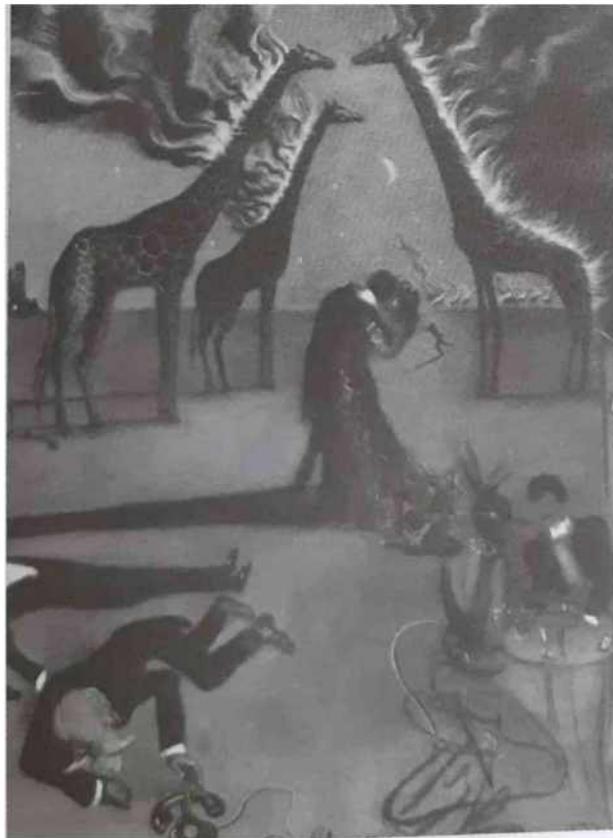
88. Em seu apartamento na 5ª Avenida (na mesa de jantar, um imenso guarda-sol ao centro espera os convidados), Dorothea permanece até hoje ativa, escrevendo num computador e contornando sua dificuldade em deslocar-se com um carrinho com guidão e cesta para transportar objetos; ela pinta agora grandes flores imaginárias.



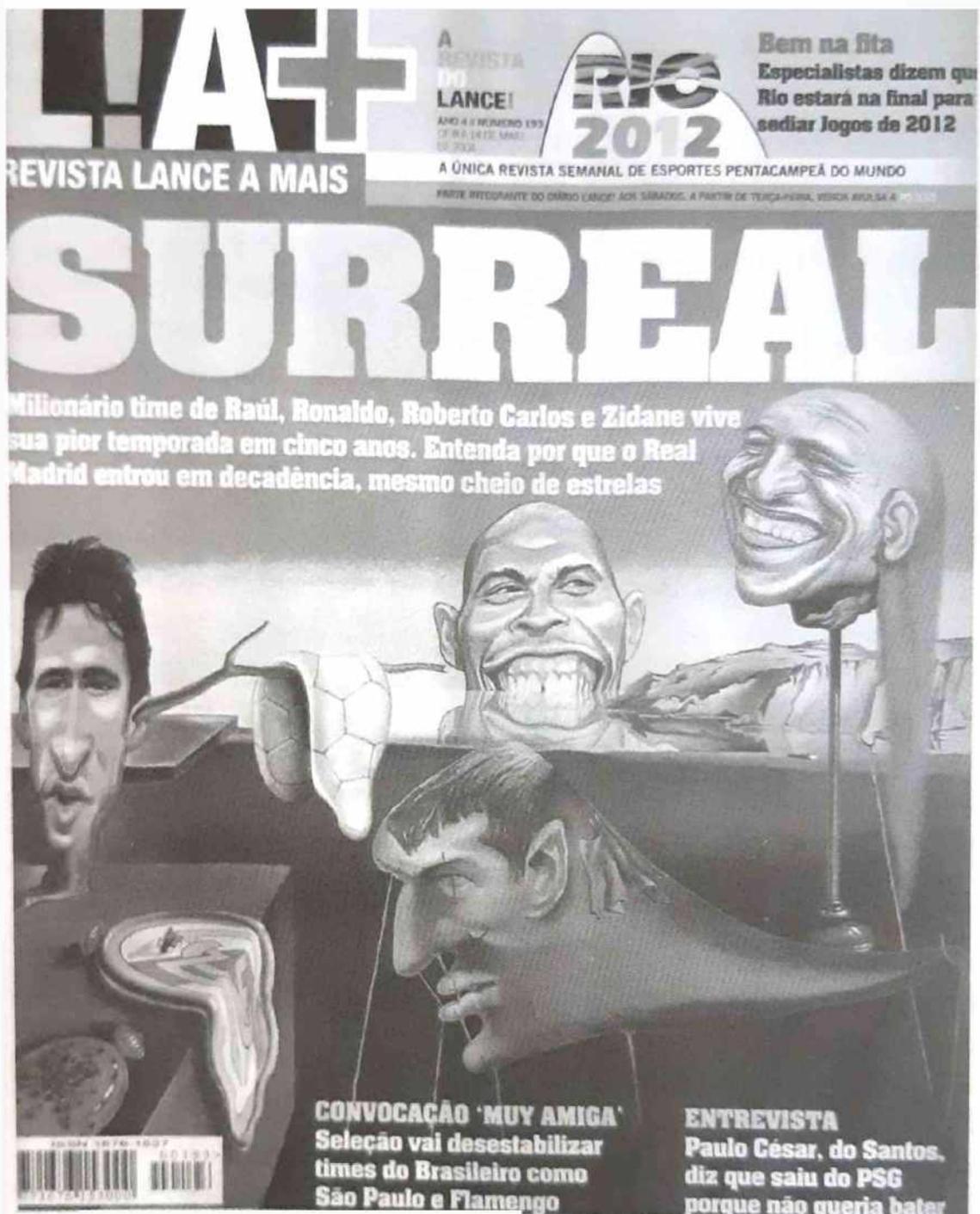
1. A pintora mexicana Frida Kahlo, uma das poucas mulheres integradas ao movimento.



2. Ilustração de Salvador Dalí para o livro *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes.



3. Desenho de Salvador Dalí, de 1937, para cenário criado por ele e Harpo Marx do filme *Giraffes in Horseback Salad*, produção não realizada dos Irmãos Marx.



4. Capa de um número de 2004 da revista brasileira *Lance a Mais*, especializada em futebol, onde se pode perceber a vulgarização do surrealismo, popularmente associado à idéia de decadência, numa paródia da pintura *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí.

morta por ter sido esquecida e que necessitava simplesmente o espasmo das convulsões revolucionárias para fazê-los sair de modo que pudessem viver de novo⁸⁹.

Produzindo loucamente, aconselhava grandes estilistas; trabalhava para empresas publicitárias; criava cenários, figurinos⁹⁰; ilustrava livros⁹¹; infiltrava-se em Hollywood. Depois de criar maravilhosos quadros para um filme (nunca realizado) dos Irmãos Marx, desenhou a magnífica seqüência de sonho de *Spellbound* (Quando Fala o Coração, 1945), de Alfred Hitchcock; a animação inacabada (mas recuperada em 2003) *Destino* (idem, 1946), da Disney; e o delicioso pesadelo de *Father of the Bride* (O Pai da Noiva, 1950), de Vincente Minnelli.

No cinema americano, a influência do surrealismo é notável nos sonhos e pesadelos dos personagens de inúmeros filmes realistas; nos musicais hiper-estilizados; nas comédias malucas dos Irmãos Marx, de W. C. Fields ou de Ole Olsen; nas adaptações desses estranhos livros infantis que são *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Peter Pan*, de James Matthew Barrie; *O Mágico de Oz*, de Lyman Frank Baum; e todas as obras de Theodore Geisel, o “Dr. Seuss”, que teve seu universo pela primeira vez transposto para o cinema *live action* no espetacular *The 5,000 Fingers of Dr. T* (Os Cinco Mil Dedos do Dr. T, 1953), de Roy Rowland.

Surrealismo e Holocausto

Um caso especial na história do surrealismo constitui a obra do trágico pintor Felix Nussbaum, nascido em 1904, em Osnabrück, na Alemanha, filho de uma família de comerciantes judeus. Estimulado pelo pai, Phillip, que o incitou a *pintar como Van Gogh*, destacou-se nos estudos de arte e ganhou uma bolsa da Academia para

estudar na Villa Massima, em Roma, em 1932, onde sofreu a influência do surrealista italiano Giorgio de Chirico. Mas depois que os nazistas queimaram seu estúdio berlinense durante as manifestações anti-semitas de 1933, destruindo praticamente todas as suas primeiras obras, ele desistiu de voltar à Alemanha e foi para Bruxelas, em 1935, com um visto de turista, esperando sobreviver como pintor. Em 1940, foi deportado com a esposa Felka Platek, como imigrantes ilegais, para o campo de St. Cyprien, na França, do qual conseguiram fugir. Felix assumiu sua condição judaica na tela *Auto-Retrato com um Passaporte Judeu* (1943), na qual se pintou vestindo um casaco com estrela amarela e segurando um passaporte com o J de “judeu” estampado. De volta a Bruxelas, o casal Nussbaum refugiou-se na mesma casa onde morava, na Rua Archimedes 22. Vivendo clandestinamente, Felix continuou a pintar com material doado por amigos ou comprado com a venda de ilustrações para livros e cerâmicas pintadas. Data desses últimos meses de sua vida a pintura *Os Condenados* (1944), na qual Felix e Felka encontram-se entre os judeus que esperam a morte. Fiel ao estilo de Giorgio de Chirico e ao do belga James Ensor, a quem Nussbaum encontrou pessoalmente e cujos “mascarados” retratavam a maldade oculta no interior do homem, Felix criou uma visão surrealista do inferno concentracionário. Como observou Irit Salmon, “o surrealismo que o influenciou tornou-se uma metáfora de sua própria vida surreal”. As máscaras presentes em seus quadros aludem à condição judaica: forçado a esconder-se e dissimular sua identidade, sendo ao mesmo tempo visto pelo anti-semita como um “mascarado” que ocultaria sua “essência má”, o judeu torna-se, nessas pinturas, uma “máscara” ambulante. Mas essas “máscaras” ganham grandeza trágica à medida que refletem a degradação dos judeus pelo nazismo. A última obra de Felix Nussbaum, *Triunfo da Morte*, datada de 18 de abril de 1944, é uma visão apocalíptica do Holocausto: esqueletos músicos tocam e dançam num campo de concentração onde se acumulam as ruínas da civilização: a Morte triunfa enquanto

89. S. Dalí, op. cit., p. 387.

90. Como o pano de fundo e os doze figurinos do balé *El Sombrero de Três Picos* (1949), com música de Manuel de Falla.

91. *Quixote* (1957); *O Castelo de Otranto* (1964); a *Bíblia* (1967); *Alice no País das Maravilhas*; *A Divina Comédia*...

nuvens escuras no céu indicam a proximidade do fim do mundo. Mas antes que os americanos chegassem, os nazistas decidiram deportar os últimos judeus de Bruxelas. Apenas um mês antes da Bélgica ser libertada, o casal Nussbaum foi denunciado em troca de uma recompensa da Gestapo. Presos em seu refúgio, Felix e Felka foram incluídos no 26º – e último – trem de deportação para Mechelem, campo aonde 25 mil judeus belgas já haviam sido enviados para morrer. Em 31 de julho de 1944, Felix e Felka e mais 563 homens, mulheres e crianças foram deportados de Mechelem para Auschwitz. O casal não sobreviveu à seleção nas rampas de Birkenau; foram gaseados a 3 de agosto, assim que chegaram, sem sequer saber que os pais de Nussbaum ali haviam sido mortos em fevereiro. Justus Nussbaum, o irmão de Felix retratado em *Auto-Retrato com o Irmão* (1937), também deportado para Auschwitz, via Westerbork, foi transferido para Stuthof, onde morreu em dezembro de 1944. O desejo de Nussbaum de sobreviver através de sua arte foi tamanho que ele conseguiu milagrosamente salvar seus quadros: entre 1942 e 1944, já imaginando seu destino dentro de um campo de concentração, entregou essas pinturas a um dentista chamado Josef Grosfils (que teria pagado apenas um franco por peça), dizendo-lhe: “Se eu perecer não deixe que minhas pinturas morram; mostre-as ao público”. Ironicamente Grosfils ignorou o pedido, e depois da guerra deixou os quadros esquecidos em sua garagem, recusando, ao mesmo tempo, devolvê-las aos herdeiros de Nussbaum, primos do lado materno. Em 1969, um tribunal da Bélgica deu ganho de causa de propriedade à família e, nos anos de 1970, jornalistas alemães encorajaram o Museu Osnabrück a abrigar as obras de Nussbaum. Depois de um debate que forçou a cidade a confrontar-se com seu passado nazista, o museu resolveu adquirir a maior parte das obras desse gênio da pintura do século XX ainda não de todo descoberto⁹².

92. Cf. K. G. Kaster, *Felix Nussbaum: art defamed, art in exile, art in resistance, a biography*; Felix Nussbaum Haus, *Wenn ich untergehe: lasst meine Bilder nicht sterben*, em: <<http://www.osnabrueck.de/fnh>>; N. Gross, *The Jerusalem Report*; Robert Fulford, *Globe and Mail*, 20 de maio de 1998, em: <<http://www.theglobeandmail.com>>.

Surrealismo no Pós-Guerra

Partindo do pequeno círculo de intelectuais e artistas de Paris, depois exilados em Nova York, o surrealismo espalhou-se rapidamente pelo planeta, influenciando intelectuais e artistas na Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tchecoslováquia, Iugoslávia, nos Estados Unidos, no México, no Brasil e mesmo em países da África e da Ásia. Contudo, é inegável que, com o fim da Segunda Guerra em 1945 e o início da Guerra Fria em 1947, o surrealismo perdeu o fôlego. Em 1966, com a morte de André Breton, os críticos decretaram o fim “oficial” do movimento “morto”. O movimento exerceu, contudo, grande influência nas experiências estéticas e existenciais da geração de poetas, escritores, artistas e cineastas do *underground* norte-americano das décadas de 1950 e 60. O surrealismo histórico também conquistou os artistas do Leste Europeu, que se identificavam com esse estilo devido ao próprio *surrealismo político* sob o qual viviam. Essa influência é visível nos primeiros filmes dos poloneses Roman Polanski, Jan Lenica, Walerian Borowczyk e Jerzy Skolimowski; nos desenhos e filmes do iugoslavo Dusan Vukotic; nas animações de bonecos dos tchecos Jiri Trnka, Jiri Barta e Jan Svankmajer. Na atualidade, além dos animadores norte-americanos Irmãos Quay, influenciados pelos filmes de Svankmajer em seus delírios surreais com bonecos e objetos diversos, destaca-se o cineasta canadense Guy Maddin com filmes insólitos que buscam a textura do cinema mudo. O próprio surrealismo enquanto *movimento*, desafiando o obtuário, insiste em continuar vivo: pequenos grupos de intelectuais e artistas, em todo o mundo, até hoje se encontram para discutir novas estratégias, publicar revistas e protestar contra o capitalismo, tentando assim reviver, em cafés filosóficos, a famosa Revolução. Michael Löwy reconstitui, encantado e

participativo, a história desses grupos excêntricos em *A Estrela da Manhã*.

O Misticismo Nuclear

Isolado em seu castelo em Púbol, incorporando as novas descobertas da ciência, como um homem do Renascimento, mas com uma *curiosidade canibal*, conforme observou o escritor Robert Descharnes⁹³, Dalí, nos anos 1950-1980, sustentou sozinho o surrealismo dentro de um novo conceito – o do misticismo nuclear. Inspirado na mitologia do cristianismo e na estrutura do átomo, fez de Gala uma Madona⁹⁴, pintando-se como Cristo crucificado, destinando a Gala também esse papel⁹⁵, em meio a objetos flutuando no espaço, segundo as formas e as medidas do corno de rinoceronte, que considerava as mais perfeitas do universo. Fascinado pela Estátua da Liberdade criada por Bartholdi em 1889, originalmente para uma das pontes que cruzam o rio Sena, Dalí decidiu presentear Paris com uma Estátua da Liberdade daliniana: com sete metros de altura, ela não segurava uma tocha, mas duas, uma em cada braço.

Como um redivivo Marquês de Sade, Dalí entregava-se a orgias encenadas em seu castelo, jamais consumadas por ele: a excitação, cuidadosamente preparada, servia-lhe apenas para descarregar seus impulsos libidinais sobre a tela, em forma de pinturas surrealistas: “Trata-se de dominar a angústia heterossexual do polimorfo perverso que sou até a auto-sodomização”, explicou. Aveso a todas as convenções burguesas, sem jamais “compreender porque o homem era capaz de tão pouca fantasia”⁹⁶, além de pintar Dalí escreveu loucamente durante toda a vida – roteiros, ensaios, memórias

93. Seu amigo por quatro décadas, e quem deteve os direitos de edição e reprodução de suas obras até 2004, quando retornaram ao domínio do Estado espanhol.

94. Em *Madonna de Porte Lligat* (1949).

95. Em *O Sacramento da Última Ceia* (1955).

96. S. Dalí, op. cit., p. 290.

e, um romance⁹⁷, e um livro de receitas, pois considerava a gastronomia “o mais delicado símbolo da verdadeira civilização”⁹⁸. Ele também vendia sua assinatura, permitindo que comercializassem obras suas falsificadas (às vezes com excepcional qualidade técnica) que chegaram ao número de 100 mil.

Três projetos delirantes que jamais se realizaram atestam a rejeição feroz de Dalí ao princípio de realidade. O primeiro deles: o monumento à Guerra Civil Espanhola, proposto à Falange, feito com ossos de todos os mortos no conflito, fundidos e esculpidos como esqueletos, cada vez maiores, por quilômetros. O segundo: o esmagamento público de um enorme busto de Voltaire, por um rinoceronte vivo, a ser amarrado no teto de um teatro, para despencar com toda a força. O terceiro: a “Sociedade Secreta do Pão”, que colocaria na calada da noite um pão de 15 metros nos jardins do Palais Royal; no dia seguinte, outro pão, com 20 metros, nos jardins de Versalhes;

97. *Visages cachés* (Rostos Ocultos), escrito em francês em 1943 relatando, em 400 páginas, a história de um grupo de aristocratas mundanos entre 1934 e 1945. No epílogo, Dalí antecipou uma morte wagneriana para Hitler, um demente cercado pelas obras-primas da pintura que roubara, sonhando com seu futuro renascimento no seio do povo alemão, isolado em sua fortaleza de Berchtesgaden, cuja entrada manda dinamitar. Cf. S. Dalí, *Visages cachés*, p. 414-418. Em 2004, as obras literárias de Dalí foram publicadas pela primeira vez na íntegra, em oito volumes, pela Editora Destino, como parte das comemorações do centenário do artista. Na mesma ocasião, a Fundação Gala-Dalí editou o primeiro catálogo arrazoado de Dalí, com toda sua obra classificada por técnicas e ordem cronológica. Cf. <www.salvador-dali.org> e <www.daliphoto.com>.

98. Segundo Dalí, “temos o direito de não comer, se assim o preferirmos, o que não temos é o direito de comer mal”. A primeira edição de *Les diners de Gala* (As Receitas de Gala, 1973) era de luxo extremo, advertia: “Se se considera um discípulo dos que contam calorias e transformam a alegria de comer em forma de castigo, feche este livro imediatamente”. A obra continha 65 receitas; na introdução das carnes, Dalí escreveu: “Faça um passeio entre as carnes fossilizadas do Diplódoco. Não lhe será permitido comer pedras. Contudo, poderá devorar – em certos domingos – alguns icebergs”. Mesmo uma receita simples de couve-flor com espaguete e queijo roquefort recebia um toque daliniano: na hora de servir, um sapato de mulher deveria enfeitar o prato.

logo novos pães surgiriam, com 30 metros, em lugares públicos de diversas capitais da Europa e, finalmente, um pão de 40 metros numa praça de Nova York. O artista imaginava que seus pães dalinianos começariam a “comer” as outras notícias até criar um estado de histeria coletiva capaz de arruinar a lógica de todos os mecanismos do mundo prático-racional⁹⁹.

No fim da vida, Dalí sofria de paranóia aguda e passava todo o tempo prostrado ou se arrastando pelo chão de seu castelo de Púbol, a repetir: “Eu sou um caracol”. Seu estado agravou-se após a morte de seu psiquiatra. Nesse momento, Gala declarou a um jornalista que especulava sobre as doenças do pintor: “Dalí é uma rocha indestrutível, um vulcão de aço. Pouco me importa se ele me ama. Pessoalmente, não amo ninguém. Nem você, nem os intelectuais, nem o povo. Ninguém”. Quando saía de seu estado de prostração, Dalí comportava-se como uma criança, sentindo terrores difusos. Piorou ainda mais quando Gala morreu em 1982; em 1984, Robert Descharnes retirou da cama o velho artista enquanto dormia, de toca, no meio de um incêndio no castelo de Figueras. Finalmente, em 23 de janeiro de 1989, Dalí morreu vítima de uma parada cardíaca. Deixou um enorme acervo, em parte reunido no Teatro-Museu Dalí, hoje o segundo mais visitado da Espanha, depois do Museu do Prado em Madri¹⁰⁰. Pela fascinação que suscita, a despeito dos horrores que descreve, o imaginário de Dalí acabou, naturalmente, sendo deglutido¹⁰¹. E o *kitsch* da digestão do universo *daliniano* pelas

massas deixaria até Dalí, que não se horrorizava facilmente, inteiramente horrorizado. Contudo, para além das inúmeras banalizações de sua arte, foi Dalí quem trouxe ao mundo a porta mais sólida para o *outro mundo* – talvez a única das tantas abertas pelo surrealismo que não se deixou fechar. Que a cruz do exibicionismo e do comercialismo que Dalí arrastou até o fim da vida não impressione os que já o perceberam como o maior pintor do século XX. Dalí estava certo ao desafiar todas as convenções, *incluindo as do surrealismo*: é preciso aceitar o homem na sua totalidade, com as suas fezes, a sua loucura e a sua morte: qualquer humanismo, depois do seu, soa como uma mentira.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Gallimard, 1974.
- _____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. *Quando o Espiritual Domina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história das culturas. São Paulo: Brasiliense, 1985, (Obras Escolhidas, vol. 1).
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fonte, 1992.
- DALÍ, Salvador. *Babaouo*. Barcelona: Las Ediciones Liberales, 1978.
- _____. *Vida Secreta de Salvador Dalí*. Figueres: Dasa Edicions, 1981.
- _____. *Visages cachés*. Paris: Stock, 1973.
- FABRÍCIO, Maria Luíza. *O Desprestígio da Mimesis na Pintura do Início do Século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- FORTINI, Franco. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti, 1991.

vocalista Durval Lélies, da banda Asa de Águia, pintou um retrato da apresentadora de TV Astrid Fontenelle usando um biquíni de relógio derretido numa paisagem de relógios derretidos...

99. S. Dalí, op. cit., p. 332-334.

100. A saga dos acontecimentos dalinianos continua mesmo após a morte de Dalí: em 2004, Mitchell Hochhauser, um dos quatro guardas acusados de roubar uma pintura doada em 1965 pelo artista aos presos de Rikers Island, o maior presídio de Nova York, revelou que, diante da dificuldade de vender a obra, avaliada em US\$ 250 mil, um dos colegas ladrões ficou tão nervoso que a destruiu.

101. A capa de uma revista brasileira de esportes estampou, sob o título “Surreal”, uma montagem de Mário Alberto sobre quadros de Dalí com cabeças deformadas de jogadores de futebol sustentadas por muletas, exemplificando a decadência do time Real Madrid, que contratava “estrelas” mais dedicadas à publicidade que ao jogo. E o

FRANÇA, José Augusto. *História da Arte Ocidental (1780 - 1980)*. Lisboa: Horizonte, 1987.

GABLIK, Suzi. *Magritte*. Londons: Thames and Hudson, 1992.

GROSS, Netty. Felix Nussbaum. *The Jerusalem Report*, 3 abr. 1997.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUGNET, Georges. *L'esprit dada dans la peinture*. Paris: Cahiers d'Art, 1932-1934.

JÜNGER, Ernst. *L'état universel suivi de La mobilization totale*. Paris: Gallimard, 1990.

KASTER, Karl Georg. *Felix Nussbaum*. Osnabück: Rasch Verlag, 1994.

LÖWY, Michael. *A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1971.

PASSERON, René. *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Les Livres de Poche, 1968.

PIERRE, José. *El Futurismo y el Dadaísmo*. Madri: Aguilar, 1968.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1947.

SARTRE, Jean-Paul. *O Muro*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

_____. *Saint Genet, Ator e Mártir*. Prefácio de Luiz Nazario. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. *Situations II: Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 1975.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 2 v., 1952.

DVD

DALÍ BY DALÍ. Barcelona: Fundación Gala – Salvador Dalí / Barcelona Multimedia / AllemandiVision, 2004.

GALA (2003), de Silvia Munt, apresentado no Eurochannel em 2004.

Internet

Sites Ativos em 13 de Janeiro de 2005

<http://www.cinestesia.com.br>.

<http://www.dadart.com/index.html>.

<http://www.daliphoto.com>.

<http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>.

<http://www.salvador-dali.org>.

<http://www.theglobeandmail.com>.

<http://www.osnabrueck.de/fnh>.

<http://almanaque.folha.uol.com.br>

4. É POSSÍVEL FALARMOS EM ESTÉTICA SURREALISTA?*

Jacqueline Chénieux-Gendron



Decididamente, *há* uma pintura e uma arte surrealistas. Essa pintura, essa arte existem. O público aceitou-as como tais após as inúmeras exposições realizadas sob o título compactado de “surrealistas”, a partir da década de 1920 até os dias de hoje (quando se apresentam, em sua maioria, como “retrospectivas”), e isso em todos os grandes museus do mundo. Dizem que essa pintura abriu caminhos para a arte e para a publicidade do século XX e não se parece com nenhuma outra – ou então, que lembra correntes muito minoritárias do que foi pintado anteriormente. Ora, em 1924, quando, após terem inventado o automatismo verbal, os surrealistas encaram a situação da pintura, encaminham suas indagações numa dupla direção: o automatismo gestual, em que “as formas e as cores dispensam objeto, organizando-se segundo uma lei que escapa a toda premeditação, que se faz e desfaz ao mesmo tempo em que se manifesta”¹; e

*. Tradução de Pérola Carvalho.

1. Max Morise, *La révolution surréaliste*, n. 1, 1924.

a “cópia” das imagens de sonho. A tendência de Morise é rejeitar a segunda direção como portadora de excessivas ambigüidades, digamos, positivistas. Quanto a André Breton, este sai pela tangente – o que é o seu forte – e, em *Le surréalisme et la peinture* ([O Surrealismo e a Pintura], primeiros textos publicados em revista a partir de 1925), propõe uma reflexão estética, sobre a qual falaremos dentro em pouco.

É impossível colocar no mesmo plano, dirão alguns, uma técnica (o automatismo, cujo grau de “pureza” é passível de discussões intermináveis) e uma temática (que a si mesma se designa como cópia das imagens de sonho). Essas duas correntes, porém, embora imbricadas uma na outra, estão cientes do lugar que ocupam, de um a outro extremo, na história da pintura surrealista, ao longo de várias décadas, seja qual for a dominante. Sob um aspecto iconográfico, podemos, com efeito, dizer que *ora* temos sob os olhos *sobretudo* produtos do automatismo – formas informes, mais ou menos reelaboradas –, aos quais tantas telas se vinculam, por exemplo na obra de Max Ernst, pelo viés da colagem ou da frotagem*, técnicas que, a seu ver, fazem emergir o jogo automático; na de André Masson, *Quadro de Areia*, (Fig. 1), ou ainda na de Wolfgang Paalen; *ora* formas extraídas do “real”, mas bizarras. Muitas são as telas de Salvador Dalí que remetem à sugestão de imagens de sonho: formas estranhas, “copiadas” (copiadas não sabemos de onde, sonhos ou alucinações), como em *A Velhice de Guilherme Tell* (Fig. 2), na esteira das de De Chirico, Yves Tanguy, Jacques Hérold, Oscar Domínguez ou de Leonora Carrington.

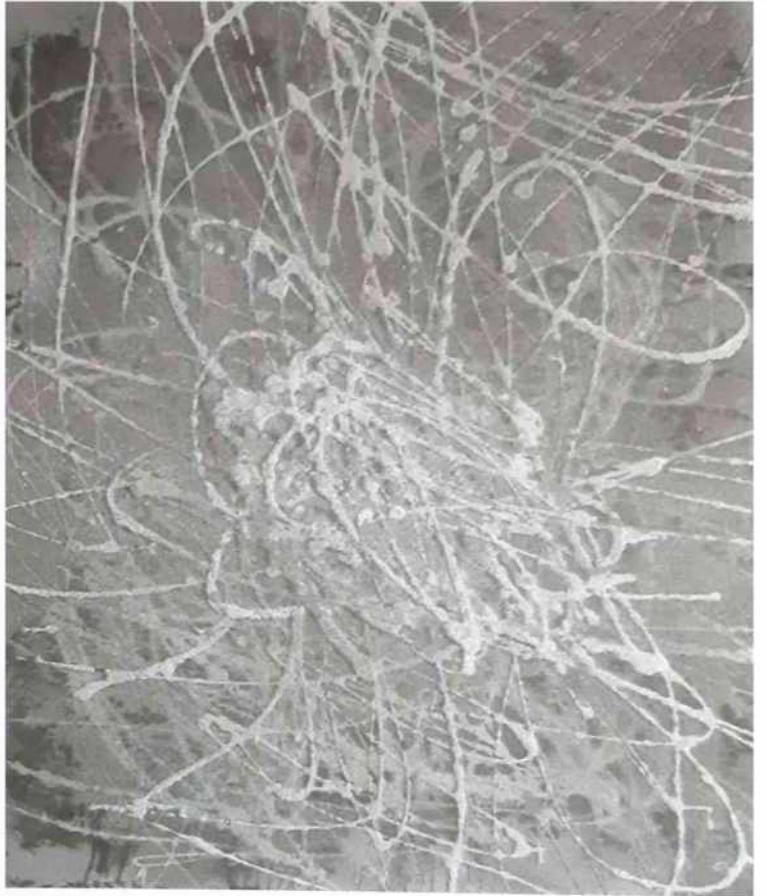
*. Aportuguesamento do francês *frottage* (fricção). O termo designa, em pintura, uma técnica segundo a qual o artista, passando, suavemente, a ponta do creiom, do giz ou do carvão, numa folha de papel colocada sobre superfície rugosa (soalhos de tacos, lajeados, folhas de plantas etc.), reproduz, no papel, as ranhuras dessa superfície; o desenho assim obtido é, em seguida, aplicado, por colagem, à textura do quadro, nele incorporando efeitos inusitados. Criado por Max Ernst, esse procedimento difundiu-se largamente entre os surrealistas e é, até hoje, empregado por pintores contemporâneos. (N. da T.)

Nos textos surrealistas, encontramos a mesma dupla vertente: de um lado, uma reinvenção moderna, ligada à emergência do pensamento freudiano, da concepção clássica da inspiração (é o automatismo inventado por Breton e Soupault, em *Les champs magnétiques* [Os Campos Magnéticos], ou por Aragon, que, com sua prática e sua teoria do *incipit*, reescreve o *Démon de l'analogie* [Demônio da Analogia], poema em prosa de Mallarmé); de outro, em muitas das narrativas inspiradas pelos sonhos, encontramos a re-escritura sempiterna da magnífica história do *Castelo de Otranto*, romance mágico, escrito numa manhã, de uma só penada, após um sonho, por um político inglês do fim do século XVIII – Horace Walpole.

No entanto, a crítica, durante muito tempo e majoritariamente, pôs em dúvida a própria existência de uma arte e de uma estética surrealistas. Principalmente durante as décadas de 1960 e 1970 (poderíamos, contudo, dizer que essa crítica *sempre* acompanhou o surrealismo), afirmava-se, sem apelação, que o pretensão “discurso estético”, no surrealismo, era, para começar, metafísico e rigorosamente idealista. Os textos de Breton? Um mosaico de *ekphrasis* líricos, dizia ainda Michael Riffaterre, num colóquio por mim organizado há pouco mais de dez anos. Em outras palavras, se é que compreendi bem: descrição empacotada em tagarelíce narcísica. A citação é minha:

Longe de apagar-se ante a arte que ele comenta, André Breton substitui a metalinguagem analítica, hermenêutica e normativa, que se espera de um crítico de arte, por um discurso do eu [...] Embora utilize uma retórica especializada, seu *ekphrasis* a todo instante nos lembra que essa palavra era sinônimo de outro tropo, a hipotipose, designando, a um só tempo, a representação surpreendente, direta, imediata e emocional dos sentimentos, que o mundo exterior em nós suscita, e a leitura simbólica que nos ajuda a [interpretá-lo, interiorizá-lo]².

2. Michael Riffaterre, *Ekphrasis lyrique*, em Jacqueline Chénieux-Gendron (org.), *Lire le regard: André Breton et la peinture*, Lachenal & Ritter, 1993, p. 180.



1. André Masson, *Quadro de Areia*, c. 1930.
2. Salvador Dalí, *A Velhice de Guilherme Tell*, 1931.



O problema – respondendo de imediato a Riffaterre – é que sua leitura não explica *nem* algumas das primeiras páginas de *O Surrealismo e a Pintura*, páginas geniais e que, de per si, efetivamente, propõem uma estética no sentido filosófico do termo, *nem* o pensamento de Max Ernst, Aragon, Man Ray ou Dalí. Por outro lado, a pintura e os objetos rotulados de “surrealistas” não proporiam, de sua parte, senão uma feira de ferro-velho pretenciosa (quando, pelo contrário, *dadá* se paramenta com todos os prestígios da ingenuidade).

Sem sombra de dúvida, toda uma modernidade, poética e plástica, construiu-se, nas décadas de 1920 e 1930 e novamente na de 1960, *contra* esse pensamento “frouxo”, sincrético e suspeito que apelava para mil ingredientes disparatados: pensamento mítico, magia, “selvageria”, “modelo interior”, convulsão como garantia do Belo, sem esquecermos os perigosos jogos da cooptação num grupo. Como se sabe, a modernidade plástica e teórica preferiu imitar a estética *dadá* e a do Bauhaus. Na França, a crítica ao surrealismo, apresentado como uma pseudoteoria e como prática julgada essencialmente idealista, foi retomada na década de 1960, numa ordem “filosófica” e sobretudo política, por *Tel Quel* e, principalmente, por Marcelin Pleynet, ao elogiar, em oposição, os pensadores materialistas ou vistos como tais (Georges Bataille, Antonin Artaud, *tais como foram, então*, lidos por *Tel Quel*). Na Alemanha, são conhecidas as reservas emitidas pelos primeiros textos críticos de Peter Bürger. Enfim, a infelicidade do surrealismo, a meu ver, é ter-se vulgarizado e ser, aparentemente, vulgarizável. As pessoas pensam compreender. Todos os *media* falarão de surrealismo com uma segurança sem reserva. Quanto às críticas por mim evocadas, elas não são, portanto, completamente falsas, tendo em vista que falamos de um movimento tão vasto, tão disparatado, que inclui tantos “seguidores”, aptos, sobretudo, a traduzir em receitas um pensamento estético. Mas está claro que são aproximativas e, sobretudo, de tal modo repetitivas, que surge a suspeita: é bem possível que estejam orientadas por uma ideolo-

gia. O estranho é que, se tentássemos esboçar o histórico da recepção do surrealismo, teríamos de voltar a Walter Benjamin, ao olhar genial e genialmente positivo por ele lançado sobre o surrealismo, e, a partir daí, tentarmos explicar por que esse olhar foi oculto durante décadas.

Proponho, aqui, retrocedermos simplesmente aos fundamentos dessa estética, tal como ela própria se apresenta, mas lendo, explicitando suas *formulações, em geral poéticas, com as palavras da crítica de hoje*: falaremos, pois, de André Breton nos textos de *O Surrealismo e a Pintura* (sobretudo entre os anos de 1925 e 1928), de *Nadja* (1928) e de *L'amour fou* (O Amor Louco, 1933-1936), mas também nos textos que se escalonam de 1922 a 1939, data em que André Breton lança a expressão “automatismo absoluto”³; evocaremos Aragon, em “La peinture au défi” (Desafio à Pintura, 1930), Max Ernst, naquelas suas páginas que datam de 1934 e 1936, e Salvador Dalí, desde sua chegada à França, nas colunas de *Le surréalisme au service de la révolution* (O Surrealismo a Serviço da Revolução) e, em seguida, de *Minotaure*.

O Automatismo

Em seu artigo de 1924, na primeira tiragem de *La révolution surréaliste*, Max Morise valorizava o automatismo, sentido como mais surrealista⁴ por incluir o

3. André Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, 1939, retomado em *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 1966, p. 145, (Coleção Folio/essais); na edição de 2002, p. 191.

4. Max Morise, *Les yeux enchantés, La révolution surréaliste*, n. 1, 1924: “A confrontação do surrealismo com o sonho não nos fornece indicações muito satisfatórias. A pintura como a escrita são igualmente capazes de narrar um sonho [...] Igualmente, é certo, mas tanto quanto a narrativa de um sonho, um quadro de De Chirico não pode ser visto como típico do surrealismo: as imagens são surrealistas, a expressão delas, não. [No seio da atividade mais propriamente surrealista, Morise distingue] as obras plásticas daqueles a quem comumente chamamos *loucos e médiums* [quando figurativas] – e é aqui

esquecimento: “a dificuldade toda não está em começar, mas também em esquecer o que acaba de ser feito, ou melhor, em ignorá-lo”. Bonita definição surrealista, esse apelo ao esquecimento, haverá quem diga. Mas também é preciso lembrar que o surrealismo não mostra originalidade alguma ao reivindicar o automatismo. Aqui, poderíamos propor um passeio pela fenomenologia, de um lado, e pela teoria das manchas e da pincelada na pintura clássica, do outro⁵. A proposta surrealista converge com toda uma tradição presente na arte do Ocidente, tradição que se empenha em *dizer* esse espaço que medeia entre a arte e a natureza, onde pedras e nuvens tomam as formas do belo, onde a mancha tem efeito de arte, onde a pincelada involuntária resolve as dificuldades que o ofício não pôde assumir. Tudo acontece como se o surrealismo se reapropriasse desse *tópos* da pintura e da reflexão sobre a arte, dando-lhe uma orientação original.

A “teoria” das manchas e da pincelada: não é por acaso que Walter Benjamin, já em 1917, escreve uma nota sobre o signo e a mancha na pintura, e com isso se sente disposto a ler o surrealismo em seu aspecto mais contundente. De fato, é como se, naqueles casos, o homem não mais tivesse domínio sobre as coisas: primeiramente, desconcertado por essa forma da ilusão que parece orquestrada por outro que não ele, passa, de repente, a adorador de uma Natureza que, por obra do acaso, fez-se mais “humana” que ele. Conhecemos as múltiplas anedotas que relatam como a obra de arte, inacabada, foi, *um dia*, completada pelo acaso, pelo *kairos*, a feliz ocorrência.

Segundo Plínio, o Velho, estava Protógeno trabalhando numa pintura e penava todas as dores do mundo

que entramos em contato com uma atividade surrealista: as formas e as cores dispensam objeto, organizam-se segundo uma lei que escapa a toda premeditação, que se faz e desfaz ao mesmo tempo em que se manifesta”, p. 26-27.

5. Aqui nos respaldamos, principalmente, nos trabalhos de Hubert Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris: Seuil, 1972.

para reproduzir a espuma da baba de um cão raivoso. Encolerizado, *il jette l'éponge* (ele joga a esponja), como bem diz a língua francesa, contra o detalhe que resiste. “Daí em diante, a esponja substituiu as cores apagadas da maneira que ele desejara em sua ânsia de bem-fazer”⁶. Todo tipo de diferentes versões enfeitam a tradição: a espuma não é mais de um cão, mas de um cavalo; o pintor não é mais Protógeno, mas Apeles e Nealques, segundo Plutarco – somente Apeles, segundo Díon Crisóstomo e Sexto Empírico⁷.

Voltemos, agora, à teoria das formas: a *Gestaltheorie* ensinou-nos a noção de “boa forma” para recuperar a pulsação que se estabelece em nosso espírito entre uma figura e uma não-figura. Ora, os surrealistas, na França, tiveram conhecimento da *Gestaltheorie* o mais tardar em 1925⁸. Sob certos aspectos, dela procede, evidentemente, o pensamento da paranóia, em Dalí. Genialmente, Walter Benjamin afirma, nesses mesmos anos, a partir de 1927: “os surrealistas seguem menos a pista da alma que das coisas [...] o *kitsch* é a última máscara do banal, que usamos no sonho e na conversação, para em nós incorporarmos a força do mundo desaparecido dos objetos”⁹.

Pois o vetor que estabelece uma ponte entre uma figura e “um sentido” está evidentemente ligado a certas características do sujeito que olha: à sua cultura, pelo menos tanto quanto aos elementos da fantasmática pessoal que pode ele projetar com total subjetividade. Assim também, do lado do *sujeito* que escreve ou que pinta, há coisas muito interessantes a observar no surrealismo. Um automatismo direto, positivista, direi, em que a mão guiaria mecanicamente o pincel – como dizem ocorrer nos desenhos de médiuns –, não é considerável senão

6. Plínio, o Velho, *História Natural*, xxxv, 102-103.

7. Extraio essas informações de Georges Didi-Huberman, *La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle*, *Critique*, n. 469-470, juin/juillet 1986, p. 606-629.

8. Paul Guillaume, *Revue de psychologie normale et pathologique*.

9. Walter Benjamin, *Kitsch onirique*, 1927, *Oeuvres*, II, Paris: Gallimard, 2000, p. 10, (Coleção Folio/essais).

como uma espécie de conceito vazio, ao passo que o surrealismo (ou o pensamento que atravessa o surrealismo) reivindica, para o automatismo, vários cacifes: de início, designa-se a função dessas formas como desígnio/desenho do desejo do sujeito e, conseqüentemente, como seu *por-uir*: Breton e Max Ernst lamentam que se tenha esquecido a lição de Leonardo e de Piero di Cosimo:

O belo muro intérprete, desabando de preguiça, agora se inclina apenas como uma baliza sobre a corrida de carros, à frente dos quais uma paisagem que nunca tem tempo de formar-se reconstitui de alhures o espelho mágico, no qual se podem ler a vida e a morte. Não lamentemos nada. Mas lancemos, longe de mim opor-me a isso, lancemos um olhar de comovido reconhecimento sobre essas superfícies elementares nas quais eletivamente tentou por tão longo tempo compor-se o mundo por vir¹⁰.

Em *O Amor Louco*, Breton lembra a função mântica das nuvens e cita Baudelaire, quando este chama a atenção para essas “nuvens que passam lá longe [...] lá longe [...] as maravilhosas nuvens!”¹¹. Max Ernst evoca Piero di Cosimo, em *Au-delà de la peinture* (Para além da Pintura, 1936-1937), no capítulo “O Procedimento de Frotagem”:

Conta Vasari que Piero di Cosimo ficava, às vezes, mergulhado na consideração de um muro sobre o qual pessoas doentes adquiriram o hábito de cuspir; com essas manchas, formava batalhas equestres, cidades das mais fantásticas e paisagens das mais magníficas como jamais se viram; e o mesmo fazia com as nuvens do céu¹².

Mas de maneira bem mais interessante – e é sobre isso que quero, antes, insistir –, inúmeras formulações, na descrição surrealista do processo, digamos, a partir do fim da década de 1920, falam-nos em *ligação* das formas na dinâmica interna delas, *ligação* que só pode provir do sujeito e de seu “trabalho” ou, *pelo menos, da*

10. A. Breton, *Le message automatique*, retomado em *Point du jour, Oeuvres complètes*, tomo 2, p.377.

11. Primeiro poema do *Spleen de Paris*, citado em *L'amour fou*, texto 5, publicado primeiramente em *Minotaure*.

12. Max Ernst, citado em J. Chénieux-Gendron (org.), *Il y aura une fois: une anthologie du surréalisme*, Paris: Gallimard, 2002, p.170.

elaboração inerente a esse seu mesmo gesto. Impossível não ver aqui o rastro da leitura de Freud pelos surrealistas, leitura *antiga*, feita por Max Ernst, Hans Arp ou alguns outros, leitura *recente*, em tradução, por Breton, Aragon e os demais, e, sobretudo, leitura da última teoria das pulsões, na obra de Freud.

Intenso e precipitado, assim é o gesto automático. Mas, em primeiro lugar, nem desordenado nem iconoclasta. É o que diz Aragon, em 1930, em “O Desafio da Pintura”, a propósito da “colagem” em Max Ernst:

ai é que se precisaria captar o pensamento de Max Ernst, ai, onde com um pouco de cor, uma creionagem, tenta ele aclimatar o fantasma que acaba de ser por ele precipitado numa paisagem estrangeira¹³.

Em Max Ernst, as formas, o “sonho”, suscitados pelo gesto automático (frotagem ou colagem), não são anteriores à “imitação” deles: participam da mesma dinâmica, da mesma elaboração mas *precipitada*. E eis-nos de volta ao sujeito-pintor: “O procedimento de frotagem repousa, exclusivamente, sobre a intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito através dos meios técnicos apropriados”¹⁴. Mais didático, e igualmente profundo, eis que André Breton, de repente, em 1941, ao falar da pintura de André Masson, cerca o gesto automático dentro de uma lógica própria; compara-o – o que surpreende quem conhece a aversão de Breton pela música – ... à elaboração de uma melodia:

uma melodia apresenta sua estrutura própria, no sentido de que distinguimos, a despeito da interferência, os sons que lhe pertencem e os que lhe são estranhos e que no entanto ela é percebida com sua qualidade própria, coisa totalmente diversa da soma das qualidades de seus componentes¹⁵.

13. Louis Aragon, *La peinture au défi*, prefácio ao catálogo da exposição de colagens, realizada na Galerie Goemans, março de 1930; retomado, principalmente, em *Les collages*, Paris: Hermann, 1965, p. 62, é citado pelo próprio Max Ernst em 1936-1937.

14. *Au-delà de la peinture*, 1936-1937, citado em J. Chénieux-Gendron (org.), *Il y aura une fois*, p. 169.

15. *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, 1941, *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard, 2002, p. 68.

Breton compara ainda o gesto automático, e isso é ainda mais interessante, à construção do ninho pelo pássaro. Assim, a prática do automatismo é descrita por analogia com comportamentos instintivos dotados de finalidade. Do lado do instinto, portanto, mas não da pulsão cega, e diverge totalmente, mais que tudo, do lado da procura dessa “finalidade sem representação de fim”, estabelecida por Kant como orientação primeira para a obra de arte. E não posso deixar de lembrar que essa fórmula de Kant foi várias vezes citada por Julien Gracq, em *Au château d'Argol* (No Castelo de Argol), livro surgido em 1939 e enviado por Gracq a Breton que o lera com admiração.

Repetiu-se em excesso que a palavra “trabalho” era eludida pelos surrealistas: isso fazem os menores, que não passam de pensadores da ideologia, tais como Jules Monerot, que, em 1945, escrevia, no livro *La poésie moderne et le sacré* (A Poesia Moderna e o Sagrado): “a poesia verdadeiramente surrealista é informe como a água corrente”. Como melhor recusar a noção mesma de estética? Ora, nada disso se vê em Breton e, sobretudo, em Aragon (*Traité du style*, 1928):

Acontece com [os textos surrealistas] o mesmo que com os sonhos: têm de ser bem escritos. Ouço daqui as exclamações hipócritas. E quem diz que para escrever bem é preciso ficar sete anos parado entre duas palavras? Escrever bem é como andar ereto [...] Assim o surrealismo não é um refúgio contra o estilo. Muito facilmente se acredita que no surrealismo fundo e forma são indiferentes. Nem um nem outra, meu caro. Quanto à forma, é o que acabo de dizer. Do fundo, tratarei em seguida. Que o homem que pega da pena ignora o que vai escrever, o que escreve, do que descobre ao reler-se, e se sente estrangeiro ante aquilo que tomou pela mão uma vida da qual ele não tem o segredo, do que por conseguinte parece-lhe ter escrito uma coisa qualquer, estaríamos muito errados em concluir que o que aqui se formou é verdadeiramente uma coisa qualquer. É ao redigir uma carta para dizer alguma coisa, por exemplo, que você escreve uma coisa qualquer. Entregue que está ao seu capricho. Mas no surrealismo tudo é rigor. Rigor inevitável. O sentido forma-se fora de você. As palavras agrupadas acabam significando algo, ao passo que no outro caso elas queriam dizer primitivamente o que só muito fragmentariamente exprimiram mais tarde¹⁶.

16. L. Aragon, [1928], *Traité du style*, Paris: Gallimard, 1980, p. 189-190.

Repito: a palavra “trabalho” não está aí, mas o conceito de elaboração, esse está. O discurso sobre o automatismo verbal flutuou em seus *a priori*, entre 1922 e 1924, carreando metáforas desastradas¹⁷; em seguida, após textos importantes e luminosos, surgidos em 1930, mas pouco explícitos, ele se interrompe, aproximadamente em 1933, com o artigo de Breton, “Le message automatique” (A Mensagem Automática), que recomenda o abandono dessa prática de escritura; ressurgiu, enfim, sob a mesma pena, como discurso estético, apoiando-se na pintura, em 1939, com a característica de “automatismo absoluto”, atribuída ao trabalho de Oscar Dominguez e de Wolfgang Paalen (“Des tendances les plus recentes de la peinture surréaliste”), e sobretudo no importante texto “Genèse et perspective artistiques du surréalisme” (Gênese e Perspectiva Artísticas do Surrealismo), de 1941. Minha hipótese de leitura é de que o sonho de pureza da fonte automática, que, indubitavelmente, atravessa os primeiros anos, desloca-se, posteriormente, num sentido criticista, chegando, a partir do final da década de 1920, à idéia de uma “elaboração automática” (se é que posso arriscar essa fórmula, paradoxal apenas na aparência) e até mesmo a propor uma reflexão sobre o sujeito criador, sobre a tensão que o anima e sobre a ligação da energia que aí se manifesta.

Em matéria de poética textual, apóio-me em dois ou três textos fundadores: *Il y aura une fois* (Será uma Vez), de Breton, e *L'Immaculée Conception* (A Imaculada Concepção), de André Breton e Paul Éluard, ambos de 1930. O primeiro texto afirma, logo de início: “Imaginação não é jogo mas, por excelência, objeto de conquista”. E dá uma definição do sujeito (tal como ele se define na atividade de escrever ou de pintar) que tem a ver com a energia, que eu entendo no sentido de economia psíquica (e não seguindo os modelos mecânicos da ciência do século XIX, pois Breton leu Freud nessa

17. “surgida, no final do século XIX, a escritura automática é uma verdadeira fotografia do pensamento”. A. Breton, [1924], Max Ernst, *Les pas perdus*, Paris: Gallimard, 1990.

época): e, para fazer-se compreender através de metáfora, ei-lo que fala do conduto forçado, no qual a energia cinética se transforma em energia elétrica, para designar o lugar da imaginação na dinâmica criadora:

Desconfiar como fazem alguns, além da medida, da virtude prática da imaginação, é quererem as pessoas privar-se, a qualquer preço, da ajuda da eletricidade, na esperança de trazerem de volta a hulh branca à sua consciência absurda de cascata.

Os rascunhos de *A Imaculada Concepção* dizem, de maneira convergente, que a escritura automática não é, de maneira alguma, massa informe de lava corrente, mas, em primeiro lugar, que ela *se pensa* baseada em títulos pré-definidos, que lhe permitem lançar-se a partir desses trampolins, que lhe servem, ao mesmo tempo, de balizas (contrapesos). No que respeita à estética, leio, no texto de 1941, “Gênese e Perspectiva...”, onde Breton se refere à pintura de André Masson: a mão [em atividade no automatismo pictórico] não é mais a que decalca as formas de objetos mas sim a que, enamorada de seu próprio movimento e somente dele, descreve as figuras involuntárias nas quais, mostra a experiência, são essas formas chamadas a reincorporar-se¹⁸.

Certamente pode-se ler como lembrança de Platão a fórmula “enamorada de seu próprio movimento e somente dele”, mas a encarnação almejada (“reincorporar-se”) não é, de forma alguma, idealista por natureza: nesse reenvio ao corpo e ao corpo das coisas, nessa volta ao sujeito, o que se enfatiza, aqui, é a tensão rítmica deste último. O pensamento do sujeito, aqui em foco, elaborou-se com base na leitura, por Breton, dos grandes textos de Freud que falam da língua (*A Ciência dos Sonhos*, traduzido para o francês em 1927, *O Chiste e suas Relações com o Inconsciente*, traduzido em 1930), mas também e, talvez sobretudo, de *Para Além do Princípio de Prazer*, texto de 1920, traduzido em 1927, onde se elabora a segunda tópica de Freud: a ligação (*Bindung*) é, para Freud, uma operação que tende a li-

mitar o livre escoamento das excitações, a constituir e manter formas relativamente estáveis. Nessa aparente restrição do campo energético, descobre-se a pulsão de vida. No abandono à desligação, reconhecem-se as pulsões de morte. Assim, a exigência de um trabalho de *ligação*, no sentido que tem a palavra na segunda tópica de Freud, reconhece-se na *elaboração automática*, que eu gostaria de designar no surrealismo. Ela delimitaria o efeito de projeção de um *sujeito que, com isso, se protege de toda dissolução*. E a forma automaticamente produzida seria, portanto, não o efeito de uma embriaguez fácil, que se perderia em círculos cada vez mais largos, mas, de certa maneira, uma *resistência ao movimento*.

A Estética Formulada em Breton Rejeita as Categorias do Belo, como, aliás, as do Feio, em Favor do Convulsivo: O que Isso Diz?

Em primeiro lugar, que a beleza, ligada à imagem da mulher, está impregnada de características eróticas¹⁹:

a beleza, está mais que claro que ela jamais aqui foi encarada senão com fins passionais. De maneira alguma estática, isto é, fechada em seu ‘sonho de pedra’ [...], a beleza eu a vejo como te vi [...], a beleza será CONVULSIVA ou não será”.

E a formulação é deslocada (de maneira jocosa mas não irônica) por Dalí, ao dizer: “a beleza será comestível ou não será”²⁰, e, em seguida, retomada em modo maior por Breton: “a Beleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial ou não será”²¹. Conhece-se a fotografia de Man Ray, *Explosivo-fixa* (Fig. 3), que ilustra o texto de Breton na revista.

19. *Nadja, Oeuvres complètes*, tomo 1, Paris: Gallimard, 1988, p. 752-753.

20. *Minotaure*, n. 3-4, déc. 1933.

21. *Minotaure*, n. 5, mai 1934.

18. *Le surréalisme et la peinture*, p. 91-92.

Eis aqui eludidos, portanto, efetivamente, os problemas da estética em favor dos da erótica, isto é, da ética, do comportamento humano. E isso muito mais ainda do que se crê, visto que Breton acrescenta que o “olhador” (o destinatário) é a testemunha viva, o lugar exemplar onde se elabora esta alquimia às avessas: “A penachada de vento nas têmeoras”, que, diz ele, o pega de surpresa (e isso é bem Breton) diante da obra de arte, e pode chegar a “um verdadeiro arrepio”, é comparável ao arrepio erótico, do qual se distingue apenas por uma diferença de grau²².

Parêntese: o referente erótico das modernidades não-surrealistas, na elaboração e na apreensão da arte, não está do lado do gozo mas de sistemas bem mais intelectualizados ou que, por vezes, chegam mesmo a apresentar-se, ostensivamente, como “perversos”. Por outro lado, não foi Breton quem inventou que a beleza tinha a ver com o gozo. Isso é Freud, e uma estética, que se pretendesse contemporânea, não poderia eludir a atenção que se deve prestar, em seu próprio campo, ao sistema de pensamento freudiano.

Voltemos, um instante, a esta série de palavras que qualificam, a fim de definir, a “beleza convulsiva”. Erótico-velada: os dois enunciados são contrários. Em termos de retórica, esse par de adjetivos é chamado de “antônimo”, mas a justaposição dos enunciados não é aberrante: de há muito conhecemos o elo que une oculto e exibido, véu e sugestão, ostentação de recato e provocação. Em contraposição, os dois outros pares de adjetivos (“explosivo-fixa” e “mágico-circunstancial”) são literalmente contraditórios: um objeto não pode estar, ao mesmo tempo, imóvel e em movimento, nem responder às características de imediatidade da magia e de mediação temporal que a palavra “circunstancial” implica. Ora, no discurso de Breton, esses pares de palavras são produzidos precisamente para siderar-nos e a fotografia de Man Ray, ela também, ali está para fazer-

22. *Minotaure*, n. 3-4, déc. 1933, reproduzido em *L'amour fou, Œuvres complètes*, tomo 2, Paris: Gallimard, 1992, p. 678.

nos perceber, e mesmo mimetizar no mal-estar, que, em seguida, se apodera de nós, leitores, o que seria uma linguagem do corpo – convulsiva – fazendo juntarem-se mal-estar e prazer. Há os que traduzem de pronto, aventando que a Beleza surrealista tem algo a ver com a histeria, mas longe de tratar-se, no caso, de uma bizzaria, antes digamos que esse consta é perfeitamente generalizável. A contemplação estética é *fading* do sujeito (ver o trabalho, na França, após Jacques Lacan, do psicanalista Guy Rosolat). Quando Breton lê, pela primeira vez na íntegra, no início de 1927, o livro de Freud, que acabava de ser traduzido com o título de *A Ciência dos Sonhos* (agora traduzem: *A Interpretação dos Sonhos*), sublinha a fórmula “a identificação histérica” e comenta, ingenuamente, somando: “dois enamorados fazem um”. Desenvolvendo essa idéia, que, de ingênua, não tem nada, diz ele alhures, no ano seguinte, que a convulsão histérica pode “ser considerada como um meio supremo de expressão”²³.

Do Convulsivo ao Político

Essa estética, porém, não é, de maneira alguma, hedonista. Pois Breton e seus amigos interrogam não só o estatuto – específico ou não – da arte, mas também seu estatuto legítimo ou não. A questão é política: o que fariamos nós com uma arte que não mudasse a vida? *O Surrealismo e a Pintura*, em suas primeiras páginas, as que se publicaram em 1925 (e estamos na época da Guerra do Rif, uma das primeiras guerras colonialistas entre a Europa e os demais continentes), ressalta:

Uma vez superada a fase da emoção pela emoção, não nos esqueçamos de que para nós, nesta época, é a própria realidade que está em jogo. Como querem que nos contentemos com a perturbação passageira que determinada obra de arte nos propicia?

23. L. Aragon; A. Breton, Le cinquantenaire de l'hystérie, *La révolution surréaliste*, n. 11, mars 1928.

A estética surrealista opera uma dupla aproximação teórica na direção da ética: aproximação com o eros, aproximação com o político.

No pensamento romântico e na vanguarda do século XIX, a estética precede a política: ela é o laboratório que projeta os modelos reduzidos que a política realizará em ponto grande. O poeta é, com certeza, um “ladrão de fogo” (Vigny, Hugo), mas se ele abre o caminho, ele também cede, em seguida, seu lugar. No limite, a estética é absorvida pela política, e nela se dissolve, tão logo esta última a substitua no revezamento. Numa sociedade ideal, para os sansimonistas, por exemplo, a arte será feita por todos, ou então, novamente não *mais* haverá arte como atividade autônoma, o que vem a dar quase no mesmo, ao passo que, para os surrealistas, que, nesse ponto, seguem Trótski, a Revolução permanente concerne *não só* à arte *mas também* à política. Cumpre, ainda, estabelecer as nuances, pois o pensamento deste último e dos outros refere-se a duas metáforas diferentes, e talvez seja, por conseguinte, mais que uma nuance: arte e política são ditas “paralelas” em Trótski, ao passo que, na obra de Breton e dos surrealistas, é como se o político estivesse “englobado” no poético e no estético (na “poesia”, no sentido surrealista).

Fica, então, evidente como a circulação entre a estética e a ética (eros ou política) pode assemelhar-se a uma volta a teorias e práticas estéticas esquecidas: pois elas situavam-se antes das que a cultura ocidental organizou a partir dos tempos modernos, quando, pouco a pouco, foi libertando a arte de suas origens e de seus objetivos, que dependiam do *sagrado*, na *polis*. Daí o eterno mal-entendido entre o analista político de hoje, que considera como fundamental a oposição entre o artista e o homem de ação ou o militante, e o pensamento surrealista que rejeita essa dicotomia. Um mal-entendido inevitável existe também entre o pensador da estética, hoje, em suas relações com a política, e o pensador-do-mito que o surrealista deve ser.

Em todo o caso, vamos dar um exemplo dessa mensagem singular, onde é impossível separar o estético do

político, *Alegoria de Gênero, George Washington* (Fig.4), é uma obra de Duchamp elaborada em 1943 e recusada pela *Vogue*. Ora, a mensagem da obra consiste em tornar indissociáveis a homenagem a George Washington e a aversão à Guerra – a todas as guerras. A vizinhança, na revista *VVV*, que reproduziu essa obra pela primeira vez, de uma reprodução de Matta, *Prince of the Blood* (Príncipe do Sangue), só vem reforçar nossa presunção²⁴.

É Preciso, agora, Tentarmos Compreender as Duas Fórmulas Centrais e Complementares da Estética de Breton, tais como Vêm Expressas Naquelas Primeiras Páginas de *Le Surréalisme et la peinture*²⁵, Exigindo Referência ao “Modelo Interior” e Afirmando Que “o Olho Existe no Estado Selvagem”.

“O Olho Existe no Estado Selvagem”

Comenta-se, habitualmente: é preciso que o olhar perca seus códigos ocidentais em prol de uma abertura para o primitivismo. É fato que os surrealistas foram os primeiros, a partir de 1927, a expor, lado a lado, tanto em sua revista quanto nas galerias, objetos “primitivos” e objetos de arte – da arte deles. Mas de minha parte, eu gostaria de levantar o problema de outra maneira e confrontar o discurso de Breton com o de Panofsky.

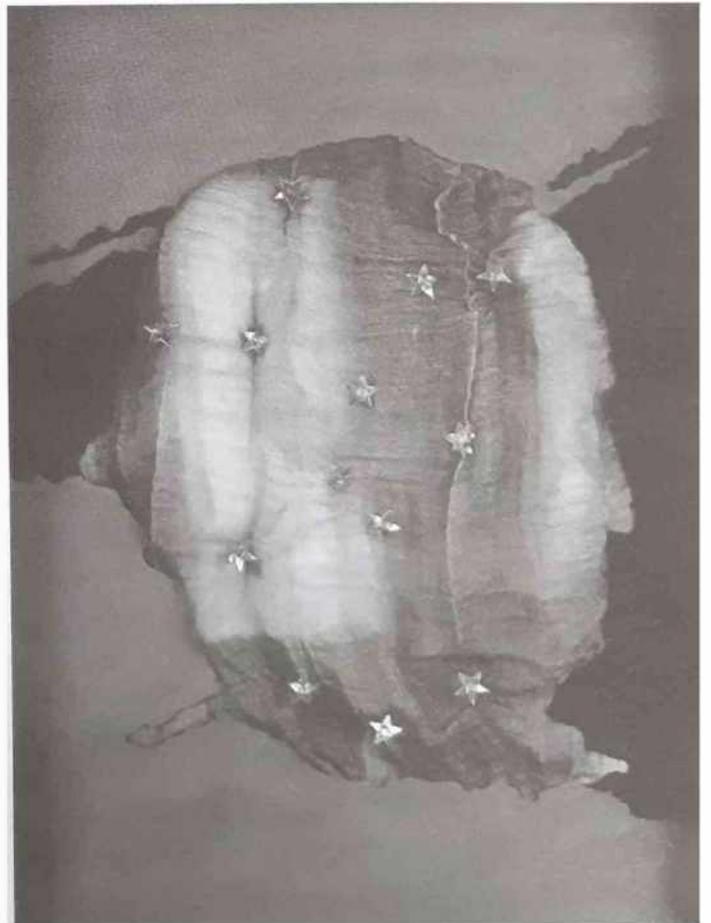
Já há muito tempo que Erwin Panofsky vinha sugerindo a necessidade de elaborar uma iconologia, ciência ou departamento da história da arte que levasse em conta o sujeito observador, face à iconografia, ciência puramente descritiva dos objetos de arte. Seu postulado de base: não existe espectador ingênuo, há apenas espectadores cuja

24. Comentei essa obra na revista *Pleine Marge*, n. 20, déc. 1994, “Pour une esthétique des revues: pages surréalistes de *VVV*, pages de consommation surréaliste dans *View*” (Para uma estética das revistas: páginas surrealistas de *VVV*, páginas de consumação surrealista em *View*).

25. Publicadas por André Breton em revista, a partir de julho de 1925, no n. 4 de *La révolution surréaliste*.

3. *Explosivo-fixa*, fotografia de Man Ray, em *Minotaure*, n. 5, 1934.

4. Marcel Duchamp, *Alegoria de Gênero, George Washington*, 1943.



cultura condiz ou não com o objeto que contemplam. O historiador da arte distingue-se do diletante pelo fato de ter-se conscientizado do descompasso existente entre seu próprio condicionamento e o do artista que viveu em outros tempos, em outros lugares. Ele tenta, portanto, um ajustamento, informando-se sobre o contexto da obra, a fim de atingir uma apreciação mais “objetiva” de suas qualidades. Segundo Panofsky, esse procedimento do historiador da arte fundamenta-se, sob seu aspecto estético, numa intuição sintética; e, sob seu aspecto histórico, em “formas simbólicas”.

A “intuição sintética” de que fala Panofsky, emprestada dos teóricos da *Einfühlung* (intuição)²⁶, equivale a posicionar-se ao lado dos que a interpretam como uma síntese original de percepção e emoção. Mas nem por isso é uma operação imediata. Panofsky apresenta o *connaisseur* de quadros, ou diletante, como um verdadeiro historiador da arte, mas *lacônico*. Pouco tagarela. O historiador, esse “conhecedor loquaz”, ele sim, poderia explicitar. Pode-se, portanto, dizer que o *connaisseur* e o historiador da arte estão na mesma posição. *Mas um concentra a experiência do outro*. Em outras palavras: apesar do descompasso no tempo e do horizonte de expectativa diferenciado, o que permite a compreensão das obras de arte é que todo homem é historicamente condicionado, mas que cada homem, como finalização de uma longa e complexa evolução biológica, e, em seguida, histórica, transcende os condicionamentos próprios de cada momento particular da história. A intuição sintética, de que nos fala Panofsky, é condicionada por uma psicologia e uma *Weltanschauung* (concepção de mundo) pessoais. Só esta última permite a interpretação iconológica (oposta à iconografia).

Voltemos a Breton e ao surrealismo. Tudo acontece como se Breton preconizasse o olhar do “conhecedor” *contra* o do historiador da arte. Mas de um conhecedor loquaz, de fala talentosa. Sua argumentação não se

inspiraria unicamente na história da arte, mas, como homem de gosto, no talento da palavra e nesse jogo analógico ou metafórico, no seio da linguagem, que permite comunicar aos outros sua escolha eletiva ou sua emoção estética. Assim, diante da pintura de André Masson e querendo designar o gesto automático na obra desse pintor, Breton pode escrever: “A mão do pintor *aseia-se* verdadeiramente com ele”²⁷. “Aseia-se”: ganha asas, diz soberbamente a metáfora ancorada num neologismo. O “conhecedor”, em segundo lugar, não ganha tantos elogios para a sua subjetividade (“cada um com sua verdade”, é o que dizem). A nós ele é proposto como modelo, na medida em que emprega sua sensibilidade *sem reserva*. Os *códigos* históricos e iconográficos não têm, para ele, valor coercitivo. Finalmente, a meu ver, o pensamento de Panofsky e o de Breton, sem serem homólogos, evidentemente, não são antitéticos.

Para Melhor Compreendermos o Pensamento do “Modelo Interior”, Precisariamos, enfim, Voltar ao Tema do Olhar Interior e à Temática dos Olhos Fechados na Pintura, sobretudo Simbolista e Mesmo na Romântica.

Poderíamos começar pela tela de Odilon Redon, que se acha no Museu d’Orsay, em Paris. Essa tela data de 1890²⁸. Uma figura andrógina surge diante de nós, vagamente crítica, de uma elegância refinada, muito espiritualizada, cabelos longos, mais auréola que cabeleira – auréola ou escrínio, ou “glória”, ou mândorla(se quisermos referir-

27. Genèse et perspective..., op. cit., p. 91.

28. Odilon Redon: 1840-1916. Trata-se do monumental catálogo *Paradis perdus: l’Europe symboliste* (Paraísos Perdidos: a Europa Simbolista), de autoria de Jean Clair, Flammarion/Musées de Montréal, 1995, e em especial do artigo de Petr Wittlich. Explicito meu ponto de vista em *Des yeux clos à l’aveuglement devant la peinture: du symbolisme au surréalisme*, *Rivista di letteratura moderna e comparate*, sob a direção de Arnaldo Pizzorusso, Pacini Editore, v. LIII, nuova serie, fasc. 2, apr.-giugno 2000, Firenze, p. 203-223.

26. Wilhelm Worringer, [1907], *Abstraction et Einfühlung*, tradução francesa, Paris: Klincksieck, 1978.

nos aos códigos plásticos da arte bizantina) –, e se inclina ligeiramente de lado sobre um ombro comovente por sua redondez preensível e sua maciez, ele sim, totalmente humano. Esse volume está muito definido, como se se tratasse de um busto em estatuária, e é iluminado pela direita, o que dá impressionante relevo à sua massa. Por outro lado, parece colocado sobre um soco. Mas será, de fato, um soco? Se for, é um soco que se esconde e se perde numa consistência líquida, sendo percebido mais como lugar de emergência do busto. Observa-se, então, um efeito de luz que se apresenta como uma mancha clara na superfície da base líquida do busto: luz que responde àquela outra, que envolve o crânio da estátua, mas definida em sua forma, como se se tratasse de um pincel luminoso a refletir-se na superfície da água. Vinda do alto e da direita, a iluminação dramática encontra, aqui, um outro ponto de impacto, que atua num sentido realista. Assim, a cabeça emerge de um espaço líquido, do qual ela é a parte visível e sólida, o que significa que o tratamento pictórico do conjunto é homogêneo: é um *sfumato* luminoso que hesita entre o desenho e a cor. Ar e água são tratados da mesma maneira. Indecisão da matéria, indecisão dos elementos.

No entanto, as formas imprecisas não dão azo à hesitação do pensamento: verticalmente, de alto a baixo, o lado finito da figura afoga-se num infinito líquido; inversamente, de baixo para cima, o plano horizontal que corta o quadro, sublinhado pela mancha branca, resolve-se em linhas verticais. Esse limite, horizontal, é exatamente o ponto onde tudo vacila, e onde as formas se voltam para trás. A circulação do trabalho está clara: o visível surge do invisível e para ele retorna. E as anotações feitas por Odilon Redon sobre seu próprio trabalho de criação sublinham que, quanto mais cuidadosa e respeitosa com as formas é sua mão, mais sente ele afluir, para dentro de si, o movimento da espiritualidade²⁹.

29. Ver o diário *À soi-même* (Para si mesmo), publicado em 1922, referência incompleta edit. por Flourny, Paris: Jose Corti.

Mas, e os olhos fechados? Uma direção de pesquisa levar-nos-ia à busca de referentes plásticos formais, ou de uma intertextualidade plástica. Também aí, novamente, encontraríamos a estatuária: *O Escravo Agonizante*, de Michelangelo, que está no Louvre, parece ser seu ponto de referência obrigatório³⁰. Na estatuária grega clássica, sublinham-se simplesmente a forma das pálpebras e o globo do olho, eludindo o olhar. Só que – e isto é evidente – o todo acabado da estatuária remete a outra coisa que não ao olho fechado: toda a *dinâmica muscular de uma estátua*, mesmo sendo a de um escravo moribundo, fala-nos de intencionalidade. O olho vazio da estátua não é o olho fechado.

Em contraposição, o olho fechado, na pintura, é uma forma de agressão: recusa de comunicar-se conosco que somos olhadores. E sabe-se que são os olhadores, para Duchamp, que fazem o quadro. Nosso olhar encontra à sua frente um rosto humano inapto a devolver-lhe o olhar, e que corta as pontes de uma comunicação recíproca. Se olharmos à volta desse rosto de olhos fechados, na obra de Odilon Redon, veremos desenhar-se um mundo de contornos imprecisos, como se nossa participação, a um tempo convocada e rejeitada, re-emergisse, turbulentamente, nesse ambiente. O ombro, de que eu há pouco falava, na obra de Redon, é ainda menos desenhado do que preensível: chama o toque. *Desloca* a perspectiva sensorial.

O que olha, portanto, o olho fechado? O olho fechado do modelo olha para seu mundo interior, o único que lhe importa. Mas assinala, também, uma certa qualidade do olhar: o olhar do profeta ou o do adivinho. Essa vidência, na tela de Redon, é exibida plasticamente, num duplo farol: à direita, sobre a pálpebra, uma mancha luminosa aplainante designa e sublinha a ausência de um olhar, que, normalmente, estaria voltado para o exterior; no terço inferior, que serve de soco para o busto figurado, o rastro de um pincel luminoso, do qual já falamos,

30. Odile Picard, *La revue du Louvre et des musées de France*, v. 27, n. 3, 1977, p. 140-152.

aflora sobre as águas. Algo acontece ali, sobre a superfície resplandecente das águas: flutuação do pensamento? flutuação da memória? da idéia do sujeito representado? Impossível não evocarmos Schopenhauer e sua Idéia do mundo (*O Mundo como Vontade e como Representação*, 1818)³¹, ou Gaspar David Friedrich: “Fecha o olho do teu corpo para que, antes de tudo, vejas a tua própria imagem pelo olho do espírito”. Esses rostos fechados sobre si mesmos parecem bem emblematizar unicamente o “olho do espírito” – luzindo, unicamente, de luz espiritual, de tal maneira que esses mártires, de rosto pousado numa taça, como fruta a brilhar vagamente graças a essa camada translúcida que chamamos de pruína, ou esses rostos de santidade, inteiramente perdidos na sua própria contemplação, nada dizem do sofrimento nem do sangue derramado. Bem se sabe, igualmente, que, no simbolismo, essa espiritualidade não é abstração de toda sensibilidade, e que é também *exibição*. De um *outro* sentido? E seria, muito claramente, uma sensualidade extática, n’*O beijo*, de Klimt.

Do lado do surrealismo, o movimento do pensamento não chega a ponto de ser assim tão binário. O olho fechado não diz apenas sensualidade ou gozo. Certamente, mesmo assim, ele o diz (*O Grande Masturbador*, de Salvador Dalí, tem, com certeza, os olhos fechados). Certamente, a sensualidade do sonho também está dita nesta montagem publicada por *La révolution surréaliste*³², onde os rostos de olhos fechados de todos os

31. O olho está duplamente fechado na *Cabeça de Mártir numa Taça* (1877), do mesmo Odilon Redon, p. 242 do volume *Paradis perdus* aqui citado (nota 28), onde a curvatura em excrescência do olho fechado responde à forma oblonga do crânio inteiro – o qual parece reproduzir em escala mais larga um globo ocular que se tornou inútil. Qual os olhos de Santa Luzia, levados por ela mesma numa taça, como é possível vê-los em toda a iconografia sacra, esse olho único e ciclopiano nos contempla, com suas formas depuradas pelo desenho, e luzentes, em sua matéria. Dupla exibição.

32. *La révolution surréaliste*, n. 12, déc. 1929. Totalmente distinto é o trabalho de Mallarmé, assim como o de Duchamp: na obra deste, a sensação é desprovida de imagem. Esta passa pela sensação mas dela se desvincula, seguindo o movimento mesmo do pensamen-

mentos do grupo cercam uma silhueta de mulher nua, desenhada por Magritte, cuja designação está oculta: a montagem traz, com efeito, como título, na letra grande, de colegial, do pintor: “eu não vejo a [...] escondida na floresta”. Esse o anteparo do gozo.

Mas a temática do olho fechado, no surrealismo, aponta pelo menos para dois outros lugares de pensamento, duas posições complementares entre si que nos permitem pensar o estético na obra. De um lado, é mister que se *exibam* a visão e o olhar, e, do outro, que sejam ambos sacrificados, ritualmente, a fim de que nasça a *visão* do pintor. Pois a vista é apenas um aspecto – a estreita fatia – de um amplo espectro, que se chama *visão*, de que o homem é dotado. A iconografia surrealista mostra menos freqüentemente o sujeito cegado do que a cegueira necessária do pintor para que nasça a obra de pintura. Isso não é mais, portanto, um tema: é um pensamento estético.

É impossível não pensarmos em Victor Brauner e na série dos vários *Retrato de Olho Enucleado*, seguidos d’*A Última Viagem*, de 1937, mas também em obras mais complexas, como algumas desta série de ilustrações de Max Ernst, que, no interior do “romance” *La femme 100 têtes* (1929), prefaciado por Breton, vêm intituladas: o “Olho sem Olhos, a Mulher 100 Cabeças”. A última série de ilustrações do oitavo capítulo é uma espécie de réplica à cabeça de mártir, de Redon, pousada em sua taça. Com efeito, uma mulher fecha os olhos de um homem de cócoras, enquanto ela própria está encarapitada sobre uma espécie de globo ocular da dimensão de uma aeronave (como se diz na obra de Júlio Verne). Algo como um laço amoroso liga as duas personagens, se é de confiar a presença de um *putto*. um desses amores alados, que, complacientemente, a

to mallarmeano: “o senhor ficará aterrorizado ao saber”, escrevia o jovem Mallarmé a Villiers de l’Isle-Adam, “que cheguei à idéia do Universo unicamente pela sensação (e que, por exemplo, para guardar uma *noção* indelével do nada puro, tive de impor ao meu cérebro a *sensação* do vazio absoluto). O espelho que me refletiu o *Ser foi*, o mais das vezes, o Horror”.

pintura barroca nos mostra. Esse olho sem olhos, não é ele o princípio da visão *sem a vista* e, precisamente, o cegamento necessário do homem pela mulher, mediadora de um para-além dos nossos sentidos? Veia mais sádica governa a organização da ilustração seguinte, do mesmo “romance”, intitulada *O Olho sem Olhos, a Mulher 100 Cabeças e Loplop Voltam ao Estado Selvagem e Cobrem de Folhas Frescas os Olhos de Seus Fiéis Pássaros*. Tratar os olhos, cobrindo-os com folhagem fresca, não implica que eles tenham sido feridos ou furados? A esta altura, seguramente nos vem à mente a capa da coletânea de Paul Éluard, *Répétitions* (Repetições, 1922), onde a colagem de Max Ernst mostra, muito claramente, um olho transpassado. Cobri-los ou vendá-los é menos evidentemente sádico.

Seja como for, porém, a temática remete àquela do poeta-vate – e é impossível não pensarmos nesta tela de Max Ernst, aliás, pouco conhecida, de 1921, que apresenta um *Retrato de Paul Éluard*, cuja estranha viseira assemelha-se a uma atadura, sobretudo quando confrontamos essa obra com *A Mulher Cambaleante*, de 1923 – assombrosa imagem da Fortuna e sua roda, cujos olhos vendados expressam o abandono ao aleatório.

Ora, o olho que “Volta ao Estado Selvagem”, no título da ilustração do mesmo “romance” de *La femme 100 têtes*, é uma citação de Breton: “O olho existe no estado selvagem” é o *incipit* de *Le surréalisme et la peinture*, em seu primeiro capítulo, em 1925. Lembremo-nos dessa primeiríssima página, na qual se fala sobre o cegamento do homem pela emoção; mas onde a visão se torna, mediante uma guinada otimista e positiva, uma faculdade que “leva vantagem” sobre o real e permite apreender o que, diante de mim, se estende “a perder de vista”. Perder a vista para achar a visão, essa é a injunção do texto de Breton. E a expressão “a perder de vista” exprime bem o cegamento da vista, mas *a fim de ter acesso*, na própria atividade de ver, ao poder visionário. Não é *mais* um, é um *outro* modo de olhar. A conquista a empreender, a do “mode-

lo interior”, deve ser conduzida num contexto em que “o espírito [...] se apaixona por sua própria vida e em que o alcançado e o desejável não mais se excluem”, graças a “um verdadeiro *isolante*”. Esse isolante, de que fala Breton, tem algo a ver com essas vendas sobre os olhos, cuja imagem vimos na obra de Max Ernst no decorrer da década de 1920.

Dei o exemplo de Max Ernst, mas teríamos podido apanhar o fio de uma série mais contemplativa, com três telas de De Chirico, todas datadas de 1914: *O Cérebro da Criança*, *O Canto de Amor* e o *Retrato Premonitório de Guillaume Apollinaire*, a que se prende, mais tarde, René Magritte, n’*A Memória*, de 1938.

Precisaríamos refletir, diante dessas telas fascinantes, não mais unicamente sobre o olho aberto ou fechado (caberá pensar, de passagem, nos manequins desprovidos de olhos, que povoam, alhures, a obra de De Chirico) mas sobre o olho semi-aberto, de olhar transtornado como no transe: a cortina que, n’*O Cérebro da Criança*, se desdobra tão largamente, à esquerda, sobre mais de um terço da tela, parece ameaçar tapar-nos completamente a vista³³. Como se a tela pudesse ser olhada por um ângulo de 90 graus, qual um olho semi-aberto, cuja pesada pálpebra fosse a própria cortina. Essa cortina, para retomarmos a tela no sentido vertical, recorta-a à maneira de uma iconóstase, delimitando um talho por onde o sagrado se deixa entrever, enquanto nós, os

33. Breton sempre se sentiu fascinado por essa cortina, como relata, quando de sua chegada a Nova York, nos *Entretiens* (Conversas) (Entrevista de Charles-Henry Ford, em *View*, New York, agosto 1941: “Imagino que uma cortina puxada a meio também tem muito a ver com a atração que exerceu sobre mim o mais 1914 dos quadros de De Chirico: *O Cérebro da Criança* (entrevendo-o numa vitrina da rua La Boétie, uma força irresistível impeliu-me a descer do ônibus para tornar a contemplá-lo)”, texto reproduzido em *Entretiens, 1913-1952*, Paris: Gallimard, 1969, p. 228. E acrescenta, conferindo-lhe um “sentido” simbólico: “essa cortina [...] exprime a necessidade da passagem de uma época para outra, em toda obra com capacidade de afrontar a óptica do amanhã”. Essa anedota é novamente contada em 1953, e, dessa vez, a Robert Amadou, texto retomado na página 39 de *Perspective cavalière*, Paris: Gallimard, 1970.

olhadores, somos duplamente separados de um mundo estranho e luminoso: pela mesa preta do primeiro plano horizontal e pela vertical hierática das dobras da cortina. Cortina ameaçadora, cortina que irrita pela rigidez e simetria, onde o número de dobras é par, onde as dobras, hirtas como caneluras, são homólogas de cima a baixo. Tudo, nela, é desencorajador.

Eu falava também dos olhos fechados da personagem: somente a esse detalhe se deve a estranheza do quadro? Seguramente não. E os surrealistas entregaram-se ao exercício de perturbação da tela que consistia em reproduzi-la acrescentando-lhe uma personagem de olhos abertos³⁴; tratavam, assim, o quadro como uma máscara de transformação dos índios Kwakiutl. Nada que conseguisse dissipar-lhe a estranheza.

De minha parte, essa experiência me auxilia na leitura que proponho de uma iconóstase aberta e que poderia fechar-se sobre a imagem tabu, como um grande olho de cíclope figurado verticalmente. Quanto ao conteúdo do tabu, Robert Melville interpreta-o de maneira extremamente sugestiva em *The London*, em 1940, comentário esse citado por Breton numa carta de 1953, publicada mais tarde. Para resumirmos muito compactamente a coisa, trata-se, segundo Robert Melville – a quem André Breton segue em sua interpretação –, de uma imagem edipiana³⁵.

34. Era o ano de 1950, em *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*, sob o título: "Reveil du Cerveau de l'enfant" (Despertar do Cérebro da Criança).

35. Declara Breton que De Chirico "não se fazia de rogado para confiar que pintara ali uma personagem que então o 'obsedava' e se apresentava a ele como um compromisso entre seu pai e Napoleão III [...] A referência ao pai, cortesmente oferecida pelo autor, não podia deixar de chamar para *O Cérebro da Criança* a investigação psicanalítica". Aqui, Breton cita longamente a apaixonante leitura de R. Melville, em *The London Bulletin*, junho de 1940". "Eu falava dos inimigos perversos da criança. A sombra deles atravessa todos esses quadros. Seu trabalho é o dos terroristas. Por isso, raramente os vemos. Mas n' *O Cérebro da Criança*, a própria fúria da criança determina que o chefe desses inimigos compareça diante de nós. É uma imagem ciumenta e maldosa do pai, que a nós se apresenta, tal como Cam viu seu pai, Noé, 'nu dentro da tenda'. Uma cortina er-

Atendo-me a uma análise iconográfica, é aí que acho *Os Olhos Fechados*, de Odilon Redon, é na mancha amarela do livro – também ele fechado. Do livro amarelo ao céu translúcido e azul, passando pelo meio-torso nu, à direita, uma larga oblíqua ilumina a tela. Diferentemente do que ocorre na obra de Odilon Redon, esse espaço claro não é difuso. Está fortemente estruturado e a cabeça oval forma uma segunda excrescência que encima a coluna clara do torso. O que se pode comparar é o efeito de farol do livro: efeito de farol que isola esse quadrilátero sobre um plano sombrio, sem que sua luminosidade seja explicável por outro mecanismo que não o de uma fonte de luz vinda da direita. Dois espaços luminosos são, assim, atingidos por uma luz rasante: o oval esbranquiçado do rosto, o quadrilátero amarelo-ouro do livro. Mas o amarelo-ouro corta, sem hesitar, o conjunto da paleta, feita de tons esmaecidos, como o fazia a forma oblonga luminosa com o conjunto dos valores* do quadro de Odilon Redon.

A construção iconográfica é exatamente a mesma n' *O Canto de Amor* (1914), numa gama de coloridos frios que não contradiz a luva, de um vermelho-carmin: luminosidade que vem da direita, estátua de olhos vazios e enigmático globo esverdeado no primeiro plano, retendo nossa atenção por sua posição instável em relação aos efeitos de *trompe l'oeil* e de perspectiva – retendo nossa atenção como o fizeram a mancha branca

guida de lado mostra um homem de certa idade, despojado de todo emblema autoritário com exceção de seus cômicos bigodes e uma barbicha. Nada mais burlesco do que esse pai flácido e nu [...]. Os olhos do pai estão fechados; estão fechados pela simples razão de que a criança não ousaria afrontá-los se estivessem abertos. Concebido num espírito de troça temerária e imperdoável, esse retrato é uma violação deliberada do retiro paterno; se estivessem abertos, os olhos encher-se-iam do conhecimento do delito. Estão selados pelo instinto de conservação da criança. Por dispor, o pai, do poder criminoso da represália, é mister que permaneça ignorante de sua vergonha". A. Breton, *Perspective cavalière*, p. 39-42.

* Em pintura, dá-se o nome de "valor" à intensidade relativa dos tons. (N. da T.)

no quadro de Redon e a mancha amarela do livro n' *O Cérebro da Criança*. Atentemos, também de passagem, n' *A Memória*, de René Magritte (1938), para a citação evidente d' *O Canto de Amor*:

Enfim, é impossível deixarmos de confrontar essas telas com uma outra, também ela de 1914, o *Retrato Premonitório de Guillaume Apollinaire*, onde a silhueta recortada do poeta – ela própria recortada em pontilhado por um desenho de alvo – remete a uma estátua em alto-relevo, de olhos invisíveis por trás dos óculos escuros. Do ativo (fechar os olhos) ao passivo (estar protegido dos raios solares), a passagem é contínua, e a silhueta sem olhos do poeta assemelha-se a uma sombra deformada e angulosa da estátua em alto-relevo, esta, ao contrário, toda redondez e em sua beleza de janota. A sombra é, assim, mais verídica do que a estátua: mais autêntica, mais humana, mais “verdadeira”. O que não impede esse rosto macilento de nos pôr em confronto com os poderes do enigma. Assume ele, assim, o lugar da “mancha branca” da tela de Odilon Redon. E isso, abaixo dos dois emblemas marinhos formados pelo molde em forma de concha e o molde em forma de peixe. Emblemas marinhos e, mais que isso, emblemas do sagrado, se admitirmos que o peixe, ἰχθύς (ictiús) é, com certeza, o símbolo crístico, e a concha São Tiago* tem, com certeza, algo a ver com a ordem religiosa e a peregrinação a Compostela. É sobre essa prancha luminosa e em equilíbrio instável, prestes a oscilar sobre a cabeça da personagem principal, à direita, que De Chirico inscreve seu nome e sua assinatura. Um modo pictórico diferente trata esse duplo emblema (e o pintor que assina): para diferenciar o “tema da tela” e seu emblema, tudo o que se acha sobre a prancha está, aqui, simplesmente desenhado sobre a pintura.

Perder a vista para achar a visão? Mas então seria essa estética a de um sacrifício com fim idealista?

* Mais conhecida, entre nós, em sua forma francesa: *coquille Saint-Jacques*. (N. da T.)

É antes um Jogo que Resgata as Formas Culturais e uma Interrogação sobre o Sagrado que Produz Efeitos de Mitos. É, enfim, a Enfatização do Lugar da Linguagem no Jogo das Formas: como no Sonho.

1

E já que falamos do sagrado, eu gostaria de passar a duas telas centrais para minha demonstração: uma de Max Ernst, a outra de Magritte. A tela *Os Devaneios de um Caminhante Solitário* (1926), de René Magritte (Fig. 5), conduz nosso espírito, graças ao título, numa direção anedótica: um caminhante solitário, possivelmente Jean-Jacques Rousseau, que vemos de costas, e que, portanto, não tem nem olhos e nem mesmo rosto, contempla uma paisagem atormentada: o céu sombrio, as águas crescidas do rio, a passarela luzidia e, por isso, talvez escorregadia. Atrás dele, em primeiro plano diante de nós, uma forma em levitação parece representar seu devaneio: em meio a esses efeitos de paisagem, em perspectiva impecável, flutua, indene à gravidade, um corpo humano andrógino, puxando mais para o feminino, muito branco, de olhos fechados: forma de afogado levado pelos ares, forma escultural sustentada plasticamente por uma fina linha clara, espécie de suporte sinuoso, possivelmente representando a volta da luz a partir das profundezas. Como se essa figura a si própria se sustentasse e essa linha luminosa respondesse à horizontalidade da pontezinha ao longe e à aba luzidia do chapéu redondo. A forma branca eleva-se brutalmente sobre as cores sombrias do quadro.

O título incita-nos, portanto, a falar do interior da vista, ou do que está por trás dela. Esta personagem “tem algo em mente”. Digamos que seja desse mesmo indivíduo que se trate: remoendo negras idéias, ele vê-se a si mesmo afogado, levado entre duas águas ou dois ares; ou que se trate de um ente querido que o obseda – e sabe-se que a mãe do pintor, Régina Bertinchand, morreu lançando-se ao Sambre, quando ele tinha 14 anos.

Mas poderíamos, também, examinar a oblíqua que faz com que se reúnam a personagem em silhueta e a forma deitada. Não será alucinação vermos aí o braço de uma Pietà a amparar a forma humana. A construção triangular do quadro ganha, então, sentido: as formas sombrias sustentam o/a sacrificado/a numa temática de Pietà invertida, visto que é o filho, e um filho voltado de costas, que sustém em seus braços a mãe morta.

Voltemos, então, ao que serve, sem dúvida, de modelo a Magritte, e que, segundo o testemunho de Breton, está formalmente em relação com *O Cérebro da Criança*³⁶: a célebre *Pietà ou a Revolução à Noite*, pintada por Max Ernst em 1923 (Fig. 6). Tela imediatamente célebre, que anuncia sua temática pelo duplo título, cuja segunda parte designa bem as múltiplas “revoluções” que se operam na temática codificada do descendimento da cruz.

Revolução sexual: o pai, de olhos baixos, quase cerrados, substitui a mãe em sua função de apoio ao corpo morto, de olhos totalmente fechados. Revolução temática: da esfera religiosa à esfera poética, visto que o apóstolo que chora, à direita, é Apollinaire, o poeta, reconhecível por sua atadura de trepanado.

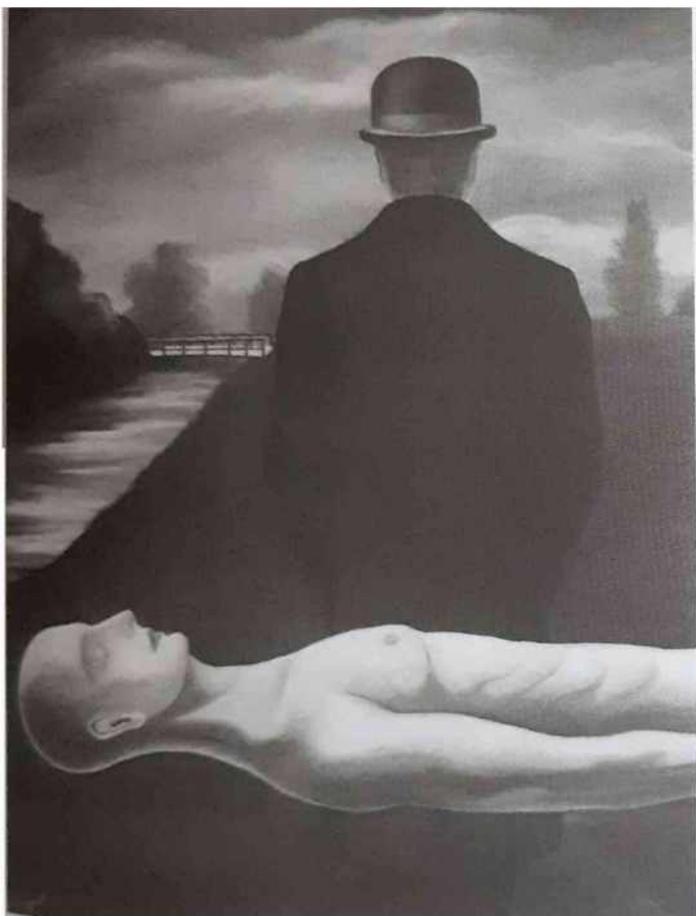
Mas também revoluções pictóricas no seio do quadro: tudo opõe em contraste a forma rígida e pré-recortada do filho (a qual, embora pintada, é como um *mimesis* de colagem) e a silhueta de Apollinaire, desenhada sem sombras sobre o muro, não menos que o terceiro modo pictórico da representação: a personagem do pai ajoelhado é tratada com efeito de relevo. Assim, uma figura em duas dimensões (o filho) está no centro de uma figura linear e de um efeito tridimensional. É como se Max Ernst emblematizasse o sistema trinitário da representação.

36. A. Breton, *Perspective cavalière*, p. 39: Carta a Robert Amadou, 1953: “este quadro [*O Cérebro da Criança*], mergulhado, inteiro, na vista ‘segunda’, exerceu sobre meus amigos, como também sobre mim, um ascendente único. Max Ernst entra na posse desse legado numa obra capital, *A Revolução à Noite*”.

Melhor ainda: é o espaço que está em revolução, que se dobra, desdobra e volta a dobrar-se. O pai ajoelha-se, dobrando as pernas, diante do ângulo saliente das duas ruas, que exibem, em excrescência, uma balaustrada cujos fustes, subitamente, se esquivam e se retorcem. A figura linear do poeta, desenhada sobre o muro, de repente, consegue apoio nos degraus figurados embaixo e à direita: não toma ele pé, assim, no espaço de figuração bidimensional? E o filho, não parece ele prestes a subir por esses mesmos degraus? Prestes, portanto, a tomar pé num espaço figurado tridimensionalmente. A iminência do movimento e os efeitos de torção do espaço dão à tela estática uma espécie de desequilíbrio, que poderíamos descrever como oriundo de sua construção em leque, idêntica à d’*A Mulher Cambaleante*, desse mesmo ano, 1923; um dos centros de sua construção está, com efeito, situado embaixo e à direita, ponto de onde partem diversas oblíquas e, em especial, a do filho enrijecido pela morte.

A ausência de rosto, em Magritte, e o rosto do sacrificado, de olhos fechados, figurado em duas dimensões, em Max Ernst, conduziram-nos, portanto, a diferentes configurações do sagrado, às quais poderíamos vincular uma série de ícones surrealistas de olhos fechados, do “Auto-retrato” de Man Ray (1933) a esta re-escritura da grande pintura clássica espanhola, que nos propõe o mexicano Alberto Gironella n’*A Rainha Mariana* (1961).

Mas essa ordem do sagrado – e volto novamente ao assunto – não é o sagrado na pintura, é, essencialmente, o sagrado da pintura: enquanto apta a figurar o infigurável, e a figurar-se a si mesma, em sua aptidão para jogar. Jogar com a ausência (Magritte), jogar com a figuração (Max Ernst), visto que, aqui, o que se propõe é jogar com os três modos de representação clássica. Vemos onde toma corpo a “laicização” surrealista: não no tema, para um efeito sarcástico, blasfematório, psicanalítico, perverso – mas na transposição metafórica da palavra “trindade”, para uma reflexão sobre o modo de representação.



5. René Magritte, *Os Devaneios de um Caminhante Solitário*, 1926.



6. Max Ernst, *Pietà ou a Revolução à Noite*, 1923.



7. Leonora Carrington, *Orplied* (anos de 1960).

*Perder a vista para achar a visão. Trata-se, aí, de um modo de produção de formas, em que “o sonho” não é anterior à sua imitação, onde ele participa da mesma dinâmica. Em outras palavras, por uma singular reviravolta, elaborar uma pintura “de sonho” permite redescobrir o lugar da linguagem na arte da pintura. Seria preciso comentar *A Metamorfose de Narciso*, ao mesmo tempo que o poema homônimo escrito por Salvador Dalí: dois espaços, um textual e o outro pictórico, onde se desenvolve o aforismo catalão “ter uma cebola na cabeça” (isto é: estar louco) e a tela *Orplied*, de Leonora Carrington (Fig.7). Pois esta última tela, que é uma “re-escritura” d’*A Ilha dos Mortos*, de Böcklin, mas uma re-escritura “divertida” (a alma do defunto é representada por uma personagenzinha, que, alegre, ergue os braços para o céu, e a ilha, figurada por uma risonha pradaria coberta de flores), é também um jogo sobre a palavra-título: “Orplied”, vocábulo inexistente mas de consonância inglesa, remete, para um anglo-saxão, à expressão “to ply on the oars”, botar força nos remos, “à força de remos”, mas é também, remetendo à língua alemã, “Orplid”, o país imaginário cantado pelo poeta alemão da época romântica, Eduardo Moerike.*

Concluindo:

1. Essa estética não é de tipo ontológico, não diz “o ser” do Belo, não é de inspiração nem platônica nem kantiana.
2. É, essencialmente, uma estética do sujeito, refletindo sobre a noção de “modelo interior” e de “asselvajamento” do olho, em que o olhar é solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva.
3. Não oferece uma “esteticização” do político, remete ao político no próprio seio de uma estética e de uma pintura, que, ao ter contato com a obra-prima (necessariamente polissêmica), mergulha suas raízes no âmago das mais inventivas forças do sujeito e, com isso, pretende fornecer os meios de mudar *também* o mundo, numa “iluminação profana” (retomando o termo de Walter Benjamin).
4. É contemporânea, no sentido de que é auto-reflexiva e, ao mesmo tempo leva em conta e exhibe, concomitantemente, os mecanismos do trabalho do sonho, o lugar da linguagem no jogo das formas, o trabalho de ligação na economia do sujeito.