

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O SURREALISMO EM AS *METAMORFOSES* DE MURILO
MENDES**

Felipe Neiva dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

**Porto Alegre
2012**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS

Prof^a. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa - UPF

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza - PUCRS

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Ana Maria Lisboa de Mello, pela paciência, pela orientação, pela convivência.

Ao professor Ricardo Timm, pelo exemplo.

À professora Maria Eunice, pelo exemplo.

À Mara e à Isabel, da secretaria PPGL.

Ao meu pai, à minha mãe, ao meu irmão, pelo amor.

Ao pessoal: Audrien; Fernando Henrique; Aline; João; Julia; Guigo; Greice; Thais... enfim...

Aos colegas de mestrado, em especial à Anna, à Camila, à Juliana.

À CAPES, pela bolsa. À PUCRS, alegria de fazer mestrado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 SURREALISMO E AS SUAS FASES.....	12
1.1 Bildungsroman surrealista.....	12
1.2 A movimentação surrealista: um lado amplo.....	24
1.3 A manifestação surrealista: um lado restrito.....	34
1.4 Curadoria, antologias, salas e coleções.....	51
1.5 Brevíssima história das metamorfoses.....	55
2 AS METAMORFOSES E DIFICULDADES.....	61
2.1 Da crítica e julgamento.....	61
2.2 Do desdobrar... Do prolongar... ..	64
2.3 Da leitura de poesia (desafiando a Esfinge)	66
2.4 Da palavra e reflexos.....	67
2.5 Etiquetas e hipóteses.....	69
3 METAMORFOSES, MOVIMENTOS, TRANSCENDÊNCIAS.....	72
3.1 Um Ser em Outro, um Outro em Ser.....	72
3.2 Imagemet(amor)fos(e)	90
CONCLUSÃO.....	107
BIBLIOGRAFIA.....	110

RESUMO

O seguinte estudo investiga a presença do Surrealismo no livro *As metamorfoses*, publicado em 1941. Inicialmente, é feita uma revisão do Surrealismo francês, cujo ideário perpassa os sentidos de imaginação, sonho, maravilhoso, coleção, etc. Assim, busca-se identificar tanto as principais características do movimento, como também as suas limitações e contradições. Num segundo momento, o livro *As metamorfoses* é analisado em suas relações com a poética surrealista, em especial a noção de fusão dos contrários, presentes tanto no movimento francês, como no poeta mineiro. No entanto, a tarefa não é colocá-lo numa linhagem surrealista; pelo contrário, busca-se identificar tanto a repercussão e os desdobramentos do movimento francês na obra de Murilo, quanto as singularidades e as diferenças de um poeta pleno.

Palavras-chave: Murilo Mendes, metamorfoses, Surrealismo.

ABSTRACT

The following study investigates the presence of Surrealism in the book *As metamorfoses*, published in 1941. Firstly, this study presents a review of French Surrealism, whose ideology contains the senses of imagination, dream, wonderful, collection, etc.. Thus, we seek to identify both the main features of the movement, as well as their limitations and contradictions. Secondly, the book *As metamorfoses* is analysed in its relationship with the surrealist poetry, especially the notion of fusion of opposites, present both in the French movement and the Brazilian poet. However, our goal is not to classify the poet as a Surrealist, but rather identify both the impact and consequences of the French movement in the work of Murillo, and the peculiarities and differences of a great poet.

Keywords: Murilo Mendes, metamorphosis, Surrealism.

Para poder de tudo é preciso não desperdiçar coisa alguma.
(Murilo Mendes)

Dois sentidos não assam milho.
(Minha avó dizia isso à minha mãe, que diz isso para mim)

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, na pressa de documentação, adjetivamos um poeta, qualificamos um escritor, consideramos um artista com uma etiqueta pronta. Picasso é cubista. Debussy é impressionista. Augusto dos Anjos é pré-modernista. O hermeneuta julga, o professor ensina, o manual sublinha, e, no fim, tomamos como verdade.

Se um crítico de arte diz numa palestra: “Van Gogh é um pintor expressionista”, na maior parte das vezes, não vamos duvidar, a menos que sejamos da área. Noutras vezes, quando esse mesmo crítico tem um pouco mais de tempo e acuidade, define – pode-se dizer – examinando lâminas: “Van Gogh (como um Munch, um Ensor e, até mesmo, um Turner) é ‘protoexpressionista’, visto que o Expressionismo, a rigor, só começa no século XX”. Saímos contentes da palestra, sabemos o rótulo de alguns pintores. Mas será que sabemos mesmo? A pergunta não é retórica. Então, a fim de não deixar dúvidas, respondo: infelizmente, não.

Não que a interpretação do crítico esteja “errada”. Mas está “certa” em relação a quê? Diferente do crítico, não fomos nós a avaliar um objeto “x”; não fomos nós entender um ponto “y” e começar tudo de novo; a levantar uma hipótese; não fomos nós que perguntamos e não achamos a resposta; ou que ficamos debaixo da árvore pensando, até que a maçã caiu; ou que ficamos dentro da banheira, preocupados com a ameaça da morte, até que: “EUREKA!”.

Não estou defendendo que, daqui para frente, se alguém afirmar qualquer coisa, precisamos iniciar um trabalho de pesquisa pessoal; portanto, se um físico disser que mecânica celeste é o estudo dos astros, podemos ficar tranqüilos e acreditar. Ou não. Infelizmente, morremos muito cedo para esse tipo de empreitada de dúvidas infinitas. Sem falar que, mesmo que nos atenhamos a um caso particular (como no “Caso Van Gogh”) não significa que acharemos uma nova teoria, e o sol seguirá esperando o giro dos planetas.

É difícil ser Galileu, nem todos serão Graham Bell, tampouco um Propp ou um Bakhtin. Muitas vezes trilhamos uma vereda heurística: perguntamos, nos perdemos, revisamos, voltamos, criticamos e... E chegamos, parece, na mesma resposta-etiqueta que o hermeneuta de plantão: “Sim, Van Gogh é um pintor ‘protoexpressionista’”.

Tal fato, certamente, não é demérito. Pelo contrário, temos aí um acontecimento importante: não seremos os mesmos, nem Van Gogh o será. Estaremos alertas para semelhanças, relações e analogias que não seríamos capazes de verificar sem atravessar aquele caminho. Mais importante ainda, pode-se chegar à conclusão de que Van Gogh é, simplesmente, um pintor diferente dos outros. E isso talvez seja a maior glória de uma artista. (Metaforicamente falando, se fosse apenas para descobrir as delícias do paraíso, Virgílio não viria auxiliar Dante na caminhada pelo Inferno e pelo Limbo. Apareceria direto Beatriz e o levaria, sem escalas, para o Céu.)

Sem este percurso pessoal, idiossincrático mesmo, não seríamos nada além de meros papagaios parafraseadores: “Van Gogh é isso”. E, no fundo, ansiosos, pensaríamos: “É isso, e não me pergunte o porquê...”.

Sempre ouvi dizer que Murilo Mendes era surrealista. Há escritores eminentemente modernistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira. Murilo, não. Ele me foi apresentado como “surrealista”. Por isso, na adolescência, quando estava preocupado com as vanguardas, com as revoltas de expressão, comprei um livro dele. Adorei. E porque achava hermético e “surreal” (no sentido mais impressionista), parecia-me que o rótulo surrealista se justificava. Na graduação em Letras, quando ouvi o nome de Murilo Mendes ser citado (talvez duas vezes), veio o “surrealista” de brinde. Só no mestrado o nome reapareceu. A professora Ana lembrava os alunos da necessidade de um trabalho que confirmasse esse chavão crítico – ou para usar uma palavra difícil, esse apotegma. Não havia, segundo ela, nenhum trabalho voltado diretamente para este tema: Murilo Mendes era mesmo surrealista? Como escreveu Floriano Martins:

(...) ao tentar recuperar as pistas de circulação do Surrealismo entre nós não posso sair a afirmar que tudo é Surrealismo. A história do Brasil é o registro colossal de um acúmulo de farsas. Caberá recuperá-la a partir de uma leitura lúcida dos acontecimentos, não transferindo aos mesmos nossos desejos ou preconceitos¹.

¹ Disponível em http://www.triplov.com/surreal/flor_willer.html acessado em 18/05/2011

O objetivo deste estudo é nos aproximar da obra peculiar de Murilo Mendes, um poeta pouco lido e discutido, mesmo na academia. A hipótese inicial é de que existe a presença da estética surrealista em sua poesia: de um lado, Murilo Mendes defenderá “totalidade” e a conciliação dos opostos²; do outro lado, o Surrealismo conduzirá suas pesquisas em torno da “supra-realidade”, isto é, na fusão das antinomias.

Entretanto, o poeta mineiro mostra-se capaz de ampliar os conceitos do movimento francês, a ponto de não ser um mero herdeiro, mas um criador de originalidade plena. E esse aspecto parece estar marcado exemplarmente n’*As metamorfoses* (1944), o que justifica a minha escolha de estudo. Como veremos, o livro em questão está marcado por procedimentos eminentemente surrealistas, como a colagem, imagens insólitas e fragmentadas e, acima de tudo, por uma lógica de metamorfose. Será justamente a busca de totalidade – ou podemos dizer *metamorfose* – que conduzirá a poética muriliana para além dos limites surrealistas, sobretudo no que concerne à transcendência.

Pretendemos, assim, pluralizar a discussão do movimento surrealista, principalmente, no que tange seu legado para a literatura brasileira; e, mais especificamente, contribuir para o crescimento da fortuna crítica da obra poética de Murilo Mendes.

Há um vasto material sobre o Surrealismo – e me servi desse manancial analítico, tanto quanto pude. Optei, no entanto, em primeiro lugar, por uma leitura dos manifestos surrealistas: o primeiro manifesto de 1924; o segundo de 1930. Foram eles que construíram uma vereda analítica e interpretativa. E, para buscar uma melhor compreensão dos manifestos, outros textos do grupo foram observados, como panfletos, depoimentos, entrevistas, etc. Vale dizer também que os pormenores históricos, como rupturas, adesões e excomunhões não serão levados em conta – a menos que interfiram significativamente na proposta do movimento surrealista. Não pretendo narrar a história do Surrealismo, o que seria uma tarefa para outro trabalho; ademais, há ótimas obras que já abordam essa questão. São muitos os encontros e desencontros do Surrealismo, são muitas as contradições do movimento, mas justificamos a escolha desse recorte a partir de uma afirmação do próprio

² Como no aforismo presente no livro *O Discípulo de Emaús*: “Um grande artista deve conciliar os opostos” (1995, p. 822).

líder do movimento, André Breton: “Aquilo que pode nos ter separado é muito menos importante do que aquilo que nos reuniu” (apud ALMEIDA FILHO, 2006 p. 33).

O presente trabalho está dividido em diferentes etapas. Na primeira parte, um mapeamento do Surrealismo francês, da gênese do grupo ao seu amadurecimento ideológico e estético (caracterizados por uma natureza subversiva e revolucionária). No segundo capítulo, o estudo busca o desdobramento do livro *As metamorfoses*, de Murilo Mendes, a partir desse material colhido no primeiro capítulo. O trabalho buscará equilibrar tanto os aspectos surrealistas d’*As metamorfoses*, quanto destacar as originalidades e singularidades que fazem de Murilo Mendes um dos maiores poetas brasileiros.

Acredito ser importante trazer à tona também as dificuldades e percalços da análise. Como voltarei a tratar, não é tarefa fácil trabalhar no terreno da poesia, um espaço em que certas leis e regras são – talvez, obrigatoriamente – subvertidas. A crítica, neste caso, precisa (durante o processo) rever os seus *alcances*. No mais, é evidente que não pretendo ter a última palavra, tampouco imagino ter esgotado as chaves e possibilidade interpretativas dos poemas e do Surrealismo. Mesmo porque considero esta uma tarefa felizmente impossível.

Por fim, como escreveu Raduan Nassar em seu *Um copo de cólera*: “Só usa a razão quem nela incorpora as suas emoções”. Sendo assim, a abordagem a seguir sobre Murilo Mendes e o Surrealismo busca contar com a sensibilidade e a inteligência; com a dedução e a intuição; com o real e o simbólico; com a ciência e a poesia.

1 O SURREALISMO E SUAS FASES

1.1 Bildungsroman surrealista

Ô meu despertador – olhos – e hipócrita – que tanto me detesta!...
(Jacques Vaché)

O começo do Surrealismo está ligado a uma revista: a *Littérature*. Lançada em março de 1919, o periódico era dirigido por três jovens franceses: Louis Aragon (22 anos), André Breton (23 anos) e Philippe Soupault (22 anos). Sugestão de Paul Valéry, o título é uma referência ao último verso da *Arte poética*, famoso poema de Verlaine (“E o resto é literatura”). É preciso, no entanto, interpretar o termo por antífrase, pois a revista não tinha uma orientação “literária” – ou assim os seus editores, naquele momento, imaginavam. Conforme Breton: “De nossa parte, se adotamos essa palavra como título, foi por ironia, com um espírito escarnekedor que não tinha mais nada a ver com Verlaine” (apud BRADLEY, 1999, p. 8).

De espírito investigativo e experimental, a revista contou com a participação de nomes consagrados, como André Gide, Paul Valéry, Pierre Reverdy. Os resultados mais significativos estão na publicação e divulgação de três importantes obras. A primeira delas foi *Lettres de Guerre* (1919), de Jacques Vaché; a segunda, as *Poesias*⁵, de Isidore Ducasse (o famoso Conde de Lautréamont); e, por fim, o primeiro trabalho considerado, de fato, surrealista: *Les champs magnétiques* (1921), de Breton e Soupault. Este último adotou, pela primeira vez, o famoso procedimento da “escrita automática”⁶. Marcada pelo acaso e pelo aleatório, a obra apresentava capítulos que, originalmente, terminavam pela simples razão

⁵ Conta-se que Breton transcreveu a obra de Isidore Ducasse a partir de um último exemplar, o qual pertencia à Biblioteca Nacional de Paris. A obra data de 1870.

⁶ Quando analisarmos o *Manifesto do Surrealismo* (1924), voltaremos a falar dessa obra, e em particular da “escrita automática”.

de o dia terminar e, com efeito, os escritores pararem de escrever – e um novo capítulo acompanhava o raiar de um novo dia.

Segundo José de Farias, a despeito do caráter moderno da revista parisiense, o grupo ainda não possuía “o aspecto demolidor e antiliterário que assumirá mais tarde” (2003, p. 16). E conclui: “Tudo transcorre ainda num clima de simples questionamentos e revisões, mas sem o tom de radical destruição que só irá aparecer no contacto com o Dadaísmo” (2003, p. 16). Enquanto a revista francesa considerava-se pioneira nas suas pesquisas literárias, um outro grupo de artistas e intelectuais vinha não simplesmente desarrumando as prateleiras dos livros, mas derrubando as estantes e o que estivesse na frente, a fim de iniciar uma revolta niilista. Era o Dadá.

Confrontado com este, o título “*Littérature*” não soava pejorativo, soava somente “literatura”. Sim, uma estética nova e radical para a época, mas, assim mesmo, limitada a uma perspectiva tão-somente literária⁷. Por isso, para entender uma parte da reviravolta estética (e vital) dos editores francêss, é necessário, antes, voltar-se sobre um dos movimentos culturais mais fascinantes do século XX.

Em primeiro lugar, não é possível considerar o Dadá sem situá-lo no contexto da Primeira Guerra Mundial. Este conflito elaborou uma colagem estranha e disforme nas mentalidades de inúmeros poetas, artistas e cientistas. Ao lado da nova industrialização e dos impérios coloniais: as trincheiras e os genocídios. Ao lado da tecnologia: o lodo, as novas armas e as epidemias. Ao lado do pensamento especulativo: a angústia e os gases mortíferos, o desespero e a morte⁸. Este foi o recrudescimento do capitalismo, que, em últimas instâncias, marcou um período de choques extremos. Choques políticos, culturais e estéticos, mas, acima de tudo, choques metafísicos.

Em meio ao caos – reforçado pelo sentimento geral de insatisfação e impotência –, não tardou para um grupo mimetizar esse processo por meio da revolta anárquica. Preocupado em não ser um mero “ismo”⁹, o Dadá – palavra que pretendia não significar

⁷ Na verdade, como observa Marcel Raymond: “Revoltar-se contra a literatura, em 1919, era já, por uma invencível fatalidade, juntar-se a uma tradição” (1997, p. 238).

⁸ Basta observarmos os quadros do pintor alemão Otto Dix (para citar um único nome); neles teremos ótimos (e tristes) exemplos dessa “colagem estranha e disforme”.

⁹ Guillermo de Torre pontua que o Dadaísmo “expressava su hostilidad a las nuevas tendencias entonces imperantes – Cubismo, Futurismo –, apellidándolas ‘laboratorios de ideas formales’ ” (1955, p. 13). Vale acrescentar também um fragmento do *Manifiesto Dadá* (1918): “Eu redijo este manifesto e não quero nada, eu

absolutamente nada – surge em 1916, em Zurique, cidade que virou o ponto de encontro de fugitivos, pacifistas e revolucionários. Tristan Tzara (romeno), Hans Arp (alemão), Richard Huelsenbeck (suíço), alguns nomes do grupo: são dissidentes da guerra. As estripulias aconteciam, sobretudo, no famoso *Cabaret Voltaire*, um café-literário fundado pelo poeta Hugo Ball e a atriz Emmy Hennings.

O grupo, por meio de performances e intervenções, lançava os seus urros contra a guerra, contra a razão e a lógica, enfim, contra todas as peças que construíram uma civilização agonizante. O dadá era uma máquina de apontar as falências¹⁰: da ciência, da filosofia, da arte; e, acima de tudo, a falência da vida. Quer dizer, de um tipo de vida, notadamente, a burguesa: “Dadá não é loucura, nem sabedoria, nem ironia, entenda-me, gentil burguês” (TZARA, 2009, p. 174). O resultado não podia ser outro: escândalos e polêmicas. O público pedia coerência, sentido, lógica, pedia o “Belo”, e o Dadaísmo devolvia com estímulos contraditórios, barulhentos, devolvia – como observa Álvaro Gomes – com uma “arte que propositadamente prima pelo mau-gosto, pela reutilização de objetos do cotidiano, elevados à condição de objetos estéticos, graças à atitude de indiferença frente a eles, que assim perdem o aspecto utilitário” (GOMES, 1995, p. 20). Devolvia, vale ressaltar, com um nome que não significava nada: “Dadá não significa nada” (2009, p. 177). Eis as palavras de Tzara, no manifesto de 1918. E logo adiante o poeta romeno arremata:

Se a gente acha fútil e se a gente não perde seu tempo com uma palavra que não significa nada... O primeiro pensamento que volta a essas cabeças é de ordem bacteriológica: encontrar sua origem etimológica, histórica ou psicológica, pelo menos. Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda de uma vaca santa: DADÁ. O cubo é a mãe em certa região da Itália: DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama de leite, dupla afirmação em russo e em romeno: DADÁ. Sábios jornalistas viram nela uma arte para os bebês, outros santos jesuschamandoascricinhas do dia, o retorno a um primitivismo seco e barulhento, barulhento e monótono (TZARA, 2009, p. 178).

digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios” (TZARA, 2009, p. 176).

¹⁰ Marcel Raymond chamou o Dadá de “uma empresa de demolição” (1995, p. 234). Nadeu chamou de “máquina de guerra” (2008, p. 25). De qualquer forma, em todas as imagens fica evidente um empreendimento de grandes proporções, ou melhor, de grandes destruições.

Podemos apontar duas grandes características do Dadá a partir desse trecho. A primeira, refere-se ao internacionalismo do movimento. O seu espírito de insatisfação e revolta encontrou ecos em diferentes partes do mundo; as revistas circulavam e os artistas trabalhavam, é possível dizer, em diferentes “embaixadas dadaístas”¹¹.

A segunda questão que podemos extrair do excerto de Tzara é a oposição sardônica contra o racionalismo, contra o positivismo e, sobretudo, contra qualquer tipo de esteticismo. Em sentido mais amplo, o Dadá instaurou um novo modo de pensar e encarar as relações entre arte e vida. Tzara escreveu: “Fica perfeitamente admitido, hoje em dia, que se pode ser poeta sem haver jamais escrito um verso, e que existe uma qualidade de poesia, na rua, num espetáculo comercial, etc, não importa onde; a confusão é grande e é poética” (apud TELES, 2009, p. 172). Os textos dadaístas – como expressão desse sentimento de protesto – incorporaram todos os elementos possíveis do acaso, bem como a linguagem dos cartazes publicitários, as colagens cubistas e os neologismos¹². Não havia restrição, desde que o propósito fosse cerrar as portas da lógica e escarnecer não apenas do mundo das artes, mas de uma civilização que tinha a audácia de se autodenominar “civilizada”¹³. Em suma, os dadaístas queriam interromper a ordem das coisas. Para quê? Tristan Tzara, o principal promotor do movimento, é quem pode responder: “Que cada homem grite: há um grande trabalho destrutivo, negativo, a executar. Varrer. Limpar” (2009, p. 185). Os dadaístas gritavam um basta: é preciso varrer, é preciso destruir. É neste momento que começa o “drama dadaísta”, cujo epílogo (a auto-anulação) era inevitável.

Apesar de o grupo não gostar da lógica, podemos definir o etos dos seus participantes da seguinte forma: (1) quanto mais Dadá for a nossa ação, mais destruiremos Tudo; (2) se Dadá faz parte de Tudo, destruiremos Dadá – com todo o resto. Partindo dessa coerência, podiam dizer incoerências como: “Os verdadeiros dadás são contra dadá”.

¹¹ Como observa Telles: “Há quem diga que o Dadaísmo foi um movimento internacional, pois surgiu mais ou menos ao mesmo tempo em grandes cidades, como Zurique, Berlim, Colônia, Mônaco, Viena, Nova York, Paris, Barcelona e Moscou” (2009, p. 167).

¹² Sem dúvida o Dadaísmo é tributário das técnicas futuristas. Bastaria cotejar dois textos que marcam a poética futurista (*Manifesto técnico da literatura futurista e Suplemento ao Manifesto técnico da literatura futurista*, ambos de 1912). Neles aparecem tanto a imaginação sem fio, quanto as palavras em liberdade, assim como a repulsa pelos adjetivos, advérbios ou qualquer outro tipo de ornamento ou floreamento.

¹³ Diferente do fervor dos futuristas que encontravam um novo tipo de idolatria pela tecnologia, pela máquina e pela velocidade, os Dadás vêem nessas propriedades motivos de escárnio. As peças de máquinas que surgem na obra de Picabia desse período dadaísta – nos seus “desenhos mecânicos”, de 1915, por exemplo –, não têm a intenção de exaltar o progresso de um novo tempo, mas de ridicularizar das pretensões e limitações da Arte.

Desnecessário dizer que, articulando suas ações a partir desse parâmetro, o grupo não poderia durar muito tempo¹⁴. Maurice Nadeau lança um veredicto: “Definitivamente, Dadá sairá vencedor, tratava-se de explorar sua vitória e não de se comprazer nela” (NADEAU, 2008, p. 46). Tendo atingido o limite da destruição, restou a inevitável autofagia do movimento – então, a partir de 1922, podemos considerar o fim de Dadá. Como bem observa Guillermo de Torre: “Sobre seus propósitos, a mais sintética interpretação foi dada por (...)Gide: ‘Dadá é o dilúvio, depois do qual tudo recomeça’”¹⁵

É com esse estado de espírito que o Dadá aparece, em 1920 (no apogeu do movimento, portanto), aos jovens editores da revista *Littérature*. Nesse ano, Tristan Tzara, assumindo o papel de embaixador Dadá, visita o grupo francês: “com ele, o Dadaísmo começa realmente a sua espantosa carreira em Paris” (NADEAU, 2008, p. 30). Começam as atividades irreverentes e intempestivas na França. Inicia-se a fase dos manifestos irados e dos espetáculos ruidosos: se Paris era uma festa, Dadá foi um dos seus mais prestigiosos patronos. Os adversários do movimento interpretaram toda essa manifestação, toda essa algazarra, como infantilismo, como primitivismo sem motivo, o que, na visão de Marcel Raymond, se mostra contrário à verdade:

Se concordarmos em ver no movimento Dadá apenas um escândalo parisiense, de maneiras violentas e burlescas, estaremos condenados a nada compreender da crise moral intensa dos anos 20 e da corrente de individualismo anárquico, da recusa de servir que transtornou tantas ordens tradicionais e antigas crenças (1997, p. 233).

Mais importante do que a descrição pormenorizada desse período (ou melhor, desses “festins diabólicos”, lembrando Rimbaud), é perceber em que medida o espírito Dadá (voltado ao absurdo, ao ilógico, ao humor, à gratuidade, etc) deixará ou não marcas

¹⁴ O Dadaísmo pode, é verdade, não ter destruído tudo, mas desarrumou, e muito, os valores estéticos e culturais. As repercussões dos seus feitos serão profundamente significativas, a ponto de nenhum movimento artístico e cultural (ou anti-artístico) poder dar um primeiro passo sem antes avaliar-se em relação ao Dadá – basta lembrar das “apropriações” da Arte Pop dos anos 50 (latas de tomante que viram arte), basta lembrar os happenings do grupo Fluxus e do grupo Provos dos anos 60. Para trazer a discussão aos nossos tempos, vale citar um dos movimentos culturais mais interessantes das últimas décadas, o “Luther Blissett” (1994). As suas ações – do terrorismo poético ao internacionalismo, do coletivismo ao sarcasmo geral – têm uma ligação direta com o Dadá, porém atualizadas em um contexto novo: internet, sensacionalismo televisivo e informações instantâneas.

¹⁵ Tradução nossa. No original: “Sobre sus propósitos, la más sintética interpretación fue dada por (...) Gide: ‘Dadá es el dilúvio, después de lo cual todo comienza’”. (1955, p. 13).

no Surrealismo vindouro, em 1924. Para tanto, lançaremos uma pergunta (a qual será nosso eixo de desenvolvimento): seria correto afirmar, como fez Ribemont-Dessaignes, que o Surrealismo nasceu “de uma costela de Dadá”? Ou que “nasceu das cinzas de Dadá”, como afirmou Tristan Tzara?¹⁶

Os dadaístas não podiam descuidar um segundo sequer do niilismo. Mas isso trazia um prejuízo: a repetição. Seria como ver um avião no céu, e saber, sem precisar pensar muito (e, por que não, sem muito abalo), que esse mesmo avião lançar-se-á contra o chão – e, para piorar, saber onde será a sua queda, dando o tempo necessário para se afastar com segurança e certo fastio. Torres faz o seguinte comentário sobre o Dadaísmo: “Claro é que tal estado de coisas não podia prolongar-se de modo indefinido; ‘o escândalo pelo escândalo’, ao sistematizar-se deixa de ser surpreendente”¹⁷.

Ao perder a surpresa¹⁸, ao chegar perto de se institucionalizar¹⁹, o Dadaísmo precisará sair de cena para honrar a si mesmo, honrar a sua negatividade total. Neste caso, teríamos aqui uma primeira hipótese: com a sua extinção, o grupo deixaria o espaço vago para a criação do Surrealismo; este movimento, então, formularia os seus ideais e conceitos a partir de um esvaziamento dos procedimentos dadaístas. É nesse viés que as declarações de Ribemont-Dessaignes e Tzara se encaixam. É nessa esteira que está também a interpretação de Florisvaldo Mattos:

O surrealista é o *filho natural bem-comportado do Dadaísmo*, de quem herdou, à luz da negação, da abolição e da destruição, sem a iconoclastia radical e o niilismo, o espírito de combate a todas as formas e práticas de conservadorismo estético.²⁰

¹⁶ Essas afirmações estão presentes no livro de Guillermo de Torre, *Histórias das literaturas de vanguarda III*. Infelizmente, não tivemos acesso a ele. As referências estão numa nota de rodapé da *Estética surrealista*, de Álvaro Gomes, na página 18, que consta na bibliografia.

¹⁷ “Claro es que tal estado de cosas no podia prolongarse de modo indefinido; ‘el escándolo por el escándalo’, al sistematizarse, deja de ser sorprendente” (1955, p. 15).

¹⁸ “Surpresa” – palavra crucial para os surrealistas, que a retomarão a partir de Apollinaire: “O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. *A surpresa é o grande mecanismo moderno*” (APOLLINAIRE, 2009, p. 205).

¹⁹ Nadeau faz uma interessante observação sobre essa questão: “Estas constantes provocações para com um público ávido de arte moderna e de emoções estéticas novas (...) e que poderia ter mesmo adotado Dadá se este o tivesse desejado” (2008, p. 31).

²⁰ Disponível em www.revista.agulha.nom.br/fmatos01.html acessado 15/07/11

Todavia, não é este o entendimento de Cláudio Willer. O crítico e poeta sugere que Breton e seus amigos vinham formulando aquilo que seria o Surrealismo concomitantemente ao Dadá:

Essa datação, sugerida por Sarane Alexandrian em seu *André Breton, par lui même*, mostra ser incorreto entender o Surrealismo como desdobramento de Dadá: o frenesi inaugural de Breton e Soupault precede o contato com Tristan Tzara, o convite para que este viesse a Paris, e a presença dadaísta em *Littérature*. E mais: iniciando o Surrealismo em 1924, teríamos que considerar pré-surrealistas obras importantes de Breton, como *Clair de Terre*, de Aragon, como *Le Libertinage*, de Éluard etc. É comum se ensinarem equívocos, como esse, da história da cultura no século XX retratada como série de "ismos", movimentos artísticos se sucedendo e suplantando. *São, antes, sincrônicos.*²¹

Maurice Nadeau, em concordância com Willer, sintetiza: “Sem dadá o surrealismo teria existido, sem dúvida, mas teria sido muito diferente” (2008, p. 25). O caso não é estabelecer um testamento Dadá, cujo herdeiro direto seria o Surrealismo. Diferente do que afirmam os manuais de história da arte, o Surrealismo não começa quando o capítulo “Dadaísmo” termina. Houve, sim, um desenvolvimento simultâneo, convergências de interesses e aprendizagens – e não o abatimento de um movimento em detrimento de outro. (Não por acaso começamos o texto afirmando que o embrião do Surrealismo aconteceu na revista *Littérature*.) Portanto, o ponto fundamental é estabelecer os princípios e aspectos em que o Surrealismo (enquanto se desenvolve) se apropria do Dadaísmo²²; em outras palavras, é preciso perfazer a “aprendizagem dadaísta” (para usar a expressão de Cirlot).

Entre 1916 e 1924, temos o período de formação, de aprendizagem surrealista, ou, para usar um termo literário, o seu *Bildungsroman*. Levando adiante esta ideia, podemos dizer que (1) o Surrealismo não é filho de Dadá, no máximo um primo mais velho e iconoclasta e que (2) a experiência do movimento francês é marcada por inúmeros encontros significativos – e o Dadá não é o único. Citemos alguns: o encontro, em 1916,

²¹ Disponível em <http://www.triplov.com/willer/convocatoria/index.htm> acessado 15/08/11

²² E talvez o inverso também pudesse ser feito, pois é certo que os dadaístas também aprenderam com o grupo francês.

com Vaché e seu “umor”²³; o encontro (a descoberta), em 1917, com a obra de Lautréamont; o encontro (convivência) com personalidade como Apollinaire e Reverdy; o encontro com a obra de Freud (inclusive Breton o visitou em 1921). Em suma, há diversas estações no processo de formação dos surrealistas. Mas analisemos, por agora, essa “aprendizagem dadaísta”.

O primeiro, e talvez o mais importante, aspecto que o grupo francês aprenderá com o “primo Dadá” será este: a fusão entre arte e vida. Como consequência, os futuros surrealistas entenderão o real alcance das propostas radicais de poetas anteriores, em especial Rimbaud e Vaché. Neste caso, os dadaístas forneceram uma nova luz interpretativa ao grupo francês. Diferente dos dadaístas (que desprezavam, de fato, a literatura e o passado), o grupo francês perceberá uma nova perspectiva de criação literária, perceberá, inclusive precursores, e não demorará em listá-los e etiquetá-los como escritores surrealistas (como veremos mais adiante).

Em Vaché e nos dadaístas, a falta de fronteira entre a vida e arte era instintiva, tendo como finalidade última a negação total, o escárnio de qualquer sistema ou entusiasmo. Segundo Nadeau: “Não deixa de ser verdade que, graças ao Dadaísmo, o Surrealismo em seus primórdios nega a solução literária poética ou pictórica” (2008, p. 46). No caso dos futuros surrealistas, essa conjugação entre vida e arte será um método, regido por uma série de regulamentos, para alcançar o maravilhoso. Ou, como escreve Torre: “Se Dadá rechaçava sarcasticamente a literatura e a arte, o Surrealismo pretenderá transcendê-los”.²⁴ Enquanto os dadaístas negam qualquer tentativa de substituição (a menos se considerarmos o desprezo como forma de permuta), o grupo reunido em torno de Breton verá nas descobertas de Freud um novo material de pesquisa.

Vale também apontar uma outra lição, ao que parece, pouco explorada pela crítica; a lição de publicidade que os futuros surrealistas tiveram com o Dadá. Uma publicidade específica, é claro, amparada na iconoclastia e no escândalo como forma de expressão e divulgação de ideias (pontos que marcarão, sobretudo, uma primeira fase do Surrealismo,

²³ Sobre o amigo Vaché, Breton escreveu: “É ainda difícil definir o que Jacques Vaché entendia por ‘umor’ (sem h) (...) Será oportuno, mais tarde, confrontar o *umor* com esta poesia, acaso sem poemas: a poesia tal como a entendemos” (apud PIERRE, José; SCHUSTER, Jean, 1988, p. 157)

²⁴ Tradução nossa. No original: “si Dadá rechazaba sarcasticamente la literatura y el arte, el superrealismo pretenderá trascenderlos”

por conta dos alvoroços junto à sociedade parisiense da época). Vejamos o seguinte comentário de Álvaro Gomes:

Os efeitos desorientadores, causados pelos objetos e poemas dadaístas, visavam modificar a atitude dos espectadores diante do mundo, ou mesmo alterar atitudes preconcebidas. É a esse princípio que Breton se apegava, para estruturar a sua teoria do Surrealismo (1995, p. 20).

Como já observamos, não faltavam exemplos literários e artísticos aos pré-surrealistas; pelo contrário, dos grupos de vanguarda do século XX, o surrealista é um dos mais “intelectualizados” – se Marinetti queria queimar as bibliotecas e os museus, se os dadaístas desprezavam o passado e os heróis, os surrealistas, como verdadeiros “ratos de bibliotecas”. A obra de um Lautréamont, por exemplo, era conhecida pelo grupo desde 1917, ou seja, sete anos antes do manifesto de 1924. Ela já era um belo referencial de “efeitos desorientadores”. O grupo francês sabia que ali estava uma proposta radical. O passo que faltava, entretanto, era o desenvolvimento dessa nova literatura em contato direto com o público. Em outras palavras, o grupo surrealista devia se perguntar: “o que precisamos fazer para sermos vistos?”

Na época, não bastava ter uma revista literária arrojada, e o grupo francês, no fundo, só tinha isso. O contato com os dadaístas trouxe aos futuros surrealistas um entendimento bem mais complexo do sistema literário. O grupo de Breton entendeu que, para ser visto e lido, precisava, também, fazer barulho; do contrário, seriam, talvez, tão-somente poetas malditos, escondidos em alguma ruela de Paris.

Por outra via, quando confrontado com os dadaístas, o grupo de Breton garantiu o seu fortalecimento (e amadurecimento em 1924) por alguns motivos meritórios. O primeiro deles está no entendimento de que a gratuidade e o sentimento destrutivo do grupo de Tzara era um corredor sem saída e, acima de tudo, sem *surpresa*. O segundo motivo está na incapacidade dos dadaístas – presos a um sentimento de revolta, notadamente, contra a guerra – de interpretar e se renovar diante de uma nova situação cultural e política que se montava já na década de 20 (consciência essa que não faltou ao grupo surrealista). Álvaro Cardoso Gomes sugere que “talvez dos movimentos todos de vanguardas seja o que se insurgirá de maneira mais flagrante contra o utilitarismo crescente, contra os meios de produção, e contra o Capitalismo em geral” (1995, p. 16). Na verdade, está aqui uma das

principais marcas do Surrealismo, presente desde esse período embrionário: uma espécie de adaptabilidade, ou melhor, uma capacidade ímpar de interpretação e descoberta em relação à literatura, à história, etc.

Dois episódios marcam a ruptura definitiva entre o grupo de Tristan Tzara e o grupo francês. Vale identificá-los não só por conta da sua historicidade intrínseca, mas também porque revelam novos fatos e elementos, os quais vão desencadear, finalmente, no Surrealismo.

O primeiro episódio, ou talvez incidente, foi o falso processo contra Maurice Barrès. No dia 13 de maio de 1921, Breton, no papel de presidente do tribunal, julgaria o escritor francês – representado por um manequim de madeira – sob a acusação de traição. A encenação, na verdade, denotava uma agressão à arte tradicional e ao sistema burguês. Tristan Tzara, entretanto, sendo uma das testemunhas do processo, achou conveniente sabotá-lo, declarando (no melhor estilo Dadá):

Não tenho a menor confiança na justiça, mesmo se essa justiça for feita por Dadá. O senhor há de concordar comigo, sr. Presidente, que não passamos de merda e que, portanto, pequenas diferenças como ‘grande merda’ ou ‘pequena merda’ não tem a menor importância (apud BRADLEY, 1999, p. 19).

Tal fato ilustra a vontade de Breton em buscar uma justiça, por assim dizer, positiva, ao passo que Tzara, ainda no espírito de demolição, refuta qualquer caminho, qualquer sentença cuja perspectiva fosse construtiva. “Esta rápida troca de dardos entre o fundador do Dadá e do Surrealismo apenas inaugurou o combate a que vão se entregar esses dois homens, representando dois estados de espírito diferentes, dois ‘sistemas’ que se tornarão opostos” (NADEAU, 2008, p. 34). Este episódio é significativo, também, pois marca, mesmo que cenicamente, a primazia de Breton como chefe de um poder novo.

O segundo episódio está ligado ao “Congresso para o Estabelecimento e as Diretrizes do Espírito Moderno”. Programado para março de 1922, o encontro tinha como objetivo promover um debate entre diferentes artistas e poetas, “determinar num sentido construtivo as novas tendências da arte ‘moderna’” (NADEAU, 2008, p. 34). Tristan Tzara, por meio de um bilhete, se recusa a participar do congresso; afinal de contas, Dadá não era arte, Dadá não era moderno.

Mais tarde, André Breton, numa entrevista nos anos 60, dará um interessante veredicto em relação aos dadaístas e surrealistas, quando diz que foram: “como duas ondas quebrando uma na outra” (apud BRADLEY, 1999, p. 12). Podemos, então, interpretar essa imagem como duas forças que se mesclam, se unem, e, ao mesmo tempo, provocam atrito e disputa. O escritor Pierre Naville observa:

O círculo dadaísta e o primeiro agrupamento surrealista não poupavam por certo provas de admiração mútua; não vejo por sinal nada nisso que seja particularmente repreensível, pois é assim que nascem os focos ardentes, que se instala um jogo de espelhos de que surgem figuras novas (apud PIERRE, 1988, p. 7).

É verdade que, se havia duas ondas, uma delas, nos anos de 1921, parecia mais forte. Aqueles artistas e poetas que não quiseram naufragar numa corrente, mudaram de barco. E, naquele momento, o melhor parecia ser o do André Breton. Assim, a maior parte dos adeptos do Dadaísmo acabam desembocando no Surrealismo, vide Max Ernst, Francis Picabia e, apesar da demora, o próprio Tristan Tzara. Na verdade, essa debanda serviu também para alimentar a falsa ideia de que o Surrealismo é mera continuação de Dadá. Como percebe Marcel Raymond:

Entreveremos (...) como se colocava o problema da arte para *Littérature*, ou mais exatamente o problema de expressão: só o inconsciente não mente; só ele merece ser trazido à luz. O esforço consciente e voluntário, a composição e a lógica são apenas vaidade. A famosa lucidez francesa é uma lanterna de um centavo (1997, p. 238).

O Surrealismo foi o amadurecimento da revista *Littérature*, e não do Dadá. O grupo francês, depois dessa “aprendizagem dadaísta”, focou-se justamente nas possibilidades de construção. Para tanto, partiram em busca de uma nova luz de investigação que ampliasse a teoria do conhecimento e da expressão. A primeira saída foi não restringir a arte ao universo da arte, mas apostar, sobretudo, na interdisciplinaridade, como veremos melhor adiante.

O ponto importante, por enquanto, é ressaltar que essa inclinação ao desconhecido foi o “tema obsedante” de uma geração de poetas, cientistas, artistas, intelectuais, etc. Por outro lado, que acaso e inconsciente não eram temas inexplorados; pelo contrário, desde o

final do século XIX esses temas já circulavam com grande frequência, sobretudo, nas artes. A tarefa surrealista foi sistematizá-los, transformando-os esses “objetos” em matéria de investigação.

De 1922 a 1924, o grupo de Breton intensifica as experiências com a escrita automática e com o sono hipnótico, em encontros chamados “temporadas dos sons”. Fiona Bradley descreve esse período: “um tempo de intensa investigação sobre o potencial do inconsciente, a partir do qual nasceu o Surrealismo, em sua essência” (1999, p. 19). E logo adiante: “Eles exploravam assim as possibilidades do transe, dos estados oníricos da mente, em que poderiam retirar imagens direto do inconsciente”. (1999, p. 19). A revista *Littérature* termina poucos meses antes da publicação do *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton. O novo órgão de divulgação do movimento será a revista *La Révolution Surréaliste*. Ela se dedicará, inicialmente, a publicar textos produzidos a partir da escrita automática e narrações de sonhos. No mesmo ano, é criado o “Escritório de Pesquisas Surrealistas”, que, a partir de 1925, terá como diretor Antonin Artaud. Tem-se início a fase heróica do Surrealismo, ou, como veremos a seguir, do período de movimentação e manifestação surrealista.

1.2 A movimentação surrealista: um lado amplo

Estamos determinados a fazer uma revolução.
(Declaração surrealista de 27 de Janeiro de 1925)

O Surrealismo é considerado, cronologicamente, como o último movimento de vanguarda (TELLES, 2009, p. 215). Ele é, a um só tempo, “o herdeiro e o continuador dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido” (NADEAU, 2008, p. 14). Ao contrário dos impressionistas, fauvistas e cubistas – os quais foram denominados, ou melhor, apelidados pela crítica (às vezes, de modo depreciativo) –, os surrealistas se inserem no conjunto dos movimentos batizados desde o berço.

Esse costume tem o seu início, efetivamente, no Futurismo de Marinetti (1909). Movimentos e escolas de vanguarda serão, daí em diante, nomeados pelos seus próprios criadores, por meio de uma certidão de nascimento, isto é: um manifesto. Exemplos não

faltam: Suprematismo (Malevitch), Neoplasticismo (Mondrian), entre muitos outros. O Dadá, como vimos, é um caso particular, porque mais irônico. Basta mencionar a maneira como Tzara “escolheu” a palavra. Conta-se que um dia, o poeta romeno, com a ajuda de uma espátula, abriu ao acaso o *Petit Larousse*. Resultado: “Dadá”, primeira palavra a aparecer. Com ela, Tzara batizou o movimento, sugerindo e resumindo, dessa maneira, pontos significativos: acaso, espontaneidade, violência, *nonsense*. Com relação ao Surrealismo, a escolha do termo tem diferentes motivações. Tomado de Apollinaire, a palavra ganhará nova definição e, por que não, nova energia, como veremos mais adiante.

Observamos, na seção anterior, que o Surrealismo não é um produto do Dadaísmo, mas o movimento francês é continuador de quatro grandes tendências artísticas: Romantismo, Simbolismo, Expressionismo e Espíritonovismo. Segundo Gilberto Mendonça Telles (2009, p. 215), as origens do Surrealismo remontam, principalmente, ao Expressionismo, pela revalorização de nomes como Novalis e Hölderlin. E conclui:

Além disso, ambos os movimentos buscavam a emancipação total do homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade (2009, p. 215).

“Emancipação total do homem”, “ilogismo”, “irracionalismo”, enfim, todas essas propriedades enunciadas na primeira frase de Telles são, no fundo, as características gerais da grande maioria dos movimentos de vanguarda do início do século XX, servindo, portanto, igualmente, ao Cubismo, Futurismo e Dadaísmo.

Ao adicionar a magia, a alquimia e o ocultismo é que expressionistas e surrealistas mostrarão as suas diferenças em relação a outros movimentos. Na verdade, essa “recorrência” é o Romantismo revelando a sua vitalidade, e por que não, adaptabilidade. Expressionismo e Surrealismo são os melhores exemplos para ratificar a famosa afirmação de Hugo Friedrich: “A poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (1972, p. 30).

Para Álvaro Gomes, a estética surrealista, “ainda que rejeite o egocentrismo, o sentimentalismo romântico, intensifica certas características básicas da estética oitocentista, como o culto da interioridade, o senso do mistério e o ímpeto revolucionário” (GOMES, 1995, p. 16). A interioridade surrealista, por exemplo, não pretende buscar a evasão, como

acontecia no Romantismo; pelo contrário, Breton e seus amigos acreditavam que “querer mudar sua própria vida, sua vida individual é abalar os próprios alicerces do mundo” (NADEAU, 2008, p. 65). Outra importante diferença está na valorização da cidade, em detrimento da natureza. A paisagem romântica era uma extensão dos sentimentos do poeta, os elementos naturais estavam a serviço das variações de humor do artista. O mesmo acontecerá com os surrealistas, mas o seu espaço de extensão será a cidade, o que, em última análise, nada mais é que um tributo às conquistas de Poe e Baudelaire: o surrealista também é um ser das multidões. Se a fantasmagoria romântica surge, por exemplo, das grandes tempestades (como nos quadros de um Turner), o fantasma surrealista surge das ruas, dos claros e escuros dos anúncios luminosos.

E aqui entra uma terceira tendência artística: o espiritonovismo de Apollinaire. Em seu texto, *O espírito novo e os poetas* (1918), o poeta francês apresenta uma nova atitude perante a arte. Diferente do sentimento destrutivo dos grupos dadaístas e futuristas, o ideal espiritonovista é, em primeiro lugar, construtivo, amparado num equilíbrio entre as conquistas do passado e os ideais de liberdade do presente. O impacto desse novo sentimento vai atingir profundamente os surrealistas.

Diferente do que divulgam e apregoam algumas enciclopédias e dicionários, o Surrealismo não foi uma escola artística. O grupo de Breton não procurou uma ruptura formal ou estética. Talvez o seu alcance verdadeiro (principalmente quando avaliamos com os olhos do nosso tempo) tenha sido somente este: o de renovar as linguagens das artes, introduzir um novo tipo de representação artística. Por outro lado, analisar o Surrealismo, de saída, como um mero grupo de vanguarda é negar os verdadeiros propósitos do movimento, e, com efeito, não compreender o que motivou, inclusive, as próprias inovações estéticas.

Por enquanto, cabe a questão: se não é um grupo de arte, o que é o Surrealismo? Para uma resposta satisfatória, é necessário partir, inicialmente, de uma perspectiva ampla, para, aos poucos, particularizarmos as suas principais características e contradições. Assim, diremos: o Surrealismo é, antes de tudo, um *movimento*:

A ideia de movimento é central ao Surrealismo e necessária (embora não suficiente) à sua compreensão (inclusive para entender a dissolução de 1969). Quem diz “movimento” deve entender “grupo”.

Mas o que é um grupo? É um conjunto de pessoas com algumas opiniões e objetivos em comuns, cujos laços, meios de comunicação e formas de elaboração podem ser relativamente sistemáticas e estruturados ou tênues, informais e esporádicas. O movimento é a expressão pública e prática do grupo (PONGE, 1991, p. 16).

Franco Fortini reitera a dificuldade em definir o movimento surrealista, uma vez que “os autores que se dizem seus iniciadores ou sequazes e os estudiosos são unânimes em afirmar que se tratou de um movimento de ideias que se estendeu a outros campos do pensamento e da atividade humana” (1965, p. 8). Se o Surrealismo conseguiu se estender para diferentes áreas, a explicação está na sua própria gênese, isto é, a sua própria formação está marcada por diferentes influências, precursores e ideias. Na verdade, podemos afirmar que o Surrealismo é resultado de um longo processo. Conforme Breton:

Quando aparece o primeiro manifesto, ou seja, em 1924, ele tem atrás de si cinco anos de atividade experimental ininterrupta envolvendo um número e uma variedade apreciáveis de participantes. É preciso dizer que, mesmo a distância, estes dois campos de prospecção, a escrita automática e os aportes do sono hipnótico são tão difícil a circunscrever tanto um quanto o outro (apud FILHO, 2006, p. 34).

Para se chegar ao “resultado: Surrealismo”, o movimento teve diversos pontos de partidas e atravessou diferentes lugares. Na verdade, podemos estabelecer três momentos: a primeira fase da revista *Littérature* (1919-1920), caracterizada pela revisão e experimentação literária (encontro de Aragon, Soupault, Breton e de outros nomes não menos importantes para o futuro movimento: Peret e Eluard); o próximo elemento é o Dadá (aproximam-se, então, Ernst, Arp, Tzara, Duchamp, Picabia), a marca desse período é a fusão entre vida e arte; por fim, a intensificação nas pesquisas com a escrita automática²⁶ e as “temporadas dos sons”²⁷ (nessa época, juntam-se Crevel, Desnos, entre muitos outros).

Por isso é importante reiterar duas expressões presentes na fala de Breton:

²⁶ Como veremos no próximo capítulo, a escrita automática, ou “automatismo”, era “não apenas um método de expressão, no plano literário e artístico, mas também o primeiro passo dado no sentido de uma revisão geral dos métodos de conhecimento” (TORRE, apud GOMES, 1995, p. 22)

²⁷ Representativo é o quadro de Max Ernst, Na reunião dos amigos (1922). Nele, aparecem as principais figuras que formariam o grupo surrealista, como René Crevel, Max Ernst, Benjamin Péret, Robert Desnos, Philippe Soupault, Hans Arp, Paul Eluard, Louis Aragon, Gala Eluard, etc. Sobre este quadro, Bradley observa: “Em 1922, Ernst pintou o quadro Na reunião dos amigos, que mostra o grupo de *Littérature* depois da ruptura com Tzara, unido numa certa atitude que permanece inexplicada. Levantou-se a hipótese de as poses estranhas se referirem às experiências realizadas durante a ‘temporada dos sons’ ” (1999, p. 19)

“atividade experimental ininterrupta” e “uma variedade apreciáveis de participantes”. Não é difícil imaginar a efervescência de ideias e conceitos que emanou desse período. E também não à toa as palavras de Breton: “Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo *modo de expressão pura* que tínhamos à nossa disposição e com o qual tardávamos a beneficiar *nossos amigos*” (2009, p. 240, grifo nosso). Até esse momento, 1924, o Surrealismo será constituído, de fato, de amigos, de um grupo “cujos membros estão ligados apenas por laços eletivos” (BRETON apud PONGE, 1991, p. 17). Maurice Nadeau amplia essa questão:

Não se trata de associação de literatos, unidos para melhor atinjam seus objetivos, nem mesmo de uma escola, com algumas ideias teóricas comuns, mas de uma “organização” coletiva, de uma seita de iniciados, de um *Bund*, sujeito a imperativos coletivos e cujos membros estão interligados por uma disciplina comum (NADEAU, 2008, p. 69).

Na verdade, essa interpretação de Nadeau vale, principalmente, ao movimento já constituído, a partir de 1924. É preciso, então, examinar a palavra: “Bund” (termo alemão que, em português, significa “união”), que aparece na grande maioria das análises acerca do Surrealismo. O próprio Breton definiu o movimento como um *Bund*. Essa escolha denota, em última análise, a vontade (para não dizer, obsessão) doutrinária: até a amizade precisa ser sistematizada, precisa de um termo “exato”.

Pode-se dizer que nada no Surrealismo será por acaso. O movimento, na verdade, buscará avidamente o “acaso”, mas, no fundo, todas as suas ações terão uma justificativa ou um método para lhes dar suporte. Este é um dos principais paradoxos do grupo. Guillermo de Torre faz uma interessante interpretação:

Se o Dadaísmo era puro instinto, o surrealismo será método, se o primeiro era individualismo, o segundo será disciplina, convertendo-se gradualmente não em um *set* ou *Bund* – como pensa Jules Monnerot –, mas sim em uma seita fechada, regida por um decálogo de mandamentos e proibições.²⁸

²⁸ Tradução nossa. No original: “Si el Dadaísmo era puro instinto, el superrealismo será método; si el primero era individualismo, el segundo será disciplina, convirtiéndose gradualmente no en un set o Bund – como piensa Jules Monnerot –, sino en una secta cerrada, regida por un decálogo de mandamientos y prohibiciones” (1955, p. 19).

Poderíamos supor dois “Bunds surrealistas”. O primeiro: resultado da união de um grupo de amigos com um mesmo sentimento de mundo, isto é, com uma mesma revolta e esperança. O que prevaleceu, entretanto, no Surrealismo foi o seu aspecto de seita, como enfatiza Nadeau: “Entra-se nele [Surrealismo] com conhecimento de causa, sai-se dele ou se é excluído por motivos precisos, e o trabalho é em equipe” (NADEAU, 2008, p. 69). Ou seja, menos amigos, mais iniciados. Iniciados que se vigiam mutuamente, prontos para detectar qualquer deslize - o que será feito constantemente, por meio de panfletos, textos contra ex-participantes ou ex-amigos; em linhas gerais, o segundo manifesto de Breton (1930), será eminentemente motivado por disputas internas. Breton escreverá em 1946: “Aos meus próprios olhos as páginas que se seguem contêm deploráveis traços de nervosismo” (2009, p. 261).

Antes de partir para uma definição que aprofunde a questão do Surrealismo como um *movimento*, é preciso (assim como foi feito com o Dadaísmo, no capítulo anterior) descrever o ambiente político e cultural dos primeiros anos da década de 20. Conforme Álvaro Gomes: “Refletindo o momento de tensão de entreguerras, o processo de sucateamento da cultura, o consumismo doentio, o crescente utilitarismo, o surrealista lança os olhos para o futuro, assumindo a revolta e pretendendo manter-se em um estado de perene revolução” (1995, p. 17).

O surrealista está diante de um painel cultural diferente. Não é mais o pós-guerra, mas um período estranho, o qual, de qualquer maneira, está por alimentar uma nova grande guerra. Lembremos, mais uma vez, do “resultado: Surrealismo”. Produto este das intensas pesquisas do grupo: a escrita automática e os sons hipnóticos (pesquisas longe de qualquer rótulo ou solução literária), a passagem e aprendizagem Dadá, o espírito novo de Apollinaire e as descobertas de Freud. Todas essas “frentes” precisarão ser desenvolvidas e amalgamadas pelo Surrealismo. Se o movimento queria superar o niilismo e agir sobre a sociedade, se queria “mudar a vida” (para usar a famosa expressão de Rimbaud de que os surrealistas tanto gostavam) e acompanhar as novas descobertas, enfim, se o movimento queria, de fato, atacar quem estava no poder, teria de elaborar um plano de contra-ataque que englobasse e atingisse diferentes aspectos sociais, políticos, culturais e, acima de tudo, metafísicos.

Em suma, se os surrealistas pretendiam um estado de perene revolução, teriam de

estender a sua revolta, teriam de buscar convergências em diferentes campos do pensamento e da atividade humana: tão-somente dessa forma teriam uma *ofensiva surrealista*. E o que não faltava ao movimento era ambição. Franco Fortini sistematiza com bastante acuidade o que foi essa movimentação (ofensiva) surrealista:

(a) **movimento de ideias** sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do homem, o qual se desenvolveu, sobretudo, mas não exclusivamente, em França, durante o terceiro decênio do nosso século e desde então, com mais ou menos êxito, em outros países; (b) um **método para as investigações** de certas experiências psicológicas particulares (sonho, visões, alucinações, cripto-estesias, estados de paixão intensa, etc.) e para a sua expressão mediante o emprego de técnicas tradicionalmente qualificadas como literárias ou artísticas; (c) um **complexo de comportamentos práticos**, ou seja, morais e políticos.

Ainda segundo Fortini, o Surrealismo, num sentido amplo, acaba por englobar três aspectos: o ideológico-cultural, o das investigações e criações e o ético-político. Marcel Raymond apresenta uma outra definição interessante sobre o movimento: “No sentido mais restrito, o Surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou que o foi), uma poética e uma política” (1997, p. 246). Para completar esse quadro, as considerações de Cirlot: “Sendo o Surrealismo, antes de uma poética (teoria e prática da criação), uma patética (modalidade de viver e padecer no mundo)” (1953, p. 202).

Essas três definições parecem dar conta de toda a complexidade do movimento. Entretanto, vale confrontar essas interpretações com as de Robert Ponge. Por duas razões: primeiro, para apresentar uma visão diferente; segundo, porque acredito que assim pode-se chegar a uma síntese mais satisfatória. Segundo Ponge:

Embora na amplitude de seu alcance, o Surrealismo tenha aspecto e dimensões em que se relaciona com e partilha (em parte ou no todo) das teses de certas ciências, ideologias ou filosofias; embora, em algumas de suas produções e atividades, o Surrealismo possa vir a ser superficialmente identificado como uma escola literário-artística ou movimento político – é preciso, de início, esclarecer que o Surrealismo nunca foi e nunca teve a pretensão de se erigir enquanto uma filosofia, uma ciência, uma ideologia, um grupo político ou uma corrente estética (1991, p. 16).

Segundo a interpretação de Robert Ponge, o Surrealismo “não tem nenhuma aspiração a substituir, no todo ou em parte, as teorias filosóficas do passado ou do presente” (1991, p. 16). Sobre a moral, escreve: “Embora tenha inegáveis éticas, o Surrealismo – que não propõe regras de comportamento e odeia os catecismos, leigos ou não, também não é uma moral” (1991, p. 16). Ponge observa que o Surrealismo não deve ser definido como uma ideologia “apesar de combater algumas (exaltação do trabalho, religiões, chauvinismo, etc.) e ter afinidades com outras (marxismo, anarquismo, fourierismo) em relação às quais se define” (1991, p. 16). Por fim, o crítico defende que, a despeito de ter uma participação nos mais importantes acontecimentos políticos do seu tempo, o movimento surrealista “não era uma organização de tipo político, ainda menos um partido: não pretendia representar nenhuma classe social ou setor da população (...), não procurava recrutar, crescer e tornar-se um movimento de massa” (1991, p. 16).

Como já foi dito, não é fácil definir o movimento surrealista. Então começemos pelo aspecto unânime (o qual, inclusive, já foi comentado): o Surrealismo não pode ser definido como uma corrente estética. É oportuno ilustrar o desprezo do grupo diante da possibilidade de representar um mero grupo de vanguarda, e para isso, basta citar a “Declaração de 27 de janeiro de 1925”. No item 9, os participantes do Departamento de Pesquisa Surrealista afirmam:

9. Dizemos particularmente para o mundo ocidental: o Surrealismo existe. E o que é este novo “ismo” que está ligado a nós? O Surrealismo não é uma forma poética. Ele é um grito da mente dando as costas a si mesmo, e está determinado a arrebentar seus grilhões, mesmo que tenha de ser com martelos de verdade! (1995, p. 65-66).

Sobre esse trecho em particular, Fortini observa: "O leitor decerto reparou, que se trata mais de gritos de combate do que, propriamente, de definições" (1962, p. 12). Na mesma declaração/panfleto, os signatários afirmam: “Nada temos a ver com a literatura; mas somos bem capazes, quando necessário, de utilizá-la como qualquer outra pessoa” (1995, p. 65).

Na verdade, essa relação com a literatura será fonte para inúmeras contradições, porque, apesar de não se considerarem poetas ou artistas, mas revolucionários, a atividade surrealista será eminentemente artística. Os surrealistas preferiam se denominar

revolucionários, mas a sua atividade é tão-somente intelectual, de intervenção crítica na sociedade, naquele sentido definido por Sartre:

Tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem da inteligência (ciência exata, ciência aplicada, medicina, literatura etc), *abusam* dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem (SARTRE, 1994: 15).

Os surrealistas, talvez porque usavam imagens mais fortes, para não dizer hiperbólicas, enxergavam-se como revolucionários. É possível ser revolucionário sem uma ideologia? De qualquer maneira, por articular as suas ideias de maneira muitas vezes doutrinária e dogmática, o grupo estabeleceu um firme conjunto ético-moral. Em textos, panfletos e manifestos, os signatários do movimento não cansaram de afirmar a sua vontade de revolução, de destruição de uma sociedade. Parece-nos impossível essa tarefa revolucionária sem um sistema doutrinário.

Talvez Ponge compreenda a questão de um modo diferente, justamente por conta da interpretação que dá ao “Bund surrealista”, isto é: um “agrupamento de afinidades, com reuniões livres, que cada um frequentava porque tinha vontade; num certo sentido eram reuniões de iniciados” (1991, p. 17). Esses “iniciados”, porém, parecem apontar mais para uma perspectiva religiosa do que “fraterna”, ou, como sugere Fortini, o “Bund surrealista” era organizado “segundo princípios não dessemelhantes dos de uma ordem religiosa ou de um partido político” (1965, p. 10). Para ratificar essa hipótese, vale este comentário de Nadeau: “As obras individuais são controladas pelo grupo inteiro e não podem ser publicadas a não ser que contribuam com algo novo para o movimento” (2008, p. 69). Isso, definitivamente, não parece tão-somente uma “reunião livre”. Tampouco a união de um grupo que não tem uma forte ideologia. E se esse controle estético é feito antes mesmo da publicação, é porque há um interesse ético e moral junto à sociedade.

O Surrealismo, de fato, como afirma Ponge, não foi um partido político. A tentativa de uma aproximação, na década de 30, com o comunismo resultou em fracasso. Segundo Álvaro Gomes, o “anseio radical de liberdade dos surrealistas” entrou em choque com as “regras partidárias do PC” (1995, p. 30). Não parece, contudo, impossível inferir que o choque aconteceu também por conta das ortodoxas regras surrealistas. É ilustrativo o

comentário de Fortini sobre a “reversibilidade da ética e política” surrealista. Segundo Fortini: “Se a emancipação humana, ambicionada pelo Surrealismo, não é apenas realizada pelo indivíduo mas por todos, o empenho surrealista numa moralidade vivida, fora de toda a hipocrisia converte-se necessariamente numa atitude política” (1962, p. 13).

Passadas essas questões acerca do movimento, é o momento de definir o nome: SURREALISMO. O termo, na verdade, é uma homenagem a Guillaume Apollinaire, o inventor da palavra. Ela surgiu, em 1917, para descrever duas criações artísticas inovadoras. O balé *Parade*, de Jean Cocteau, com música de Erik Satie e figurinos e cortina de Pablo Picasso: “No contexto do programa, Apollinaire escreveu que a verdade artística resultante da combinação dos elementos do espetáculo era uma verdade além da realidade – ‘um tipo de super-realismo’” (BRADLEY, 1999, p. 6). O segundo exemplo foi a peça *As mamas de Tirésias* (do próprio Apollinaire), que trazia o seguinte subtítulo: “Um drama surrealista”. Gilberto Mendonça Telles observa: “Apollinaire havia usado inicialmente a palavra ‘supernaturaliste’, mas, advertido de que a mesma já havia sido empregada por Baudelaire e Nerval e que Saint-Pol Roux havia falado em ‘idéoréalisme’, escolheu então ‘surréaliste’” (2009, p. 219). Alertando que a aceção difere da de Apollinaire, Breton define o movimento no *Manifesto do Surrealismo* de 1924:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciada até aqui, no sonho todo poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituir-se a eles na solução dos princípios dos problemas da vida (2009, p. 241).

Como bem disse Breton, o Surrealismo é um “modo de expressão”, o qual tem como meta a liberação da mente. O surrealista procura celebrar o poder da liberdade e do inconsciente, criticar a “atitude realista”, exaltar a força da imaginação e da intuição, a primazia do sonho e até mesmo da loucura. Como bem resumiu Willer: “(...) o Surrealismo estava preocupado com a vida, com a transformação do mundo. A produção artística e

literária foi o modo de expressar esse ímpeto transformador”³⁰

1.3 A manifestação surrealista: um lado restrito

Ah, quem livrará nosso espírito das pesadas cadeias da lógica?
(André Gide)

Uma nova declaração dos direitos do homem
(Aragon)

O sonho é uma segunda vida
(Nerval)

“Tão longe vai a crença na vida (...) que, por fim, esta crença se perde” (p. 2009, p. 220). Assim começa o *Manifesto Surrealista* de 1924. Não aponta para nenhuma guerra; não aponta tampouco para a arte – esse, definitivamente, não será o ponto de partida do grupo. Breton aponta para a vida, para um mal-estar, o qual podemos classificar de metafísico. O foco da análise surrealista não é uma queixa eterna contra um passado recente, mas, sim, uma proposta de mudança diante das injustiças e mentiras do seu tempo³¹.

Esse mal-estar é cotidiano, uma aflição e uma privação do homem comum; um mal-estar para ser conjugado em todas os pronomes pessoais, principalmente nas pessoas do plural; um mal-estar para ser conjugado em todos os tempos dos calendários, pois a reflexão surrealista, os seus questionamentos são ainda atuais. O manifesto começa pela percepção de que a vida está embotada, de que o homem vive uma realidade, no mínimo, estranha, de uma moderação patológica:

Uma grande moderação é presentemente seu quinhão: ele sabe as mulheres que possui, em que aventuras ridículas se meteu; sua riqueza ou sua pobreza de nada lhe servem, em relação a elas ele permanecer como o garoto que acaba de nascer, e quanto à aprovação de sua

³⁰ Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag27willer.htm>, acesso em 21/10/11.

³¹ O tom do texto bretoniano será às vezes científico, às vezes poético, às vezes irônico. É oportuno, logo de saída, salientar este ponto, já que é uma das grandes características do movimento surrealista: não dividir os campos do conhecimento e expressão, o que se revela, naturalmente, na linguagem do próprio manifesto.

consciência moral, eu creio que ele prescinde dela facilmente (BRETON, 2009, 220)

Segundo André Breton, esse homem, nos momentos de extrema angústia, volta-se à infância; lá, nesse reino ilusório, ele conserva um espaço de encanto: “Cada manhã, crianças partem sem inquietude. Tudo está perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou pretos, não se dormirá jamais” (BRETON, 2009, p. 220). A criança, nesse ponto de vista, ainda não acordou para a perda, para o sofrimento, para a morte. Para Breton, a grande virada vem na adolescência (por volta dos vinte anos), quando indivíduo abandona qualquer revolta, qualquer senso de imaginação e salta de cabeça numa correnteza sem vida, num “destino sem luz”, chamado vida adulta. Sobre essa questão, também apoiado no manifesto, Robert Ponge contextualiza essa questão: “Abandonado, esmagado por um mundo onde ‘as coisas como são’, o homem entrega-se, passivo, descerebrado, à ilusão das aparências sociais, das telenovelas, dos romances de sucesso, numa fuga fora das aparências” (1991, p.21).

Contemporaneamente, Sacha Sperling, em seu livro de estréia *Ilusões pesadas* (2010), expõe esse rito de passagem de um modo pungente. Tal exemplo funciona tanto para exemplificar esse ponto do manifesto, como para demonstrar que esse mal-estar humano segue com uma vitalidade angustiante. O narrador do romance, um menino de quatorze anos, revela: “Como eu, você olhou um dia para o céu, na aurora do crepúsculo, perguntando-se por que as estrelas não apareciam. Como eu, você compreendeu que sua vida iria começar *a sua revelia*” (2011, p. 10, grifo nosso). A vida adulta se apresentava, então, a partir de um contra-senso: o que se cogita como salvação, como “resolução para os problemas” é, no fundo, danação.

“Ainda que ele procure mais tarde, daqui e dali, recuperar-se, tendo sentido faltarlhe, pouco a pouco, todas as razões para viver, incapaz que se tornou de se encontrar à altura de uma situação excepcional tal como o amor, não conseguirá absolutamente” (BRETON, 2009, p. 221). Para Breton, esse homem remarará, incessantemente, a favor da corrente, sem nenhuma aspiração exceto o da aprovação da maioria. A “salvação” é irônica:

multidões passam pela vida tão vivas quanto um sofá, tão célebres quanto um carro grande³³.

Nessa vida, sem amor e sem imaginação, apenas com músculos práticos, Breton ainda observa: “É que ele [o homem] pertence, de agora em diante, de corpo e alma, a uma imperiosa necessidade prática, que não admite que a percam de vista. A todos os seus gestos faltará amplitude; a todas a suas idéias, envergadura” (BRETON, 2009, p. 221). O final dessa equação? Um homem preso a uma cilada, cujo nome é *vida prática*. Um homem transformado em clichê para os teóricos da reificação estudarem. O maior salto possível será a saudade dos seus oito anos. Talvez um carro maior, controles remotos com mais botões, um sofá maior de cor para receber amigo algum.

Neste contexto de esvaziamento, de falta de luz e energia, de opressão mesmo, é que Breton, em outro texto, afirmou: “(...) evito adaptar minha existência às condições irrisórias de toda existência *neste mundo*” (apud RAYMOND, 1997, p. 276, grifo do autor). E é contra “este mundo”, grifado, que Breton apresentará a sua revolta. No caso do manifesto, a palavra que Breton anuncia contra os grilhões de uma vida embotada é “liberdade” (uma das mais importante para a gramática surrealista):

A única palavra de liberdade é tudo o que me exalta ainda. Eu creio apropriada a entreter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada *a maior liberdade de espírito*. (BRETON, 2009, p. 221, grifo do autor)

Talvez Breton não estivesse aludindo ao trabalho de demolição, de varredura, do grupo dadaísta; talvez estivesse aludindo à guerra, que ao solapar o que estava na frente, mostrou, bem ou mal, que aquele caminho foi um desastre. Se não há nenhuma parede no caminho, pode-se caminhar para qualquer lado. Na verdade, ainda a partir do manifesto, a liberdade surrealista conduz a duas estações: a imaginação e a loucura.

Sobre a primeira, dirá Breton: “Cara imaginação, o que eu amo, sobretudo em você, é que você não perdoa”. Sobre a loucura, basta citar este fragmento: “Não será o temor da loucura que nos forçará a bandeira da imaginação a meio pau” (BRETON, 2009, p. 222). A

³³ Sintetizado com precisão sarcástica por Brian Eno, na canção *Driving me backwards*: “Now I’ve found a sweetheart/ Treats me good just like an armchair”. Enfim, a reificação total das relações.

loucura, neste primeiro momento, agrada a Breton e a seus amigos pelo seu potencial de confiança, de honestidade, de inocência e, até mesmo, de prazer. Uma loucura libertária que conduz a espaços não perscrutados: “Foi preciso que Colombo partisse com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura se corporificou e durou” (BRETON, 2009, p. 222). Como explica Álvaro Gomes:

A liberdade e a inocência, por sua vez, têm o condão de expandir a imaginação ao máximo, ao ponto de ela ser capaz de estabelecer analogias entre os elementos, as forças vitais da realidade, colaborando para que se resolvam os conflitos básicos do homem (1995, p. 26)

Ao buscar o novo, tem-se um primeiro conflito. É a oportunidade de Breton dirigir as suas críticas à “atitude realista”: “Tenho horror a ela, pois é feita de mediocridade, de ódio e suficiência sem atrativo. É ela que engendra, hoje, estes livros ridículos, estas peças insultuosas” (p. 223). Importante sublinhar que este é o primeiro momento em que o autor menciona a “literatura”. Lançando a sua antipatia a um tipo de produção (notadamente a real-naturalista) preocupada com descrições, que, para Breton, são inúteis. E conclui: “Cada qual cuida de sua ‘observaçãozinha’” (BRETON, 2009, p. 223).

Partindo do manifesto de Breton, Nadeau pergunta: “Cabe à literatura oferecer-nos um divertimento pouco superior ao jogo de baralho, e é válido interessarmo-nos pela vida de fantoches mais ou menos bem dirigidos?” (2008, p. 54). Para Breton, a literatura de viés realista é puro esquematismo, produzida por uma mecânica enfadonha:

O autor se apossa de uma personagem, e, isto posto, faz peregrinar seu herói pelo mundo a fora. Aconteça o que acontecer, este herói, cujas ações e reações são admiravelmente previstas, não deve encontrar obstáculos, dando-se embora ares de encontrá-los, aos cálculos de que ele é o objetivo (BRETON, 2009, p. 225).

Na verdade, o “obstáculo” é justamente aquilo que poderia trazer alguma parcela de novo, aquilo que poderia quebrar a mecânica e indicar a surpresa ou estranhamento. Qualquer desejo de uma nova revelação é deixado de lado em prol da classificação: “O desejo de análise tem supremacia sobre os sentimentos” (BRETON, 2009, p. 225). Maurice Nadeau lança uma outra pergunta essencial: “Foi para tal uso derrisório que foi dada a linguagem ao homem?” (2008, p. 54).

Na verdade, não é a lógica literária que angustia Breton, mas a lógica da sociedade capitalista, isto é, o autor parte de um caso particular (no caso, a literatura), para chegar ao seu ponto capital: “Vivemos ainda no reinado da lógica, eis, bem-entendido, aonde eu queria chegar” (2009, p. 226). Processos lógicos, fins lógicos, racionalismo absoluto, tudo isso representa uma “gaiola de onde é, cada vez, mais difícil sair” (BRETON, 2009, p. 226). Neste caso, para os surrealistas, apesar dos ataques de cubistas, futuristas e dadaístas contra a lógica, ainda havia um longo trabalho pela frente. Na sequência do manifesto, temos uma súplica do efeito dessa “atitude realista”:

Sob as cores da civilização, a pretexto de progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem *razão*, pode-se classificar de superstição, de quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da liberdade que não esteja de acordo com o uso (BRETON, 2009, p. 226).

Sobre esse ponto do manifesto, Álvaro Gomes observa: “Orientado pela lógica inflexível imposta pela sociedade, ou distraído pela azáfama, imposta pelo Capitalismo, o homem moderno, que sufocou o prazer, o desejo, deixa de perceber os instantes mágicos, as aproximações inusitadas entre os seres, entre os objetos” (1995, p. 23). Como foi dito no capítulo anterior, o Surrealismo, assim como o Expressionismo, buscou devolver ao homem moderno uma série de propriedades, como a magia, o oculto, o mistério, enfim, qualquer tipo de manifestação que não demonstrava como meta o pensamento especulativo e cartesiano. Gomes conclui:

A lógica ordena a vida, elimina dela, para o conforto do homem, o ‘acaso’ e, em consequência, extingue o senso do mistério, de aventura, de experiência renovada. A civilização, sendo responsável pela repressão dos maiores anseios do homem, torna-se responsável pela mediocridade da existência (1995, p. 23).

Nesse contexto, em que a razão atingiu um estágio de paroxismo, Breton considera “um grande acaso” as descobertas de Freud. É colocando-se ao lado das pesquisas do pai da psicanálise (para além das “realidades sumárias” esboçadas pela razão e pela lógica), que Breton toma para si – e para seus amigos – uma nova tarefa: a de “explorador humano” (2009, p. 227):

A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de aumentar as da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las, em captá-las desde o início, para submetê-las em seguida, se isso ocorrer, *ao controle de nossa razão* (BRETON, 2009, p. 227, grifo nosso).

Saltando as ruínas dadaístas, a atitude surrealista pretende acompanhar, de um modo geral, uma série de novas descobertas. Esse “espírito novo” não estava apenas na arte: mas na teoria da relatividade de Einstein, no princípio da incerteza de Heizenberg. Sintomáticos, por exemplo, são os trabalhos laureados com o Nobel de Química nos três primeiros anos da década de 20. Frederick Soddy (1921): “novas descobertas sobre as substâncias radioactivas”; Francis Aston (1922): “determinação das massas atômicas de todos os elementos do sistema periódico”; Fritz Pregl (1923): “descoberta de novos métodos de microanálise orgânicas”³⁴. Ou seja, cada vez mais o homem – o explorador humano – percebe que há elementos, fatos, vidas, onde ele não imaginava existir. E, quiçá, todas essas “pequenezas”, todos essas propriedades de difícil acesso, sejam mais importante do que do que a realidade aparente - ou, no mínimo, fornecem materiais que não podem ser desprezados.

Na verdade, o mais importante é que essas teorias não se restringem apenas às suas áreas específicas; os campos de pesquisa se ampliam, se interpenetram, configurando uma revisão na própria teoria do conhecimento. Por outro lado, isso tem um preço, pois, “na modernidade, o homem não só destrói a própria imagem, como também toma consciência de que o mundo é irreconhecível e incompreensível” (1995, GOMES, p. 14). É deste contexto, deste espírito de pesquisa e aprofundamento, que o Surrealismo parte, como lembra Nadeau:

O Surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico (NADEAU, 2008, p. 46).

³⁴ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nobel_de_Qu%C3%ADmica. acessado em 11/07/11.

O caráter experimental do grupo, não é demais ressaltar, não está ligado às pesquisas estéticas, mas às novas descobertas, em especial, às de Freud. Os surrealistas, na verdade, pretendiam conciliar os opostos; neste caso, é bastante natural que o trabalho do cientista e do poeta se meschem. É nessa terceira via que está a atividade surrealista: “O objetivo continua sendo a reconciliação dos dois campos até então inimigos, no seio de uma unidade, primeiramente do homem, em seguida deste e do mundo” (NADEAU, 2008, p. 46). Novos tempos se anunciam. Novos campos de pesquisa se abrem. Para alcançar resultados, é necessário um novo aparelho.

O grupo surrealista se via intimado não para criar um mero método de expressão, mas um novo método de conhecimento. É neste momento que o trabalho de Freud adquire um papel fundamental:

A obra de Freud forneceu a Breton e ao Surrealismo um contexto e um vocabulário com os quais poderiam conduzir suas investigações acerca do automatismo na fala, na escrita e na produção de imagens. O trabalho sobre os sonhos e o desenvolvimento psicosssexual do indivíduo embasavam a busca surrealista por uma arte ligada ao inconsciente. Freud apontava no sonho um meio para o estudo das inclinações e dos desejos que estruturam a vida interior de cada um. Ele introduziu a noção de uma *correspondência entre essa vida interior e o mundo externo da linguagem e dos objetos* (BRADLEY, 1999, p. 31, grifo nosso).

Partindo dos estudos de Freud, o primeiro aspecto sobre o inconsciente a animar os surrealistas está na teoria segundo a qual “nossas atividades conscientes são apenas atividades de superfície, dirigidas contra nossa vontade, com mais frequência, por forças que constituem a trama do eu” (RAYMOND, 1997, p. 237). Para Freud, há uma “vida manifesta”, que criamos a partir das normas e convenções. Nessa vida, produzimos uma maquiagem, cujo objetivo é ocultar os nossos verdadeiros desejos. Por outro lado, há também uma “vida latente”, cheia de abismos e descontroles, a qual tentamos encobrir com a primeira. Contudo, ao contrário do que acreditavam os racionalistas, é a segunda, a partir de uma ótica freudiana, que determinaria a nossa vida (GOMES, 1995, p. 24).

O segundo aspecto que chama atenção dos surrealistas está ligado ao sonho. Segundo Breton, “é inadmissível (...) que essa parte considerável da atividade psíquica tenha chamado tão pouca atenção” (p. 227). Gomes sintetiza:

Essa teoria encantou os surrealistas, que em síntese, acreditavam que: a) no estado de vigília esquecemos de fatos que explicam aspectos fundamentais da vida; b) o sonho e o estado de vigília são verdadeiro vasos comunicantes e que o primeiro pode ajudar a explicar o segundo; c) dormindo, ativamos outro tipo de memória e *recordamos* aquilo que determina nossa vigília.

Basta selecionarmos duas perguntas que Breton levantará no seu manifesto para perceber a importância que o movimento dará ao sonho: “O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida?” (2009, p. 229). Depois: “O sonho é menos cheio de sanções do que o resto?” (2009, p. 229). Os métodos surrealistas procurarão essa força latente, procurarão esse “desconhecido”, esses rastros de nós mesmos.

Breton, ainda no manifesto, propõe uma análise detalhada na questão do sonho. O primeiro ponto a ser considerado é o da continuidade: “Ao ver ‘continuidade e organização’ nos sonhos, o poeta francês crê que o sonho é responsável pela resolução dos problemas fundamentais da existência” (GOMES, 1995, p. 25). Para o autor do manifesto, o sonho apresenta traços de organização - elementos constitutivos -, que a memória não é capaz de resgatar. Chega a afirmar: “Meu sonho da última noite talvez continue o da noite precedente e seja continuado pelo da próxima noite, com um rigor meritório” (BRETON, 2009, p. 228). Podemos perceber esse fascínio perturbador na seguinte passagem:

O espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não se lhe apresenta mais. Mate, roube mais depressa, ame tanto quanto quiser. (...) Que motivo, pergunto eu, motivo de tal modo maior do que o outro, confere ao sonho este andar, faz-me aceitar sem reservas uma multidão de episódios cuja estranheza, no momento em que escrevo, me fulminaria? (BRETON, 2009, p. 230)

O sonho, dessa forma, será uma das pedras filosofais dos surrealistas. O principal motivo está no fato de que o sonho é uma das portas de entrada ao inconsciente, bem como “nas associações de ideias aparentemente gratuitas, nas liberdades da linguagem e em particulares condições psíquicas, quer naturais quer induzidas artificialmente” (FORTINI, 1965, p. 12). Em qualquer um desses casos, vale ressaltar, procurar-se-á eliminar a

perspectiva de censor, isto é, nenhum esteta para dizer se é belo ou não. Nada para barrar ou filtrar imagens e representações. Neste sentido, o sonho tem um lugar de destaque, primeiro, porque é um ato natural; segundo, porque nele as situações acontecem com extrema facilidade, com uma construção própria, sem exigir tramas e urdiduras que a lógica não admitiria. Longe das regras do racionalismo, o sonho garante um “poder de convencimento” que nenhuma obra artística (com seus recursos de retórica, verossimilhança, etc) será capaz de realizar.

Freud e os surrealistas concordam que o sonho armazena o nosso mais profundo ser. Mas há diferenças. Para Freud, os sonhos fornecem respostas reprimidas, assim, o psicanalista busca informações para uma recuperação do paciente; os surrealistas, por sua vez, entendiam o sonho como uma fonte da qual é possível obter energias inutilizadas. Se trabalhadas (quase como numa alquimia), essas energias forneceriam a revelação e o maravilhoso. Farias salienta as diferenças entre as visões³⁵:

Tanto quanto a escrita automática, os sonhos vão ocupar um lugar de destaque na prática surrealista. A diferença em relação a Freud será, no entanto, logo evidenciada. Enquanto o psicanalista vê nos sonhos apenas um material a ser analisado com a finalidade da cura de doenças, o poeta vê nessa forma de produção do inconsciente uma maneira de atingir a supra-realidade. Os projetos de ambos, apesar de velejarem nos mesmos mares, buscam terras distintas. (...) A perspectiva puramente terapêutica do psicanalista irrita os surrealistas que não vêem um sentido na conciliação do homem com a realidade pretendida pela psicanálise (2003, p. 20).

De qualquer forma, de ambos os lados estava a concordância de que a “atitude realista” não só estava em defasagem ao rechaçar essas zonas subterrâneas e obscuras, mas também falida. O cartesianismo e o positivismo, mesmo que tentassem, não teriam meios

³⁵ Na verdade, a relação entre Freud e os surrealistas não era nada amistosa. Certa vez, em 1921, Breton visitou Freud em Viena, mas o encontro foi um desastre, depois relatado na revista *Littérature*. A partir de um texto de Chénieux Gendron, José Nivaldo de Farias escreve: “Freud, numa carta a Stefan Zweig, revela que considerava os surrealistas ‘uns loucos’”. Fiona Bradley também conta uma outra história de encontros e desencontros. Dessa vez, foi a vez de Dalí visitar Freud: “Em 1939, o artista foi a Londres para conhecer Freud, que lá se encontrava exilado. Dalí mostrou ao psicanalista e escritor seu quadro *A metamorfose de Narciso*. A reação de Freud à pintura foi assinalar o artificialismo da tentativa de resgatar e recriar artisticamente as condições do inconsciente. ‘Não é o inconsciente o que eu vejo em suas pinturas, e sim o consciente’, disse Freud. Ele frisou que os quadros surrealistas não poderiam ser usados para psicanalisar seus autores. Em vez disso, os artistas estavam simplesmente recorrendo a métodos e temas retirados da psicanálise para dar a seus trabalhos a aparência do inconsciente” (1999, p. 32)

para alcançar o que está oculto, o que está submerso na psique. Com efeito, era preciso trabalhar: o minerador surrealista tinha à sua frente muito “desconhecido” para encontrar. Havia muito material bruto para lapidar, por isso as “discussões insignificantes relativamente a tal ou tal lance” (BRETON, 2009, p. 225), no campo da literatura eram, nessa perspectiva, inúteis.

Ambiciosos, os surrealistas ouviram um chamado. Cabia a eles uma investigação do inconsciente e do sonho, “um exame metódico” por “meios a serem determinados” (BRETON, 2009, p. 230). Um dos mais eficazes para o grupo será, nos idos de 1924, a escrita automática, um instrumento de mineração do inconsciente.

Ainda na esteira da discussão sobre o sonho, Breton fará, em um sentido mais geral, uma importante afirmação acerca do movimento: “Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de *super-realidade* se assim se pode chamar” (2009, p. 230). Esta é a utopia surrealista, não num sentido de quimera ou fantasia; pelo contrário, é sua força motriz. A passagem é importante porque desfaz a ideia do Surrealismo como um movimento que faz pesar a balança somente para o lado do sonho (caracterizando o movimento com um princípio evasivista). O Surrealismo não é um “sonho-pelo-sonho”. A super-realidade (o terreno surreal) surge do ajustamento, da fusão entre dois espaços aparentemente contrários. Partindo da dialética hegeliana, o surrealista admite as contradições a fim de encontrar uma síntese ideal entre os opostos, alimentando-se tanto do real exterior quanto do real interior, do estado de vigília e do sonho, da vida e da morte, etc.

O intento surrealista é, portanto, o da unidade. Anos mais tarde, no segundo manifesto surrealista, Breton ratificava essa interpretação: “Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde vêm a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, que deixam de ser apreendidos contraditoriamente” (2009, p. 269). Vale a definição de Fortini, que funciona como um interessante síntese:

Nesta tensão surge a possibilidade de uma solução unitária e sintética: se o homem está dividido entre o universo da chamada realidade racional e o “sobrerrealidade” irracional, o fim das práticas surrealistas não será apenas exprimir essa parte obscura e habitualmente condenada, mas também soldá-la em unidade com a parte diurna,

restituir o homem a si mesmo, promover uma humanidade na qual já não se distinga entre razão e desejo, prazer e trabalho. Graças a esta resolução dos contrários (...) já não haverá poesia ou arte, porque a poesia passará a ser feita por todos e coincidirá com a linguagem. (1962, p. 13).

Vale manifestar, desde já, que essas considerações são de extrema importância para o presente trabalho, uma vez que elas norteiam a nossa hipótese original: *As Metamorfoses* de Murilo Mendes têm pontos de contato com o Surrealismo justamente por essa tentativa de fundir, incorporar diferentes realidades.

Depois da anedota sobre Saint-Pol Roux³⁶, Breton passa para outro ponto não menos importante para os surrealistas: o maravilhoso. Segundo o autor: “O maravilhoso é sempre belo, não importa qual maravilhoso seja belo, nada há mesmo senão o maravilhoso que seja belo” (2009, p. 231). Breton não define esse maravilhoso, mas é possível entender da seguinte maneira: a partir do momento em que se elimina os contrários, as distâncias, a partir do momento em que pontos extremos se cruzam, em que se encontra a unidade entre os contrários, temos o “maravilhoso”. Arte e vida. Idéia e ação. Inconsciente e consciente. Esta síntese será a verdadeira pedra de toque dos surrealistas.

Na sequência, Breton lança mão de uma pequena narrativa. O espaço se centra num castelo: “Por hoje, penso num castelo metade do qual não está forçosamente em ruínas, este castelo me pertence, eu o vejo num sítio agreste, não distante de Paris” (2009, p. 233). A história, rica em imagens, se desenrola para mostrar os frequentadores, ou melhor, os adeptos do Surrealismo. Estão nesse castelo surreal: Aragon, Soupault, Éluard, Desnos, Vitrac, entre outros. “É verdadeiramente para nossa fantasia que vivemos, *quando estamos lá*” (BRETON, 2009, p. 234). Breton, então, dispensa algumas páginas do seu manifesto para, num tom rimbaudiano, discorrer sobre a revolta de viver:

O homem propõe e dispõe. Só depende dele de se possuir totalmente, quer dizer, de manter em estado anárquico o bando cada dia mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina. Ela traz em si a compensação perfeita das misérias que suportamos. (...) O tempo virá

³⁶ “Conta-se que, diariamente, na hora de adormecer, Saint-Pol Roux mandava colocar sobre a porta de sua mansão de Camaret um aviso onde se lia: O POETA TRABALHA” (BRETON, 2009, P. 231). Essa história ilustra o enfrentamento surrealista diante das contradições: “trabalho”, que em latim, quer dizer *instrumento de tortura*, está associado à poesia, representação da imaginação e da liberdade. A síntese, ao que tudo indica, pode ser mais uma definição do Surrealismo: um trabalho da liberdade.

em que ela decretará o fim do dinheiro e trará sozinha o pão do céu para a terra! Haverá ainda reuniões em praça pública e *movimentos* dos quais você não esperava participar. Adeus às seleções absurdas, aos sonhos de abismo, às rivalidades, à longa paciência, à fuga das estações, à ordem artificial das ideias, à ribalta do perigo, ao tempo para tudo! (2009. p. 234)

Na sequência do manifesto, Breton trata sobre dois pontos importantes para os surrealistas: a escrita automática e a imagem surrealista. Em relação à primeira, Breton narra a famosa noite em que, em estado de vigília, uma palavra, ou melhor, uma frase o castigava. Ela vinha “acompanhada de uma fraca representação visual de um homem andando e truncado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo” (BRETON, 2009, p. 237). Mais adiante, Breton escreve:

Ocupado como estava ainda com Freud, naquela época, e familiarizado com seus métodos de exame que eu tivera tanta oportunidade de praticar com doentes, durante a guerra, resolvi obter de mim mesmo o que se procura conseguir deles, ou seja, um monólogo de facilidade de falar tão rápido quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não faça qualquer julgamento, não se deixe embaraçar por qualquer reticência e que seja o mais exato possível *o pensamento falado* (p. 2009, p. 238)

Para Gomes: “Verifica-se que o pensamento e a linguagem, em vez de se antagonizarem, na experiência do ‘pensamento falado’, acabam por se harmonizar, como se os conteúdos da mente se apresentassem em estado puro, ou como se os estados da mente se confundissem com a linguagem” (1995, p. 28). Breton, no mesmo excerto, se refere ao tempo em que, durante a primeira guerra, trabalhou num hospital de psiquiatria que tratava de soldados em estado de choque. Lá, esteve em contato com diferentes métodos freudianos, em especial o das associações verbais. É a partir desse método que Breton e Soupault empreendem a escrita de uma obra sem precedentes: *Os Campos Magnéticos*. Segundo o autor do manifesto, a obra foi escrita “com um louvável desprezo ao que poderia seguir literariamente. A facilidade de realização fez o resto” (p. 239). Dessa forma, a obra dos dois amigos, ainda conforme Breton, atingiu uma emoção e uma “verve extraordinária”, por meio de imagens inusitadas e estranhas: “É, com efeito, muito difícil apreciar em seu justo valor os diversos elementos apresentados, pode-se mesmo dizer que é impossível apreciá-los à primeira leitura” (BRETON, 2009, p. 240).

E conclui a questão da escrita automática, num tom de decálogo: “Para vocês que escrevem, estes elementos, exteriormente, lhes são *tão estranhos quanto a qualquer outro* e vocês, naturalmente, desconfiam deles. Poeticamente falando, eles se recomendam sobretudo por um elevado grau de *absurdez imediata*” (BRETON, 2009, p. 240). Absurdez, ironia, dificuldade, estranheza. A escrita automática será a primeira “grande invenção” do grupo, o grande aparelho para abordar o maravilhoso, pela sua virtude intrínseca de trabalhar com a espontaneidade, com o acaso. Sobre essa questão, Fiona Bradley escreve:

O Surrealismo buscou a comunicação com o irracional e o ilógico, deliberadamente desorientando e reorientando a consciência por meio do inconsciente. Esse objetivo é muito evidente ao longo de *Os campos magnéticos*, embora fosse buscado por meios diferentes, ele é comum a todas as manifestações posteriores ao Surrealismo. (...) Esperava-se que o maravilhoso sobreviesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão (1999, p. 9)

Vale destacar que a escrita automática não pretendia ser um mero método de expressão, ou experimento de vanguarda, Breton queria que fosse um método de conhecimento. É irônico notar, como pondera Torre, que o processo se torna um pouco forçado, a partir do momento que o escritor tem consciência de todas as estratégias (1955, p. 17). Este é o mesmo entendimento de Gomes: “O princípio da liberação do pensamento em estado de absoluta pureza é no mínimo falacioso, mas não deixou de ganhar corpo entre os surrealistas, a ponto de se transformar na coqueluche dos mais importantes poetas e prosadores do movimento” (1995, p. 28). Marcel Raymond, sobre essa questão, é ainda mais irônico: “o perigo está em escapar um segundo às trevas , desembocar em uma clareira, tornar-se novamente consciente” (1995, p. 246).

O segundo ponto importante a destacar sobre a linguagem surrealista (defendida no primeiro manifesto) é a imagem. Ainda no manifesto, mais importante que as incursões poéticas de Breton, é a referência a um dos principais nomes para a configuração do Surrealismo: Pierre Reverdy. Breton, no seu texto, cita alguns fragmentos do poeta francês:

A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.

Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética, etc. (2009, p. 236)

Conforme Álvaro Gomes: “Verifica-se assim que o caráter racional da nova linguagem será superado, no instante em que o escritor evitar a comparação (...) e no instante em que promover ‘o encontro de realidades mais ou menos distantes’”. Como lembra Felipe Moisés: “Toda figura resulta, essencialmente, de uma comparação, e comparar é aproximar dois termos” (1996, p. 29). Os surrealistas pretendiam dar um salto além da comparação explícita. Um poema pode dizer: “Minha amada tem lábios doces como mel”. Inferimos a doçura dos lábios da amada por meio do mel, que conhecemos. O poeta surrealista não dirá nem mesmo implicitamente: “Minha amada tem lábios de mel”. O Surrealismo buscará o implícito e o mais insólito, extrapolando qualquer associação comum. O poeta poderia dizer: “Minha amada com beijos de colméia”.

Na verdade, vale apontar que, antes mesmo do manifesto, Breton já vinha elaborando esse princípio das imagens. Em 1921, ainda na época do Dadá, André Breton escreve uma apresentação para uma exposição, em Paris, do pintor alemão Max Ernst. Nesse texto, a equiparação se estabelece entre poesia e colagem, como unidades equivalentes “cuja combinação pode revelar segredos e desejos inconscientes”. Para Breton: “É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência: é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato” (apud BRADLEY, 1999, p. 28). Certamente, o exemplo mais bem acabado dessa combinação, dessa *lógica de metamorfose*, estará, para os surrealistas, na poesia de Lautréamont. Para Gomes:

Com a invenção da imagem, os surrealistas pretendiam criar uma imagem do mundo absolutamente inusitada, usando de elementos que pertencem a reinos distintos, E, contrariamente ao senso do homem comum, que pensa na linguagem como um simples utensílio para a comunicação diária, pensa na linguagem como instrumentos de revelação ou de desvelamento da realidade ou ainda, em última instância, como o verdadeiro real que substitui a realidade banal, ao resolver em si as antinomias básicas do homem (1995, p. 29)

Diversos acontecimentos e manifestações marcam esse período de atividades intensas. Entre 1924 e 1929, além da instauração do Surrealismo (a partir do primeiro

manifesto, do *Escritório de Pesquisa Surrealista* e da nova revista, *La révolution surréaliste*), há os panfletos contra o escritor Anatole France e contra o então embaixador Paul Claudel; há protestos em um banquete a Saint-Pol-Roux; uma declaração para abertura das prisões e dos manicômios; mensagens a Dalai-Lama e ao Papa, sem falar nas inúmeras obras dos participantes do movimento. Fortini observa justamente esse espírito negativo, o que ele chama de uma paixão negativa:

Uma paixão negativa, de destruição e de recusa de quanto entrave a integral apropriação "pelo homem do seu próprio mundo e do mundo que o circunda", portanto, a destruição e a recusa de toda a legislação, de todos os tabus sociais, patrióticos ou religiosos, e, muito particularmente, os preceitos sexuais, pedagógicos, hierárquicos, exigindo-se e proclamando-se a virtude do escândalo, da revolta, do sacrilégio (1962, p. 13).

Para Nadeau, o movimento se abstém “de dar um desígnio claro à sua atividade” (2008, p. 63). Todas essas ações guardam ainda características dadaístas, notadamente, a irreverência. Por outro lado, essas ações tinham a busca pela aventura, e talvez, como nossos modernistas de 22, os surrealistas não soubessem exatamente o que queriam, mas sabiam o que não queriam. Como escreve José Nivaldo de Farias:

Trata-se uma fase de preocupação com a existência surrealista. Uma fusão completa entre arte e vida será a pedra de toque deste período. Não é necessário apenas criar uma produção estética, mas é imprescindível viver esteticamente (2003, p. 18).

O estado de furor surrealista engloba tanto um lado “científico”, nas pesquisas no *Escritório de Pesquisas Surrealistas*, quanto um olhar *flâneur*: o surrealista está nas ruas, vendo a cidade com olhos de descontentamento, de revolta, de maravilhamento. Entretanto, independente do ambiente, a sua preocupação é aquela enunciada no início do primeiro manifesto, a Vida, ou seja, podem não definir a sua atividade, não dar um nome, mas o seu desígnio de pesquisa está claro. Como escreve Ponge: “O objetivo de sua preocupação é o ser humano: eu, você, outros, todos nós (...) Pois, no centro do Surrealismo está a avaliação de que a situação está precária, muito precária” (1991, p. 17).

É, na verdade, dessa vivência agitada, plena de pesquisas, discussões e investigações que surge um desejo de expressão, o qual não tem como objetivo o museu ou

as revistas literárias. Em suma, o grupo surrealista tem como meta uma expressão (a qual pode se manifestar por meio da prática literária e artística) que modifique a sociedade . Maurice Nadeau faz um resumo do espírito desse período:

(...) são revoltados, que querem mudar não somente as condições tradicionais da poesia, mas também e principalmente as condições da vida. Não possuem doutrina, mas alguns valores que brandem como bandeiras: a onipotência do inconsciente e de suas manifestações: o sonho, a escrita automática e, portanto, a destruição da lógica e de tudo o que nela se apóia. Destruição também da religião, da moral, da família, camisas-de-força que impedem que o homem viva segundo o seu desejo (2008, p. 63).

Não deixa de ser tocante e inspirador esse estado de furor. Por outro lado, seria difícil acreditar que duraria para sempre. Para os surrealistas, como bem observa Gomes, “qualquer pessoa poderia realizar o desiderato da liberação do inconsciente, do mundo dos sonhos, por intermédio da ‘escrita automática’, desde que tivesse condição para tal” (1995, p. 29). A questão está, justamente, nesta “condição”. Os participantes do movimento não se viam como artistas, tampouco como intelectuais. Acreditavam que por trás de suas pesquisas não havia um trabalho bastante tradicional.

Se os surrealistas puderam se autodenominar “especialistas da Revolta”, foi porque havia uma laboriosa busca (nada instintiva) para criar a sua condição de revoltados. Conforme o crítico Álvaro Gomes: “os surrealistas tinham consciência de que o homem precisava se libertar das iníquas condições de trabalho, da servidão ao sistema capitalista e ao utilitarismo, para entregar-se à atividade passiva da inteligência e liberar os conteúdos do inconsciente” (1995, p. 30).

Quando perceberam que a inocência e o primitivismo (estados que, de fato, não dependem do trabalho, da cultura e da investigação) não buscam o furor, quando perceberam que a loucura, na maioria das vezes, está encarcerada nela mesma, quando entenderam que o instinto do homem é acomodação, e não a revolta, a ambição surrealista teve de ser reavaliada: “É grande a ilusão ao acreditar que seus inimigos vão perecer com o simples som de suas palavras ou com a leitura dos seus escritos” (NADEAU, 2008, p. 63). Para a ambição não virar ilusão, o movimento busca uma revolta mais específica, busca a política.

Observa-se, assim, ao longo do estabelecimento e consolidação do Surrealismo, uma cisão (Breton e Aragon, as figuras de proa da estética surrealista, por motivos políticos, incompatibilizam-se), que refletirá evidentemente as contradições internas do movimento: a vida e a morte, a vigília e o sonho, a carne e o espírito, a realidade exterior e a interior, a razão e o sentimento, e, sobretudo, a oposição entre o plano imaginário e a ação (1991, p. 31)

Neste caso, a política no Surrealismo, foi útil para procrastinar a ilusão. O segundo manifesto de Breton é editado mais movido pelo rancor e por disputas internas, do que por qualquer outro motivo. Em si, pode esclarecer alguns pontos do Surrealismo, mas não monta um outro quadro, exceto no fato de que as obras do grupo, agora, terão uma finalidade.

No fundo, se os participantes do Surrealismo não tivessem colocado o intento de mudar a sociedade, em primeiro lugar, não teriam mudado as suas personalidades e, com efeito, alterado as suas obras, como poetas e artistas.

E a contribuição do movimento para a poesia contemporânea revelou-se como extraordinária, seja pelo fato de os surrealistas explorarem níveis do inconsciente até então inexplorados, seja por expandirem o conceito de imagem, de metáfora e e seja por renovarem a linguagem poética, ao levar adiante as propostas simbolistas de subversão da sintaxe (GOMES, 1995, p. 31)

1.4 Curadoria, antologias, salas e coleções

É sabido que Breton, além de poeta, crítico e teórico, ficou conhecido também por ser um ávido colecionador de obras de arte. Essa característica, embora não justifique o que foi o Surrealismo, lança uma imagem – ou talvez um “frame” – inicial interessante sobre uma das principais potências do movimento: o poder da coleção.

Em 1940, junto com Paul Éluard, Breton publica *L'Anthologie de l'humour noir*. O livro é uma reunião de textos que tem como eixo o “humor negro” – uma das características essenciais para o Surrealismo. Estão presentes os mais diferentes escritores e poetas: Poe, Fourier, Quincey, Nietzsche, Baudelaire, Lautréamont, Gide, Kafka, etc. Muito antes, entretanto, em 1924, Breton elaborava, no seu primeiro manifesto, uma lista de escritores

que se encaixavam ou tinham uma linha de parentesco com o recém formado Surrealismo. O primeiro deles, foi Lautréamont: “Parecem ser estes³⁸, até o presente, os únicos, e não haveria por que se enganar, não fora o caso apaixonante de Isidore Ducasse, para o qual faltam dados” (2009, p.242).

Vale frisar que este foi o primeiro nome apontado por Breton, o primeiro mestre do passado a ser elevado a “escritor surrealista”. E, enquanto o Surrealismo viver, Lautréamont não sairá um momento sequer do panteão: “é à sua obra que arderão de desejo por igualar” (NADEAU, 2009, p. 43).

Ainda no manifesto, Breton acrescenta: “(...) um grande número de poetas poderia passar como sendo surrealistas, a começar por Dante e, em seus dias áureos, Shakespeare” (2009, p. 242). A seguir vem a famosa lista dos escritores e poetas que são, cada um ao seu modo, surrealistas: “Swift é surrealista na maldade”; “Sade é surrealista no sadismo”; “Hugo é surrealista quando não é tolo” (BRETON, 2009, p. 242). Logo em seguida, Breton faz uma declaração de suma importância:

Insisto nisso, eles não são sempre surrealistas, no sentido que eu distingo em cada um deles um determinado número de ideias preconcebidas, às quais – muito ingenuamente – eles se apegavam. Eles a elas se apegavam porque não haviam *entendido a voz surrealista*, aquela que continua a pregar, na véspera da morte e acima das tempestades, porque eles não queriam servir apenas para orquestrar a maravilhosa partitura. Eram instrumentos confiantes demais, eis por que nem sempre produziram um som harmonioso” (grifo do autor, 2009, p. 243).

Com tantas referências³⁹ e precursores, tantos nomes, tantas justificativas, o Surrealismo não poderia estar mais longe de um Dadaísmo. O que chama mais atenção, entretanto, é, justamente a expressão de Breton: “*não haviam entendido a voz surrealista*”, a qual o autor apresenta em itálico. É onde parece residir o poder de coleção surrealista.

³⁸ Breton se refere àqueles que “fizeram profissão de fé de SURREALISMO ABSOLUTO” (2009, p. 241): Aragon, Naville, Noll, Péret, entre muitos outros.

³⁹ Ainda não satisfeito com o volume de nomes, logo em seguida, Breton faz uso de uma nota de rodapé, dessa vez para anunciar os antecessores da pintura: “Eu poderia dizer outro tanto de alguns filósofos e de alguns pintores, para não citar entre estes senão Ucello, nos tempos antigos e, na época moderna, Seural, Moreau, Matisse (...), Derain, Picasso (...), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico, Klee, Man Ray, Ernst, e tão perto de nós, Masson” (2009, p.243).

O Surrealismo (mais do que qualquer outro movimento de vanguarda) busca um olhar acurado sobre as coisas à sua volta, sobre o mundo em torno de si e, principalmente, sobre as interferências que o externo causa em cada integrante. É nesse sentido que se pode dizer que o Surrealismo é uma “prática de existência”, como disse Blanchot, ou uma “concepção de mundo”, como queria Cortázar. A sua revolução era do perceber, do viver, do reparar, do agir. Na esteira disso, é possível observar, conseqüentemente, que essa “observação surrealista” se estenderá para a literatura e para as artes em geral. E, talvez causando um certo espanto, é preciso dizer que o movimento tem relação não apenas com uma poética, mas também com uma retórica. E essa retórica buscará justamente a “voz surrealista” no passado e no presente.

Refiro-me aos outros serviços que a retórica pode oferecer, para além da sua função de arte da persuasão⁴⁰. Quero lembrar da sua função hermenêutica e da sua função heurística. A primeira se refere, em linhas gerais, à arte de interpretar textos (REBOUL, 2000, p. XVIII); a segunda função oferece um instrumental “para encontrar alguma coisa”, como diz Olivier Reboul (2000, p. XX), isto é, para descoberta.

O surrealista, além de incorporar a vida na sua poética, soube interpretar e encontrar a voz surrealista em outros textos, trabalhos, objetos, etc. Soube coligi-los, agrupá-los e, a partir disso, soube encontrar novas formas. Em outras palavras: o Surrealismo soube avistar a “surrealidade” latente em objetos⁴¹, espaços, e, sobretudo, em textos do passado para daí descobrir-se; dessa forma, à medida que se concebia, vivia e se avaliava, iluminava com uma luz nova o passado, descobrindo precursores, descobrindo o trajeto que o Surrealismo queria seguir⁴². E acima de tudo – fato mais impressionante –, mudando a nossa maneira de olhar o passado. O Surrealismo, com efeito, não qualifica apenas as obras do movimento propriamente dito, mas também de todo um conjunto de obras anteriores à estética francesa. O Surrealismo conseguiu forjar para si mesmo uma ante-sala.

Imaginemos um “espectador” que entra num grande salão com obras surrealistas: há colagens de Ernst; rabiscos de Masson; vários “cadáveres delicados”; alguns poemas com

⁴⁰ Conforme Reboul: “A primeira função da retórica decorre de sua definição: arte de persuadir. É, aliás, a mais evidente e a mais antiga” (2000, p. XVII)

⁴¹ As técnicas surrealistas de pintura, inventadas por André Masson e Max Ernst também parecem estar nesse caminho. Basta observar as técnicas de *frottage* e *grattage*.

⁴² Essa eterna reavaliação é um dos pontos mais interessantes e importantes do Surrealismo, foi ele que garantiu uma longa vida a sua atividade e um “Surrealismo eterno”, como afirma Ponge, no seu texto: “Mais luz!”, no livro *O Surrealismo*, presente na bibliografia.

imagens sinistras, talvez absurdas e obscuras; não faltam as fotos de Man Ray, os filmes de Buñel. Enfim, todas as obras indispensáveis para o movimento. O espectador olha, se interroga, se espanta. Então este mesmo espectador troca de sala e se depara com as seguintes obras: desenhos de Goya (principalmente a série *Los caprichos*); fragmentos de Sade e de Swift; de fundo, alguma música de Satie (talvez *Ogives*, inspirada nas janelas da Catedral de Notre-Dame de Paris); algumas pinturas de Henry Fuselli (*The Nightmare*, em destaque) outras de Arnold Böcklin (em especial, *A Ilha dos Mortos*) e outras pinturas de James Ensor (máscaras-caveiras), entre outros objetos⁴³. Talvez esse espectador não conseguisse vislumbrar palavra que definisse a própria emoção, mas, uma coisa é certa, diria para si: “Que surreal!” ou “Arte surrealista!”, ou “Mudei mesmo de sala?”. A partir desse contraponto o nosso espectador poderia qualificar, indistintamente, qualquer obra heteróclita como “surrealista”.

Um dos aspectos mais interessantes do movimento – e que o diferencia de um Futurismo (com a sua obsessão pelo novo) e de um Dadaísmo (com seu horror pelo passado) – é que o Surrealismo conseguiu *selecionar*, num trabalho de curadoria, poetas e artistas antecessores que tinham como marca, não a reverência aos lugares-comuns, mas a ruptura⁴⁴. Os surrealistas, nesse sentido, fizeram um trabalho de interpretação do passado, recolhendo nomes e atitudes que rompiam com a continuidade de uma “tradição esgotada” – e mais, conseguiram “contaminar” o nosso olhar a ponto de atribuímos “surrealismo” a pintores como Archimboldo, Brueghel, Bosch, etc.

Como já afirmamos, o movimento francês é tributário de diferentes métodos de expressão, sobretudo, herdeiro da lírica do século XIX. Nomes como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé foram cruciais para a estética surrealista. E não por acaso, os mesmos autores assumem importância para Murilo Mendes, como podemos verificar em seu depoimento acerca de influências literárias estrangeiras⁴⁵:

⁴³ A porta de vidro que dá para o mar, no museu “O Solar do Unhão”, localizado em Salvador-Bahia, poderia ser um exemplo expressivo dessa “arquitetura”, bem como Gaudí e Frank Gehry

⁴⁴ Marinetti disse: “Destruiremos os museus e as bibliotecas...”, os surrealistas não. Os surrealistas farão um trabalho de resgate. Desse processo surge, por exemplo, o nome fundamental de Lautréamont. Essa atitude de resgate, vale lembrar, estava desde a origem do movimento, ainda na revista *Littérature* e seus trabalhos de revisões literárias.

⁴⁵ Murilo Mendes ainda lista as influências musicais e cinematográficas e, claro, literatura brasileira.

Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. Sou reconhecido a Jô; aos quatro evangelistas; a São Paulo, a Heráclito de Efeso, Lao-tse; Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis, Leopardi, Stendhal, Dostoievski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Ramakrishna, Proust, Klebnicov, André Breton (1995, p. 47).

Esta lista oferece diversas oportunidades de cruzamento, estudos, interpretações, etc. No entanto, por necessidade de análise e espaço, este estudo buscará deter-se em apenas quatro nomes: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, acima de todos, Lautréamont⁴⁶.

1.5 Brevíssima história das metamorfoses

A principal característica da lírica moderna parece estar no sentido do poder de metamorfose. Tomemos o caso de Baudelaire: a partir dele se estabelece, em definitivo, o pressuposto da despersonalização da lírica (FRIEDRICH, 1978, P. 36). Isto é, da transformação do sujeito de carne em osso, em sujeito feito de palavras. Não importa mais a história de vida do poeta; importa a sua capacidade de “fantasia criativa”⁴⁷. Outra questão que merece destaque, principalmente para este trabalho, em virtude do Surrealismo, é o princípio das “correspondências” baudelaireanas. Este elemento é transformador e modifica, em definitivo, a noção de imagens e metáforas – e, justamente porque os surrealistas tentarão sobrepujá-la pelo “valor onírico”, esse aspecto cresce em importância. É no poema “Correspondências” que esse procedimento se torna mais manifesto. Para Telles:

O soneto de Baudelaire, falando em “florestas de símbolos” e nas correspondências das imagens (acústicas, visuais, olfativas), desenvolve a teoria sinestésica e aceita a teoria da linguagem universal, em que as analogias correspondem a revelações metafísicas,

⁴⁶ Hugo Friedrich, no seu estudo sobre a lírica moderna, exclui a figura de Lautréamont, alegando que este “exerce alguma influência, embora não passe de mera variante de Rimbaud” (p. 10, 1972). Num estudo sobre surrealismo, a questão muda de figura: a primeira estrela é justamente a de Lautréamont. Neste sentido, os compiladores do livro Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação acertaram ao começar a antologia com o nome de Lautréamont e terminar com o de Isidore Ducasse.

⁴⁷ Não é do interesse apontar o quanto essa ideia é tributária de Poe. Para além das discussões em torno da relação dos dois escritores e poetas (se houve convergência ou plágio), fato é que foi Baudelaire quem influenciou de modo dinâmico e direto (tanto pela sua obra crítica, quanto poética) as gerações poéticas posteriores.

identificando-se portanto com símbolos, elementos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais que se dissolvem numa tenebrosa e profunda unidade (2009, p. 60)

Cláudio Willer chama a atenção para a “antropomorfização” que esse processo acarreta em diferentes poemas de Baudelaire, os seres e as coisas confundir-se-ão, fundir-se-ão: “É um modo poético que viria reaparecer, de forma radical, extrema, na lírica surrealista”. O crítico exemplifica esse *modo* com um poema de Breton, *Union Libre* “Minha mulher com sexo de alga e de bombons antigos/ Minha mulher com sexo de espelhos/ Minha mulher com olhos cheios de lágrimas/ Com olhos de panóplia violeta e de agulha imantada (...)”⁴⁸

Outro ponto importante em Baudelaire, e que será resgatado pelos surrealistas, será o conceito de modernidade. Sobre ela, Friedrich aponta: “É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser aprendidas poeticamente” (1972, p. 43). Mais adiante o mesmo teórico acrescenta, acerca das imagens dissonantes das metrópoles: “Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se, na *metamorfose* lírica, antídotos contra ‘o vício da banalidade’” (1972, p. 43, grifo nosso). Tal afirmação alimenta ainda mais a hipótese de que a lírica moderna tem como força motriz justamente a capacidade de transmutar elementos. No caso dos surrealistas, basta citar livros como: *Nadja*, de Breton, e *Um camponês em Paris*, de Louis Aragon, para perceber o quanto o movimento francês é tributário daqueles quadros parisienses baudelaireanos⁴⁹.

Sobre Rimbaud também haveria inúmeros pontos a destacar (literários e não literários), como o fato de Rimbaud ter se metamorfoseado de poeta-adolescente a um bronzeado mercador de armas. A sua despersonalização ultrapassa a literatura: “Je suis un autre”. Mas, interpretando nos limites literários, tal assertiva foi um acréscimo para as conquistas de Baudelaire acerca do “eu-lírico”:

⁴⁸ Disponível em http://www.triplov.com/surreal/willer_poetica.html acessado 15/11/2011

⁴⁹ Vale também a consideração de Walter Benjamin sobre a Paris dos surrealistas: “Também a Paris dos surrealistas é um ‘pequeno mundo’. Ou seja, no grande, no cosmo, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; mas também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve” (1994, p. 27)

O eu emerge e é desarmado por camadas profundas coletivas (*l'ame universelle*). Estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar ao caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona. Compreende-se que os surrealistas do século XX reivindicuem Rimbaud como um de seus ascendentes (FRIEDRICH, 1972, p. 63).

Outro ponto a ser levantando é o da “alquimia do verbo” de Rimbaud, dilatando, e muito, os recursos expressivos. Como observa Telles, a linguagem de Rimbaud é “menos descritiva que sugerida e, não raro, se transforma em metalinguagem” (2009, p. 63). O mesmo crítico, referindo-se ao poema *Uma estação no inferno*, acrescenta: “Há nele uma operação mágica alquímica, mas de linguagem, melhor dizendo, há nele uma reciclagem que, apesar de seus objetivos individualistas, acabou por se tornar coletiva, contaminando outros escritores e outras artes (...)” (2009, p. 63). Como veremos mais adiante, num texto sobre Benjamin Perét, Breton lembrará tal procedimento rimbaudiano, porém anunciará um maior radicalismo imagético na poética do seu companheiro de movimento.

Outro nome a ser mencionado é o de Mallarmé, que escreve: “Penso ser preciso que (...) haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles suscitados, são o canto” (1985, p. 98). Mallarmé se refere aos jovens poetas simbolistas, contrários aos poetas parnasianos, que “tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério (1985, p. 98). Em seguida, vem a famosa afirmação de Mallarmé: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho” (1985, p. 98).

Contudo, apesar de todas essas inovações – e metamorfoses – na lírica moderna, nenhum poeta inspirará tanto os surrealistas quanto Lautréamont. E essa questão é importante de ser revista. Nenhum outro poeta daquele período será tão radical e estranho, tão singular e original, tão libertário e extravagante no modo de expressão. E será esse exemplo, mais do que os anteriores (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) que marcará profundamente a poética surrealista.

Cláudio Willer interpreta com acuidade o difícil labirinto d’*Os cantos de Maldoror*: “Lautréamont descreve um mundo que se metamorfoseia, onde sempre se observa um desvio das leis da natureza, regido por uma lógica semelhante à do sonho” (2008, p. 26). Essa frase parece importante tanto para pensar a poética surrealista, quanto a poética muriliana. O crítico brasileiro mostra que todo o livro é composto sobre esta divisa: a

metamorfose. Metamorfozes da personagem, Maldoror; do narrador, ora em primeira pessoa, ora em terceira, e até em forma de diálogo teatral. Willer completa: “idade, fisionomia e identidade do narrador-protagonista são mutantes, o tempo é objeto de metamorfose” (2008, p. 27). Enfim, tudo se encontra em estado de alteração, de permutação, de troca: sexo, natureza, animais, metáforas, literatura, vida e poesia. Vale a pena notar a seguinte passagem de Willer acerca d’*Os cantos de Maldoror*:

Em uma progressão, caracterizada pela expansão vocabular e imagética que acompanha o crescente desvario das histórias, a exploração das possibilidades do contraste se abre em um leque de possibilidades, até chegar às séries de *belo como* dos dois cantos finais. Em um duplo absurdo, pois se refere a um homem com a cabeça de pelicano (C5, E2), diz que parece *belo como os dois longos filamentos tentaculiformes de um inseto (...) como uma inumação precipitada (...) como a lei da reconstituição dos órgãos mutilados (...) como o tremor das mãos no alcoolismo (...) como um líquido eminentemente putrescível! (...)* o belo como o *encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*. Esse pseudo-símile, logo utilizado por Jarry, precedeu a noção de imagem poética de Pierre Reverdy (*aproximação de realidades diferentes, sendo tanto mais forte quanto mais distantes forem essas realidades*), em seguida adotada pelo Surrealismo. (2008, p.30-31, grifo do autor)

Os cantos de Maldoror é um livro difícil, complicado e, ao mesmo tempo, encantador pela liberdade do autor. Liberdade em não querer ser exato. Liberdade total na obscuridade e, ao mesmo tempo, na clareza, isto é, em não esconder as suas verdadeiras imagens. E é certamente isso que atraiu os surrealistas: Lautréamont não parece estar preocupado em criar arte ou poesia, e as palavras de Breton, acerca do Surrealismo, “fora de qualquer preocupação estética ou moral” (2009, p. 241) parecem se ajustar perfeitamente à proposta de Isidore Ducasse. Não por acaso o crítico Guillermo de Torre, referindo-se ao “famoso encontro” entre a máquina de costura e o guarda-chuva, sentencia: “Sem grande hipérbole diríamos que dali saiu todo o Surrealismo. O que se seguiu foram apenas paráfrases e variantes”⁵⁰. Para Nadeau: “Foi ele [Lautréamont] realmente, mais do que qualquer outro, o fecundador do movimento” (2008, p. 43).

⁵⁰ Tradução nossa. No original: “sin gran hipérbole diríamos que de ahí há salido todo el superrealismo. Lo que siguió no fueron sino paráfrasis y variantes” (1955, p. 45).

Não parece mera coincidência o fato de ser Lautréamont o único poeta daquela plêiade (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) a ter um retrato escrito por Murilo Mendes, num dos seus vários, e instigantes, “Retratos-Relâmpago”, os quais abrangem uma enormidade de poetas, escritores e artistas de todos os tempos. Tal recorte foi acaso? Para relacionar com a visão dos surrealistas, vejamos o que Murilo Mendes escreve sobre o poeta francês:

Debruçado numa janela não de Paris nem de Montevideú, Lautréamont descobre, pensa, vê, imagina, inventa redescobre, repensa, revê, reimagina, reinventa, coisas, objetos, seres e situações intercambiáveis. Figura o abstrato sob a forma do concreto, as paixões sob a forma de animais, estica-se, contrai-se, golpeia-se, cria colagens de palavras e cenas sob o signo mágico da anamorfose: antecipa Max Ernst. (1995, p. 1280).

(...)

Isidore Ducasse, monstro-criança, ariel-hipopótamo, filia-se à linhagem romântica de Byron e Victor Hugo, ultrapassa-os pelo dom de reunir elementos díspares. Fertiliza a imagem; torna-se o gênio do oxímoron. Descobre que todos os seus absurdos são realidades. Mentecapto é quem esnoba a metáfora: por isso reúne as forças dispersas da metáfora e do sarcasmo; as frases coleantes seduzem-se umas às outras. Provoca a iluminação do irreal. Operador implacável da própria fraqueza, artífice do desespero e da queixa, levanta as colunas do ponto de exclamação (1995, p. 1280).

Sobre a imaginação de Ducasse, André Breton observa: “Não se sabe o que ela quer, ela lhes dá consciência de vários outros mundos ao mesmo tempo, a ponto de não saberem mais se comportar neste mundo. Então será o processo de tudo e sempre recomeçar” (p. 43). Francis Ponge, na contracapa da edição brasileira das obras completas de Lautréamont aconselha: “Abram Lautréamont! E aí está toda a literatura virada pelo avesso como um guarda-chuva. Fechem Lautréamont! E tudo, imediatamente, volta ao lugar”. Em síntese, Lautréamont será a personificação da metamorfose, na metonímia, na metáfora, no pseudônimo, na literatura e na vida.

Se o Cubismo, mais tarde, representará todas as partes de um mesmo objeto, Lautréamont buscará, através de um insólito movimento (porque as suas metáforas não são estáticas) representar todas as partes e confusões de uma metamorfose – ou como bem definiu Murilo Mendes: “seres e situações intercambiáveis” ou “palavras e cenas sob o signo mágico da anamorfose”.

Como considerações finais dessa brevíssima história das metamorfoses, vale ainda conferir o poeta Benjamin Péret. Na *Anthologie de l'humour noir*, Breton escreve sobre o amigo surrealista: “Ninguém além dele [Péret] realizou completamente sobre o verbo a operação correspondente à ‘sublimação’ alquímica que consiste em provocar a ‘ascensão do sutil através de sua separação do espesso’” (BRETON, 1985, p. 11). Breton se refere à capacidade de Péret de resignificar os objetos, de encontrar matizes diferentes em palavras acidentadas pela “utilidade imediata ou convencional” e de ampliar “incessantemente a região de opacidade que aliena o homem da natureza dele próprio” (BRETON, 1985, p.11). E Breton acrescenta:

Efetivamente, antes dele os maiores poetas como que se desculpavam por terem visto, “muito francamente, uma mesquita onde havia uma fábrica” ou, então, viam-se obrigados a assumir uma atitude provocadora para afirmar que haviam visto “um figo comer um asno”. Quando proferem tais palavras, esses poetas parecem conservar a sensação de estarem cometendo uma violação, de estarem profanando a consciência humana, de estarem infligindo o mais sagrado dos tabus. Com Péret, ao contrário, essa espécie de “má consciência” chega ao fim, a censura deixa de interferir, goza-se da isenção do “tudo é permitido”. Nunca antes as palavras – e aquilo que elas designam –, libertadas de uma vez por todas da domesticação, haviam manifestado um tal regozijo. Até mesmo os objetos manufaturados entram na sarabanda, arrastados pelos objetos naturais, rivalizando uns com os outros em disponibilidade. Estamos absolutamente quites com a velharia, com a poeira. A alegria pânica está de volta (1985, p. 12).

Breton, em suma, enaltece a liberdade extrema da poética de Péret. A seguinte declaração é interessante: “Tudo está liberado, tudo está salvo poeticamente, através da reassunção de um princípio generalizado de mutação, de metamorfose” (1985, p. 12). Logo adiante, Breton não esconde o seu desgosto em relação às correspondências de Baudelaire (questão a que voltaremos, quando analisarmos os poemas de Murilo Mendes):

Ninguém mais se limita a celebrar as “correspondências” como se fossem grandes auras – intermitentes, por infelicidade –, todos se orientam e se movem através de uma realização ininterrupta de acordos passionais (...) Aqui o humor brota, como de uma fonte” (1985, p. 12).

2. AS METAMORFOSES E AS DIFICULDADES

2.1 Da crítica e julgamento

Quando o Mestre entrou no Grande Templo, ele fez perguntas sobre tudo. Alguém observou: “Quem disse que o filho do homem de Tsou entendia de ritos? Quando ele entrou no Grande Templo, ele fez perguntas sobre tudo”. O Mestre, ao ouvir isso, disse: “Fazer perguntas é, em si, o ritual correto”
(Confúcio - Analectos)

Abrindo as tortas e as cucas
(Júpiter Maçã)

Há alguns anos, enviei dois poemas de minha autoria ao poeta e tradutor Ivo Barroso, pedindo-lhe algum tipo de opinião ou crítica. (A verdade é que eu mesmo evitava chamá-los de “poemas”, mas isso é outra história.) Como estamos no século XXI, não foi uma *missiva*, mas um simples e-mail – com os textos em anexo. Muito gentil, respondeu que era “o anti-julgador por excelência”. Mesmo assim, passou-me algumas observações e comentários que não esqueço. Em relação ao pretense soneto, comentou que eu não tinha conhecimentos de métrica “para segurar a barra”; mas ao menos o tema fugia do comum (“um cão chamado Prometeu por viver acorrentado no pátio da casa”, como ele mesmo resumiu). Sobre o outro poema, em verso livre, comentou que havia belos versos, o que me deixou muito contente. Por fim, disse: “Por favor, não mande seus poemas para concursos ou qualquer outro tipo de julgamento”.⁵¹

Tempos depois, relendo as famosas cartas de Rilke, percebi que a atitude do meu conselheiro não era a única. O poeta alemão, na primeira *missiva*, diz logo de início ao

⁵¹ Drummond, num conselho, diz: “Evite disputar prêmios literários. O pior que pode acontecer é você ganhá-los, conferidos por julgadores que o seu senso crítico não premiaria” (apud CORI). Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mat2008c.htm> acessado em 17/08/2011

jovem poeta: “Não posso entrar em considerações acerca da feição de seus versos, pois sou alheio a toda e qualquer *intenção crítica*” (1985, p. 21, grifo nosso). E logo adiante:

Não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam em mal-entendimentos mais ou menos felizes. As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou (1985, p. 21).

O que fazer, então? Eu me perguntava. De que serve a crítica – as palavras de crítica – para as artes e, especialmente, para a poesia? Em outra carta, Rilke ainda enfatizava: “Deixe-me fazer-lhe aqui um pedido: leia o menos possível trabalhos de estética e crítica” (1985, p. 31). O motivo era simples: “Ou são opiniões partidárias petrificadas e tornadas sem sentido em sua rigidez morta, ou hábeis jogos de palavras inspirados hoje numa opinião, amanhã noutra” (1985, p. 32). Quem lê as cartas de Rilke percebe que seus “conselhos” não são de ordem literária, como resumiu Cecília Meireles: “De literatura, propriamente, pouco falam as cartas” (1985, p. 11). Com efeito, essas poucas palavras sobre literatura acabam por assomar no texto.

Essas questões voltavam e me tumultuavam. E vinha uma tarefa, a qual eu mesmo escolhi: relacionar o Surrealismo e o livro *As metamorfoses* de Murilo. A poesia surrealista buscava justamente pisar no “maravilhoso”, isto é, naquele mesmo “desconhecido” rimbaudiano, terreno que evita o hábito e o lugar-comum e valoriza o imprevisto, a expressão mutante. A poesia de Murilo Mendes, por sua vez, buscava exprimir o inexprimível. Num texto clássico⁵², o poeta mineiro listou os vários motivos que o compeliavam ao trabalho literário (o ímpeto deste excerto agradaria, e muito, aos surrealistas): “(...) pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares” (1995, p. 45). Enfim, duas poéticas que buscam a indelimitação.

Quanto a mim – tarefa árdua nas mãos – precisava tangê-los, Surrealismo e Murilo, precisava cotejá-los (famosa palavra, no jargão acadêmico). Ou melhor, percebia que

⁵² *Microdefinição do autor* (1995, p. 45).

precisava confrontá-los. Entretanto, posso confessar, estava dia a dia mais confuso e complicado; por outro lado, sentia-me feliz por estar partindo de um terreno completamente instável. Em outras palavras, o percurso parecia estar correto, porque partia justamente do desconhecido, do difícil e, por que não, do paradoxo e do dilema. Difícil poesia! Então, vieram os poetas para me auxiliar: Rilke: “O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita” (1985, p. 55); Augusto de Campos: em entrevistas, citando Pound: “Beauty is difficult”⁵³; Valéry: “O prazer da leitura reside em sua dificuldade”, citado por W. H. Auden, no texto “Ler”⁵⁴; e Armindo Trevisan: “(...) uma arte que Hegel definia como difícil” (1993, p. 7)

E foi com uma “satisfação desalentadora” (o oxímoro não é à-toa) que li os críticos Pierre e Shuster, na apresentação do livro *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação*, defenderem: “A poesia autêntica é inexplicável” (1988, p. 9). A essa definição, agrego ainda mais duas, que não pensam apenas uma poética surrealista, mas, a própria poesia. A primeira é um famoso aforismo de Valéry: “Poema é aquilo que não pode ser resumido”⁵⁵; a segunda definição, talvez uma síntese das duas anteriores, é do nosso José de Alencar (visto, na maioria das vezes, apenas como velho de barbas longas, infelizmente): “A poesia, como todas as coisas divinas, não se define; uma palavra a exprime, porém mil não bastam para explicá-la” (2007, p. XXXVI).

As seguintes questões assomam: em primeiro lugar, como caracterizar uma poética, qualquer que seja? Como definir algo que, por sua essência, evita a definição, a ponto de ser chamada de poesia apenas aquilo que alcança esse intangível de que falam os poetas e os críticos? É possível mapear esse “mecanismo retórico” (PAZ, 1982, p. 16) que catapulta a imaginação? Como perguntou Octavio Paz: “Como nos apoderarmos da poesia se cada poema se mostra como algo diferente e irreduzível?” (1982, p. 17). Como é possível construir algum tipo de interpretação para, quem sabe, oferecer algum tipo de conselho?⁵⁶

⁵³ Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>. Acessado em 15/12/2011.

⁵⁴ Disponível em http://www.releituras.com/whauden_ler.asp. Acessado em 15/12/2011.

⁵⁵ Disponível em <http://mscamp.wordpress.com/paginas-escritas/os-cem-melhores-poemas-internacionais-do-seculo-xx/> acessado em 15/12/2011

⁵⁶ Não é a tarefa deste trabalho responder essa questão. Contudo, basta lembrar os inúmeros livros – os quais, mais e mais, são publicados – que ensinam a ler como um “escritor”, que ensinam macetes da arte da ficção, que esmiúçam elementos e segredos da narrativa para o escritor iniciante; e quantos são os livros que

2.2 Do desdobrar... Do prolongar...

Apesar da visão de que a poesia é inexplicável, não acredito que uma investigação nesse terreno esteja fadada ao fracasso. Contudo, para essa tarefa resultar satisfatória, algumas atitudes se fazem prementes. Em primeiro lugar, é preciso aceitar o desafio de penetrar e observar com paciência a “floresta de símbolos”, como escreveu Baudelaire, em seu famoso poema *Correspondências*. Desafio e paciência, duas palavras que afastam boa parte dos leitores⁵⁷. A segunda atitude é lembrar o sentido específico do verbo “explicar”. Vejamos.

Francisco Achcar, num estudo sobre a poesia de Drummond, revela o seu método de análise e interpretação: “Tratando-se de textos geralmente *sobrecarregados* de significação, *explicá-los* será, conforme o significado original do verbo, ‘desdobrá-los’ – desfazer algumas ‘dobras’ onde se alojam seus sentidos” (2000, p. 11, grifo do autor).

A ideia de desdobrar o sentido me pareceu bastante interessante, por diversas razões. Interessante porque plástica, uma maneira lúdica/concreta de trabalhar. A segunda razão foi exegética: mais do que definir em esquemas fechados (“Quer dizer isso...”), o trabalho de explicar teria como intento prolongar os sentidos. Em outros termos, em vez de “violentar” o texto com um modelo hermenêutico prévio, senti-me como uma peça importante na identificação de mistérios e, por que não, na alimentação do mistério.

Além disso, manejando textos “sobrecarregados de significação”, tive a certeza de que não poderia abarcar todas as dobras, tendo, por isso mesmo, que escolher *zonas de sentido* que corroboravam para minha hipótese (a qual, a seguir, será exposta).

Em suma, essa me pareceu a melhor escolha metodológica para abordar estas poéticas (tanto a surrealista, quanto a muriliana) marcadas pela descontinuidade e pelo fragmentário.

“prometem” algo parecido com o gênero lírico; em síntese: quantos prometem ler como um “poeta”? Mas essa é uma questão para outro trabalho...

⁵⁷ Voltaremos a essa questão

2. 3 Da leitura de poesia (desafiando a Esfinge)

*E a esfinge prepara lentamente
O avesso da sua resposta*
(Murilo Mendes– Beira Mar)

Faz quase quarenta anos que Murilo Mendes morreu em Lisboa. Apesar dos inúmeros elogios que o poeta recebeu (e ainda recebe), a sua obra, aos poucos, vem sendo objeto de estudos por parte da academia.

A poesia, como lembra Armindo Trevisan (1993, p. 7), por meio de Ramón Jiménez, dirige-se a uma minoria. E acrescento: há poetas que estão dentro da minoria da minoria. São aqueles que recebem alcunhas diversas, etiquetas como a de “poetas herméticos”, “poetas obscuros”, “poetas malditos”, “poetas eróticos”, etc. A academia, é preciso dizer, tem dificuldade de conviver com estes poetas. Na verdade, mesmo os leitores de poesia têm as suas restrições em relação a “esses poetas”. Se a poesia é uma “viagem pelo desconhecido”, como queria Maiakovski, há poetas que levam esse axioma às últimas consequências. Nessa viagem, os leitores podem se sentir como turistas perdidos, caminhando num ambiente inteiramente diferente e inóspito: “Todo inesperado tem limites”, podem resmungar, e essa sensação de suspensão (ou melhor, perdição) pode afastar para longe os leitores-viajantes. Com efeito: livro fechado. Livro na estante⁵⁸.

Pode-se dizer que Murilo Mendes dificilmente será o poeta de apelo popular (como um Drummond, Quintana e Bandeira). Não há mesmo qualquer edição de bolso. A seguinte interpretação de Murilo Marcondes evitará qualquer mal-entendido, e nos poupará de maiores comentários:

⁵⁸ Ou, como cantam os Titãs, na canção *Palavras*, num misto de Gide (“Tudo já foi dito, mas como ninguém escuta é preciso dizer de novo”) com Eclesiastes 1:9 (“Aquilo que veio a ser é o que virá a ser; e o que se tem feito é o que se fará; de modo que não há nada de novo debaixo do sol.”): “Versos que repito/ Palavras pra dizer/ De novo o que foi dito/ Todas as folhas em branco/ Todos os livros fechados/ Tudo com todas as letras/ Nada de novo debaixo do sol.”

Talvez não seja de todo desnecessário advertir que a poesia de Murilo Mendes raramente se entrega com facilidade. São pouquíssimos os poemas que fascinam de imediato e logo se transformam em peças incontestes de antologia. (...) Apontar esta diferença, está claro, não visa estabelecer nenhuma escala de valor entre estes poetas ou entre seus leitores, mas somente aludir a alguns problemas intrínsecos à obra de Murilo Mendes (...). (2001, p. 106)

Os leitores de Murilo Mendes, os amantes da sua poesia “guardam”⁵⁹ os seus poemas justamente por conta dessa dificuldade inerente. São leitores que levam ao cabo aquele famoso aforismo de Valéry já citado: “O prazer da leitura reside em sua dificuldade”.

Murilo Mendes é um poeta escorregadio: quando se tenta segurá-lo de um jeito, a sua poesia dá um jeito de se desvencilhar e saltar livre. “Poesia liberdade”, respondeu Murilo para a pergunta: “A sua divisa?”⁶⁰. A ciência – e seus pressupostos metodológicos – precisa fixar, como os alfinetes colocados nos insetos. Contudo, como lembra Octavio Paz: “Classificar não é entender. E menos ainda compreender” (1982, p. 17).

Põe-se Murilo numa lâmina. Ao olhar pelo microscópio Murilo desapareceu. Murilo está no teto. Entender poesia não é fixá-la. Para penetrar esse reino, é preciso conviver, e essa convivência não é estritamente lógica, racional; pelo contrário, o que conta, também, é a intuição, o acaso, o jogo, o “sem-querer”. E por essa razão, como aludimos acima, a tarefa de crítica se torna mais complexa.

O verdadeiro leitor de poesia é aquele que não tem medo de recomeçar do zero, pois sabe: é possível chegar ao final de um poema e não “entendê-lo”. O verdadeiro leitor de poesia não conta com nenhuma ajuda; isto é, não espera que o poeta (ou algum catedrático-especialista) saia de dentro do livro para lhe explicar o que, afinal de contas, está acontecendo ali. Enfim, o verdadeiro leitor de poesia sabe *conviver* com as suas dúvidas e tropeços. Sabe dar tempo ao tempo, e se há poetas que demoram dez anos para terminar um poema, talvez o leitor precisará guardar o poema pelo dobro do tempo, por que não? O

⁵⁹ O sentido do verbo está naquele que foi desenvolvido e poetizado por Antonio Cícero, no poema *Guardar*: “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la./ Em cofre não se guarda coisa alguma (...) Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la, por/ admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado” (2001, p. 337)

⁶⁰ *Resposta ao questionário de Proust* (1995, p. 51)

verdadeiro amante de poesia aprecia não apenas a decifração, mas também a possibilidade de não decifração – pois há essa possibilidade, sim.

O leitor vence os enigmas da Esfinge, a partir do momento que não teme não saber respondê-los. Subverte o jogo, e a Esfinge terá um enigma para si, perguntar-se-á: “Onde está o temor que eu infligia frente ao ‘não-entendimento’?” Talvez aí a Esfinge desapareça; ou talvez ela possa escrever um poema, já que foi atingida por aquele relâmpago de que fala Gullar, o *espanto*. Entre o decifrar e o não-decifrar, mora o mais importante da poesia: o espanto. Um poema que se apresenta completamente decifrável, não é mais poema. Ao perder a pujança de espanto, o poema perdeu a sua função de ser. Um poema sem espanto é uma máquina estragada. Espanto: este é o compasso da poesia. Na poesia de Murilo não falta isso. Vale lembrar outro título de poemas do autor: *A poesia em pânico* (1937). Se *As metamorfoses*, de Murilo Mendes, tem uma divisa é esta: poesia espanto.

2.4 Da palavra e reflexos poéticos

As palavras existem para representar o mundo, mas o mundo não é fixo. Então, como representar algo cuja única constante é a fluidez? Talvez o grande poder da linguagem poética seja este, o de construir um mundo próprio (também dinâmico) com palavras vivas, as quais, por vezes, espelham a realidade do homem⁶¹. Para perceber essa interpenetração, contudo, esse homem-leitor precisa alçar a sua imaginação, do contrário, não viverá um segundo sequer naquele mundo da linguagem, tampouco enxergará reciprocidade.

Há poetas que exploram em maior medida essa constante fluidez. Não quer dizer que sejam os melhores, mas, geralmente, são os mais herméticos, pois nessa busca por totalidade, apontam diferentes nortes, exigindo, assim, que vejamos as simultaneidades. Isso dificulta a análise de quem se aventura pelo mundo poético, afinal de contas, somos ensinados a procurar um “Terra à vista” de cada vez. Na escola, diariamente, perguntam qual o sentido disso e daquilo, e se ele não for o mesmo ensinado previamente, recebe-se um “x” vermelho, sem falar que o “sentido disso” nunca está presente no “sentido daquilo”.

⁶¹ Otavio Paz: “A poesia revela este mundo; cria outro” (1982, p. 15).

E existe aí um paradoxo, ou uma tristeza: quanto mais as artes e as literaturas do final do século XIX e do século XX exploram os oxímoros, os claros enigmas, os mundos enigmas, as noites transfiguradas, alquimias verbais e *ptyx*, mais se aprende a univocidade, quando não uma pluralidade simplória e doutrinária – insuficiente aos novos contrapontos e atonalidades; insuficiente em relação às contiguidades e similaridades imprevisíveis. Em síntese, insuficiente para os surrealismos/murilos.

São muitas as formas de melhorar a percepção, e não falo aqui das portas da percepção, nem dos paraísos artificiais; falo, tão-somente, de percepção subjetiva. Quando vamos ao museu, na infância, para ver/sentir/pensar um quadro é para isso; quando estudamos física (a despeito da divisão entre disciplinas exatas e humanas), também. Mas fiquemos por aqui: na experiência poética.⁶²

Há muitos manuais que afirmam que poesia não é difícil, que é possível dizer o que e como ler. Às vezes são bons guias. (Mas você sempre parecerá um turista com camisa estampada e máquina fotográfica.) Quando o são é porque partem, obrigatoriamente, da seguinte premissa: a experiência poética está ligada à percepção subjetiva da realidade. Necessariamente (felizmente), cada um pode/deve ler e interagir com um poema à sua maneira, por outro lado é como lembra o poeta W. H. Auden:

Embora uma obra literária permita leituras diversas, o número de tais leituras é finito e pode ser organizado em ordem hierárquica; algumas leituras são obviamente mais "verdadeiras" que outras; algumas, duvidosas; algumas certamente falsas; e outras, como quem lê um romance de trás para frente, absurdas⁶³.

Ler Murilo Mendes é uma experiência poética particular. Com o poeta mineiro aprimoramos os nossos *reflexos poéticos*. Isto é, somos exigidos a todo instante a enfrentar os inúmeros espaços e ambientes improváveis: "a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história" (MENDES, 1995, p. 46). Durante

⁶² Certa vez Carlos Drummond de Andrade escreveu: "O que eu pediria à escola, se não me faltassem luzes pedagógicas, era considerar a poesia como primeira visão direta das coisas, e depois como veículo de informação prática e teórica, preservando em cada aluno o fundo mágico, lúdico, intuitivo e criativo, que se identifica basicamente com a sensibilidade poética" (apud TREVISAN, 2000, p. 11).

⁶³ Disponível em http://www.releituras.com/whauden_ler.asp, acessado em 18/11/2011

esse convívio, entre terrenos de batalhas imagéticas, é forçoso penetrar com agilidade sensível.

Quando criança, no primeiro dia de aula de judô, meu professor gritou: “Para lutar, é preciso aprender a cair no tatame!” Assim foi uma semana inteira: levantando para cair de novo. Para penetrar no universo de Murilo Mendes é preciso aprender a cair. É preciso ter destreza para levantar: não temer os pianos, os manequins, os voos, os abismos, tudo isso coberto de encantos e surpresas e, às vezes, por que não, armadilhas.

2.5 Etiquetas e Hipóteses

Não é uma inverdade dizer que os poemas que compõem *As Metamorfoses* geram no leitor um impacto cujas reverberações/impressões são logo associadas ao Surrealismo. Contribuindo, dessa maneira, para a famosa etiqueta: “Murilo Mendes é um poeta surrealista”. Esse julgamento parte de *um* Surrealismo: aquele, estritamente, ligado ao ilógico, ao absurdo, ao hermético, ao estranho, etc. Por outro lado, essa primeira associação com o movimento francês talvez guarde uma interpretação possível, a merecer uma consideração mais detalhada.

Aqui esta a hipótese principal: o livro de Murilo Mendes pode ser considerado como uma das mais altas expressões do Surrealismo brasileiro (ou, tomando de empréstimo a expressão do próprio poeta: “Surrealismo à moda brasileira”); porém, seria não apenas injusto, como parcial e incompleto essa classificação generalista, uma vez que a poética muriliana metamorfoseia o próprio Surrealismo francês. Para que esta longa afirmação se justifique – e ultrapasse a mera conceituação superficial – alguns elementos devem ser levantados.

Publicado em 1944, *As metamorfoses* é crucial em meio ao conjunto da obra de Murilo Mendes, tanto poética, quanto politicamente. O livro divide-se em duas partes, duas datas: “Livro Primeiro: *As Metamorfoses* (1938)” e “Livro Segundo: *O Véu do Tempo* (1941)”. Portanto, os poemas, a maior parte deles, foram escritos enquanto transcorria a Segunda Guerra Mundial.

Este foi o sétimo livro do poeta. O primeiro, publicado 14 anos antes, ao contrário, apresentava-se com um título bem mais recatado e simples, *Poemas* (1930). Nele o poeta se

mostra em sintonia total com as pesquisas dos modernistas de 22: pelo verso livre, pela linguagem coloquial, pela enumeração caótica (sem esquecer o cotidiano e o humor como elementos primordiais). Entretanto, a despeito desses trejeitos de geração, é possível perceber ali uma dicção pessoal. Segundo Merquior:

Pode-se até dizer que os Rômulo e Remo da Roma modernista, Mário e Oswald, chegaram – como Bandeira – ao estilo avant-garde, ao passo que Drummond e Murilo, os dois dióscuros mineiros estreados em livro em 1930, já nasceram modernistas (1995, p. 11).

N’*As metamorfoses* há, de saída, a intertextualidade direta com o livro de Ovídio. A opção que escolho, entretanto, como entrada está na decomposição do título. “Meta” significa, segundo dicionário Aurélio⁶⁴: “mudança; posteridade; além; transcendência; reflexão crítica sobre”. Na verdade, pode-se afirmar que este é o “prefixo-síntese” do livro. Para o crítico Fábio de Souza de Andrade:

O livro de 1944 oferece uma versão madura desta combinação improvável, pessoalíssima e muito brasileira das três matrizes estético-ideológicas que resultaram numa poética única: o filtro de um humor irônico, a liberdade das associações surrealistas, um catolicismo sensualista e pouco ortodoxo (2002, p. 13).

Um humor cujo sentido é a reflexão crítica, seja da sociedade, seja até mesmo da religiosidade: “protegido pelo *sense of humour*, meu anjo da guarda” (1995, p. 47); o catolicismo, estranhamente erótico, será coberto pelo “estado de bagunça transcendente”; o Surrealismo, por fim, terá uma preocupação singular com a posteridade e, na visão de todos os críticos, nunca se apresentará como estilo doutrinário. Em relação ao livro em questão, escreve Marcondes de Moura:

Daqueles três elementos, o humor quase desaparece para voltar fortemente nos livros finais. (A rigor, ele desaparece apenas como “piada”, permanecendo, mesmo nos livros intermediários, como variante do princípio básico de combinação de contrários). O Surrealismo mantém sua plena atualidade, sobretudo no que se refere à valorização da imagem e à criação do insólito. Por seu lado, o cristianismo fornece uma visão de mundo e de história que vai balizar o

⁶⁴ Dicionário eletrônico Aurélio – Século XII

alcance e o significado das imagens e das atmosferas criadas pelos poemas (1995, p. 71).

O poeta encarna o vate, o visionário, cuja expressão formal é, todavia, totalmente moderna. (“Il faut être absolument moderne” – palavras de Rimbaud, aqui necessárias.) Em relação a esse “modernismo”, no sentido de uma forma moderna, Murilo Mendes sempre mostrou empenho e curiosidade frente as novidades advindas dos movimentos de vanguarda. Certa vez, afirmou: “Minha posição em relação ao concretismo é a seguinte: desde o início interessei-me pelo movimento – como por todos movimentos de vanguarda que conheci” (MENDES, 1995, p. 30). Em outro depoimento, Murilo reitera sua relação com o “hoje”, o tempo presente: “Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção da arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES 1995, p. 26).

3 METAMORFOSES, MOVIMENTOS, TRANSCENDÊNCIAS

3.1 Um Ser em Outro, um Outro em Ser

O mundo às vezes / É tão pouco sobrenatural.
(Murilo Mendes – *Orfeu*)

Em “O emigrante” (2002, p. 23), poema que abre o livro de Murilo Mendes, há, de chofre, uma exposição de alguns dos principais temas – ou melhor, movimentos – que serão explorados nas demais partes. Essa espécie de introdução apresenta uma disposição tipicamente musical: os primeiros acordes anunciam os principais fraseados; apresenta, por assim dizer, as suas promessas, os seus *futuros*. A primeira estrofe é marcante nesse sentido, funcionando como compêndio de uma poética singular:

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua e a pedra.

Essa abertura adquire um tom insólito exemplar dentro de uma poética surreal. Os elementos, os substantivos, não poderiam ser mais simples e, ao mesmo tempo, mais opostos. Na verdade, a imagem evocada poderia ser perfeitamente uma legenda de um quadro de Magritte, em que grandes nuvens assomam no espaço aberto e dividem o azul do céu com grandes pedras flutuantes, ou mesmo aves de pedra. Essa primeira relação (o melhor, talvez, fosse dizer “encontro”) aponta, sub-repticiamente, para o desenvolvimento de um poder alquímico das artes – em especial o da poesia moderna do final do século XIX, fundamental tanto para o Surrealismo quanto para o poeta de Juiz de Fora.

Ora a nuvem tem um papel de sujeito, recolhendo uma ação, a do pássaro que sai da estátua de pedra; ora o eu-lírico, agora *sujeito*, transfigura-se nos elementos anteriores: “nuvem”, “pássaro” e “estátua de pedra”.

É como se, implicitamente, o poeta propusesse a seguinte pergunta: “Quem sou eu?”. Esta questão, a do autoconhecimento, é apontada com muito bom humor por Carlos Felipe Moisés:

(...) [os poetas] não se satisfazem com respostas convencionais, tipo nome, nacionalidade, profissão, etc. Quando pergunta “Quem sou eu?” (e em todo poema, direta ou indiretamente, essa pergunta é colocada), o poeta parece buscar algo além do esperado: “Sou fulano de Tal, Brasileiro, Escritor” (1996, p. 21).

O mesmo crítico lembra que o poeta moderno tem as seguintes qualidades: “ilógico, irracional, contraditório, estranho, excêntrico” (1996, p. 25); além disso, está longe dos “atributos firmes e claros” (1996, p. 25). Constante, portanto, o relativismo presente na poesia moderna. Se um Fernando Pessoa multiplicará as personalidades em heterônimos, Murilo Mendes, à maneira dos surrealistas, buscará conciliar os contrários, por isso que “nuvem” e “estátua de pedra” precisam comparecer fundidas nesse “eu”. Vale citar mais uma vez o aforismo presente no livro *O discípulo de Emaús*: “Um grande artista deve conciliar os opostos” (p. 822).

“Nuvem” será uma palavra presente ao longo de todo o livro. Ela é a imagem da diversidade, da multiplicidade, da descontinuidade. Será o “emigrante” por excelência – ou ainda a mudança. Em outros termos, constitui-se na expressão mais marcante das *metamorfozes*, do movimento, do “andante”, da transcendência. A “nuvem”, nas mãos de Murilo, será uma argila nas mãos do Criador, capaz de ser ao mesmo tempo trincheira, e conviver entre arranha-céus e sereias, e ser descabelada. Murilo afirmará n’*O discípulo de Emaús*: “Prefiro a nuvem ao ônibus”. No livro *As metamorfozes*, o poeta dedicará uma verdadeira ode aos poderes encantatórios desse ser mutante. O título é “Nuvem” (2002, p.39), vejamos um trecho:

(...)
Antiga nuvem, és o princípio da dança,
A construção do real, a poesia do pobre.
Ó nuvem, fértil contadora de histórias:

Quantas noites te observei,
Quantas manhãs me consumi te acompanhando.
(Os homens marchavam para seus negócios
Ou então para a matança dos irmãos.)
Nenhum dançarino dançou nem dançará como danças,
Nuvem plástica no passado e no futuro,
Confidente da minha história, da minha funda insônia,
Confidente dos meus amores golpeados,
De tudo o que alcançamos e perdemos – nuvem.

Quase impossível não lembrar e não relacionar com o poema, “O estrangeiro”, de Baudelaire, cujo diálogo termina: “— Ei! O que é então que você ama, extraordinário estrangeiro?/ — Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens” (2010, p.33). Por outro lado, enquanto Baudelaire, literalmente, aponta para um espaço etéreo (o seu famoso “lá, lá”, os convites à viagem, tanto em prosa quanto em verso, as fugas, o espaço ideal), Murilo, ao contrário, recorre à nuvem como um elemento *de estar nas coisas* – não por acaso a aparição dessa imagem em tantos poemas, em tantas situações –, deslocando-se no *espaço* presente, atingindo sempre o *tempo* presente. Um modo mágico de participar da realidade, e não de fugir dela. Vale a pena conferir as palavras de Aldo Pellegrini, um dos nomes mais importantes do Surrealismo argentino:

A poesia é uma mística da realidade. O poeta busca na palavra não um modo de expressar-se, mas um modo de participar da própria realidade. Recorre à palavra, porém busca nela seu valor originário, a magia do momento da criação do verbo, momento em que não era um signo, mas parte da própria realidade. Mediante o verbo, o poeta não expressa a realidade, mas participa dela (1996, p. 28).

Enquanto Baudelaire buscava expressar essa transcendência (ou melhor, “idealidade vazia”, expressão de Hugo Friedrich), o eu-lírico muriliano percebe o poder de acolhimento e movimento da nuvem. É preciso caminhar pela História, pelas épocas, é preciso metamorfosear-se. O poeta parte da “própria realidade”, assume-se real, para participar dela. Esse é, a meu ver, um traço eminentemente surrealista, tanto pela metamorfose, quanto pela forma alquímica de atingir a vida. Vejamos, dessa vez, o poema “O emigrante” (2002, p. 24) na íntegra:

A nuvem andante acolhe o pássaro

Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsam da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Vou te levar
O trigo das terras do Egito,
Até o trigo que não tenho.
Egito! Egito! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:
Eu vos deixo minha sede,
Nada mais tenho de meu.

Como dissemos, este primeiro poema ilustra os principais sentidos que serão prolongados ao longo do livro. Podemos identificar alguns núcleos temáticos, tais como: o resgate de passados, mitos, sombras, fantasmas, a recuperação da história e narrativas; o movimento, o correr, a ação de deslocamento entre diferentes espaços e tempos; a presença da tecnologia e dos avanços bélicos; a busca pelo alimento, representada pela fome e pela sede; a presença de Deus e do amor em meio (e a despeito) de todas as dúvidas, temores e horrores. A maioria dos poemas explorará mais de um núcleo ao mesmo tempo, porém, no conjunto, todos se encaixarão em algumas dessas seções. Começemos observando dois movimentos de ordem significativamente primitiva que são a fome e a sede⁶⁶. Para tanto, vale conferir a seguinte passagem de Armindo Trevisan:

A poesia ensina ao homem a arte de “se animar” em função de sua sobrevivência; de cavar uma trincheira psíquica. Importa lembrar aqui: a existência depende de uma decisão. Por isso Albert Camus dizia: “Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio”. Ou seja: viver é não deixar-se desviver, é decidir a favor de si e do mundo. Para tanto, deve o homem acionar suas reservas de emoção. René Le Senne definiu a arte: “o real ratificado pela sensibilidade” (1993, p. 9).

⁶⁶ “Murilo é poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primitivos” (BOSI, 1994, p. 447).

Se os primeiros versos do poema “O emigrante” dão a tônica em relação aos movimentos e ações do livro, os versos finais: “Eu vos deixo minha sede,/ Nada mais tenho de meu.”, esboçam a postura do poeta diante da vida: o essencial (a despeito de todas as perplexidades e espantos) está na sua postura afirmativa em relação à vida. Isto é, ao desejo de vida, uma vez que a sede não é a saciação, mas é tão-somente *a vontade*. Afinal de contas, o poeta não é capaz de dar o alimento total, mas a própria inquietação do estar vivo. O contrário da morte, assim, não é exatamente a vida, mas a sede. E essa sede está figurada em revolta, em fraternidade, em espanto, como veremos.

A dor, o desamparo, as perdas, a escassez, tudo isso está presente, o poeta não engana, nenhuma fonte lhe basta⁶⁷. O mais importante, contudo, se apresenta: a vontade de compartilhar, de estar em movimento. Para tanto, o passado, o presente, o futuro são evocados, são percorridos⁶⁸. Nesse sentido, podemos observar os inúmeros verbos que aludem, ainda no primeiro poema, ao deslocamento e à mudança: “Recapitulei”, “Corri”, “Me expulsam”, “levar”, “Levai-me”. Neste sentido, um trecho que merece destaque é este: “Amontoei/ Para dar um dia a outrem” (2002, p. 23). Numa conferência intitulada “Mito: o nada que é tudo”, inspirada no famoso verso de Pessoa, o professor de grego e literatura Antonio Medina afirma:

O real é absurdamente consumido todo dia. Então, ele some diante de nós, e a indústria se aplica de novo a criar novas bugigangas e nós vamos vivendo com essas coisas. Mas o espírito de certos homens consegue embalsamar as coisas que se vão, embalsamar com a matéria do *logos*. A palavra *logos* é a mesma palavra que está na palavra *lógica*. O *logos* vem do verbo *lego*, que quer dizer *falar*, *dizer*, mas a raiz de *lego*, *leg*, também quer dizer *recolher*. Quer dizer: o *logos* está à disposição de todos os homens do mundo, mas só alguns é que recolhem as coisas: são tratadores das plantas bonitas de todas as esferas da nossa experiência e transformam aquilo em eternidade. Então, isso é o mito.⁶⁹

Enquanto o real é consumido pela indústria, pelas bugigangas e, no contexto específico do livro de Murilo, pela guerra, o poeta busca recolher, amontoar, tratar,

⁶⁷ Escreverá, no seu *Canto amigo*, estes versos finais: “Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que não mistifica/ Eu sou o que vos deveria odiar e que voz ama,/ Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal/ Que agem poderosamente dentro de mim e de vós”

⁶⁸ “Passado presente futuro,/ Tiro o alimento de tudo” (*Memória*, 2002, p. 134).

⁶⁹ Disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/site/2011/05/06/mito-o-nada-que-e-tudo-%E2%80%93-antonio-medina-rodriques-demetrio-magnoli-e-jose-de-paula-ramos-jr-2/> acessado 14/08/11

transformar. É esse o compasso, é essa a *lógica* da maioria dos poemas. Com base nessa discussão, vejamos como o eu-lírico, ao longo da primeira parte do livro, descreve o seu tempo (desolado), como é abatido e tentado por ele.

Alguns poemas exploram esse aspecto de maneira sofrida, a paisagem está fria, coberta de horror. No poema “Jerusalém”: “Em vez de sinos festivos/ Ouço sirenes de aviões./ Em vez de santa eucaristia/ Recebo granadas de mão./ Os mitos do mal desencadeados sobre mim/ Me envolvem sem que eu possa respirar.” (2002, p. 38). Ou em “Revelação”: “Que nos adiantam os pianos/ E os clarins marchando na manhã?/ Espero o fogo, o fogo sobre nós./ Quem troca seu corpo por um pão?/ Pedimos água e nos dão veneno” (2002, p.47). E, para finalizar, o triste e irônico “Idílio”, cujo caráter amoroso e suave está recheado da iminência da morte. Basta ler os últimos versos para perceber a precariedade do idílio:

(...)
Perpassam reflexos de aviões, o amor é triste.
Os pianos viram tambores rufando a marcha *Danúbio Vermelho*
E os antigos portões de madressilva
São entradas disfarçadas para os subterrâneos
Onde a família ansiosa se reúne
A fim de ensaiar máscaras contra gases mortíferos.

O confronto militar se faz presente, cotidiano e, por isso mesmo, merece uma reflexão à parte. O Verbo é conscrito. Mas, por que pensar um tempo de guerra (mais especificamente a Segunda Grande Guerra) a partir de um livro de poesia? Afinal de contas, existem estatísticas objetivas numerando o que há para ser numerado; há gráficos transmitindo curvas exatas sobre os acontecimentos, relatos bem encadeados sobre os processos, as torturas. Então: por que um livro de poesia?

Porque, como registra José Castello ao compor um perfil de Caio Fernando Abreu, os artistas, poetas, escritores, são “biógrafos da emoção”. E a única forma de biografar um sentimento não é empregando as palavras no seu significado comum. O poeta trabalha com uma matéria-prima, as palavras, não no seu sentido frio, de impessoal dicionário, mas as recriando, num processo de seleção e arrumação vocabular – tudo isso para explorar as suas “mil faces secretas”, como disse Drummond. Dessa forma, a linguagem poética encontra contextos novos e até mesmo anormais, a fim de aliviar o olhar embotado.

Em tempos de guerra, no geral, as linguagens artísticas ganham novas representações/dilemas. Para sairmos brevemente do terreno da poesia, citemos Tchaikovsky e seus canhões no concerto “1812 Overture” e as experiências radicais com “piano preparado” de John Cage em “In The Name Of The Holocauste”. Ou mesmo Goya, na série de pinturas "Los Desastres de la Guerra". O Expressionismo de um Mark Rothko, que certa vez afirmou: “Depois do Holocausto e da bomba atômica, você não pode pintar as figuras sem mutilá-las”. Tempo de homens partidos. De profundas dissonâncias e cortes. A poesia, com efeito, não poderia ficar imune a isso, tanto nas suas potencialidades musicais quanto imagéticas, como veremos.

Mas seria um erro atribuir esses crimes e “quedas” apenas àqueles anos de Guerra. Para justificar essa afirmação, é preciso observar outros aspectos. O principal deles é a sobreposição do tempo, da história. Há uma ubiqüidade do horror, um prolongamento atemporal das analogias e correspondências. Em “Companheira”, o poeta expressa: “Dou-te o desconsolo do que está sendo destruído/ Pelos crimes que não cometeu,/ Pelos crimes de outros em época distante” (2002, p. 39). A reação está justamente no movimento, no ouvir todas as nostalgias e horrores, todas as tristezas e espantos. É neste contexto que se inserem os versos de “Fim”: “Eu existo para assistir ao fim do mundo./ Não há outro espetáculo que me invoque./ Será uma festa prodigiosa, a única festa/ Ó meus amigos e comunicantes,/ Tudo o que acontece desde o princípio é sua preparação” (2002 p.56). Mais adiante:

Eu preciso presto assistir ao fim do mundo
Para saber o que Deus quer comigo e com todos
E para saciar minha sede de teatro
Preciso assistir ao julgamento universal
Ouvir os coros imensos,
As lamentações e as queixas de todos,
Desde Adão até o último homem

Eu existo para a visão beatífica (2002, p. 56).

Enquanto o “Grande Fim” não vem, é preciso se movimentar, alimentar os sonhos, se alimentar deles, levar a semente de Deus e a visão do dilúvio. A reação se apresenta em diversos poemas vejamos o “Pastoral” (2002, p. 31):

Traze a sandália e o bordão para passearmos no campo sereno.
Somos contemporâneos de raças extintas,
Viemos de torres golpeadas e de hóstias profanadas.
Até que desçamos para os rios invisíveis
Convém dançar entre os humanos, comer o pão e o mel.
Os imortais nos aguardam nas esferas da música:
Muitos pássaros, muitas luas viajantes têm nostalgia de nós.
Esquadrilhas de mitos são enviadas para nos protegerem.
Hospedamos companheiros imprevistos,
O Máscara de Ferro, Nosferatu,
Ou então a Órfã do Castelo Negro.
As fontes esperam nosso sinal para murmurarem,
E os germes da peste se contêm ante a nossa benção.
Paz aos corpos insaciados de amor, aos membros genitais em delírio:

Suspendei de novo a gaiola dos anjos,
Voltem de novo os lírios do vale em lugar dos fuzis.

Mais uma vez, reaparece as “épocas muito remotas”, as sobreposições de homens contemporâneos e raças extintas. Mas diferente de outros poemas, não é só o poeta que tem a incumbência de se movimentar entre “rios invisíveis”, de proteger “esquadrilhas de mitos” e de recolher e hospedar esses “companheiros imprevistos”. O mundo está antropomorfizado, correspondendo-se com o eu-lírico e sua parceira.

E partir dessas discussões, se faz imperativo um diálogo, um “rito geral”, uma “corrente contínua”. É preciso que um “poeta futuro”, com um “canto amigo”, seja capaz de fundir os espaços e os tempos, que seja capaz de criar uma sombra fértil. Desdobremos com os poemas esta última frase.

No segundo poema do livro, “À janela”, o poeta escreve: “Minhas irmãs elementares,/ Tendes mãos, ouvidos, boca,/ Murmurais doces cantigas/ Que os homens decifrarão/ No rodízio do universo” (2002, p. 24). Em outro poema, “Corrente contínua” (2002, p.35), o poeta inicia com o intrigante verso:

Decifremos o código da Criação

Há um telégrafo surdo
De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela em estrela

Assaltam-me todos os sonhos
Que existiram desde o princípio do tempo.

Meus braços acolhem migrações de sereias.

Sou um campo onde se decide a sorte dos fantasmas.
Não me podes dispensar, crescimento do mito:
É preciso continuar a trama fluida
Pela qual Lilith, Ariadna, Morgana receberão o alimento.

Vinde beber no meu peito,
Cavaleiros andantes e volantes deste século,
Mulheres sem asilo, corações mutilados, Antígona.
Ó vós todos que temeis a força da matéria,
Comparsas de ópera, musas desprezadas dos poetas,
Nuvens anônimas: procurais minha sede.

A tecnologia tem aqui, como em “Regina Pacis”, o papel de acelerar a fraternidade, as analogias: “Ubíqua Maria, visita o universo de ponta a ponta/ E une todos os homens, num abraço elétrico” (2002, p. 48). O corpo do poeta é o espaço de encontro do mito. O poeta é uma espécie de “ponte”, à maneira de Rimbaud, que escreveu sobre o trabalho dos poetas: “Mesmo que possa sucumbir em seu salto gigantesco através das coisas inaudíveis e inomináveis, outros temíveis trabalhadores virão e começarão por aqueles horizontes onde ele próprio sucumbiu” (apud FRIEDRICH, 1978, p. 64).

A emoção do poeta exerce uma função social, não à toa Armindo Trevisan chama o poeta de: “um operário da emoção social” (1993, p. 35). Mas, no caso de Murilo, a sua biografia é a *corrente contínua*, ou seja, atemporal. É a síntese da história e do mito. Basta ver o poema “Começo de Biografia”: “Eu sou o pássaro diurno e noturno/ O pássaro misto de carne e lenda,/ Encarregado de levar o alimento da poesia e da música/ Aos habitantes da estrada, do arranha-céu e da nuvem” (2002, p. 52). Enquanto os versos iniciais têm uma tônica surrealista, os versos finais apresentam uma espécie de quebra, de força cristã. Cabe ressaltar que esta última característica não estaria de acordo com os pressupostos surrealistas, questão que exploraremos mais adiante: “(...) Eu vos forneço o alimento da catástrofe e o ritmo puro./ Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio” (2002, p. 52).

Por enquanto, guardemos a necessidade do *encontro, da reunião, do diálogo, da troca*. Vejamos dois excertos:

“Encontros”

Os peixes movem as antenas
Para me escutarem,
Os bichos do campo fiam a minha roupa.
Dou uma grande ceia aos pássaros.
Três estátuas de antigo mármore
Surgem do chão da Grécia num abraço.
Recolho na pupila os últimos vestígios do dilúvio.
(...)

“O rito geral”

Guardião dos sonhos, levantei a aurora,
Advertindo os homens do trabalho inútil.
Tangia os sinos do universo-igreja,
Convocando formas e elementos
Para o ofício geral da poesia.

Eu dialoguei com eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,
Para o fundo do mar e o céu.

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal

Os títulos não poderiam ser mais auto-explicativos. Mais uma vez é preciso estar em contato com as formas elementares e com os animais, de épocas e espaços mais diversos. É preciso alimentar e ser alimentado, como nos poemas “Aerograma” ou “Tema antigo”. Os dois com a mesma perspectiva levantada até agora: “Vestindo as nuvens órfãs,/ Esticando a pedra eterna, / Dando às fontes de beber, / Eu consagrei o universo.// Alimentei até os sonhos Dialoguei com a esfinge móvel, / Fiz florescer o deserto” (2002, p. 61).

Essa marcha pela história, pelas datas, tem uma razão fundamental, mais do que a comunicação, o poeta busca a fusão dos contrários. Os poemas intitulados “Estudos” aludem justamente essa pesquisa preliminar. No “Estudo n. 2”, os versos: “Preso entre dois choques, invoco o Tudo ou Nada” (2002, p. 37). No “Estudo de n. 4”: “Quero antes correr a cortina sobre mim mesmo,/ Transcender minha história/ E esperar que Deus remova meu corpo./ Quero tudo, ou nada:/ Todas as paixões, todos os crimes, delícias e propriedades” (2002, p. 43). E ainda o “Estudo n. 5”: “Deslocam-se com agilidade as montanhas/ Que

serenas adejam nas nuvens// Ó amiga, não há formas pesadas,/ Não se opõem o dia e a noite/ Quando somos possuídos por uma só Grande Idéia/ Que asfixia fantasmas e dimensões” (2002, p. 49).

Neste ponto, existe uma similaridade com o ideário surrealista, quando Breton espera que “os mistérios que não existem darão lugar ao grande Mistério” (2009, p. 230). Na interpretação de Álvaro Gomes: “O que o autor entende por grande Mistério constitui, na realidade, a essência do Surrealismo, quando diz que a prática do sonho será responsável pela eliminação da contradição essencial em que vive o homem entre o real e o irreal” (1995, p. 60). Agora, vejamos como se dá a fusão dessas contradições no poema *1999*:

(...)
Tudo começa de novo e existe para sempre
Eu amei todas e todas me amaram sem saber.
A semente de trigo deu a volta ao mundo
E se levanta em hóstia sobre minha alma seqüestrada.

Rio, murmura como no primeiro dia da criação,
Cometa, surge de novo me incorporando ao céu,
Operário, transmite no espaço o coro da humanidade.
Eis que venho sobre nuvens.

Tocam-se o fim e o princípio:
FIAT LUX outra vez.

Até aqui o poeta mineiro poderia estar em concordância com o Surrealismo: as imagens de Murilo não buscam uma censura, não buscam a lei do menor esforço, não buscam apenas realidades sumárias, não pretendem sequer recorrer ao “bom-senso”, às classificações de costume. Murilo e Surrealismo buscam as associações negligenciadas.

A diferença, no entanto, não está apenas no método, mas também, no Mistério. O Mistério surrealista apresenta o maravilhoso como ponto de chegada. Aí estaria a liberdade absoluta. Sem Deus, sem misticismo eminentemente cristão. Raymond Queneau, adepto do Surrealismo, escreve:

A adesão a um movimento revolucionário, qualquer que seja, supõe a fé nas possibilidades que este tem de se tornar realidade. A realidade imediata da revolução surrealista não consiste tanto em mudar algo na ordem aparente das coisas, mas em criar um movimento nos espíritos.

A ideia de uma revolução surrealista qualquer aponta para substância profunda e para a ordem do pensamento...; tende a criar, antes de tudo, um novo gênero de misticismo (1995, p. 67).

Os surrealistas enfatizam que a sua revolta não é literária, rejeitam assim qualquer associação do movimento com as artes. Isso os leva a um impasse. Como mudar a vida? Certo, é preciso mudar os espíritos. Como observa Gomes: “Ao acreditar que o Surrealismo modifica algo nos espíritos, criando nova espécie de misticismo, Queneau demonstra, assim, que o movimento surrealista pretende agir sobre a realidade profunda do ser” (1995, p. 67). Lembremos que o “ser”, neste caso, se refere ao mundo inconsciente da mente, e nada tem que ver com religião.

Agir no “ser” significa alimentar a sua liberdade. Mas não é tão fácil quanto parece. A ação surrealista exige que essa conquista da liberdade seja um ato de todos, pois, do contrário, a revolução surrealista não passará de revolução egolátrica. A saída para o impasse estava na adesão à revolução social, de viés político. No entanto, esta saída revolucionária não era bem-vista por todos os participantes:

O que ela nos propõe, esta revolução, que possa desde agora – salvo a destruição do burguês – interessar a nossa alegria e à salvação do espírito da liberdade? O que temos o direito de esperar? Com ou sem igreja, sabemos que o proletariado contará com o imperativo categórico, o dever, a lei, o humano, o sacrifício, velhos preceitos morais que rejeitarão o maravilhoso – ou poesia em liberdade – e que ele justificará pela Razão, esse ídolo que pertenceu a todos séculos, e não apenas somente à burguesia. (...) Isso porque queremos (...) fazer a poesia infusa jorrar na realidade, torná-la ativa, fazer dela um motor (...), queremos que a poesia suplante a Razão. (FONDANE, 1992, p. 63)

O surrealista ainda afirma: “Não se trata certamente da liberdade do poeta para ser irracional, para ser livre (...) mas de impor sua liberdade aos homens, de forçá-los ao ato livre” (FONDANE, 1992, p. 63). E aqui o Surrealismo demonstra um verdadeiro dilema: através da imposição, buscaria suplantar a velha conhecida noção de religião. O Mistério de Murilo, por outro lado, está bastante próximo da transcendência ensinada pelo Cristianismo. Murilo escreve em *O discípulo de Emaús*:

Ó socialistas e comunistas, meus irmãos, por que não podeis reconhecer a verdade de Jesus Cristo? Tendes mais amor à liberdade do que eu? Não. Vosso espírito é mais largo do que o meu? Não. Sois mais inteligente do que eu? Não. Sois mais sensíveis do que eu? Não. Sois mais poetas do que eu? Não. Sois mais solidários com os pobres e os oprimidos, do que eu? Não. Então por quê?... Ah! será certamente revelado no final dos tempos (1995, p. 853)

Este seria um dos principais elementos de distinção da poética muriliana em relação aos demais surrealistas. Contudo, voltemos a observar o elemento de fusão dos contrários, próprio do Surrealismo. Vejamos o poema “História” (2002, p. 59):

O espaço abre-se em sedes e clamores
Dos que nasceram há mil anos
E dos que ainda vão nascer
Há uma convergência de presságios
(...)
O espírito poderoso que fundirá os tempos
Espera, impaciente, nos átrios celestes.

“A marcha da história” apresenta esse mesmo impulso de fusão: “Onde o homem e a mulher são um,/ Onde espadas e granadas/ Transformaram-se em charruas,/ E onde se fundem verbo e ação” (2002, p. 63). Os títulos dos poemas guardam a ideia de progressão, de cronologia, porém buscam justamente a reconciliação dos tempos. Mais uma vez o sentido de “recolher” se torna importante, pois é a partir deste mecanismo que o poeta percebe a transcendência.

Os surrealistas declaram: “Nada temos que ver com literatura; mas somos bem capazes, quando necessário, de utilizá-la como qualquer outra pessoa” (1995, p. 65). Nesta e noutras declarações, observa-se a renúncia surrealista da classificação de literários e/ou artistas. Em contrapartida, Murilo Mendes provê a ambos uma função e novos sentidos – o artista pode tornar-se um reconciliador de opostos. Como se observa no poema “A volta do filho pródigo”: “Ordenam a sinfonia:/ Nijinski dançando no arco-íris/ Reconcilia o céu e a terra” (2002, p. 45). O poeta incorpora justamente a força da arte, ou melhor, a do grande artista. “O poeta futuro” (2002, p. 34).

O poeta futuro já se encontra no meio de vós,

Ele nasceu da terra
Preparada por gerações de sensuais e de místicos:
Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos,
Encerrando no espírito épocas superpostas.
O homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida
Sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido.

O poeta futuro já vive no meio de vós
E não o presentis.
Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções
E não permitirá que logo se perca,
Não acabará de apagar o pavio que ainda fumeja,
Transformando o aço da sua espada
Em penas que escreverão poemas consoladores.

O poeta futuro apontará o inferno
Aos geradores de guerra,
Aos que asfixiam órfãos e operários.

A diferença está no espiritualismo que há em Murilo. Quando Murilo escreve: “Encontrarás em mim, fundidas para sempre,/ A loucura e a lucidez” (Paternidade, 2002, p. 66), são versos que poderiam estar em qualquer declaração surrealista. Precisariam, no entanto, estar fora do contexto, em forma de excerto. Os poemas inteiros revelam a verdadeira tônica: religiosa. Esta, em Murilo, ainda superior a qualquer “maravilhoso surrealista”. Vejamos o poema “Cântico” (2002, p. 58):

Homens, irmãos de todos os tempos e países,
Formamos juntos um vasto Corpo
Estendido na história através das gerações.

É a partir do pão que reconhecemos o Senhor,
Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,
Na fração do ritmo contínuo que vem desde o princípio,
Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do músico.

É a nós, guias, que compete abrir as portas das prisões,
É a nós que compete transformar as espadas em arados,
É a nós que compete fazer diminuir
O temor e o tremor espalhados pelo mundo.

O poema acima ilustra importantes características que, durante esse percurso, é possível identificar: a união, o alimento, os tempos superpostos, a continuidade, o poder da

arte, etc. Se os surrealistas bradam em seus panfletos para que se abram os presídios e os manicômios, Murilo se apresenta mais calmo, o seu espírito gregário não é em prol da anarquia do maravilhoso. O poeta escreveu sobre o amigo Ismael Nery, que muito lhe influenciou:

Do comunismo adotava certas partes que lhe pareceram muitas justas, mas o rejeitava como norma de vida e concepção filosófica do homem e da natureza humana. Considerava infantil e ingênuo pretender fazer qualquer restrição ao Cristo e ao Evangelho. Apresentava-nos o Cristo não só na sua divindade, mas também na sua humanidade, mostrando constantemente a verdade da encarnação e ainda o Cristo como filósofo e modelo supremo dos poetas e dos artistas (1996, p. 27).

O Surrealismo dirá sobre si mesmo: “Ele é um grito da mente dando as costas a si mesmo, e está determinado a arrebentar seus grilhões, mesmo que tenha de ser com martelos de verdade” (1995, p. 66). O surrealista entende-se como: “uma espécie de vigia da sociedade burguesa”, para usar a expressão de Gomes (1995, p.67). Não hesitará em gritar e berrar, coisas como: “Somos especialistas em revolta”; “Estamos determinado a fazer revolução”. Ou Artaud, vociferando: “Cuidado com vossas lógicas, senhores, cuidado com vossas lógicas, não sabeis até onde nos pode levar nosso ódio à lógica” (1995, p. 68). Murilo não grita. Pelo contrário, o poeta investiga, o poeta pergunta. E esse elemento precisa ser agora destacado, como no “Poema Bíblico atual” (2002, p. 44)

(...)

Para que semear a árvore que vai dar madeira do leito do assassino,
Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras,
Para que alimentar a criança que mais tarde abandonará os pais órfãos?

Deixa crescer a semente que Deus plantou na tua alma
E a tua posteridade tranqüila se multiplicará
Na proporção das areias do mar e das estrelas do céu.
Reconhece o teu limite e adora a mão do Senhor que te remove
Como um menino remove as peças do seu jogo de armar.

Os surrealistas não admitiriam essa semente. Basta ler a seguinte declaração anti-religiosa, na revista *La Révolution Surréaliste* (1925):

Teu Deus católico e cristão que, como os outros deuses, pensou todo o mal: / Tu o colocaste em teu bolso./ Nós não temos mais o que fazer de teus cânones, índices, pecado, confessionários,/ sacerdócio, pensamos em uma outra guerra, guerra a ti, Papa, cachorro./ Aqui o espírito se confessa ao espírito./ De cima a baixo de tua máscara romana o que triunfa é o hino das verdades imediatas/ da alma, das chamas que queimam ao mesmo espírito. Não existe Deus, Bíblia, ou/ Evangelho, não existem palavras que detenham o espírito (apud FARIAS, 2003, p. 120).

Murilo, neste sentido, contraria não só os Surrealistas, mas também aquele “cristianismo em ruína” e aquela “idealidade vazia”, de que trata Hugo Friedrich no seu capítulo sobre Baudelaire. De um lado, a poesia do século XIX não foi indiferente ao Cristianismo, vide a poesia de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, até mesmo, Lautréamont, de outro, a poesia e as declarações dos surrealistas cujo ideário mostrava-se eminentemente iconoclasta e ateu. Friedrich escreve sobre a idealidade vazia: “O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotado de sentido” (1978, p. 49). Murilo, por sua vez, encontra, sim, uma “Elevação” (para tomar o emprestado o famoso título do poema de Baudelaire).

Ainda segundo o teórico alemão: “Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que quer dizer com isto quando se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto” (1978, p. 49). Os Surrealistas também falarão: “Sob a cor da civilização, sob o pretexto de progresso, chegou-se a banir da mente tudo aquilo que pode ser tachado, com ou sem razão, de superstição, de quimera” (1996, p. 49). A partir dessas reflexões, Farias escreve: “Apesar das várias interpretações místicas que muitos exegetas deram ao Surrealismo, os seus confrades preferiram sempre manter firme e explícita a ideia central da inexistência de Deus” (2003, p. 120). André Breton escreveu acerca Deus no seu *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938):

Falar de Deus, pensar em Deus, é de toda forma dar sua medida e quando digo isto é muito certo que esta idéia eu não faço minha, mesmo para combatê-la. Eu sempre apostei contra Deus, e o pouco que ganhei no mundo não é para mim mais do que o ganho desta aposta. Por mais derrisório que tenha sido o jogo (minha vida) tenho consciência de ter ganhado plenamente. Tudo que há de oscilante, de

ambíguo, de sujo e de grotesco passa para mim nesta palavra: Deus (apud FARIAS, 2003, p. 121).

Para fechamento desta seção, vejamos o poema que encerra a primeira parte do livro de Murilo: “Canto Amigo” (2002, p. 70-71)

1
Eu te direi: poderás te libertar do peso da vida,
Poderás encontrar um amigo no fantasma que te habita,
Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar num só.
Eu te direi: da própria franqueza emerge a força,
E muitas vezes a renúncia é o esquema da vitória.
Se conhecesses o dom que vem do alto e que afastas!
Por que aumentas o terror que rodeia o teu lar,
Por que em vez dos retratos de poetas
Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade
Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?
Por que acreditas no julgamento dos chefes transitórios do homem?
Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?
Que futuro preparas, homem amigo, para teus descendentes.

2
Ó meus irmãos, eu ando entre vós como o sobrevivente duma cidade arrasada.
Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura
Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.
Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que não mistifica,
Eu sou o que vos deveria odiar e que vos ama,
Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal
Que agem poderosamente dentro de mim e de vós.

O primeiro verso do poema dirige-se a um interlocutor. Está posto o desejo de comunicação. Trata-se de um *eu* que não comunga com os valores da atual civilização. Sabe do peso da vida cotidiana-terrena, e, por isso, pretende partilhar um outro modelo. Na sua voz está expresso um profundo sentimento de perplexidade. Vivendo numa realidade em que os homens se afastam cada vez mais, o canto do poeta é o desejo de aproximação e comunhão, estabelecido por meio de uma firme recusa à massificação da mentira e ao agravamento da guerra.

À maneira de Baudelaire (“— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!” 2004, p. 101), as palavras do poeta são de reconhecimento em relação ao seu interlocutor. Mas diferente do poeta francês, que identifica as forças do mal e delas busca alimento, o “Canto Amigo”, ao invés de nutrir-se e fornecer a negatividade, identifica-as, mas cobre

suas palavras de ternura. Neste caso, as anáforas, para além da construção do ritmo, criam um processo maiêutico, já presente no “Poema bíblico atual”: “Para que semear a árvore que vai dar madeira do leito do assassino,/ Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras,/ Para que alimentar a criança que mais tarde abandonará os pais órfãos?”.

Por meio das indagações o poeta instiga o seu interlocutor a encontrar as respostas, a pensar, a duvidar. Bem diferente dos vitupérios e promessas de revoltas surrealistas. O resultado desses questionamentos é claro: reiterar os valores fundamentais (amor, fraternidade, o perdão). O traço fundamental, mais uma vez, é o de fundir e aproximar os opostos: da união nasce a unidade, da fraqueza vem a força.⁷⁰

Refletindo o sofrimento de um povo, o poeta oferece aos seus ouvintes-leitores uma visão de mundo, ou melhor, uma visão de poesia, cuja função se confunde com a religião. Murilo, então, retoma aquela famosa visão de Novalis: a poesia como “a religião original da humanidade”. A voz do poeta está à procura de identidade individual e coletiva. Assim, a linguagem não é um produto descartável, nem expressão de dominação, e sim um instrumento de relação simbólica, daí o canto. O poema oferece uma outra tentativa de responder a questão: o que é viver aqui e agora? Apresenta uma opção diferente da linguagem da política ou da propaganda, cujos valores recaem em resultados econômicos e mistificadores; na oposição, está a linguagem poética que exprime essa intenção de coletividade e fraternidade.

Em suma, a experiência elaborada no poema não é apenas a experiência de uma só pessoa, mas de todos aqueles que procuram mudança – note-se que na segunda parte o interlocutor cresce em número: agora o poeta se dirige não mais a um “tu”, e sim a um “vós”.

3.2 Imagemet(amor)fos(e)

O amor recolhe tudo.

⁷⁰ Neste sentido, o próprio Murilo Mendes tem diversas declarações que merecem ser lembradas. No texto “Resposta ao questionário de Proust” (1995, p. 51), para a pergunta “O que mais detesta”, o poeta responde “O servilismo e a incapacidade de indignar-se”. Para a pergunta “A reforma política que mais ambicionaria no mundo?”, Murilo responde: “A implantação universal do socialismo humanista, que permitisse a criação dum mundo só”.

Numa interpretação sobre o poema “Aproximação do terror”, Murilo Marcondes de Moura aponta duas características, para ele típicas, da poética de Murilo Mendes: “o aparente esgarçamento da composição e a tonalidade religiosa” (2001, p. 105). Para o crítico, há um efeito particular durante a leitura do poema em questão – e aqui estendemos tal efeito para uma série de outros poemas de Murilo Mendes. A singularidade seria que:

(...) no decorrer das leituras iniciais, as partes que acabaram de ser lidas vão sendo passo a passo esquecidas, ou ficam retidas apenas de modo residual. Isso revela uma forma de compor que se afastou muito da lógica causal imediata, apreensível linearmente, afirmando, ao contrário, uma estrutura irregular e fragmentada (2001, p. 105).

Com relação à dimensão religiosa, Marcondes observa: “Esta confluência de procedimentos artísticos ultramodernos (a técnica da montagem, por exemplo) e a visão católica é essencial no poeta e muitas vezes incomoda” (2001, p. 106). Sobre esse incômodo, José Paulo Paes, num artigo em que analisa o Surrealismo brasileiro, lembra a recepção de Mário de Andrade frente à poesia de Murilo Mendes. Paes afirma, em primeiro lugar, alguns dos “temas iterativos” do poeta mineiro:

Conquanto ali [livro *Tempo e Eternidade*] já se definissem alguns dos temas iterativos do poeta, tais como o sentimento do eterno, a visada apocalíptica, a mediação do divino e do terreno pela musa, a simbiose do bíblico e do contemporâneo ainda não se fazia sentir o que tanto escandalizara Mário de Andrade ao recensear *A poesia em Pânico* em 1939: aquela “atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião” e que “além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas” (1985, p.105).

Ainda segundo Paes, é justamente essa característica (que ele chama de “desenvoltura”), uma das maiores qualidades de Murilo Mendes. Ele escreve: “(...) nesse suposto mau gosto e nessa preocupação com as ‘modas temporárias’ que melhor ressalta a vertente surrealista de Murilo Mendes, comunicando-lhe à poesia religiosa uma ágil

modernidade e impedindo-a de esclerosar-se no hieratismo” (1985, p. 105). Destaco justamente essa *agilidade* e essa *falta de esclerose*.

Na seção anterior deste trabalho, a análise percorreu exclusivamente a primeira parte d’*As metamorfoses*. A intenção agora é transpor a segunda. É certo que as duas partes apresentam semelhanças, convergências, continuidades entre temas e formas, mas, se no “Livro primeiro”, o ritmo e o tom guardam fortes referências bíblicas – ou, para usarmos uma expressão de José Paulo Paes, uma “dicção mais sóbria e grave” (1985, p. 105) –, o “Livro Segundo” explora de modo mais radical esse “esgarçamento da composição”, de que fala Marcondes, e essa “ágil modernidade”, de que fala Paulo Paes.

Sendo a tônica ainda mais moderna, no sentido de apostar em procedimentos mais complexos e, por que não, mais herméticos, Murilo aposta numa metamorfose formal ainda maior. A marca desses procedimentos se destacam na decomposição e deformação. Vale mencionar, desde já, um interessante fragmento do texto “Exibição X... Y...”, de André Breton:

Hoje, cabe ao homem negar sem hesitação tudo aquilo que pode escravizá-lo, se necessário, morrer numa barricada de flores, mesmo que seja apenas para dar corpo a uma quimera; cabe à mulher, e talvez somente a ela, resgatar tanto aquilo que traz consigo como aquilo que a faz levantar-se – silêncio! – *Não há solução fora do amor* (grifo nosso, 1995, p. 81).

Para Álvaro Gomes, este trecho está “sobrecarregado de imagens nitidamente surrealistas, é um hino em defesa dos valores oníricos e do amor” (1995, p. 82). E conclui: “A afirmação do sonho e do amor seriam formas do homem libertar-se” (1995, p. 82). Com base nessas reflexões, é interessante relacionar a segunda parte do livro de Murilo com dois pontos importantes para o Surrealismo: o amor surrealista e a imagem surrealista. É marcante, nesta segunda parte, tanto a recorrência da figura feminina, quanto de imagens oníricas. O que corrobora a hipótese de que, sobretudo nesta nova seção, a estrutura e articulação poéticas suscitam um Murilo Mendes mais tributário da estética surrealista.

No filme *A Tentativa do Impossível*, documentário sobre o pintor belga René Magritte, sua esposa, Georgette Berger, conta uma pequena, mas interessante história sobre o marido:

Sempre dizem: "Então, senhor Magritte, o que quis dizer com este quadro?". E meu marido respondia sempre: "Pois bem eu pinte esse quadro, eu pensei em pintá-lo, vocês estão vendo o que eu pinte, não há nada por trás, é a imagem que eu queria pintar, vocês a estão vendo". Não se deve buscar um símbolo, nunca havia símbolos nos quadros do meu marido.⁷¹

Tal depoimento levanta uma série de questões e poderia estimular uma série de interpretações, dissertações e teses nas mais diferentes áreas, pois, de um “não há nada por trás”, tudo poderia emergir. Quiçá a resposta de Magritte fosse mero chiste com a crítica, ou pode ser a *sua* verdade criadora, ou o pintor, ao não apontar nenhuma chave, põe todas à disposição. Isto é, sentencia o espectador a se colocar como chave⁷². Não são os olhos de Magritte que dirão a travessia, mas os do espectador. Este precisa permitir o transpassar das imagens pelas retinas, poros, sinapses e sonhos.

Para o Surrealismo, ao que parece, o único símbolo, se há símbolo, está dentro de cada um, e não fora, por isso não há analogias nem correspondência. Sobre este ponto, Breton insiste: “Parece-me absolutamente necessário revelar que o tempo das ‘correspondência’ baudelaireanas, do qual certas pessoas tentaram fazer um odioso lugar comum crítico, já passou” (1996, p. 80). Breton, e também Magritte, se opõe, portanto, aquela “conversão dos objetos em símbolos” (TELLES, 2009, p.60) que se intensifica com Simbolistas e Decadentistas. Ainda no mesmo texto, Breton faz uma declaração lapidar e que será de suma importância para este trabalho:

Quanto a mim, recuso-me a ver nelas [correspondências] algo que não seja a expressão da ideia transicional, bastante tímida em todo caso, que, no que diz respeito às preocupações poéticas e pictóricas contemporâneas, não vale mais nada. Os valores oníricos sucederam-se aos outros, de uma vez por todas, e eu exijo que aquele que ainda se recuse, por exemplo a *ver* um cavalo galopando num tomate seja considerado um cretino. Um tomate é também um balão de criança – o Surrealismo, repito, suprimiu a palavra “como” (grifo do autor, 1996, p. 80).

Em certo sentido, as declarações de Magritte e Breton fazem uso de uma arma eminentemente surrealista: a desorientação. E, mais uma vez, a crítica escorrega – a

⁷¹ Disponível <http://www.youtube.com/watch?v=8degkCwD54w> acessado 23/10/11

⁷² Seria nesse sentido que Drummond perguntava ao leitor: “Trouxeste a chave?”, em *A procura da poesia?*

despeito dos melhores aparelhos hermenêuticos. As melhores solas exegéticas antiderrapantes não parecem imunes às estripulias surrealistas. Mais uma vez, é preciso partir da descontinuidade, da fragmentação, pois a floresta não é mais de símbolos, mas de cavalos galopando num tomate ou de homens com chapéus côco sobrevoando os céus da cidade.

Todas essas questões são importantes também para poética muriliana, especialmente em relação àqueles poemas que cobrem a segunda parte do livro *As metamorfoses*. Poemas complexos e instáveis. Como já aludimos anteriormente, é preciso estar com os músculos dos olhos em dia. As imagens de Murilo exigem um reflexo apurado. Em decorrência de toda essa discussão, mais do que desvendar, tal qual mágico, as imagens (como se fossem símbolos), procurarei me deter num exame que buscará observar possíveis desdobramentos dessas imagens; para tanto, as artes visuais aparecem como importante auxílio.

Na segunda parte do livro, uma operação será marcante: a prosopopéia. Podemos afirmar que não é uma seção que começa, mas um universo: O Tempo e o Criador. De modo contundente e arrojado (mais do que na primeira parte do livro), de agora em diante, os objetos, os animais, as plantas, os poemas, os fenômenos naturais ganharão vida. Tal processo é tão forte que nem mesmo um “abismo” escapa do vôo, como no título do poema: “Abismo Voador”. Em outros termos, as palavras não terão nenhum traço inanimado, de frio estado de dicionário.

Essas palavras podem, num verso, parecerem quietas e serenas, porém, a qualquer momento, em outro verso, a mesma palavra, revela, num salto onírico, outra figura, outro ser, outro objeto, outra forma⁷³.

O próprio Murilo tem diversas declarações a respeito dessa relação íntima entre diferentes artes. Bem a propósito está a sua resposta para esta pergunta: “Acredita nessas formas híbridas de expressão – poesia/pintura, poesia/escultura – etc? Acha que o poeta é um desenhador, desenhista, da linguagem?” (1995, p. 49). Resposta de Murilo:

Acho que as fronteiras da arte hoje tornaram-se muito fluidas; todas as invenções, todas as tendências, todas as rubricas são lícitas. Sou terrivelmente eclético; um defeito, dizem; mas sou assim, não há nada a fazer. Não sou contra as propostas ou programações; mas, em última análise, o que conta para mim é a realização. Que o instrumento básico

⁷³ Qualquer relação com aqueles “Bichos” articulados de Lygia Clark será bem-vinda

do poeta é a linguagem, é um fato tão óbvio, que desde o início de uma certa fase moderna da literatura, quando alguns poetas e críticos começaram a “descobrir” a linguagem, citando a torto e direito o famoso diálogo de Mallarmé e Degas, achei logo, mineiramente, a coisa meio ridícula. Esquecem-se que Mallarmé deu aquela resposta, não a um poeta, mas a um pintor. Lembrar aquilo a um poeta é levar carvão para Cardiff (1995, p. 49).

O poeta d’*As metamorfoses* não parece preocupado em dar nenhum conselho de leitura ou produção poética; os seus poemas não sugerem uma adoção para manifesto, como o fez Gilberto Telles, em sua *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, justamente com o famoso *A procura da Poesia*. Murilo não parece importar em dar notícia do que não deve entrar num poema. A poesia de Murilo nasce e entra no universo.

Daí o fastio do poeta frente ao papel da linguagem como matéria-prima do fazer poético. O poeta não quer explicar uma proposta, mas realizar o universo-poesia. No caso do livro em questão, com efeito, a figura do Criador será primacial: “O universo é um só”, “Os homens todos são um”. Versos que buscam uma união de identidades e elementos, lembrando que os mais diferentes entes serão dotados de personalidade.

Murilo funda a sua substância, não à toa os versos que encerram o livro: “A poesia sou eu,/ A poesia é Altair,/ A poesia somos todos nós” (2002, p. 146). Exclui-se o “deve” da sentença prescritiva de Lautréamont: “A poesia deve ser feita por todos, não por um só”. Sim, a poesia são todos. E esse legado humanístico é, ao meu ver, um dos pontos altos da poética muriliana.

Uma vez animadas, vivificadas, essas “palavras-personagens” serão dotadas, pode-se dizer, de conflitos. Não serão palavras planas, inertes e tipificadas, mas imprevisíveis, ambíguas, multifacetadas. Portanto, “palavras-personagens” não admitem uma definição simples; muito pelo contrário, elas apresentam várias qualidades e potencialidades. Murilo representará não apenas os diferentes ângulos das palavras, mas dar-lhes movimento (poder-se-ia elaborar também relações com o desejo futurista de expressar as simultaneidades). Por isso, a recorrência de verbos que exprimem justamente uma idéia de ação: as “palavras-personagens” estão a “caminhar”, “transportar”, “levar”, “correr”, etc.

É verdade que o Criador, o poeta, tem um papel fundamental neste universo. A sua posição está acima, quer dizer, no decorrer dos poemas, sua perspectiva é, sobretudo, aérea: “Nesta caminhada longa/ Quantas vezes consultei/ Aldebarã, Órion, Altair” (“Extensão dos

tempos”, 2002, p. 88). Ou: “Sentado no horizonte/ Contemplo as casas fugirem” (“Alcance”, 2002, p. 83). Ou: “Eu consultei o mito,/ Intorroguei o céu que marcha” (“Beira-mar”, 2002, p.92). “Altair” será uma recorrência, cujo “nome de origem árabe que significa ‘aquele que voa’, é a estrela mais brilhante constelação de Áquila.”⁷⁵.

É preciso tomar para si a tarefa de criar: “Ninguém moverá para mim/ A máquina do sonho e da noite./ Eu a moverei” (2002, p. 90). O título deste poema, “Vigília”, sugere justamente a atenção do poeta aos momentos e experiências menos consideradas. Interessante relembrar a passagem de Breton: “Se as profundezas de nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de aumentas as de superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, há todos interesse em captá-las (...)” (2009, p. 227).

O Poeta-Criador, às vezes, parece só: “Da cortina azul da nuvem/ Os deuses fazem sinais,/ Eu confabulei com eles/ – De nada vale o diálogo”. O que impera, entretanto, é a visão panorâmica, como em “Inicial”: “Os sons transportam o sino.// Abro a gaiola do céu,/ Dei vida àquela nuvem.// As águas me bebem./ As criações orgânicas/ Que eu levantei do caos/ Sobem comigo/ Sem o suporte da máquina,/ Deixam este exílio composto/ De água, terra, fogo e ar” (2002, p. 77).

Sim, é o poeta que dá o sopro de vida às palavras, e não parece disposto apenas a oferecer o alimento; perpassa um cansaço, um certo desprezo em seu pensamento: “Posso somente com um sopro/ Criar a desgraça” (“Respirar”, 2002, p. 131) . Ou: “Estou cansado de me interrogar/ De decifrar as mesmas cores/ E de acolher os mesmos sons// Quero os novos elementos. Onde estás eternidade” (“A chave”, 2002, p. 116).

Essa indisposição tem como pano de fundo ou motivo, justamente, a guerra. Esta aparece em inúmeros poemas da segunda parte. Ela traz como efeito o esmagamento da sensibilidade humana, engendrando homens maus, justamente porque indiferentes a sua realidade e a de seus companheiros. Como nestes exemplos: “É o massacre da esperança,/ Não há mais um só lugar/ Nos abrigos antiaéreos./ Homens tristes meus irmãos” (“Convidado de pedra”, 2002, p. 117). Ou: “As notícias do fuzilamento são cortadas/ Pela abertura do BARBEIRO DE SEVILHA (...) O andar das mulheres/ Perdeu a solenidade/ A rua não é mais palco// Mundo sem infância/ Rua acesa” (“Rua”, 2002, p. 97). Ou como no

⁷⁵ Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Altair_\(estrela\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Altair_(estrela)), acessado em 18/12/12

triste poema “1941”, cujos versos são marcantes: “Somos agora homens subterrâneos/ Andamos de muletas/ Preparadas pelos nossos pais” ou “Somos o pó do pó” (2002, p. 99).

Diversos poemas e versos sugerem um ambiente de desolação e de não reconhecimento entre os homens, chamados de “homens-enigmas”: “passam/ Não reconhecem ninguém” (ORFEU, 2002, p. 85). Outro exemplo do desamparo: “O caos adivinha/ Núpceas com a guerra// Mundo grandioso miserável” (ORFEU, 2002, p. 89).

Poemas como “A extensão dos tempos” e “Alcance” apontam para um movimento de resistência. Isto é, mais uma vez, o poeta precisa percorrer o tempo, verificar os rastros e as sombras. Desse percurso é que surge a força da criação, como em “O nascimento do Mito”, cujos versos finais são: “Homens obscuros edificam/ Em ligação com os elementos/ O monumento do sonho/ E refazem pela Ode/ O que os tanks desfizeram” (2002, p. 112). Este poeta-criador percorre os espaços, como no poema “Quase Segredo”:

Outrora eu tinha pés,
Caminhava sobre os pianos,
Às vezes sobre a terra.

Fiz um buquê de mulheres,
Respiro ciúme traição
Braço e pernas de uma
Estão no torso de outra.

Quem me conhece
Torna-se de repente visível

Tais imagens, “buquê de mulheres” e “Braço e pernas de uma/ Estão no torso de outra”, lembram as desconcertantes esculturas do surrealista Hans Bellmer. Pode-se dizer sem hesitação que grande parte dos poemas parecem traduções poéticas para obras surrealistas ou de pintores que, mesmo não filiados ao movimento, tiveram suas incursões pelo onírico, como lembra Paulo Paes: “Em meio aos quadros apocalípticos de *As metamorfoses*, tão belamente ilustrado por Portinari, repontam de quando em quando cenas pastorais que trazem à mente a onírica ingenuidade da pintura de Chagall” (1985, p. 106).

O importante é salientar que o poeta, como verdadeiro Criador, sugere um dom de ubiquidade, e suscita o leitor a ver o “real interior”, como em “A sala vazia”: “A sala do antigo teatro/ Está aparentemente vazia.// Observem as cariátides,/ Querem sacudir seu mundo./ Os lustres balançam, Suspeitam o novo concerto// E o idílio feroz, imprevisto,

Duma harpa com o piano de cauda. (103). Pode-ser aqui fazer referência a dois poetas caros tanto para o Surrealismo quanto para Murilo Mendes: Rimbaud e Mallarmé⁷⁶ Como escreve Hugo Friedrich, referindo-se à condição de vidente em Rimbaud.: “O objetivo do poeatar é ‘chegar ao desconhecido’, ou então, dito de outro modo: ‘escrutar o invisível, ouvir inaudível’“. O teórico alemão tece ainda interessantes reflexões sobre os objetos na poesia de Mallarmé: “[o poeta] penetra-os a tal ponto que os objetos simples de nosso mundo vêm colmados de mistério até seu âmago (1978, p. 97). E logo adiante: “(...) nos objetos mais simples, Mallarmé torna-os enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares” (FRIEDRICH, 1978, p. 97). Em suma, os dois poetas francêss perscrutam o “real interior”. E aqui voltamos à valorização do inconsciente para os surrealistas, como escreve José Edil de Lima Alves:

Na verdade, o Surrealismo, em termos de movimento artístico, é o primeiro, em nosso século, a procurar estabelecer as diferentes categorias do real, a partir dos postulados da psicanálise freudiana. Ou, por outra, levando às últimas conseqüências as teorias estabelecidas por Freud sobre o papel do inconsciente e do subconsciente para o homem, o Surrealismo buscará ressaltar a importância do que poderia ser chamado de REAL INTERIOR, contrapondo-o, em certa medida, ao REAL EXTERIOR.

Deixando de lado a discussão sobre a influência de Freud sobre os movimentos de vanguarda⁷⁷, o que vale aqui é essa distinção entre “reais” e a vontade surrealista de buscar uma unidade. Murilo buscará, ao longo dos poemas, um compromisso com o âmago do universo, com “real interior”. Isto é, o poeta não precisará lembrar o leitor que poesia é feita de palavras, o estado dos poemas apresentar-se-ão no meio da vida poética, sem nenhum auxílio prévio, quer dizer, prescrições ou conselhos. Esse ímpeto, vale reiterar, provém da prosopopéia, desse sopro do poeta-criador. Mais do que uma figura retórica, o que parece operar é um desejo alquímico. A partir dessa discussão, vejamos o poema, “A criação e o criador”, que abre a segunda seção do livro:

⁷⁶ Para a pergunta: “Os seus poetas preferidos”, Murilo Mendes, em entrevista, responde: “Tenho sempre comigo ao alcance da mão um Mallarmé e um Rimbaud” (1995, p. 52). Sobre Breton, Paz escreve: “Os primeiros poemas de Breton trazem marcas de uma leitura apaixonada de Mallarmé” (1990, p. 224)

⁷⁷ Para Raymond: “Essa influência de Freud sobre o movimento Dadá foi algumas vezes contestada; é possível que ela se reduza a pouca coisa, mas o encontro dos poetas e do filósofo de Viena não é menos sintomático” (1997, p. 238)

O poema obscuro dorme na pedra.

“Levante-te, toma essência, corpo”

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode os pés onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-se ao busto de Altair,
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

É agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio.

Este Ser-Poema tem desejos: desloca-se, é tentado, é acolhido, sente a fruição da “secreta sinfonia” e, como um camaleão, muda de cor. E, mais importante, sente vontades, busca pelo sofrimento: “o verbo da noite”. O poema, se tem vida, tem também mortalidade. Está na transitoriedade do mundo.

É interessante confrontar essa busca pelo “verbo da noite” com a definição que Geir Campos, amparado em Cirlot, dá ao termo “automatismo”. Está no clássico livro *Pequeno dicionário de arte poética*: “Em suas primeiras manifestações, fazia gravitar quase inteiramente sobre o AUTOMATISMO a sua capacidade de renovar os ângulos da poesia e da arte... As imagens deste novo cosmos têm sua origem na obscuridade noturna do pensamento e são materializadas da vibração anímica” (CIRLOT apud CAMPOS, 1963, p. 28).

Acerca das marcas murilianas no livro *As metamorfoses*, Paes defende: “Com essa imagética bélica, convivem sem contradições metáforas tradicionalmente murilianas, rastreáveis na melhor tradição surrealistas, como os pianos, os manequins, as muletas, os velocípedes, o Minotauro” (p. 106). No “Poema hostil”, o poeta diz: “Subo pelas cariátides/

Para derrubar o manequim de Eva/ E grito: O mundo é muito pouco,/ Trazei-me os antigos segredos” (2002, 141). É o passado mais uma vez, como em “Manhã Metafísica”: “Os pássaros juntando conchas/ Refazem pacientemente as Pirâmides”. Ou imagens, como “Os manequins murmuram” (“Rua”, 2002, 97) e “Cai a cidade/ Das prateleiras do céu” (A vida cotidiana, 2002, p. 79). Esse clima à la Chirico, muito se deve ao valor onírico das imagens surrealistas. Aragon apresenta uma interessante síntese desse “vício”:

O vício denominado Surrealismo é o emprego desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta, no domínio da representação, de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: isso porque cada imagem todas as vezes nos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo (1995, p. 70).

O universo é metamorfoseado, como no “O pastor pianista”, que de certa forma responde ao poema que o antecede, “As penas do vento”. Neste último, impera o clima surrealista, recheado de agressão e repressão. As imagens sugerem a representação da hostilidade: “Tocaram fogo no prodigioso órgão da montanha,/ Os bárbaros odeiam a música”. (Referência à Rimbaud e suas *Iluminações*.) A agressão não pára: “De joelhos esperança! De joelhos embriaguez!// Uma sombra impaciente/ Anula seu par” (2002, p. 86). O paradoxo – ou mesmo a arma poética – ao que parece, é que, quanto mais violentas são as ações de repressão e violência, mas surreais são as imagens, mais liberdades elas emanam: “Os loucos desdobram/ Toalhas de sonhos” (2002, p. 86) .

A seguir, vem o poema “O pastor pianista” (onde some qualquer “como”):

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,

Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.

Sobre este poema, Antonio Candido escreve: “(...) é notório o efeito de surpresa, que desde muito é visto como um dos fatores de constituição da linguagem poética e pode ser expresso pela série: divergência → ruptura → surpresa” (1985, p. 82). É importante frisar a ideia que Breton expõe no seu primeiro manifesto, acerca da imagem em Reverdy. Gomes oferece uma bela síntese:

Dois aspectos nos interessam de perto: 1) Reverdy rejeita a comparação; 2) o poeta francês também observa que, quanto mais distanciadas as realidades, mais fortes serão as imagens. A rejeição da comparação por parte dos surrealistas justifica-se por ela ser racional, por ela distinguir as “realidades” que devem ser aproximadas, fundidas (1995, p. 61)

Neste caso, a naturalidade da abertura do poema: “Soltaram os pianos na planície deserta”, reafirma a tentativa de alcançar um espaço surreal, onde o poeta-pastor pode desenvolver seus pianos. É a liberdade plena; é a poesia liberdade. Como escreve Candido: “A surpresa consiste na ocorrência de algo inesperado, que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num outro país da sensibilidade e do conhecimento” (1985, p. 1985). A própria espontaneidade e leveza das ações descritas alimentam o imprevisto. Ao que Candido conclui: “País onde ele sente pronto para aceitar uma realidade nova” (1985, p. 1985). E essa “realidade nova” muriliana tem o mesmo desprendimento onírico das representações surrealistas.

Cabe aqui uma comparação das imagens surrealistas murilianas e as pinturas de Max Ernst. O próprio Murilo Mendes manifestou essa influência. Vejamos o poema “Amantes absurdos” (2002, p. 137):

Passai árvores de alumínio,
Vento soprando catástrofe.

Minha amada em bicicleta

Varre as campinas azuis,
Fugindo a uma ideia fixa.
Corro lúcido ao seu encaço,
Atravessando os penedos
Dos corpos de suas rivais.

Nosso encontro medieval:
Duas torres balançam,
A espantosa Eternidade
Atira flores de cinza
Nos já próximos esqueletos
Que aviões sobrevoam

Tal universo em muito lembra aquela atmosfera de "Europa depois da chuva" ou de "O olho do silêncio", obras de Max Ernst. As formas e as cores parecem oferecer aos olhos as mais diferentes possibilidades de metamorfoses: ossos, pedras, musgos, corais, veludos, etc. A única certeza, entretanto, é atmosfera de inquietação: algo muito grave e obscuro ocorreu e talvez não tenha acabado.

No poema, "Novíssimo Orfeu" o poeta anuncia: "Vou onde a poesia me chama. // O amor é minha biografia,/ Texto de argila e fogo" (2002, p. 124), fechando com chave de ouro: "A poesia sopra onde quer" (2002, p. 124).

Na primeira seção d'*As metamorfoses*, o poeta reitera a *fusão, ligação, conciliação*, por isso será considerável o número de poemas que terminam com esse desejo de incorporar *as oposições, as antíteses e os contrários*. Em vez de uma "chave de ouro" que encerra o poema, o poeta busca abrir as portas para um novo espaço, de modo que os pólos se conciliem num mesmo plano poético, eminentemente onírico.

No livro segundo, por outro lado, a poesia já "sopra onde quer", por isso a radicalidade das imagens. José Paulo Paes faz uma interessante consideração sobre os poemas: "O staccato, cada verso fechado em si mesmo, a sucessão de versos correspondendo não ao desenvolvimento de um motivo, mas a um apinhamento deles, foi característico da dicção de Murilo Mendes até *Poesia liberdade (...)*" (1985, p. 107).

Breton escreveu: "A revolta, unicamente a revolta é criadora de luz; esta luz não pode tomar senão três caminhos: a poesia, a liberdade e o amor" (apud PONGE, p. 20). Sobre essa afirmação Ponge escreve: "Não me parece um acaso que Breton tenha colocado a liberdade na posição de termo-do-meio, não como "coluna dois", mas constituindo-o em traço de união ou talvez, espinha dorsal" (1991, p. 20).

Falamos de liberdade de imagens, para somar, vale conferir o “Poema nu”, em que aparece o esquema “amor = poesia”:

Amor, sinônimo de pobreza,
Amor, sinônimo de poesia

A grande Ode antiga
Clama no deserto:

O poeta meu servo
É pobre como um sino,
Pobre como um gramofone de 1900.

A poesia é a pobreza,
E o amor sobe para o espaço
Sem ajuda.

O amor surrealista pode ser definido a partir de duas obras: *O amor louco*, de Breton, e *Amor sublime*, de Péret. Nos dois casos, o amor nasce da fusão do carnal e do espiritual, como podemos observar:

Com o amor sublime o maravilhoso perde igualmente o caráter sobrenatural, extraterrestre ou celeste que sempre tivera em todos os mitos. De alguma forma ele volta à sua fonte para descobrir seu verdadeiro desembocar e se inscrever então nos limites da existência. (...) Partindo das aspirações primordiais, as mais poderosas do indivíduo, o amor sublime oferece uma via de transmutação, culminando no acordo da carne e do espírito, tendendo a fundi-los numa unidade superior onde um não possa ser distinguido do outro. Com isto, o desejo vê-se encarregado de operar essa fusão, que é sua justificativa última (PÉRET, 1985, p. 31)

No dicionário abreviado do Surrealismo, Breton e Éluard definirão o verbete amor: “O amor recíproco, o único que poderia nos ocupar aqui, é aquele que coloca em ação o não-hábito na prática, a imaginação no chavão, a fé na dúvida, a percepção do objeto interior no objeto exterior” (apud PONGE, 1991, p. 21). Enfim, o amor surrealista, como nas imagens surrealistas, buscará o desconhecido, o inovador.

Como contraponto, vejamos um poema de Murilo Mendes, “A mulher anônima”:

Lembra-te daquela mulher
Que um dia te acenou do alto de uma varanda,

Daquela forma admirável mas sem nome
Que uma tarde te disse adeus
Enquanto o automóvel parou um minuto na estrada.

Lembra-te da mulher pouco decorativa, mulher simples
Que não tiveste coragem de arranhar violento ao espaço
E que certamente nunca mais tornarás a ver:
Lembra-te da bela mulher que estremeceu por ti
E sê-lhe fiel até o último dia da tua vida.

O poema parece uma resposta ao famoso poema “A uma passante”, de Baudelaire, em que o poeta lamenta: “Longe daqui! Tarde demais! *nunca* talvez!/ Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste” (2004, p. 345). Como já foi dito, os surrealistas desprezarão o cristianismo também por ser uma barreira para o amor que funde os contrários:

É, portanto, o ponto extremo que a humanidade de hoje em dia pode esperar atingir. Disso decorre que o amor sublime opõe-se à religião, particularmente ao cristianismo. Eis por que o cristão só pode reprovar o amor sublime chamado a divinizar o ser humano (...). Em princípio, portanto, o amor sublime representa acima de tudo uma revolta do indivíduo contra a religião e a sociedade, uma apoiando a outra. (PÉRET, 1985, p. 32)

Essa aversão surrealista está justamente no fato de o amor sublime não rechaçar o carnal: “longe de perder de vista a carne que lhe deu a luz, o desejo tende portanto, em definitivo, a sexualizar o universo” (PÉRET, 1985, p. 35). Em contrapartida, o caso de Murilo Mendes é bastante interessante e singular. Mesmo sendo um poeta católico, nunca deixou de lado a dimensão carnal nos seus poemas. O que o coloca num âmbito de “artista cristão” diferenciado (o mesmo acontece com Ismael Nery).

Contudo, mesmo o amor surrealista “sacrifica” o seu desejo, de maneira parecida com a monogamia cristã, isto é, apesar das “liberdades” surrealistas, o desejo se concentra num “um único objetivo”:

Se o amor, na sua concepção mais ampla, rege toda a vida humana, para que possamos elevar-nos ao amor sublime é necessário, enfim, podar a árvore exuberante do desejo, a começar por seus galhos mais baixos. Privada dos inumeráveis ramos que lançara em todas as direções, a árvore poderá então utilizar os sumos nutrientes da terra

para se elevar cada vez mais alto, em direção ao único astro que os metamorfoseia. O provérbio “quem muito beija mal abraça” nunca teve tanto valor quanto o do seu sentido literal, dado que o homem dispõe apenas de um poder afetivo limitado, tanto mais eficaz quanto se atenha a um único objetivo. O sacrifício é indispensável para quem quer empreender a busca do amor sublime. Dom Juan nunca tem mais do que um sopro de amor para cada um dos inumeráveis objetos do seu desejo. Resistir a mil tentações para se abandonar apenas a uma única equivale a lhe prestar a soma total do poder aferente a cada uma delas, acrescido ainda pela aceleração que não puderam deixar de imprimir uma à outra (PÉRET, 1985, p. 95).

Engraçado notar um vocabulário que lembra bastante as convenções cristãs: “sacrifício”, “mil tentações”. Por isso, o poema de Murilo, “A mulher anônima”, não poderia ser acusado de “não-surrealista” pela entrega, pelos “votos”, pelo: “Lembra-te da bela mulher que estremeceu por ti/ E sê-lhe fiel até o último dia da tua vida”.

Por outro lado, Murilo Mendes e Ismael Nery parecem ter encarado mais “contrários”, mais “oposições”, a fim de buscar unidades. Como nos casos dos quadros de Ismael Nery ou na sexualidade dos poemas de Murilo. Esta não desapareceu, mesmo com a conversão ao catolicismo. Em suma, parece que os dois amigos enfrentaram as contradições tanto do Surrealismo, quanto do cristianismo, como lembra Davi Arrigucci Jr.:

Parece natural que, ao evocar-se o pintor, venham também à lembrança imagens de seus quadros, nos quais à imaginação reina de mãos dadas com uma sexualidade bastante livre, exasperada na exaltação carnal dos nus e dos órgãos sexuais, na graciosa plástica das figuras femininas, ambígua na confusão dos sexos e na perseguição de andróginos esvoaçantes, mas propícia aos abraços concretos, aos encontros insólitos e aos enlaces abstratos do pensamento, a uma busca intelectual constante pela aproximação e identificação das mesmas figuras recorrentes. Nos quadros ou nos debates intelectuais, a meditação filosófica ou religiosa não se apartava da sexualidade, nesse católico ímpar (1996, p. 14).

Por outro lado, os poemas que tratam de figuras femininas, n’*As metamorfoses*, estão cobertas por uma atmosfera mais onírica, sóbria e contida, do que propriamente sexual. As mulheres se movem pelos os espaços de maneira grave e, às vezes, impessoal, como se pode ver já pelos títulos: “Uma certa mulher”; “Mulher”; “A uma mulher anônima”. Há ainda o poema-homenagem a pintor Maria Helena Vieira da Silva, cuja

figura se adapta perfeitamente à metamorfose: “Diurno e noturno/ Longo e breve/ Másculo e feminino” (2002, p. 104).

Na verdade, essas figuras lembram ora os manequins metafísicos de um Chirico, ora as belas mulheres surrealistas de quadros como Magritte, Dali e, sobretudo, Paul Delvaux, como no caso de “Duas mulheres” (2002, 78):

Duas mulheres na sombra
Decifram o alfabeto oculto,
Ouvem o contraste das ondas,
Consultam os deuses de pedra.

Danças a roda, murmuram,
Decifram o enigma das sombras,
Uma triste, outra morena,
Ambas são ágeis e esbeltas,
Vestem roupagens de nuvens,
Segredam amores eternos,
Tocam súbito a corneta
Para despertar os peixes.

Duas mulheres na sombra
Encarnando lua e árvore
Decifram o alfabeto oculto.

De qualquer forma, há uma tensão nas imagens: por mais cobertas que essas mulheres possam estar, perpassa uma atmosfera de erotismo. Para finalizar, vale observar essa reflexão de Davi Arrigucci Jr.:

Atraído pela feição libertária dessa religião renovada, que não via incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso, a ética anarquista de Murilo, seu inconformismo, seu espírito de revolta desde muito cedo muito vivo, acabou por casar-se à fé inabalável do amigo, que ao mesmo tempo conduzia a todos os caminhos aparentemente desimpedidos, abertos pelo momento histórico (1996, p. 16)

CONCLUSÃO

Este trabalho foi uma vereda crítica e teórica. Representou também uma aventura passional – e lembro aqui a frase de Octavio Paz, com a qual inicia um dos seus textos críticos: “Escrever sobre André Breton com uma linguagem que não seja a da paixão é impossível” (1990, p. 221). O mesmo parece acontecer ao trabalhar com a poesia de Murilo Mendes. No entanto, tal arrebatamento não pôde prescindir da razão para a elaboração das explicações e desdobramentos apresentados anteriormente. Murilo Mendes move e acessa inúmeras camadas desconhecidas do sentimento, da razão e da linguagem. No caso do presente trabalho, trouxe inúmeras dificuldades; suscitou, inclusive, limitações da crítica literária.

Sobretudo, é a vitalidade da poesia de Murilo Mendes que se buscou mostrar. Tanto no sentido de importância e permanência de suas palavras para os dias de hoje, quanto no sentido da própria estética e composição muriliana. Organicamente, os poemas estão em mutação e movimento, daí a vitalidade; ao longo da leitura do livro, as metamorfoses das imagens tornam-se mais amplas, atingindo uma grande gama de texturas, formas, variações.

Nesse percurso, busquei compor um perfil do Surrealismo francês: relações com os movimentos que o antecederam, com os poetas que o influenciaram, com o contexto histórico em que foi engendrado, etc. Mostrar, enfim, a complexidade de um movimento rico em ideias, produções e repercussões, resgatando tanto as suas características gerais, como as suas contradições e dilemas.

Os poetas posteriores aprenderam muito com as conquistas surrealistas. De tal modo foram disseminadas e assimiladas essas conquistas que, às vezes, se esquece a contribuição, não só literária e artística, mas também existencial e política do movimento. De Murilo a João Cabral, inúmeros poetas beberam a lição da imagem, do valor onírico, das metamorfoses do léxico e, sobretudo, da liberdade das palavras e das associações inusitadas. Se Cortázar escreve:

Os escritores ampliam as possibilidades do idioma, levam-no ao limite, buscando sempre uma expressão mais imediata, mais próxima do fato em si que sentem e querem manifestar, quer dizer, uma expressão não-estética, não-literária, não-idiomática. O escritor é o inimigo potencial – e hoje já atual – do idioma (1998, p.)

E se Francis Ponge endossa: “Se escolhi escrever o que escrevo, é também contra a palavra, a palavra eloquente, porque eu não sou eloquente” (p. 130, 1997); se o escritor argentino e o poeta francês mostram tal visão em relação à linguagem, certamente, ela é devedora às conquistas surrealistas. O mesmo acontece com Murilo Mendes: não que a liberdade do poeta brasileiro seja apenas “surrealista”, mas a sua obsessão pelo “mundo desconjuntado” (BOSI, 1994, 449) encontrou inúmeras referências e convergências no surrealismo.

Em contrapartida, a principal zona de tensão, de diferença entre o livro *As metamorfoses* de Murilo Mendes e o Surrealismo, apresentou-se justamente na relação com a religião – notadamente, a questão do catolicismo. Como lembra o próprio poeta, referindo-se ao período dos anos 20 no Brasil (mas que pode servir como síntese para o contexto europeu): “Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes. Mesmo muitos com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano” (1996, p. 24). Neste sentido, o poeta mineiro foi um dos primeiros⁷⁸ a inserir essa marca na poesia modernista brasileira. Ainda sobre o catolicismo, Murilo observa:

O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamentos e instalar uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga ideia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação (1996, p. 25).

⁷⁸ Sobre essa questão religiosa, Bosi escreve: “Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialista) e de arte. Veio de Murilo a manifestação literária mais radical dessa diretriz no Brasil” (1994, p. 448)

Essa declaração, vale reiterar, se refere aos anos 20, quando o poeta não havia ainda se convertido ao catolicismo – o que aconteceu logo após a morte do amigo Ismael Nery, em 1934. O interessante é observar que nem mesmo o Surrealismo engessou o poeta mineiro. Na sua produção poética, Murilo Mendes buscou a difícil tarefa de conciliar um movimento eminentemente ateu com um sentimento profundo de religiosidade cristã.

É preciso dizer que a transcendência religiosa, no livro *As metamorfoses*, tem um “um ambiente” (um resultado imagético) que, de fato, remete ao “maravilhoso” surrealista: as cores, as montagens, os movimentos e, sobretudo, as metamorfoses que ocorrem nas imagens murilianas, guardam uma relação direta com os procedimentos surrealistas, porém, apontam para outro espaço, para outra disposição de espírito. Enquanto o movimento francês divulgou uma super-realidade anárquica, movida pelos instintos e desejos, Murilo Mendes conseguiu equilibrar um fazer poético moderno – marcado pela descontinuidade e fragmentação – com um espírito profundamente humanista e fraterno, em que a crença religiosa e a fé não precisaram restringir suas incursões, convergências e invenções poéticas. Em outras palavras, nem o catolicismo engessou o poeta mineiro, e basta conferir a sua produção subsequente para atestar esse ponto.

Por tudo isso, Murilo Mendes é um poeta ímpar não só para a poesia brasileira, mas também quando o confrontamos com os poetas estrangeiros. Essa singularidade compõe a razão pela qual Murilo merece ser mais lido, mais divulgado e mais estudado.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ALENCAR, José de. Cartas. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Org. Maria Eunice Moderia; Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- ALVES, José Edil de Lima. Surrealismo e fusão de contrários. In: Letras de Hoje, Porto Alegre, n.31, p. 57-75, 1978
- ANDRADE, Fábio de Souza de. *Prefácio*. In: MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.11-17.
- APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 174-188.
- ARRIGUCI, David. Entre Amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. TRad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- BRETON, André. Manifesto surrealista. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 220-261..
- BRETON, André. *O amor louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo. Ática, 1985.
- CICERO, Antonio. *Guardar*. In: MORICONI, Italo (org.) Os cem melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente: 1953.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- FARIAS, José Nivaldo de. *O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FILHO, Eclair Antonio. *A revolução surrealista antes e sempre (apesar dos cadáveres)*. In: La Salle: Revista de Educação, Ciência e Cultura, Canoas, v.11, n.1, p. 33-44, 2006
- FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Editora Presença, 1965.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GALE, Matthew. *Dada & surrealism*. London: Phaidon, 1997.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro, Revan, 1999.
- LECHERBONNIER, G. Durozoi-B. *El surrealismo*. Trad. Josep Elias. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1995.

- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1995.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- MOURA, Murilo Marcondes de. Os jasmims da palavra jamais. In: BOSI (org.), Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 101-124.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. Trad. Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- PIERRE, José; SCHUSTER, Jean. *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação*. Trad. Antio Houaiss. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PONGE, Robert (org.). *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.
- PONGE, Robert. Mais luz! In: PONGE, Robert (org.). *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.
- PONGE, Robert (org.). Surrealismo e novo mundo. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. p.15-29.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte* Cristóvão Rilke. Trad. Paulo Rónoi e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SPECTOR, Jack J.. *Surrealist art and writing, 1919 – 1939*. New York: Cambridge University Press, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TORRE, Guillermo de. *Qué es el Surrealismo*. Argentina: Editora Columba, 1955.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

TZARA, Tristan. Manifesto Dadá. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 174-188.

TZARA, Tristan. Proclamação sem pretensão. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 174-188.

TZARA, Tristan. Manifesto do Senhor Antipirina. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 174-176.

Meio Eletrônico

MATTOS, Florisvaldo Surrealismo, A voz e a mão do bizarro. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/fmatos01.html acessado 15/07/11

WILLER, Cláudio. Palestra sobre Surrealismo - convocação de cúmplices (1). Disponível em <http://www.triplov.com/willer/convocatoria/index.htm> Acesso em 17/05/2011.

WILLER, Cláudio. Poética surrealista: arte e/ou vida? Disponível em http://www.triplov.com/surreal/willer_poetica.html Acesso em 17/05/2011.

WILLER, Cláudio; MARTINS, Floriano A poesia entre o Surrealismo e a poesia.
Disponível em http://www.triplov.com/surreal/flor_willer.html acessado em 18/05/2011

WILLER, Cláudio. Palestra sobre Surrealismo - convocação de cúmplices (1) Disponível
em <http://www.triplov.com/willer/convocatoria/index.htm> acessado 15/08/11