

Gilberto Mendonça Teles \*

### RESUMO

Estudo panorâmico da presença do surrealismo na literatura brasileira, em que se vêem as várias fases por que passou, os órgãos de divulgação e os escritores que o cultivaram ao longo deste século. Trata-se de um estudo que abre caminhos para que se possam aprofundar as especulações em torno desse marcante estilo das artes no século XX.

Creio oportunas duas pequenas digressões iniciais, sugeridas pela própria natureza deste ensaio: uma ligeira incursão pela teoria comparatista; e algumas observações sobre este tipo de estudo na América Latina. No mais, as *nuvens* do surrealismo *sobre e sob* a paisagem literária brasileira, mais preocupada com o seu lirismo pessoal, nativo ou não, do que com a ortodoxia de um movimento estético, seja ele nacional ou estrangeiro.

### 1. Para além do “x” e do “y”

O estudo da literatura comparada no Brasil, como de resto em toda parte (Europa, América do Norte) não tem conseguido se libertar da metodologia herdada do positivismo em que se criaram ou se consolidaram as ciências sociais. Os principais “gêneros” da Poética (crítica, ensaio, teoria, história literária, literatura comparada e os vários tipos de exegese textual), ainda que possuam – alguns deles – a sua tradição estética ou filosófica, obtiveram o seu reconhecimento a partir do fim do século passado, no auge do evolucionismo. Aí se fundou o comparatismo literário, o qual, como tudo ligado à história literária, permaneceu aferrado às técnicas tradicionais, principalmente no que diz respeito aos processos de comparação.<sup>1</sup>

Isto explica o sucesso e a permanência (e também a crise) da fórmula “x e y”, de que fala Pierre Brunel<sup>2</sup>, em que o ponto de vista especulativo, sempre unilateral, sempre cronológico e descritivo, vai, inevitavelmente, de um receptor para uma fonte emissora. Por trás, como dado absoluto, a visão eurocentrista, dominadora. Tudo se passa, ou se passava, como se na literatura não houvesse imaginário, como se não houvesse o desejo da originalidade e como se a “influência” só se desse a partir da Europa, isto é, de Paris. E mesmo que a

\* Poeta, ensaísta e professor de literatura brasileira e de teoria da literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

fórmula evoluisse para “x versus y”, com ênfase na tensão entre comparante e comparado, a natureza da comparação era, no fundo, a mesma: de uma literatura, de um movimento, de uma obra, de uma imagem da literatura européia para, digamos, um movimento, uma obra ou uma imagem da literatura latino-americana.

Na verdade, “x e y” ou “x versus y” devem ser vistos hoje como níveis de um processo mais vasto de comparação, em que as noções de contexto e de intertextualidade põem em movimento uma complexidade de relações que exigem do estudioso, não somente o conhecimento de dois objetos comparados (seus contextos, suas ideologias e suas tendências transformadoras); mas também a consciência da multiplicidade das “fontes”, além, é claro, de uma abertura para as inúmeras possibilidades de análises postas em cena pelas correntes da crítica contemporânea.

A noção de “discurso paralelo”, que desenvolvemos em a *Retórica do silêncio-I*, de 1979 (e que Gérard Genette retomou em *Palimpsestes*, de 1981, com o nome de “paratexte”), rompe com o sentido unilateral (de A para a ou de A para B) e põe o comparatista nos “limites da intertextualidade”<sup>3</sup>, leva-o para além do princípio visível das semelhanças e mostra-lhe, sob a forma das diferenças, o lado “invisível”, a dimensão paradigmática dos textos comparados.<sup>4</sup>

## 2. A Sincronização Latino-Americana

O comparatismo brasileiro, notadamente quando se trata de problemas de história literária (movimentos, idéias), deve ter em conta as relações por contigüidade com as literaturas hispano-americanas. A renovação literária do século XX está bem sincronizada na América Latina, ainda que com designações diferentes, no Brasil e nos países de língua espanhola.<sup>5</sup> Essa sincronização se deu primeiro em torno do *futurismo*, em 1921, como no *modernismo brasileiro*, no *creacionismo* do Chile, no *ultraísmo* da Argentina, no *estridentismo* do México, no *nativismo* do Uruguai, no *minorismo* de Cuba, no *postumismo* de Santo Domingo e no *euforismo* de Porto Rico. Esses movimentos são sempre vistos na sua relação direta com a Europa; a crítica não se dá conta de que há também uma dimensão latino-americana, com a interferência de ideologias nacionalistas que “transformam” o elemento europeu e estabelecem influências recíprocas que a língua espanhola ajudou a propagar e para a qual a língua portuguesa, apesar de considerada “barreira” para os hispano-americanos, nunca chegou a ser verdadeiramente um obstáculo.

Todos os países latino-americanos têm em suas culturas as marcas profundas do colonialismo. Toda linguagem “colonizadora” é fundada no simbólico, no sentido que o *símbolo* tem para Julia Kristeva: ou seja, o símbolo é a linguagem das ideologias fortes, quando fala o todo e não o indivíduo.<sup>6</sup> Por

isso é vertical, de cima para baixo, impositiva; no símbolo não há lugar para a imaginação, que é sempre individual, e discursiva. A independência dos países latino-americanos operou a transformação do *símbolo* colonial em *signo* nacional, deu ao falante a possibilidade de construir a sua própria linguagem dentro de uma língua que se quer sempre igual à da metrópole. Ora, os movimentos de vanguarda no século XX tiveram o mérito de atualizar esse jogo, no sentido de que a vanguarda, o futurismo, por exemplo, passou a ser a linguagem libertária em face da outra, percebida como tradicional e, por isso mesmo, repetitiva do valor simbólico, agora dessacralizado.

A vanguarda (compreenda-se, todo o nosso modernismo) levou ao máximo a exploração dos elementos expressivos do idioma e teve portanto o mérito de haver reconduzido a linguagem à sua essência, que é a de ser, no dizer de Heidegger, o mais precioso bem da humanidade<sup>7</sup>. Mas é também – acrescenta o filósofo – o mais perigoso dos bens. É fácil perceber que a radicalização da linguagem vanguardista a levou da instância do *verbal*, da construção verbal, tradicional (com sujeito, predicado e complemento) à nova expressividade do *nominal*, da construção nominal, onde a sintaxe necessita de outros valores semiológicos e de outras concepções estéticas. Entre os quais: a economia dos elementos expressivos, a potencialização da palavra, a redução à palavra-frase, a incorporação do *espaço*, não mais como suporte da escrita, mas agora na categoria de significante. Não se trata mais do espaço para a inscrição de *calligrammes*, como em Apollinaire ou como no *ovo* de Símias, af pelo III século antes de Cristo. Um espaço que sai de sua função passiva, que se torna significante, deixando de se identificar com o papel, gerador de metáforas do vazio. Acontece que essa radicalização do *signo* começou a perder sua força de liberdade individual e passou a impor-se ante os jovens como um *símbolo* da modernidade: só era moderno se fosse vanguardista, impedindo assim os novos escritores de tentar o seu próprio caminho, desviando-os do exercício na expressão mais comum da linguagem. Um patrulhamento tão perigoso como o da censura política.

Nem é preciso dizer que, sob a forma de luta de gerações, de luta pelo poder (literário e político), o exagero da linguagem vanguardista teve também os seus momentos de sincronização em diversos países da América do Sul. Da ideologia estética fácil foi passar à ideologia política (ou vice-versa), notadamente depois de 1930, quando André Breton publicou o *Segundo manifesto surrealista*.<sup>8</sup> Isto vai coincidir com a propagação comunista e, em termos americanos, com o descontentamento com a Doutrina de Monroe, principalmente nos países das Antilhas e da América Central. Daí também a difusão do sandinismo na Nicarágua. Por outro lado, revistas como *Mandrágora* (Chile), *Amauta* (Peru) e *El hijo pródigo* (México) documentam literariamente a repercussão das idéias surrealistas, a começar com a discussão sobre a designação do novo movimento (supra-realismo, sobre-realismo, super-realismo ou surrealismo),

tanto no México como na Argentina, a partir de 1926. Para Pierre Rivas, “Os surrealismos latino-americanos se desenvolvem entre 1926 e o segundo após-guerra independentemente uns dos outros, segundo uma tradição de isolamento cultural inter-americano, cada país ligando-se diretamente ao epicentro parisiense”.<sup>9</sup> E Klaus Müller-Bergh, estudando a obra de Alejo Carpentier, termina informando que:

*a obra de Carpentier é o produto da tensão gerada entre o impulso vital para o intuitivo que surge da reação espontânea ante sua vivência, e o consciente desejo culto de transformar estas experiências mediante uma depurada técnica racional que, paradoxalmente, tem sua origem no surrealismo.*<sup>10</sup>

Com a visita de Breton ao México, em 1938, e com a grande Exposição Internacional do Surrealismo no México, em 1940,<sup>11</sup> esse país passa a ser o grande centro irradiador do surrealismo na América, tanto nas artes plásticas como na literatura. O imaginário acionado pelos surrealistas adquire significações novas, pré-colombianas e nacionais, passando daí aos países vizinhos, muitos dos quais conheceram a influência surrealista a partir do México e não diretamente de Paris.

Para René de Costa, o chileno Vicente Huidobro, que vivia em Paris, reagiu logo ao primeiro manifesto de Breton, publicando em 1925 o seu livro de *Manifestes*. “Para ele – escreve René de Costa – o automatismo era uma prática censurável porque diminuía a função criadora do poeta”. E acrescenta, mais adiante: “O surrealismo em sua essência pura, ‘o automatismo psíquico puro’, não se estendeu nos países hispânicos. E tampouco na França se estendeu fora do círculo imediato de Breton”.<sup>12</sup> Para Octavio Paz, “O surrealismo é um dos frutos de nossa época e não é invulnerável ao tempo”. Octavio Paz diz que ele não é uma escola, nem uma poética, nem uma religião, nem um partido político, mas “O surrealismo é uma atitude do espírito humano. Talvez a mais antiga e constante, a mais poderosa e secreta”.<sup>13</sup> E para Vintila Horia é possível que a influência do surrealismo tenha sido notável, tanto na Europa como na Hispano-América, “mas não sobre os grandes”. Comenta que na *Antologia de la poesía surrealista latinoamericana*, organizada por Stefan Baciu, não figura “nenhum dos poetas americanos de primeira grandeza”, à exceção de Octavio Paz. Chega a dizer que Gabriela Mistral e Borges, “apesar de contatos possíveis com o surrealismo, não se deixaram arrastar por ele”. Diz, afinal, que aquilo que parece influência surrealista não passa de “uma autêntica veia surrealista que subsiste em cada escritor”.<sup>14</sup>

É certo que caberia aqui um capítulo sobre a pintura e sobre o cinema surrealistas na América Latina, mas isto nos desviaria muito dos nossos objetivos. Preferimos neste caso ampliar outra citação de Vintila Horia e dizer que

muitos artistas e escritores contemporâneos “beberam em sua fonte, mas nenhum, ou muito poucos, ficaram nela na hora da criação”.

### 3. O “super” e o “sub” do Surrealismo no Brasil

É curioso como na discussão sobre a origem do termo surrealismo ninguém se lembre de aproximar o radical “su” de “sub”, talvez para evitar o possível sentido depreciativo. No entanto, os temas do surrealismo (exoterismo, espiritismo, sonho, loucura, inconsciente, amor *fou*, “restos anímicos”, etc.), a sua total adesão à psicanálise, a sua participação política e até a sua técnica frustrada de escrita automática estão em direção a um “sub-real” e não apenas a uma “supra-realidade”, a que se ligaria, paradoxalmente, o sentido de revolução social, num paralelismo que não deixa de ter alguma coisa em comum com a idéia de supra-estrutura no pensamento marxista.

Na época do primeiro manifesto de Breton, os novos escritores brasileiros estavam às voltas com a afirmação do modernismo, pregado abertamente a partir de 1922, na esteira mais ou menos visível de futuristas, expressionistas, dadaístas e cubistas. No fundo, pelo menos da parte de Mário de Andrade, a visão teórica vinha do “*esprit nouveau*” de Apollinaire. As formas desses movimentos estão bem nítidas nas várias proclamações e manifestos da década de 1920, numa atitude, aliás, de repetição do que se passou na Europa. Nesse clima, os modernistas ignoraram o ideário surrealista, percebido como mais um dos *-ismos* da política literária francesa. A primeira geração modernista, se ouviu falar do surrealismo, não teve disposição (nem necessidade) de estudar e assimilar as suas técnicas e temas, uma porque era exatamente o momento da maior pregação de um movimento que desejavam fosse nacional; e outra porque muitos dos novos elementos anunciados estavam no bojo de movimentos anteriores, como o futurismo e o dadaísmo. A escrita automática não era uma espécie de “tradução” das palavras em liberdade e da imaginação sem fio do futurismo? E o sonho, embora redimensionado pela psicanálise, não era um dos temas mais antigos da literatura? E que dizer de temas universais como a loucura, a religião, a magia? A literatura sempre se nutriu deles, pertencem ao patrimônio comum de todos os povos.

Tanto que uma cautela que se deve ter no estudo do surrealismo (e de movimentos como o barroco) é a de inicialmente traçar as suas fronteiras históricas e delimitar os sentidos de sua contribuição para a linguagem literária, isso para não ficar à cata de ancestrais ilustres, como tem acontecido com os movimentos de vanguarda, tanto na Europa como no Brasil. Se qualquer expressão mais ou menos abstrata for tomada como surrealista, corre-se o risco de se impingir gato por lebre ou de tomar a nuvem por Juno.

Um ano depois de ter sido lançado em Paris o *Manifesto do surrealismo*, Tristão de Athayde dedica-lhe duas crônicas, em 14 e 21 de junho de 1925.

Numa bela antecipação crítica, escreve que o surrealismo (“supra-realismo”, como se dizia então) só “Lá para 1950, chegará por aqui”, acrescentando que só por lá haverá “interesse em saber se despertou aqui algum eco imediato”.<sup>15</sup> Não podia ser mais profeta. No seu artigo mostra que as bases científicas do novo movimento estão calcadas na obra de Freud e dá uma notável descrição das características da “nova escola”, concluindo que:

*O supra-realismo, portanto, é a abolição final da lógica, da consciência, da lucidez, da inteligência. O supra-realismo é a escravização do homem ao animal que habita em nós. É o servilismo ao instinto, a abdicação da personalidade. É a submissão humilde da inteligência (...) ao pântano das imagens arbitrárias, moles, baixas, que rastejam no fundo do lodo do nosso lago íntimo. (p. 910)*

Tristão de Athayde toca exatamente no mesmo ponto crítico que Vicente Huidobro tanto enfatiza nos seus *Manifestes*, também de 1925. Para o crítico brasileiro a técnica surrealista da escrita automática retiraria do escritor a plenitude da sua consciência. “Escrever será, nesse caso, evitar a atenção, ficar em estado de passividade consciente, de forma a permitir que o sonho – pelo inconsciente – possa manifestar-se livremente. A atenção só existirá para manter a distração” (p. 903) Tristão de Athayde antecipa de quase quarenta anos as observações de Vintila Horia sobre o primeiro e o segundo princípios da termodinâmica contra a síntese do materialismo dialético. Vintila Horia mostra que de transformação em transformação, a homogeneidade chega, “não a uma síntese, resultado desconhecido na natureza, mas à entropia, isto é, à eliminação total da heterogeneidade” (p. 135 *op. cit.*). O crítico brasileiro diz a mesma coisa, só que do ponto de vista do humano:

*Na arte ou na religião, na ciência ou na filosofia, no direito ou na moral, o que o mundo moderno procurou foi: a homogeneidade contra a diversidade, a confusão contra a ordem, a indistinção contra as categorias, a dissolução contra a conformação. (p. 913)*

Entretanto, os artigos de Tristão de Athayde, a primeira análise séria sobre o movimento modernista, visando sobretudo à obra de Oswald de Andrade, foi, por força de sua erudição, uma espécie de pá-de-cal sobre a repercussão do surrealismo. Era o que os próprios modernistas pareciam desejar, pois estavam ainda lutando para a “nacionalização” dos temas e das técnicas de futuristas, cubistas e dadaístas. Menos Mário e Oswald de Andrade, que foram lentamente absorvendo os sentidos mais radicais do surrealismo.

Há um outro depoimento da época, um mês depois do artigo de Tristão: é a nova que Carlos Drummond de Andrade põe no seu estudo “sobre

a tradição em literatura”, publicado no primeiro número de *A Revista*, em julho de 1925. Ao falar do “diabólico senso crítico que distingue o homem moderno”, põe em rodapé uma nota em que o “supra-realismo” também aparece:

*Os modernos intransigentes discutirão esta afirmativa. Para eles, o excesso de crítica, dominante nos anos anteriores de 914, se resolveu no excesso contrário, de extrema passividade ante os fenômenos do mundo exterior. O paroxismo das doutrinas estéticas chegou a DADA; repetiu-se o descalabro da torre de Babel. Agora, o escritor foge de teorias e construções abstratas para trabalhar a realidade com mãos puras. Não creio nessa decadência do espírito crítico. Em Paris, há um novo rótulo que faz pensar: o supra-realismo. . . Enfim, deixo de discutir a questão, que foge ao objeto do meu escrito.*<sup>16</sup>

Drummond diz que é um “novo rótulo que faz pensar”, não o fulmina como fez Tristão de Athayde, nem se diz encantado com ele, como fará Murilo Mendes quarenta anos depois, quando, a propósito do enterro de André Breton, diz que reconstituiu “épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Anibal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*.”<sup>17</sup>

Em *Os de hoje* (1938), reúnem-se vários ensaios sobre “figuras do movimento modernista brasileiro” que Nestor Vitor publicou em jornal durante a década de 1920. Num artigo sobre a poesia de Murilo Araújo, escrito em 1927, assim resume as idéias surrealistas: “Os supra-realistas, esses lidam com o mistério do subconsciente e assim colhem sombras, não fixam propriamente objetos. Para falar do que apreendem, até da gramática, da lógica, têm de prescindir”. Noutro estudo, agora sobre Mário de Andrade (*O clã do jabuti*), escreve em 1928 que alguns poemas são construídos “com muita elipse de pensamento, um tanto pelo processo dos supra-realistas”. E no mesmo ano, tratando da segunda edição de *Casos e impressões*, de Adelino Magalhães, se refere a *Violões* (outro livro de Adelino) dizendo que “não traz propriamente, enredo, parecendo antes um poema em esboço, uma apologia ao Brasil, vinda mais do subconsciente do que da zona clara do espírito. Com o supra-realismo, ele está na hora que lhe cabe”.<sup>18</sup>

\*  
\*       \*  
\*

A bem da verdade, não se deve falar em influência surrealista e autores brasileiros antes de 1928. Escritores como Oswald de Andrade, Prudente de Moraes, neto, e todos os componentes do grupo de *Festa* nada têm a ver com o surrealismo, e sim com o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e com o uni-

versalismo estético de que tanto falavam os de *Festa*, numa linha que tem lá o seu tanto de neo-simbolismo, de penumbrismo e do esteticismo de Graça Aranha, na *Estética da vida*, de 1921.

As principais revistas literárias da década de 1920 não tiveram espaço para as repercussões do surrealismo: *Klaxon*, de 1922, obviamente o ignora; *Estética*, de 1924, idem; já vimos o comentário de Drummond em *A revista*, de 1925; *Terra roxa*, de 1926, está muito preocupada com o seu nacionalismo; *Festa*, de 1927, só tem olhos para a universalidade estético-religiosa; *Verde, também de 1927, se coloca inteiramente dentro do espírito do modernismo paulista; e a Revista de antropofagia*, de 1928, chegava ao final da década devorando tudo e preparando o espírito dos brasileiros para livros como *Cobra norato*, de 1931, e *Serafim Ponte Grande*, de 1933, mas guardando, no fundo, a nostalgia de não ter motivado o *Macunatma*.

Bem examinados, os dois poemas de Prudente de Moraes, neto, que Afrânio Coutinho aponta como surrealistas<sup>19</sup>, revelam, quando muito, tendência a uma linguagem abstrata e por isso um tanto hermética, como no verso inicial de “Copacabana, o verão e outra coisa”, publicado em “O mês modernista” (*A Noite*, 12-11-1926): “Rebanhos ruminando na arcaia”<sup>20</sup>, em que a palavra rebanho nos remete logo para o poema “O rebanho”, de *Paulicéia desvairada*, poema que deve ter impressionado bastante os intelectuais da época. O livro de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924) como a sua poesia e seu *Manifesto Pau-brasil* estão bem situados, estilisticamente, dentro das técnicas e dos temas que o futurismo, o dadaísmo e o cubismo puseram logo à disposição dos modernistas brasileiros.

Só a partir de 1928, ano *quente*, de convergência de várias direções das estéticas modernistas<sup>21</sup>, é que é possível documentar alguns sinais concretos do surrealismo, tanto na teoria de Oswald de Andrade como na prática narrativa de Mário de Andrade. Aqui, como sempre, a prática antecipou a divulgação teórica, pois o *Macunatma* começou a ser escrito em 1927: nesta data Mário já publicava trechos de seus livros na revista *Verde*, de Cataguases. A rapsódia de Mário de Andrade assume claramente temas, técnicas e formas habilmente filtradas do manifesto de André Breton e misturadas com tudo que o “*esprit nouveau*” havia posto a serviço da modernidade.

Constituindo uma narrativa aberta, de natureza épica ou heróicômica (uma rapsódia, como queria o próprio Mário), *Macunatma* começa por ter as suas bases científicas nas informações de antropólogos brasileiros e estrangeiros, de onde Mário retirou a matéria mítica que reorganizou para contar a história de um herói “sem caráter”, isto é, ainda incaracterizado. Combinando essa matéria com o seu poder de imaginação, dando-lhe projeções oníricas e aplicando a tudo isso todas as técnicas das narrativas sérias e cômicas, Mário de Andrade passou a misturar também os gêneros, transformando tudo num jogo entre o épico e o herói-cômico, entre o dramático e o lírico e entre o lúdi-



co das formas simples (mitos, lendas, adivinhas, provérbios, chistes) e a paráfrase, as paródias, as alusões e as citações expressas por intermédio de formas lingüísticas de todas as partes do Brasil. A prática da intertextualização antecipa também a visão dos teóricos da literatura, que, neste aspecto, só vai mesmo chegar na década de 1970.

A aparência caótica de *Macunaíma* tem muito a ver com o automatismo psíquico ou com a escrita automática (nada automática) dos surrealistas, mas está dentro das palavras em liberdade, da imaginação sem fio e da nova sintaxe dos futuristas. As suas inúmeras enumerações caóticas não passam também de aparência, uma vez que há sempre uma base conceitual (temática) a dar unidade a essas descrições. Entretanto, a técnica da *mistura*, da abolição de tempo e espaço dentro do grande espaço brasileiro e, sobretudo, as várias metamorfoses do herói, as suas mágicas, os seus estratagemas sublimes (já encantados no *satiricon*) podem realmente ser vistos como do melhor surrealismo, embora as metamorfoses sejam tão velhas quanto as mais remotas mitologias. No cap. V um carrapato se transforma em chave Yale; a árvore garrucheira dá balas e uísque e assim por diante até a ascensão do herói e a sua metamorfose final na Ursa Maior, constelação que, vista do Norte do Brasil, se apresenta com as três estrelas (o pescoço dos cavalos) para baixo, como se fosse a perna de um saci. Tudo faz de *Macunaíma* uma obra em que o surrealismo é inteligentemente incorporado ao conjunto de inovações das vanguardas do século XX.

Quanto a Oswald de Andrade, era difícil que ele não se interessasse logo pelo surrealismo, que não borboleteasse em torno das novas idéias, assim como fez sempre em sua vida, sempre inconstante como uma vanguarda que vive o tempo de seus proclamas e manifestos. Foi talvez essa inconstância que lhe pôs na cabeça uma idéia constante, que ele, segundo Paulo Prado no prefácio de *Pau-brasil*, descobriu de um “alto atelier” em Paris: um novo tipo de nacionalismo, o do primitivismo, o do “pau-brasil” que começou a medrar no artigo “Escolas & idéias”, que publicou no nº 2 de *Klaxon*, em 1922. Ampliou-o depois para o prefácio “Falação” de seu livro *Pau-brasil*, de 1924. Foi desse prefácio que partiu para o *Manifesto da poesia pau-brasil*, também de 1924. O exemplo de *Macunaíma* levou Oswald a repensar e a reordenar as suas idéias descontínuas na direção do *Manifesto antropófago*, em 1928. Valendo-se da psicanálise, possivelmente através do manifesto surrealista, e utilizando os modernos significados de totem e tabu, tomados à antropologia cultural, pede aos intelectuais que “deglutam” os nossos mitos, assim como os índios caetés fizeram com o primeiro bispo brasileiro. Foi essa antropofagia ritualista que deu novo sentido à sua idéia mais radical de nacionalismo, idéia que nunca mais o abandonou, mas que nunca foi aprofundada, mesmo quando pretendeu defendê-la em forma de tese, em *A crise da filosofia messiânica*, de 1950.

No seu *Manifesto antropófago* há sinais visíveis do surrealismo, a começar pelo termo “surrealista” que ali aparece duas vezes, não mais sob a forma de “supra-realismo” como em Tristão de Athayde. A primeira referência está no 12º tópico, onde mostra a filiação do manifesto, que não é antropofágico mas antropófago, com a sua própria linguagem se dizendo devoradora/assimiladora das idéias mais “fortes”, a fim de extrair delas a essência de uma nova consciência nacional. Oswald fala numa “Revolução surrealista”:

*Filiação. O contato com o Brasil Caralba. Oû Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.*<sup>22</sup>

E noutro tópico, o 24º, diz que “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro./ Catiti Catiti/ Imara Notiá/ Notiá Imara/ Ipejú”. Observe-se, pelo contexto, que o termo “surrealista” aponta, no primeiro exemplo, para o manifesto de Breton; e, no segundo, agora ambíguo, se dirige tanto à concepção de Breton como a um sentido geral, abstrato, de linguagem primitiva e até incompreensiva, como na canção de amor dos tupis, dedicada à lua nova.<sup>23</sup> Freud aparece três vezes nesse manifesto que contém, ainda, outras características da ideologia surrealista do primeiro manifesto de Breton: exoterismo, psicanálise, comunismo, tentativa de escrita automática, inconsciente, sonho, loucura, amor “fou”, “restos anímicos” e até enfermidades... Claro, tudo bem arrumado numa estilística oswaldiana, sob a ótica da ironia e da comicidade, como na passagem seguinte (tópico 25º):

*A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários (sic). E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais. (p. 356).*

É bem possível que *Serafim Ponte Grande*, o romance pícaro e descontinuo que Oswald publicou em 1933, tenha alguma coisa a ver com o surrealismo e, também, com *Macunaima*, aliás as duas palavras são mencionadas no “prefácio” datado de 1933. Oswald diz aí que o livro estava terminado em 1928. É possível, mas é bom não esquecer o que se deu com o *Manifesto regionalista de 1926*, que Gilberto Freyre publicou em 1952 com a indicação de que havia sido escrito em 1926. Joaquim Inojosa provou o contrário, isto é, que Gilberto só o escreveu vinte anos depois. O sociólogo acabou confessando a sua fraude. Em se tratando de Oswald de Andrade, tudo pode acontecer. Para afirmar sua posição diante da liderança de Mário de Andrade, que crescia, Os-

wald pode ter forjado uma antecipação. Mas o seu romance, pela técnica de fragmentação da realidade e da própria história, à semelhança de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Cf. *Memórias sentimentais de João Miramar*) e, ainda, pelo recurso da colagem de todos os gêneros, está muito mais próximo da linguagem dos cubistas e, claro, dos futuristas.

\*  
\*   \*  
\*

É na década de 1930 que o surrealismo, tal como se deu também na Europa, vai adquirir a sua melhor ressonância. No Brasil, começa a fazer parte do repertório da crítica, como no artigo “A poesia em 1930”, que Mário de Andrade escreveu em 1931 e transcreveu depois em *Aspectos da literatura brasileira*, de 1943. Tratando dos *Poemas* (1930) de Murilo Mendes, emprega o termo em francês e no vernáculo, num belo exemplo de como começavam a “nacionalizar” as tendências da nova onda literária, batendo agora nas praias brasileiras. Ele diz que “Murilo Mendes não é *surréaliste* no sentido de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição *sobrerrealista*” (grifamos a última palavra). E vejam como Mário resume a doutrina surrealista:

*Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos, que não exemplifico porque são todo o livro. O abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas.*<sup>24</sup>

Mais adiante, tratando agora de Luís Aranha, fala num *sobrerrealismo avant-la-lettre*.

Em *Definição do modernismo brasileiro*, de 1932, Tasso da Silveira, falando de Adelino Magalhães, comenta a observação de Tristão de Athayde de que não houve repercussão do “suprarealismo” por aqui e diz ufanisticamente que:

*Adelino Magalhães é um precursor, não só no Brasil, mas no mundo, do suprarealismo. Um precursor e um realizador. E note-se ainda: não do suprarealismo de pilhéria, inaceitável para nós, do manifesto de Breton. Mas de um suprarealismo que é um filão novo de grande arte e, sobretudo, de um suprarealismo profundamente brasileiro. Certas de suas páginas são um mergulho fundo no nosso subconsciente racial.*<sup>25</sup>

Na verdade, a grande preocupação de Tasso da Silveira é com o artigo de Tristão de Athayde, problemas de província literária e até de paróquia no sentido da liderança católica. Tanto no Sul como no Norte do Brasil começam a aparecer repercussões do surrealismo, como se pode ver no *Diário da tarde* de Recife que em dezembro de 1935 transcreveu um artigo de Samuel Putman sobre *O Anjo*, de Jorge de Lima; ou como no *Jornal da manhã*, de Porto Alegre, de 2 de agosto de 1936, onde se lê um artigo de Renato Almeida sobre “O super-realismo e suas diretivas psicológicas”.

É também essa década que nos vai apresentar os dois poetas brasileiros que mais de perto trataram com a linguagem, com os temas e com as técnicas do surrealismo: Jorge de Lima e Murilo Mendes. Sem dúvida, a atividade de Jorge de Lima, repartido entre a pintura, o romance e a poesia, é, do ponto de vista da criação, a que maior número de aproximações apresenta e as suas obras passam a ser denominadas surrealistas. Em 1934, com a publicação de *O Anjo*, Jorge de Lima se lança inteiro na aventura surrealista e a crítica começa a ver no seu romance o tom e a técnica do surrealismo. No ano seguinte à sua publicação, o *Diário de Lisboa*, sob o título de “O Sobrerealismo na literatura brasileira”, divulga os capítulos IV e V desse romance com o seguinte nariz-de-cera, que José Osório de Oliveira (no recorte que enviou a Jorge de Lima) diz ser da redação (e não dele):

*A título de curiosidade damos hoje um excerto da recente novela O Anjo, de Jorge de Lima, poeta brasileiro de emoção sobre-realista, cujas obras estão sendo avidamente devoradas entre nós. / É uma obra arbitrária, cujas figuras lembram por vezes os bonecos animados de cinema tão paradoxalmente humanos como irrealis. / O sobre-realismo, de que André Breton, em França, foi um dos iniciadores, tem em Jorge de Lima um discípulo da mais pura e característica maneira.<sup>26</sup>*

Eis os dois capítulos referidos, notando-se não só a palavra “superrealista” e muito do ingrediente temático pregado por Breton:

*Quando o herói pintou o Anjo não pretendia efeito anedótico. Nem deleitar ninguém. Nem fazer concessões ao público. Nem tyrannizar o pobre público. Moveram-se as suas mãos numa direção subconsciente. / Porém o quadro tinha mesmo uma forma excepcional. Estabilidade geométrica de simplicidade primitiva, representava em poucas linhas um anjo humano com cara e jaquetão do amigo. / De cada lado asas ortogonais curtas dando impressão de asas de pinto debaixo das quais saíam como dois braços de espantinho as mãos grossas do companheiro. Nem efeito*

*anedótico nem efeito superrealista. Nem cubista. Mas porém tudo no quadro era intenso e econômico.*<sup>27</sup>

Nesse romance (que mais se assemelha a uma novela curta) há um tom maravilhoso que atravessa todo o livro, numa religiosidade dessacralizada. Não faltam a ameaça de suicídio, a ancestralidade, a loucura, o sonho, a morte, o subconsciente, a preocupação social e, ao mesmo tempo, a crítica à literatura engajada do romance de 30, que mais tarde Jorge de Lima vai praticar no seu romance *Calunga*. É um livro que se diz contra a ordem, que fala da literatura, da pintura, da antropofagia literária e recebe influência do *Macunaíma*, como no uso da palavra herói para denominar a personagem e as “mágicas” que Salomé fazia com o dinheiro do herói, passagem que lembra bastante o capítulo “Macunaíma e a francesa”, como se pode ver a seguir:

*Salomé meteu a porcelana dentro dela entre as coxas. Salomé era uma grande mágica. Transformava os cobres do herói em porcelanas. Depois ia nos penhores ou nos antiquários transformar as porcelanas em dinheiro reduzido à metade. Depois transformava a metade obtida em lingerie, sedas, batons, ondulações permanentes, roupas pros rigolós, cassinos, semostrações, luxos e outras coisas./ Salomé transformava o Herói! O pobre era um molambo. (p. 119)*

O artigo de Samuel Putman diz claramente que “Jorge de Lima e o mais audacioso ‘surrealista’ do Brasil, pelo menos no *Anjo*”<sup>28</sup>. Este artigo faz referência a um outro, assinado por Manoel Lubambo e publicado em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, em defesa do livro de Jorge de Lima. Possivelmente um pseudônimo do poeta.

Paralelamente à elaboração de *O Anjo*, Jorge de Lima escreveu, de parceria com Murilo Mendes, o livro *Tempo e eternidade*, de 1935. Cada poeta escreveu 45 poemas e os publicou, depois da primeira edição, nas suas respectivas obras: Jorge na íntegra; Murilo eliminou alguns. Com este livro, Jorge de Lima se engaja em cheio no tema do cristianismo, explorando-o através dos textos bíblicos, da mitologia cristã e de uma imaginação pessoal em que se incluem a formação religiosa e familiar e, no fundo, o fastígio folclórico em torno das novenas e festas de uma região rica em tradições populares, como é o Estado de Alagoas.<sup>29</sup> O poeta está aí sob o signo do sagrado e suas referências imediatas são para Deus, Cristo e personagens do cristianismo; a própria linguagem é considerada dádiva divina: “*Aceito as grandes palavras eficazes/ e os caminhos que Deus pôs diante de mim*”. Os versos livres se aproximam dos versículos bíblicos. A preocupação com a Bem-Amada mostra a mesma constante da novela *O Anjo* e uma antecipação de Mira-Celi. Poemas como “A noite desabou sobre o cais” (título e verso que se repetem e que, na terceira repetição,

muda *cais em caos*) dá a tônica das preocupações sociais da época. E poemas como “A planície e as flores carnívoras” e “Os vãos eram fora do tempo”, o último em forma de itens, mostram o poeta engajado no exoterismo, na magia, na numerologia, elementos diretamente relacionados com a temática surrealista. Não é à toa que o último poema tem 13 itens e termina assim:

12º - Vi dos centauros caírem cascos, saírem asas.

13º - Das asas saírem vãos.

Os vãos eram fora do mundo.<sup>30</sup>

Em 1938 Jorge de Lima publica *A túnica inconsútil*. A sua poesia é, nesta fase, uma espécie de linguagem para a comunhão com as esferas do sagrado; uma poesia cheia de anjos, metáforas etimológicas dessa comunicação, na velha tradição de Swedenborg. O mar, as ilhas, as viagens, os descobrimentos, enfim, todos os temas que serão ampliados em *Invenção de Orfeu*. Em poemas como “Aos anjos decaídos” há versos sibilinos como: “*Eu vos admiro as grandes mágicas, Lúcifer ou Belzebut ou outros geniais mágicos do Inferno*”. A linguagem e o conteúdo de um poema como “O grande desastre aéreo de ontem” têm muito da poética surrealista, como no final:

*Ó Amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.*

*Anunciação e encontro de Mira-Celi* é de 1943 e constitui o extremo da nova tese poética de Jorge de Lima, o momento em que a sua criação, de tão tensa na sua nova afirmação, supera todas as expectativas do modernismo brasileiro, misturando os gêneros (o poema em prosa), abolindo os títulos e numerando os poemas de 1 a 59, dando a seu livro uma organização que atingia a unidade-livro, numa evidente preparação para a grande unidade de *Invenção de Orfeu*.<sup>31</sup>

É possível que Jorge de Lima tenha atingido o ponto mais próximo da atividade surrealista nesse ano de 1943, quando, além de *Mira-Celi*, ele publica *A pintura em pânico*, desdobramento do projeto estético-religioso elaborado com Murilo Mendes que, em 1938, havia publicado *A poesia em pânico*, um dos poucos livros verdadeiramente surrealistas da poesia brasileira. Em *A pintura em pânico*, a palavra, na verdade, está com Murilo Mendes que escreve a “Nota liminar”, introduzindo as 41 fotomontagens feitas por Jorge de Lima, que também fez as legendas ou, antes, as colagens verbais, como a primeira, de Henri Michaux. Uma dessas pranchas de fotomontagens se intitula exatamente “A poesia em pânico”, e foi feita para a capa da 1ª edição do livro de Murilo. Noutra prancha faz-se apologia do plágio. Noutra se diz que “Tudo tinha sido combinado dentro da maior indiferença”. E, marca evidente do surrealismo, a fotomontagem intitulada “O poeta trabalha”, em que, com uma lira, o poeta

dorme ao lado da cidade sob nuvens brancas; o título de Jorge de Lima é o mesmo da inscrição que Saint-Pol Roux pendurava na porta de quarto, na hora de adormecer. Há entretanto duas pranchas com o mesmo título: “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”. Uma, a 12ª; outra, a 40ª. Na primeira, a ciência está acorrentada a um guindaste, ao lado de uma Vênus de Milo com a metade do cérebro decepada. Na segunda, o poeta com um violino no pescoço, está de costa para uma grande sala com trono, pirâmides e uma máquina com um homem também acorrentado. É clara a alegoria entre a ciência, acorrentada à lógica, e a poesia aberta a outras formas de conhecimento, dentro portanto do que disse Breton no seu primeiro manifesto:

*Vivemos ainda no reinado da lógica (. . .). Sob as cores da civilização, a pretexto do 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 verdade que não esteja de acordo com o uso. (. . .) Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações.<sup>32</sup>*

Pena que Freud tenha dito que “buscava nos clássicos o inconsciente e nos surrealistas o consciente”,<sup>33</sup> percebendo que a escrita automática tinha por trás a lógica da própria linguagem.

Depois desses dois livros, Jorge de Lima pôde escrever o seu *Livro de sonetos*, em 1948, onde há versos assim: “*Não procureis qualquer nexo naquilo/ que os poetas pronunciam acordados*” e se sentia maduro para o seu grande livro final, *Invenção de Orfeu*, de 1952, um ano antes de sua morte. Aí todos os planos da nossa realidade cultural – européia e sul-americana – aparecem numa simbiose altamente criadora, em que os mitos se entrelaçam com as impressões de leitura, com os traços da cultura luso-brasileira, com a metafísica, com a poética, com a linguagem se mostrando poeticamente no seu momento de criação enfim, um texto em que mitos, símbolos, textos, num jogo entre o real e o imaginário, remetem para uma realidade maior, que é a do próprio texto embutido em si mesmo, como se pode ver numa das últimas estrofes do poema:

*Estilhas de linguagem acendidas,  
insônias repousantes, lanhos doces,  
verdades sem pensar, pronúncias livres,  
a frase além dos lábios, jogos lépidos,  
no cerne a louquidão sempre almejada,  
os leves manuais discricionários,  
os cortejos passando novamente,*

*os nomes de outra vez dados às coisas,  
as coisas renascidas e os batismos,  
as mãos de Beatriz têm novos números  
e a fronte nívea é logo nominada.*

É já o domínio da *poesia pura*, do inefável, do encantatório, em que a objetividade do poema épico se dilui, se metamorfoseia na magia mística de uma música e de uma significação que transcendem – que surrealizam e que sub-realizam – o próprio conhecimento, para se tornar um conhecimento superior, capaz de evocar no leitor profundas e misteriosas vibrações de poesia.

Já dissemos que *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes, é um dos livros mais surrealistas da poesia brasileira. Também dissemos que Murilo escreveu a “Nota liminar” de *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, evocando logo no começo os nomes de Rimbaud, Max Ernst e Salvador Dalí. No terceiro item Murilo escreve: “*Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo*”<sup>34</sup>. Cita Leonardo da Vinci (“La pittura è cosa mentale”), fala de Guernica, diz que a fotomontagem tem relação com a pintura, a fotografia e o “ballet”: “Há uma combinação do imprevisível com a lógica” e “implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento”. Termina dizendo que “*A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos*”.

Murilo Mendes é o primeiro “teórico” do surrealismo no Brasil. Foi o único poeta que ousou expor o seu pensamento estético que correu, aliás, paralelamente, à sua produção poética, por demais abstrata, de uma abstração demasiadamente religiosa, repetitiva e monotona. A veia humorística com que começou a sua poesia ele a perdeu na fase religiosa, no momento que mais sentia a atração do surrealismo. Só depois dos sessenta anos, no estrangeiro, saberá dar a seu poder de abstração uma ironia amparada agora pelos mais novos movimentos de vanguarda. Assim, toda a sua obra, mesmo a *História do Brasil* (1932) que ele quis omitir, se deixa percorrer por um *Frisson* que, direta ou indiretamente, está ligado ao surrealismo. Sobretudo em livros como *Tempo e eternidade*, (1935) *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e até *Mundo enigma* (1945), que irá por certo influenciar o *Claro enigma* de Drummond, que é de 1951.

Mas fiquemos apenas no Murilo Mendes “teórico” do surrealismo, anotando algumas observações que escreveu sobre a “escola” de Breton. Já vimos o que escreveu no prefácio ao livro de fotomontagens de Jorge de Lima. Veja-se agora o que registrou em *O discípulo de Emaús*, em 1945. A epígrafe tomada a S. Lucas mostra a estrutura do livro, todo ele feito de “versículos”, numerados de 1 a 754. No versículo 58 se lê o seguinte: “*O surrealismo, tentan-*



do ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística". Esta anotação explicita a ideologia estético-religiosa que marcou a obra de Jorge de Lima e Murilo Mendes nas décadas de 1930 e 1940. Murilo ligava o surrealismo à idéia transformação, tanto que no item 344 escreve "A natureza é muito surrealista", ou, então, sem usar o termo, como no item 181: "A plenitude poética opera o refinamento e a transfiguração da condição humana". No fundo, sempre, como último fim, o sentido católico e universal.

Nas suas memórias (*A idade do serrote*, de 1968) não encontramos nenhuma referência a André Breton, mas fala em Freud, em Antonin Artaud, em Max Ernst e em Luís Buñuel. É possível que uma leitura mais atenta descobrirá outros elementos da "estilística" surrealista. Mas logo depois, noutro tipo de memórias, *Retratos relâmpagos*, de 1973, com indicação de que foi escrito na década de 1960, diz que acompanhou o enterro de André Breton, escrevendo:

*A revolta permanente de Breton, resultando cumplicidade com o sistema corrente do mundo, é modelar; revolta de um asceta pelo avesso, formado na doutrina de Freud que recriara e adaptara desde muito cedo, para o seu uso pessoal. C'ÉTAIT UN GRAND MONSIEUR.*

Fala de dois de seus encontros em Paris, em 1952 e 53, e anota, em tom memorialístico:

*Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um coup de foudre. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de full time? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.<sup>35</sup> Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos Entretiens avec Francis Crémieux faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do méto-*

*do da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos/ (...) Enterrei portanto um personagem fabuloso da minha vida, que me causava alternativamente atração e repulsa. Para um homem de gosto eclético e tolerante como eu, a dureza do espírito de Breton às vezes me irritava; mas isto é um detalhe de ordem pessoal.*<sup>36</sup>

A transcrição é bem grande, mas é o mais importante documento que se tem de escritor brasileiro a respeito do surrealismo, desnudando o processo de “antropofagia” cultural que brasileiros e hispano-americanos, afinal, aprendemos a fazer. Neste livro Murilo escreve também sobre Max Ernst e René Magritte, além de referir ao um pré-surrealista alemão do século XVIII, Georg Christoph Lichtenberg a que o poeta se refere noutra de seus livros e de que Freud gostava muito, como se pode ver em *O chiste e suas relações com o inconsciente*.<sup>37</sup> Lichtenberg recomendava os sonhos e um dos seus *Aforismos* diz que “*toda a nossa história não é mais do que a história do homem desperto: ninguém ainda pensou na história do homem dormindo*”.

Tratando de Max Ernst, cita a opinião de André Breton, para quem, “Max Ernst é o cérebro mais magnificamente assombrado da atualidade”. Conta depois a sua entrevista com o pintor em Paris, orientando a conversa para o surrealismo: Max Ernst lhe diz que rompeu definitivamente com o surrealismo em 1938, “quando alguém, credenciado, procurou-o com o fim de informá-lo que por motivos políticos cada surrealista devia empenhar-se em sabotar por todos os modos possíveis a poesia de Paul Eluard”. O *coup de foudre* que transcrevemos a respeito de Breton parece que veio de Max Ernst, pois Murilo escreve: “Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, só comparável, no plano literário, à do texto de *Les Illuminations*”.

Quando trata de René Magritte, emite opinião sobre o surrealismo, sobretudo tratando das “perigosas fronteiras entre poesia e pintura”:

*Com a perspectiva do tempo o surrealismo, ao qual o heterodoxo Magritte se conservou fiel, pode ser hoje interpretado em chave menos rígida. Tratava-se sem dúvida de explorar a área do irracional, do inconsciente – pessoal ou coletivo – examinados através das poderosas lentes de Freud; de escamotear a história em benefício da anarquia individualista, intemporal. Os pintores, fazendo “tábua rasa” de uma tradição plástica relacionada com a ordem burguesa, serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores. Segundo a senha de Rimbaud tratava-se de desarticular os elementos. Naquela hora, imediatamente depois de um conflito universal por ex-*

*celência desarticulador, seria possível criar algo de ordenado e construído?*<sup>39</sup> Dadá chegou e dentro em pouco cedeu o passo ao surrealismo”.

Noutra passagem, Murilo escreve que “*O surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas, superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador*”. E conclui, para exaltar a independência de Magritte, que quando, “*há uns vinte anos atrás Breton procedeu em Nova Iorque à revisão analítica do movimento, a contragosto incluiu Magritte entre os pintores surrealistas, insinuando que o seu processo de compor não era automático, antes plenamente deliberado*”.

Em 1970, Murilo Mendes publicou *Convergências*, livro alto de suas experimentações com a palavra, com a sintaxe nominal, espécie de compêndio de toda desarticulação articulada, de toda escritura automática logicamente conduzida. No fundo, convergências (no plural) de todos os processos retóricos das vanguardas.

\* \* \*

Na década de 1940 as possíveis influências surrealistas já se haviam misturado à contribuição pessoal de grandes poetas estrangeiros, como os das primeiras vanguardas (Apollinaire, Reverdi, Tzara, Max Jacob) e os poetas nacionais, fundadores de sua própria estética, como Saint-John Perse, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Jorge Guillén, Ungaretti, Montale, Eliot, Pound, William Carlos Williams, G. Benn, Neruda, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Drummond e Jorge de Lima. Praticava-se o surrealismo como a personagem de Molière praticava a prosa, sem o saber. Tanto que são poucos os escritores que falam abertamente desse termo. Um levantamento nas principais publicações da época, como os depoimentos e entrevistas feitas por Silveira Peixoto (*Falam os escritores*, 1941), Edgard Cavaleiro (*Testamento de uma geração*, 1944) e Mário Neme (*Plataforma da nova geração*, 1945), notamos que raramente aparece a palavra surrealismo/surrealista. Quando ela aparece, nota-se que o escritor a está negando, vendo o surrealismo como coisa universal ou, então, disfarçadamente, sentindo-o como sinal de algo superior. É possível que o engajamento político que, desde 1930, acompanhou a “doutrina” surrealista tenha levado o escritor brasileiro dessa época a se pronunciar com cautela, em vista da grande repressão contra o comunismo.

Nas três séries de entrevistas feitas por Silveira Peixoto em 1939 e publicada a 1ª série em 1941, encontramos apenas uma vez uma referência ao termo na entrevista com Mário de Andrade. Só que Mário se refere a um pré-surrealismo: o repórter lhe pergunta qual o primeiro trabalho que escreveu e

Mário responde que foi em criança, aí pelos oito ou dez anos (em torno de 1900). O repórter insiste:

– *Mas, afinal, que foi esse trabalho?*

– *Se é que se pode chamar de trabalho. . . Foi uma cantiguinha “surrealista”, que até hoje sei perfeitamente de cor.*

– *Essa cantiguinha? . . .*

– *Quer sabê-la inteira?*

*À minha afirmativa, Mário apanha um pedaço de papel, toma de um lápis, e, alguns momentos mais, apresenta-me estes “versos”:*

*Fiorí de-lapá,  
gêni-trans-féli gúidi-nus pigórdi,  
gêni-trans. . . féli gúi-nórdi,  
Genl. ”39*

Na série de entrevistas e depoimentos coletados por Edgard Cavalheiro em *Testamento de uma geração*, em 1944, o único escritor que fala do surrealismo é João Alphonsus. Seu depoimento, “À deriva”, é a primeira história literária do modernismo; na verdade, a segunda, porque existe a conferência de Mário de Andrade, “O movimento modernista” (1942), escrita aliás a pedido de Edgard Cavalheiro. O texto de João Alphonsus cita a França como “fonte inspiradora”, acha que se deve filiar o modernismo “não ao futurismo ausônio, mas aos outros ‘ismos’ de após-guerra”, toca no “terror literário” (das vanguardas), menciona a “Enquête” de Jules Huret (que inspirou a de João do Rio, assim como a de Frédéric Lefèvre, “Une heure avec. . .”, motivou a de Pe-regrino Júnior, “Uma hora com. . .”) e na página 153, tratando dos movimentos que formaram o caudal do modernismo, escreve:

*E, sobretudo, o suprarrealismo! como encorajamento pela convicção de que a inspiração não podia continuar limitada à consciência habitual, ao habitualmente lógico e compreensível, e que “apelo ao inconsciente”, a sondagem do subconsciente, era coisa tão legítima que se podia indicar o processo surrealista em poetas desde tempos passadíssimos!40*

E conclui, inteligente e “antropofagicamente”, que “A nossa vantagem é que, quando tomamos conhecimento dessas experiências literárias, ou artísticas, em geral, já elas ultrapassavam o período das tentativas, foram criticadas e depuradas, e podemos aproveitá-las para uma arte tanto quanto possível nacional”. E, com respeito ao legado surrealista:

*Não há entre nós poetas que permanecessem exclusivamente suprarrealistas expondo sem a intervenção crítica a primeira mensagem do sub-*

*consciente, em cada momento de inspiração: há os poetas em que se pode perceber a vantagem da sondagem, a liberdade que advém do processo para serem mais honestamente poetas. Serão menos populares, mas quem é que esta falando em ou se preocupando com a popularidade?*

Vê em Rimbaud “muita antecipação suprarrealista” e termina informando que alguns de seus contos, como “O homem sombra ou a sombra do homem” tem “certa dose de suprarrealismo”.

Também em Mário Neme, na *Plataforma da nova geração*, aparecem ligeiras alusões ao surrealismo, como no depoimento de Maria Eugênia Franco que, preparando-se para escrevê-lo, comenta que talvez “*fosse bem mais gostoso poder virar um poema surrealista. (Surrealista não; um poema que ainda não existiu)*”<sup>41</sup> O termo “surrealista” sintetiza as várias conotações extraídas dos conceitos de subconsciente, magia, exoterismo e religião. O depoimento de Antônio Cândido não fala em surrealismo, a não ser indiretamente, radicalizando o lado *super*, chamando a atenção para o sentido crítico de sua geração, que é a de 1930, e chegando a escrever que é “com os de trinta” que “começa a literatura brasileira”, puxando assim a brasa para a sua própria crítica, ele que, na *Formação da literatura brasileira*, que publicará quinze anos depois, vai deixar de fora não só os dois primeiros séculos da nossa história, mas o mais importante da literatura brasileira, que é do romantismo à atualidade. Um “corte epistemológico” no processo histórico-literário que nos privou da visão crítica do mais importante estudioso da literatura brasileira. Fiel à ortodoxia revolucionária, Antônio Cândido aponta Rossine Camargo Guarnieri como “o grande poeta da nossa idade”. . . Na sua *Brigada ligeira*, (1945) há um artigo denominado “Surrealismo no Brasil”, no qual estuda apenas o romance *O Agressor* (1943), de Rosário Fusco. O crítico vê elementos surrealistas a partir de uma “lógica do absurdo” e faz, teoricamente, uma distinção que não estava muito longe dessa lógica, porque, em vez de esclarecer, complicava o uso do termo que, na época, a crítica empregava ora como “super-realismo” ora como “surrealismo”:

*Ao lado da psicopatologia, veio também enriquecer o mundo da ficção – acrescentando-lhe uma dimensão quase infinita – a entrada em cena do super-realismo, compreendendo por este termo, não só a variação francesa do surrealismo, como todos aqueles processos literários consistentes em violentar a contingência física e romper o nexo lógico(!)*<sup>42</sup>

Antônio Cândido diz que romance “pode ser classificado de surrealista”, mas ao distinguir entre os dois termos (distinção de gênero espécie já sugerida por Mário de Andrade, acaba contribuindo para a confusão geral da crítica diante da influência do surrealismo. O escritor que já camuflava as suas relações com

o movimento francês passou a ter agora um respaldo teórico para dizer que se ligava a “uma tendência irracionalista contante do espírito ocidental”. Mas a diferença não pegou: a vacilação entre as formas “super-realismo”, “supra-realismo”, “sobre-realismo” e “surrealismo” se resolveu em favor deste. O termo “irracionalismo”, que Antônio Cândido usa para definir o seu “super-realismo”, serve bem para expressar o sentido dessa “falta de lógica” e já possui a sua tradição nos dicionários de filosofia.

É neste ambiente crítico que começam a surgir os poetas da geração de 45 ou que estremeram em torno de 1945, como Mário Quintana e Alphonso de Guimaraens Filho. Alguns dos títulos dos livros de Mário Quintana provêm de imagens surrealistas, como *Sapato florido* (1948), *Espelho mágico* e *O aprendiz de feiticeiro*, de 1951. Em Alphonso de Guimaraens Filho as imagens de caráter surrealista, se existem, estão diluídas no próprio universalismo de sua linguagem poética. Livros como *Nostalgia dos anjos* (1945) e *O mito e o criador* (1954) deixam ler algumas preocupações temáticas universais como a religião, a morte e a salvação pela poesia – o que tem a ver com a direção brasileira da influência surrealista. Poemas como “Desespero pardo” e “Nostalgia dos anjos” têm imagens vivas e estranhas como “mar negro de asas hesitantes/ cruzando a sombra e a lucidez dos anjos”.

Quanto aos poetas da geração de 45, é fácil, a meu ver, apontar imagens e técnicas surrealistas nos primeiros livros de João Cabral de Melo Neto, Domingos Carvalho da Silva, Ledo Ivo, Bueno de Rivera e Péricles Eugênio da Silva Ramos, para quem “alguns dos poetas da geração de 45 sofreram de início influência maior ou menor de técnicas surrealistas”<sup>43</sup> No primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*, de 1942, o leitor encontra anjo, sonho, irrealidade, o ser que sai de dentro do sono; tudo é sono, como no “Poema da desintoxicação”, onde o eu lírico diz: “*Sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo*”. Ou como nas metáforas encadeadas, à maneira não da escrita automática mas de oposições entre o concreto e o abstrato, na definição do acaso, no livro *Psicologia da composição*, de 1947: “*Ó acaso, raro/animal, força/ de cavalo, cabeça/ que ninguém viu,/ ó acaso, vespa/ oculta nas vagas/ dobras da alva/ distração*”. Assim, dizer que João Cabral jamais foi surrealista é não perceber os traços, as reminiscências ou as ligeiras influências do surrealismo, que fazem parte de uma atmosfera inicial de sua poesia. A sua originalidade dentro do modernismo foi exatamente a expressão de imagens estranhas, abstratas e ao mesmo tempo concretas como na polaridade contraditória do surrealismo, repartido entre o “super” (o supra, o sobre), de caráter social, e o “sub” da imaginação pessoal.

No IV artigo denominado “A geração de 45”, que João Cabral publicou no *Diário carioca*, de 21.12.1952, se lê que a poesia da década de 1930 valorizava “o sobre-real contra o real” (...) “Tratava-se de uma poesia feita de sobrealidades”, notando-se que o pensamento do poeta está dentro da esfera

surrealista. Tanto que pouco depois vai escrever um ensaio sobre a pintura de Joan Miró, no qual, além de observações como “desejo obscuro” do artista, em “automatismo”, “automatização”, há um capítulo sobre “Miró e o surrealismo”. João Cabral põe em relevo a individualidade do pintor em face do surrealismo, “a que esteve associado em determinado momento”:

*A Miró, a seu espírito artesanal, quase, haveria de soar estranhamente a estética antiplástica dos surrealistas, que pareciam interessados em criar um tipo de arte superior e independente dos gêneros de arte, pairando independente da realização objetiva de uma obra e, às vezes, capaz de existir apesar de uma obra.*<sup>44</sup>

Escreve ainda que “ao automatismo psíquico Miró opôs o que havia em seu espírito de mímico e minucioso, de artesanal”. E mais: “À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico”. Na verdade, é como se João Cabral estivesse falando de si mesmo, do seu projeto poético, como nas obras que escreverá depois.

Domingos Carvalho da Silva estreou em 1943 com *Bem-Amada Ifigênia*; dois anos depois publicou *Rosa extinta*, no mesmo ano de *Rosa do povo*, de Drummond, a quem o livro de Domingos está dedicado. Aparentemente nada há de surrealismo na sua poesia, toda lógica. No entanto, o mistério e algumas imagens herméticas soam surreais, como em “Retrato de José”: “Ô face de esfinge./ coração de pássaro./ Braços do holofote/ enlaçando o espaço.” Ou, principalmente, em “Germinação da poesia”, nos versos: “Imprevisível, num momento obscuro/ um verso irrompe à flor do inconsciente”, aliás parecido com o verso de Drummond em “A flor e a náusea”.

Ledo Ivo estreou em 1944, com *As imaginações*, onde fala em “laboratório da noite”, em “jardim que floresce/ – rápida alquimia de sonho –/ na terra sempre buscada/ por um céu de azul e cal”. E todo o seu segundo livro, *Ode e elegia*, de 1945, está impregnado de uma linguagem encantatória que não perde, entretanto, as suas flores lógicas, como no poema “Descoberta do inefável”, onde se diz que “O sobrenatural ainda existe” e que

*É inútil matar os anjos.  
Eles são invistíveis e traiçoeiros.  
De repente, quando nos sentimos seguros, já não somos  
os consumidores de instantes, e estamos  
entre o Dia e a Noite, no umbral  
de uma eternidade vigiada pelos anjos.*

É assim toda a poesia de Ledo Ivo, uma das mais importantes da atualidade no Brasil.

Bueno de Rivera, que estreou em 1944 com *Mundo submerso*, pagou o seu tributo à linguagem surrealista, embora sem confessá-lo. Em vários poemas de seu livro se podem ler imagens contrastantes entre o real e o super/sub-real, como em “Aldeia antiga”, onde se diz que “Meninas de azul/ voam no adro azul./ Os seios bóiam no leite das virtudes”. Um poema como “O bêbado no cemitério”, em prosa, sem nenhuma pontuação (apenas o ponto final), é um bom exemplo de técnica surrealista, como nas cinco últimas linhas:

*soldados de muleta moças nuas mar belo mar de  
túmulos ondas de uisque camélias de estuma mu  
lher na fumaça portões eternos fechados o olho  
rolando a cabeça rolando o éter o sono vem o sono  
é o sono o sol no vácuo.*

Péricles Eugênio da Silva Ramos, cujo primeiro livro se denomina *Lamentação floral*, de 1946, é o mais importante conhecedor das técnicas poéticas no Brasil de hoje e é também um poeta que se nutriu, direta ou indiretamente, de leituras surrealistas. Mas soube transformar tudo em matéria pessoal, originalmente seu, como nas imagens de “Lamentação floral”, onde fala no “grande sono”, em “luas tresnoitadas nos pombais”, afirmando que

*A força da magia nas mandrágoras desponta,  
ao tremular do heléboro e do goivo.*

Apesar de rápida, é importante a menção do nome de Manuel de Barros que estreou em 1937 e, através de vários livros, chega a uma das mais belas linguagens poéticas da atualidade, sempre dentro de uma atmosfera que tem muito dos surrealistas, como no poema VII, de “Sabiá com trevas”, onde, além das imagens, aparece o nome de Buñuel.



A década de 1950 confirma a previsão de Tristão de Athayde e é apenas continuadora dos processos abertos ou amadurecidos na década anterior; é nela que se dá a convergência de técnicas e linguagens do modernismo, agora em todos os Estados brasileiros. No início foi apenas Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte; trinta anos depois, a visão da modernidade difundida através de São Paulo está no Brasil inteiro: nos poetas novos, nas antologias e nos programas universitários, embora de maneira tímida e medrosa. Mas a estética surrealista, como o próprio nome do movimento, apenas pairava como algo estranho, subversivo. Como algo que atraía e amedrontava, como algo fascinante e difícil – espécie de filosofia geral das vanguardas.



Os últimos textos de André Breton (“Prolegômenos a um terceiro manifesto do surrealismo ou não”, de 1942, e “Do surrealismo em suas obras vivas”, de 1953) começam a ser conhecidos no Brasil. O aparecimento do *Almanach surréaliste* do semi-siècle, em Paris, assinala o momento de revisão da “história” do surrealismo, como no “Panorama du demi-siècle”, no fim do volume ou como no “Calendrier tour du monde des inventions tolerables”, no início. Aí, na parte do mês de abril, há um “verbete” sobre o caleidoscópio, onde aparece o nome do Brasil:

*Kaleidoscope. – Le jeune fils d'un capitaine portugais introduisit dans une longue-vue détériorée des plumes arrachées au perroquet que son père avait rapporté du Brésil.*<sup>45</sup>

Em 1954, a pedido de amigos, Manuel Bandeira escreve as suas memórias, o *Itinerário de Pasárgada*. Logo no início conta que seu pai era um grande improvisador de *nonsense* líricos” e comenta que certas palavras exercem verdadeira atração sobre nós, como “bragadoccio” e protonotária”. E comenta:

*Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava “óperas”, ter lançado o “surréalisme” antes de Breton e seus companheiros.*<sup>46</sup>

Por aí se percebe o efeito que a palavra surrealismo exercia também no poeta e, no fundo, a concepção, algo superficial, que ele tinha do movimento.

Em 1956, em a *República das letras*, Homero Senna publica as vinte entrevistas que havia realizado no fim da década de 1940. Diz que *O Anjo*, “romance super-realista” de Jorge de Lima” foi combatidíssimo”. Mas é na entrevista com Murilo Mendes que o surrealismo vem à tona. Falando da poesia como sortilégio e encantação, Murilo responde:

*Acho, por conseguinte, absurdo que o poeta deixe de publicar uma poesia apenas por não ser facilmente inteligível. No caso particular da poesia super-realista, que é a mais visada, reconheço que a fórmula inicial, de espontaneidade, automatismo e abandono, de fato transformou-se no fim em um clichê intolerável de exploração do subconsciente e do irracional, que entra em choque com uma concepção humanística da vida. Entretanto, não considero esgotada a missão do super-realismo.*<sup>47</sup>

Em *Fazendeiro do ar*, de 1954, Carlos Drummond de Andrade mostra haver assimilado bem a contribuição do surrealismo, como no poema “Canto órfico”. Aliás, os títulos do livro e do poema reúnem bem imagens que fazem

de orfismo e surrealismo uma linguagem universal de todos os tempos, com o seu hermetismo, a sua auréola de sombras-no sagrado:

*Mundo desintegrado, tua essência  
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos  
desaprendidos de ver; e sob a pele,  
que turva imporosidade nos limita?  
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos  
de uma prístina ciência, agora exangue.*

Nesta estrofe, Drummond sintetiza a polaridade do surrealismo: *supra* (“paira talvez na luz”.) e *sub* (“sob a pele”), mas sobretudo “abismo”.

Só na década de 1960, no momento mais agudo da crise política brasileira, com os militares assumindo o poder em 1964 e ditando uma série de atos institucionais antidemocráticos, é que surgem manifestações declaradamente surrealistas. José Paulo Paes, num texto que acrescentará à segunda edição de seu livro *Gregos & baianos* (onde há um capítulo sobre “O Surrealismo na literatura brasileira”), informa que de 1963 a 1965 houve em São Paulo um “grupo declaradamente surrealista”, de que faziam parte os poetas Sérgio Lima, Roberto Piva e Cláudio Willer. Diz que Sérgio Lima “conviveu em Paris com Breton e o seu círculo, contacto de que resultaria em 1968 a XIII Exposição Internacional do Surrealismo”, em São Paulo. E diz ainda que foi para essa exposição que Sérgio Lima editou “o único número de *APHALA*, revista do movimento surrealista, com colaborações brasileiras e estrangeiras”. A respeito de Roberto Piva, José Paulo Paes acrescenta que seu livro de estréia, *Paranóia* (1963), foi saudado pela revista *La Brèche* como o “primeiro livro de poesia de lirante publicado em brasileiro (sic)”.<sup>48</sup>

Finalmente, há que pôr em relevo o trabalho de Floriano Martins, poeta, artista plástico e um dos fundadores do grupo Siritirará de literatura. Retomando o ideário do grupo surrealista de São Paulo, Floriano Martins vem desenvolvendo em Fortaleza um belíssimo movimento de criação poética e de divulgação do surrealismo, sobretudo na sua vertente hispano-americana. Em 1988, fundou o jornal *Resto do mundo*, de que já saíram quatro números (agosto e novembro de 1988; janeiro de 1989; e março de 1990), cada um dedicado a dirigentes de suplementos literários brasileiros. *Resto do mundo* tem publicado poemas e ensaios, como as “Escrituras surrealistas” do seu primeiro número, com textos de Antonin Artaud, Leonora Carrington, René Char, Juan Larrea, Abdré Breton e Paul Eluard, além de um poema de Lezama Lima e Sérgio Campos, com desenhos e fotografias que fazem deste periódico o mais importante veículo das idéias surrealistas no Brasil, embora com pouca contribuição realmente brasileira. No segundo número, além de poemas do peruano Javier Sologuren, do argentino Oliverio Girondo, e do brasileiro José Alcides Pinto,

se destacam a conferência de Octavio Paz, em 1954, e as entrevistas com Angel Pariente (Espanha) e José Lozer (Cuba), concedidas a Floriano Martins e Antônio José Trigo. Para dar uma idéia da importância desse jornal, basta dizer que os poemas são publicados em sua língua original seguidos de tradução e sempre ilustrados, com efeitos gráficos advindos de escritas diferentes, como os poemas do grego Xrístos Láskaris, traduzidos por José Paulo Paes. É no terceiro número que se publicam textos de André Breton (em francês, espanhol e português) e uma entrevista com Sérgio Lima, conduzida por Floriano Martins que lhe perguntou, dentre outras coisas, sobre a escrita automática, sobre o surrealismo e a desconstrução da língua e sobre o surrealismo no Brasil e na América espanhola. Respondendo à questão: *“Quais as circunstâncias que envolveram o lançamento da revista A PHALA (1967)? Havia, naquela ocasião, um Grupo Surrealista atuante no Brasil ou era apenas você sozinho tocando o barco?”*, Sérgio Lima traça a história do “seu” movimento, o qual, talvez por causa do prestígio dos concretistas que monopolizavam os principais meios de comunicação, ficou praticamente desconhecido. Além do mais, a crítica dava mais atenção à literatura comprometida socialmente, “esquecendo-se” de que a poesia e, portanto, a linguagem poética podia mais fundamente expressar as contradições da cultura brasileira. Eis alguns trechos da resposta de Sérgio Lima:

*Em São Paulo, nos fins de 1962<sup>o</sup>, dei início a um núcleo surrealista nos moldes de um grupo de questionamento e estudos e atividades ligadas ao Surrealismo, ou seja, nos moldes dos famosos “bureau (sic) de recherches sur le surréalisme” dos anos 20 e 30 (que ressurgiram também agora nos anos 60, 70 e 80, sobretudo na Holanda, Bélgica, Estados Unidos e mesmo, nos últimos anos, em Paris e Praga), ligados ao Surrealismo. Participavam então, comigo, Cláudio Willer, Roberto Piva, Roberto Ruggiero (...). Os próprios questionamentos e debates sobre o Surrealismo, bem como a leitura dos Manifestos, provocaram uma cisão ao fim de algumas crises, de novos participantes, etc.*

Diz que em 1965, surgiu “um segundo núcleo, abrangendo participantes de São Paulo e Rio de Janeiro, formado pela minha pessoa (sic), Paulo Antônio Paranaguá, Raul Fiker, Leila Ferraz, Carlos Felipe Saldanha e Paulo Martins (...). E continua:

*É esse segundo núcleo que forma o grupo surrealista de São Paulo, e que vai propor e organizar a XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista, em colaboração com André Breton (1965-66), Vicent Bounoure, Robert Benayoun, Gérard Legrand, e os demais amigos de Paris bem como as ajudas decisivas de Maria Martins e Flávio de Carvalho*

*(com o falecimento de Breton, em meio ao projeto que iniciara, Elisa Breton assume a continuidade da realização da mostra em comum com todo o grupo atuante então em Paris). / A mostra, inicialmente programada para maio no Museu de Arte de São Paulo, passa para setembro/outubro de 1967 na Fundação Armando Álvares Penteado, por gestão de Flávio de Carvalho. / Em agosto (1967), é lançada a revista A PHALA nº 1 (Edição F. A. A. P. / S. Lima, São Paulo), com catálogo da XIII Exposição Internacional do Movimento Surrealista (e 1ª Exposição Surrealista no Brasil).*

A entrevista continua; relacionando os colaboradores estrangeiros e a série de eventos que se queriam surrealistas, terminando com a denúncia de que todos esses fatos passaram praticamente desconhecidos da crítica nacional e estrangeira, como é o caso da antologia do surrealismo latino-americano, organizada por Stefan Baciú que, segundo Sérgio Lima, está “no rol dos sectarismos e da má vontade a priori quanto ao fato da existência do Movimento Surrealista no Brasil”.

O entrevistado se jacta de o “seu” movimento ser conhecido no estrangeiro e ignorado no Brasil, mas não tem coragem de abordar o problema da hegemonia do grupo da poesia concreta em São Paulo e, de resto (sem trocadilho), em todo o Brasil. Prefere criticar os nossos “nacionalistas ou colonialistas”, dizer que não está vinculado ao mercado-de-arte e ao “circuito cultural oficial”. Em vez de dar nomes aos bois (o prestígio e a influência *patroladora* dos Campos, por exemplo) e em vez de dar continuidade ao trabalho do grupo, a fim de impor, com o tempo, as suas idéias novas (que não eram), prefere adotar os tiques da esquerda festiva e escrever que todos os seus contatos (estrangeiros) esbarraram no Brasil ao

*fato de não pertencermos ao circuito cultural oficial e/ou universitário, portanto acadêmico, e por estarmos também desvinculados dos circuitos de (manipulação de) informações. Pois bem, esses vínculos que nos faltavam, essas áreas de poder que não ocupamos porque não pudemos, explicam um pouco a falta de um desdobramento desses relacionamentos numa atuação possível em comum.*

E o curioso é que, a seguir, deixa entrever, nas entrelinhas, todos os chavões da política cultural dos “marxistas” brasileiros, escrevendo que:

*Na mesma ordem de idéias, seria curioso também, caso não fosse previsível, estabelecer-se um levantamento de todos os poetas e artistas modernos brasileiros ligados a vínculos institucionais e oficiais com o Estado, com a Igreja e com os poderes públicos da oligarquia econômica, e fazer um paralelo com âmbito de suas áreas de atuação e presença no cenário cultural local.*

Sérgio Lima informa ainda que o segundo número de A PHALA não foi publicado e que o grupo de São Paulo, seguindo os rumos dos *grupos europeus*, se desfez “por outros motivos” que não explica. Pelo visto, depois do AI-5, o melhor foi dedicar-se à criação, dentro, aliás, do grande paradoxo já apontado: criticar as estruturas econômico-sociais com uma linguagem altamente elitista e dentro dos chavões esquerdofrênicos:

*Penso oportuno deixar claro que a nossa posição, como poeta e artista, é à margem da sociedade como sistema opressor e não marginal, de marginalizado por essa mesma sociedade – não compactuamos pois com o aval das instituições e nem com o marketing-cultural que as sustentam. Como surrealista, contrapomos ao marketing-cultural e a qualquer discurso do poder as rosas da intuição.<sup>50</sup>*

\* \* \*

Como se viu, quase nada falamos da “prosa surrealista” (romance, conto e teatro). A crítica “surrealística” ainda existe, sob a forma de “análises”, no meio universitário. . . Também não nos pareceu oportuno falar da pintura. Apesar de alguns críticos apontarem os romances de Cornélio Pena, de Lúcio Cardoso, de José Geraldo Vieira, de Campos de Carvalho, de José J. Veiga e de Moacir Scliar, além de outros, como pertencentes à influência surrealista, preferimos pensar que na ficção, sob a forma de narrativa, todo o legado surrealista, se ele de fato existe, está circunscrito à micro-estrutura, isto é, em formas de imagens, de metáforas absurdas e comparações rebuscadas, não atingindo nunca a macro-estrutura, as categorias que estão para lá da frase e da oração, no nível do encadeamento narrativo. Mas isto nem os donos do surrealismo conseguiram. A técnica surrealista, por força mesmo da sua contradição entre a pesquisa psicanalítica e a pregação revolucionária, só conseguiu resolver as suas contradições internas nas artes plásticas, na pintura e na escultura, onde foi possível toda tentativa de fragmentação e de simultaneísmo. Na poesia isto também foi possível graças à técnica de imagens deslizantes entre o real e o imaginário, criando situações insólitas, com grande força poética. Mas nos romances, a lógica da narrativa destruiu todas as possibilidades de automatismo. Talvez o *nouveau roman* tenha sido, sem o saber, a grande experiência surrealista na ficção, no momento em que o realismo mágico, o fantástico, o maravilhoso, o estranho voltavam a ocupar a atenção dos estudiosos.

\* \* \*

A aventura do surrealismo no Brasil deve ser muito parecida com a dos países hispano-americanos. Exceção talvez para o Peru, o México, a Gua-

temala e Cuba, onde as atividades do movimento passaram a termos de debates públicos, com a fundação de revistas e com obras declaradamente de inflexão surrealista. No Brasil isto não se deu, a não ser depois do fim do surrealismo histórico e sem maiores repercussões, mas sintomaticamente no momento em que os militares preparavam o AI-5. Falamos em curiosamente e em sintomaticamente no sentido de que a linguagem surrealista, sendo mais densamente constituída e hermética, seria a linguagem ideal para a expressão das épocas de repressão político-ideológica, quando “o silêncio da *censura* excita o silêncio da *cesura* e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece”, segundo escrevemos em *Retórica do silêncio - I* (p. 17). Seria, é claro, se tivesse havido mais talento nessas manifestações e se tivesse havido, mesmo, uma força cultural que as motivasse, que tudo não passasse de simples moda vanguardista.

Falar de um surrealismo antes de 1924 é um tanto delirante: é emprestar à denotação do termo toda uma carga conotativa abstrata, fantasiosa e de caráter pessoal; é não estabelecer limites entre o histórico, datado, e o universal sem tempo e solução.<sup>51</sup> Falar do surrealismo na década de 1920, no Brasil, é pensar que houve de imediato uma repercussão que o momento brasileiro, saturado de vanguardas ainda não bem assimiladas, não poderia (nem queria) suportar: falou-se mais do que se praticou, pelo menos até 1928, quando já se podem documentar certas atitudes e categorias da estética de Breton. Se a década de 1930 registra o momento de contato e de assimilação de algumas dessas categorias poéticas e narrativas, a de 1940 e a de 1950 vão realizar a sublimação desses elementos, quando o escritor os afirma pela escrita e os nega na vida literária, omitindo-os nos seus pronunciamentos. Assim, o surrealismo, em vez de se impor de cima para baixo, como um símbolo manifesto – super/supra/sobre –, foi mais da ordem do *sub*: por dentro, espécie de subúrbio, de subversão da linguagem literária.

A grande contradição da ideologia surrealista se deixa expressar na “incerteza” de sua etimologia e na possibilidade de se ler no radical *su-* todas as conotações dos prefixos *sub* e *super* ou das preposições *sob* e *sobre*, como se do *real* cotidiano se mergulhasse no *sub-real* do inconsciente ao mesmo tempo que se pensasse na *super-realidade* de uma revolução social. Foi esta tensão entre a psicanálise e o comunismo que motivou o grande paradoxo da ideologia estética do surrealismo: imagens absurdas, da ordem do *sub*, eram feitas para transportar uma mensagem nova, revolucionária, para transformar as super-estruturas de um mundo latino-americano semi-alfabetizado, cuja compreensão literária nem havia chegado ao prazer estético das obras tradicionais, trabalhadas numa lógica verossímil à lógica real. A inversão, quer dizer, a imposição de uma outra lógica (não apenas analógica, mas ilógica, alógica) só pôde ser fruída num meio estritamente intelectualizado. O povo mesmo, em todos os países da pregação surrealista (as suas exposições internacionais inspiradas nas inter-

nacionais socialistas), ficou a ver navio: o povo não estava social e politicamente preparado para apreciar a estética que lhe impunham como redentora. Neste sentido, o surrealismo (como todas as vanguardas tupiniquins) não conseguiu bases culturais para assentar na prática os seus princípios. Mas, felizmente, não apelou, não fez patrulhamento. Ficou árvore, mas sem raiz; uma árvore simbólica: a árvore da vida – no ar, embora com flores e até frutos, mas tudo tão abstrato, tão bonito, como se do invisível brotasse outro invisível: um cego, no quarto escuro, procurando o chapéu preto que não se encontra lá, segundo a conhecida anedota, de que o povo gosta. Mas só para os dias de festa: no céu ou no inferno – *super* e *sub*. O mais é um plural de nuvens e um cavalo galopando num tomate.

## ABSTRACT

A survey of surrealist writing in Brazilian literature after the turn of the century, with reference to its various stages, publications and authors. A pathfinding and provocative study of a style that left its imprint on 20th-century arts and letters.

## NOTAS

1. Cf. MARINO, Adrian. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
2. BRUNEL, Pierre. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. Paris: Armand Colin, 1983.
3. TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio-I*. São Paulo: Cultrix, 1979. Segunda edição: Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
4. Idem: *Camões e a poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
5. Idem: *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
6. KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970. Extraímos daí um modelo histórico que desenvolvemos em “Aspectos de la vanguardia latinoamericana”, conferência na Universidade de Chicago, em 8.5.1990. Publicada em *Brazil in the eighties* (“Los Ensayistas, Georgia Series on Hispanic Thought”). Athen (USA), The University of Georgia, n. 28-29, 1990.
7. EIDEgger, Martin. *Arte y poesta*. México: F.C.E., 1958.
8. BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1970. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
9. RIVAS, Pierre. Le surréalisme au Pérou. In: *Mélusine III*. Paris: 1982.
10. MÜLLER-BERGH, Klaus. Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier. *Revista hispánica moderna*, New York: n. 4 Columbia University, 1969.
11. A primeira Exposição Internacional do Surrealismo foi em Copenhague e em Tenerife; depois se realizou a de Londres, a de Paris, em 1938. Cf. *Almanach surréaliste du demi-siècle*. Paris: LA Nef, 1950.
12. COSTA, René de. *En pos de Huidobro*. Santiago/Chile: Editorial Universitária, 1978. p. 69.
13. PAZ, Octavio. “El surrealismo”. In: *Las peras del olmo*, 1957. Apud MÜLLER-BERGH, Klaus, op. cit.
14. HORIA, Vintila. *Introducción a la literatura del siglo XX*. Madri: Gredos, 1976, p. 138.
15. ATHAYDE, Tristão (Pseud. de Alceu Amoroso Lima). “O supra-realismo”. In: *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. Cf. “Literatura suicida”. In: *Tristão de Athayde*. Rio de Janeiro: LTC, 1980. Seleção e apresentação de Gilberto Mendonça Teles.

16. DRUMMOND, Carlos (de Andrade). Sobre a tradição em literatura. In - *A revista*, Belo Horizonte, n. 1, p. 33, jul. 1925.
17. MENDES, Murilo. *Retratos relâmpagos*. 1. série (1965/66). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 64.
18. VÍTOR, Nestor. *Obras críticas de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: FCRB, 1973. vol. II, p. 327, 356 e 382.
19. COUTINHO, Afrânio. O surrealismo no Brasil. In: *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Reproduzido, ligeiramente alterado, no verbete sobre o surrealismo na sua *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio, FAE 1990.
20. Cf. *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29. Documentação*. São Paulo: IEB da USP, 1972, p. 278.
21. São de 1928 os seguintes livros: *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *República dos Estados Unidos do Brasil*, de Menotti del Picchia; *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo; *Giraluz*, de Augusto Meyer; *Laranja da China*, de Alcântara Machado; *A bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Poemas*, de Jorge de Lima; *Cantos do brasileiro* Augusto Frederico Schmidt; *Estudos* (2ª série), de Tristão de Athayde; *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; e o *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade.
22. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 10. ed., Rio de Janeiro: Record, 1988.
23. Cf. MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. São Paulo: CEN, 1940, p. 173. A 1. ed. é de 1876. O texto recolhido por Couto de Magalhães oferece ligeiras variantes: "Catiti, Catiti/ Imára notiá/ Notiá imára,/ pejú (fulano)". E é assim traduzido: "Lua Nova, ó lua Nova! assoprai em fulano lembranças de mim".
24. ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943, p. 42 e 59.
25. SILVEIRA, Tasso da. *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Forja, 1932, p. 28.
26. "O sobrerrealismo na literatura brasileira": *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1935. Cf. Centro de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.
27. LIMA, Jorge de. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934, p. 22.
28. "Uma apreciação estrangeira sobre *O Anjo* de Jorge de Lima". *Diário da tarde*, Recife, 10.12.1935. Transcrito do *Books abroad*. Cf. Centro de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa.
29. Adaptação do que escrevemos em *Estudos de poesia brasileira*, Coimbra: Almedina, 1985.
30. LIMA, Jorge de. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1950.
31. Desenvolvemos melhor o estudo desses livros em *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
32. BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 179.
33. Apud CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Barcelona: Argos, 1956, s. v.
34. MENDES, Murilo. Nota liminar. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro, Tipografia LUSO-BRASILEIRA, 1943.
35. Grifamos esta passagem.
36. MENDES, Murilo. *Retratos relâmpagos*. S. Paulo: C.E.C., 1970. Textos escritos entre 1955 e 66.
37. FREUD. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Rio de Janeiro Imago, 1969.
38. MENDES, Murilo. Op. cit., p. 89.
39. PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*. S. Paulo: Secretaria de Cultura Esportes e Turismo, 1971. v. 2, p. 12. São III volumes.
40. CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 153.
44. NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. P. Alegre: Globo, 1945, p. 196.
42. CÂNDIDO, Antônio. *Brigada ligeira*. S. Paulo: Martins, s/d (1945) p. 110.



43. Cf. *Jornal do Brasil*. Rio, 12.10.1974: "Em prosa e verso, a influência escassa mas sempre renovada". Entrevistas de Gilberto Mendonça Teles, Silviano Santiago, Alexandre Eulálio, Laís Corrêa de Araújo, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Bella Jozef.
44. MELO NETO, João Cabral de. "A Geração de 45", série de quatro artigos publicados no *Diário Carioca*, Rio, em 1952./ *João Miró*. Rio de Janeiro, "Os Cadernos de Cultura"/ MEC, 1952.
45. BRETON, André et alii. *Almanach surréaliste* du demi-siècle. Paris: Nouvelle Équipe Française (La NEF), 1950, p. 5.
46. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 2. ed. Rio de Janeiro: S. José, 1954. p. 11.
47. MENDES, Murilo. In: SENNA, Homero. *República das letras*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968, p. 238.
48. PAES, José Paulo. O Surrealismo na literatura brasileira. In: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
49. Está 1982, evidente erro de revisão.
50. LIMA, Sérgio. "o corpo significa", entrevista a Floriano Martins: *Resto do mundo*, n. 3, janeiro de 1988.
51. Falamos de um "pré-surrealismo" para designar as manifestações de linguagem próxima à do surrealismo e anterior a 1924, como é o caso de Mário de Andrade (cf. nota 39). José Paulo Paes propõe o termo "paleo-surrealismo" para essas manifestações.