

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Thiago Masano Cavaloti

Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade:
Origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1966)

Mestrado em História Social

São Paulo

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Thiago Masano Cavaloti

Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade:
Origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1966)

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora como exigência parcial para
a obtenção do título de MESTRE em
História Social, sob a orientação da Prof^a.
Dr^a. Yvone Dias Avelino.

Mestrado em História Social

São Paulo

2008

Agradecimentos

À CAPES e ao CNPq pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa.

À orientadora, Prof^a. Dr^a. Yvone Dias Avelino, pela atenção e disposição à nossa pesquisa.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelas contribuições à realização deste trabalho.

À banca de qualificação, formada pelo Prof^o. Dr^o. Marcelo Flório, Prof^a. Dr^a. Mariza Werneck, e pela orientadora Prof^a. Dr^a. Yvone Dias Avelino, pelas indicações e comentários.

À Betinha, secretária do Programa de Estudos Pós-graduados em História.

Aos meus amigos e companheiros de turma do mestrado, pelos debates calorosos e contribuições críticas.

Aos meus pais, Marcos e Angela, pela força e apoio a este projeto de pesquisa.

Ao meu filho Gabriel, pela felicidade que me trouxe neste ano de 2008.

À Eliza, meu amor.

E a todos que de qualquer maneira contribuíram para este estudo se realizar.

Thiago Masano Cavaloti

Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade: origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1966).

Resumo

A presente dissertação visa analisar a noção de *campos magnéticos* entre sonho e realidade, a “surrealidade”, expressa por André Breton (1896-1966) no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, através das indagações da teoria do inconsciente de Sigmund Freud e da experiência poética moderna francesa presente em Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Paul Valéry (1871-1945). A leitura atenta sobre as proposições de André Breton neste *Manifesto* debruça-se sobre o conceito de “surrealidade”, resgatando as noções estético-poéticas do escritor francês à experiência vivida durante a primeira guerra mundial (1914-1918).

Palavras-chave: consciência; inconsciente; liberdade; surrealidade

Thiago Masano Cavaloti

Magnetic fields between dream and reality: the origins of the surrealist voyage of André Breton (1896-1966).

Abstract

The objective of the following essay is to analyze the notion of *magnetic fields* between dream and reality, portrayed in the *Surrealism Manifesto* of 1924 by Andre Breton (1896-1966), throughout inquiries on the theory of the unconscious of Sigmund Freud and the French modern poetic experience present in Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Paul Valéry (1871-1945). This careful reading of the propositions of André Breton's *Manifesto* lies upon the concept of "surreality", restoring the author's poetic-aesthetic notions in light of the experience of the First World War (1914-1918).

Key-words: conscience; unconsciousness; freedom; surreality

Errata

Desculpo-me desde já pelos erros ortográficos, de pontuação, conjugação e notas. Por obra da gráfica, trocaram anagramaticamente a data da morte de Breton na CAPA e LOMBADA da dissertação: “Os campos magnéticos entre o sonho e a realidade: origens da viagem surrealista de André Breton (1896-1968)”; o correto é “*André Breton (1896-1966)*”.

No SUMÁRIO, p. 6, não aparece o item III.I, do capítulo III, “A interpretação surrealista do sonho”, intitulado III.I – “*Os campos magnéticos entre sonho e realidade*”, p. 64.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
08	27	Breton utilizei-me, portanto	Breton, utilizei-me
09	09	e inconclusa, os germes do pensamento bretoniano parece-me que outras...	e inconclusa, os germes do pensamento bretoniano. Parece-me que outras...
18	12	que então publicava a revista Phalange., e recebe...	a revista Phalange, e recebe...
18	20	“40	”40
18	21	”41	nota de rodapé 41, Cf. BONNET, Marguerite in: “Notice” sobre <i>Les Pas Perdus</i> , incluso em BRETON, André. <i>Oeuvres Complètes vol. I</i> , p. 1219.
21	28	Atua, compõem de...	Atua, compõe de...
23	Nota 54	Cf.	<i>Ibidem</i> , p.83
23	Nota 55	Cf.	<i>Idem, Ibidem</i> , p. 83
26	Nota 58	Cf. Valéry	Cf. Valéry, Paul.
26	Nota 59	Cf. <i>Ibidem</i>	<i>Ibidem</i>
32	16	que viu outrora naquele a continuação	que viu outrora naquele, a continuação
33	08	Theodor W. Adorno “contra	Theodor W. Adorno, “contra
35	14	(“Car je, est um autre)	(“Car je, est un autre”)
36	Nota 95	...refere-se.	...refere-se. Cf. LöWY, Michael. <i>Estrela da manhã – surrealismo e marxismo</i> , op. cit., p. 24.
37	05	...a conjectura.”	... a conjectura”(nota). BAUDELAIRE, Charles. “Projéteis e meu coração à nu”, in: <i>Poesia e prosa- volume único, op. cit.</i> , p. 509
40	01 e 02	Flairant dans tous les coins les hasards à la rime, Trébuchant sur les mots comme sur les pavés	Flairant dans tous les coins les hasards à la rime, Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
42	10	aura na “experiência”, o <i>choc</i>	aura na “experiência”, o <i>choc</i> ”.
43	05	um temple ou de vivants	un temple où de vivants.
43	07	à traves	à travers

43	12	se respondent	se répondent
44	06	uma literatura de defesa e de apologia do sistema existente”	uma “literatura de defesa e de apologia do sistema existente”
44	Nota 128	...lê-se: Blanqui	...lê-se: “Blanqui
45	01	a questão	a questão.
57	14	<i>a vida?</i>	<i>a vida?”</i>
69	26	vida”	vida”.
78	04	trampolinas	trampolins

Sumário

Considerações Iniciais	7
Capítulo I – A “idéia monstro” Paul Valéry	18
I.I. O processo de criação artística	21
I.II – Adaggio	32
Capítulo II. A Idéia moderna da vida	36
II.I. Charles Baudelaire e a beleza moderna	36
II.II. – Interlúdio	52
II.III. Alquimia verbal de Rimbaud	54
Capítulo III. A interpretação surrealista do sonho	63
Considerações finais	75
Fontes e Bibliografia	79
A – Fontes	79
B – Referências Bibliográficas	79

Considerações Iniciais

“Escrever sobre André Breton com
uma linguagem que não seja a paixão é impossível”
Octávio Paz¹.

Na presente dissertação, tomei como ponto de partida de meu estudo o *Manifesto do Surrealismo* de André Breton de 1924², onde o grupo surrealista já era formado. Nele observei que a formação das idéias propostas por Breton remetiam à experiências anteriores, vividas durante e após a grande guerra mundial – “a guerra de trincheiras” (1914-1918). Neste sentido, abandonei o projeto inicial de pesquisar e estudar a atividade do movimento surrealista entre os dois Manifestos do Surrealismo - o primeiro de 1924, e o segundo de 1929 -, para relacionar as idéias presentes no Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924) ao seu passado imanente.

Tentei percorrer o caminho do poeta que em sua juventude rebelou-se contra a “facilidade” – “a lei do menor esforço”³ - com que oficialmente se recobre a lama que há por detrás da “oficialidade” dos escritores renomados, da hipocrisia que permite com que a imaginação só possa “funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária”⁴, e que reduz como um “parêntese” o sonho, o mundo onírico das analogias entre todas as coisas. Sua crítica é empreendida contra o “racionalismo absoluto”, contra os “métodos da lógica”, contra a “atitude realista”, propõe uma busca espiritual contínua do pensamento, um aprofundamento do “funcionamento do pensamento”, que extrapole os limites lógico-racionais cartesianos e contribua ao homem com a “resolução dos problemas da existência”⁵, arruinando a ordem lógica da delimitação da experiência.

O “automatismo psíquico”, um novo modo de expressão verbal, escrita, ou por quaisquer outros meios, que possibilite um “ditado do pensamento, suspenso de qualquer

¹ PAZ, Octávio. “André Breton ou a busca do início”, in: *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 221.

² BRETON, André. “Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)”, in: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e Notas de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. Com referência à esta fonte, utilizarei a partir de agora apenas *Manifesto*, correspondente ao “Primeiro Manifesto do surrealismo” (1924).

³ *Idem, Ibidem*, p. 19.

⁴ *Idem, Ibidem*, p. 16.

⁵ *Idem, Ibidem*, p. 40.

controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral”⁶, foi um grito de expressão surrealista - presente no Primeiro Manifesto do Surrealismo – como meio de obter de si uma expressão desenfreada, tal qual nos aparecem as imagens no sonho.

Longe da tradição do “espírito” religioso - embora utilizando-se da hipnose e das sessões de sono bem parecidas formalmente com as “correntes” oriundas da religião espírita – a importância que teve o automatismo para André Breton concentrou-se na “liberação” dos instintos de prazer, de desejo. Apoiou-se num fascínio pela interpretação dos sonhos, pelo “despertar” do sonho na história, na vida dos homens. A partir das imagens de desejo, aparentemente aleatórias, mas que podem fornecer “um grau de consciência cada vez mais elevado”⁷.

Até chegar à *sua* formulação de “automatismo” definida no Manifesto do Surrealismo em 1924, Breton serviu como enfermeiro e auxiliar psiquiátrico em hospitais e centros neurológicos durante a grande guerra, fascinou-se pela vida e obra de Arthur Rimbaud, optou por empregar em si mesmo os métodos de interpretação psicanalítica de Freud, aprendeu com psiquiatras em suas estadas, correspondeu-se com Paul Valéry.

Na presente dissertação, tentei demonstrar em que aspectos a corrente poética moderna presente nas linhas de Paul Valéry, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud marcaram o jovem poeta, apontando a relação que existe internamente em cada obra analisada, ou referida, com o pensamento expresso pelo autor no Manifesto do Surrealismo de 1924.

A teoria de Freud não poderia ficar fora de discussão, tampouco poderíamos estudar a “visão de mundo” que expõe a poética surrealista sem a relacionar com a perspectiva poética da expressão do inconsciente, aberta pela psicanálise, e que Breton reorientou em função da criação poética de imagens absolutas.

Para entender e apontar as influências determinantes da poética surrealista de Breton utilizei-me, portanto de poetas precursores do surrealismo - como os acima mencionados - com o intuito de indicar a discussão “moderna” que permeou a história da literatura esotérica na França entre a passagem do século XIX ao XX, que tantas vezes não aparecem em manuais de arte moderna, como aquele de Giulio Carlo Argan⁸. Passados mais de oitenta anos da publicação do Manifesto, optei por não continuar o erro

⁶ *Idem, Ibidem*, p. 40.

⁷ *Idem, Ibidem*, p. 26.

⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 360.

de colocar o surrealismo como uma continuação do movimento dadaísta, mesmo como “etiqueta” fixa de estilos - Breton mesmo já o deixou bem claro em sua ruptura “formal” com Tristan Tzara ao condenar a “esterilidade” da negação dadaísta⁹.

Não delimito, tampouco fecho ou demarco as influências que autores como Gerard de Nerval, Joris-Karl Huysmans, Alfred Jarry, Isidore Ducasse – o conde de Lautréamont-, ou Guillaume Apollinaire – e tantos outros autores! -, exerceram sobre o pensamento de André Breton. Apenas me utilizo de proposições modernas, tal qual aparecem em Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Paul Valéry, para tentar reorganizar de uma maneira aberta e inconclusa, os germes e os rumos do pensamento bretoniano parece-me que outras contribuições merecem um tempo maior e talvez sejam para um doutorado.

O percurso inconcluso e mesmo cambiante do período histórico nesta dissertação, não pôde fixar-se em baliza de anos. Reafirma e reaprende o mundo sonhado pelo século XIX em Baudelaire e Rimbaud ligando-o à busca da poesia hermética de Valéry, e ao empreendimento moderno da poética surrealista como modo de analisar a própria dinâmica inexata da descontinuidade do pensamento de André Breton.

Neste sentido, a tal “busca poética” liga-se à busca da linguagem original, uma linguagem que se apóia no sonho, na metade perdida do homem - a noite petrificada da lembrança. E o sonho, é, através da idéia. – “*pra quê poetas em tempos de miséria?*”,

⁹ Em 1924 Breton publica pela Nouvelle Revue Française o conjunto de textos *Les Pas perdus* (*Os Passos Perdidos*). São diversos textos que reúnem críticas a pintores como Max Ernest, Marcel Duchamp, ensaios sobre a impressão das conversas com loucos, como seu amigo Jacques Vaché – que conheceu num hospital em Nantes durante a guerra – que marcaram profundamente a sensibilidade do poeta. Outros ensaios contidos neste conjunto como *Lachez Tout!*, *Après Dada*, *La Confession Dédaigneuse*, indicam a ruptura de Breton e o movimento dadaísta, entre os anos de 1923-24. Foi através da revista *Littérature* criada em 1919 por André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, que o jovem Breton começou definitivamente a sua atividade como escritor. A efêmera ligação entre o movimento dadaísta e o surrealismo, pode ser datada de 1921, por ocasião da vinda de Tristan Tzara à Paris. Breton, fascinado com a revista DADA (editada por Tzara em Zurique) vista numa visita à casa de Apollinaire, entra em contato com Tzara e chega a publicar seus textos em *Littérature*. Essa ligação entre os futuros surrealistas demarcados no “castelo” do Manifesto do Surrealismo de 1924 e o movimento dadaísta em Paris é melhor compreendida se analisarmos a atmosfera que se desenrolava na Europa do pós-guerra. A melhor maneira de analisar o surrealismo como foi definido por Breton em 1924 deve retomar a “escritura sem sujeito” realizada anteriormente ao movimento dadaísta em Paris. Esta discussão pode ser observada in: BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1975, no verbete “Notice” escrito também por BONNET sobre *Les Pas Perdus*, in: BRETON, André. *Oeuvres complètes vol. I*. édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre Paris: Gallimard, 1988, p. 1216. Cf. também NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985; DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004; e BATCHELOR, David. ““Essa Liberdade e essa Ordem”: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial” in *Realismo, Racionalismo e Surrealismo: Briony Fer [et alii]*; Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998, pp. 3-85.

disse Holderlin (*sic*). O poeta *não é* porque pensa, quem pensa não existe numa sociedade regida pelo valor de troca. Assim, na sociedade do ter, o trabalho do poeta não existe porque não precisa-se mais dele. A sua subjetividade é representante de um todo, uma infinidade de relações entre todos e todas as coisas. A realidade fragmentada ele combate com palavras. No seu meio, ele se metamorfoseia, objetiviza e subjetiviza os objetos e sujeitos.

Como observa Octávio Paz, a experiência poética moderna foi tentar restituir ao homem o que foi perdido¹⁰. O isolamento ou o afastamento do poeta da realidade *imediata* possibilita um deslumbramento. Ele vê o que outros não viram, ele sente o que outros não sentiram. Ele reaprende, não esquece, luta secretamente contra a realidade que lhe oprime a consciência histórica:

“A poesia moderna não fala de “coisas reais” porque previamente se decidiu abolir toda uma parte da realidade: precisamente aquela que, desde o nascimento dos tempos, tem sido o manancial da poesia. “O admirável do fantástico – diz Breton – é que não há fantástico e sim real”. Ninguém se reconhece na poesia moderna porque fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antes desta operação cirúrgica. Em um mundo de coxos, aquele que diz que há seres com duas pernas é um visionário, um homem que se evade da realidade. Ao reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras”¹¹.

A poesia moderna tenta restituir ao homem a sua dimensão genérica, a sua memória, a sua história, a sua sensibilidade. É a partir do presente que o poeta se remete ao passado, reaprende a história¹². Os novos procedimentos da técnica e da ciência impossibilitaram o fazer pensar poético na sociedade capitalista. A poesia moderna

¹⁰ “À medida que o poeta se desvanece como existência social e se torna mais rara a circulação em plena luz de suas obras, aumenta seu contato com isso que, à falta de melhor expressão, chamaremos a metade perdida do homem”. Cf. PAZ, Octávio. “O verbo desencarnado” in: *Signos em rotação, op.cit*; p. 85.

¹¹ Cf. PAZ, Octávio. “O verbo desencarnado”, *Idem, Ibidem*, p. 85.

¹² A história vista por Freud como a repressão e reorganização do *princípio de prazer* (instintos sexuais), imposta pelo homem, em prol do *princípio de realidade*, do progresso do trabalho (labuta), ajuda a compreender a relação entre o inconsciente e a realidade histórica: “O passado redescoberto produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente(...). A libertação do passado não termina em sua reconciliação com o presente. Contra a coação auto-imposta da descoberta, a orientação sobre o passado tende para uma orientação sobre o futuro”. Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p. 39.

tornou-se assim uma imagem, uma imagem dialética que vê no sonho do passado, o futuro do presente. Diferentemente do sonho romântico - o refúgio dos poetas - a poética surrealista percorreu o legado de Baudelaire e Rimbaud; ao sonhar em unir a poesia e palavra à ação, buscou a dissolução da arte na vida, “não apenas como afirmação de valores estéticos, mas como instrumental para a crítica e a busca da transformação do homem e da sociedade”¹³. A sua força provém de um estado de espírito que não se deixa abalar frente a aparente “ordem” social instituída pela moral do valor de troca. Mantém vivo o componente subversivo da poesia com relação à realidade. Move-se pelos instintos eróticos de vida.

É nesta atmosfera que tentei apontar como a “descontinuidade” do pensamento de André Breton, remete-nos à busca pelo “desconhecido”, por uma “outra realidade”, em vistas à uma nova sensibilidade onde o “maravilhoso” que “varia de época para época”, “participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral”¹⁴. Essa revelação, está diretamente ligada ao “ocultismo”, à tradição da literatura esotérica e ao mundo aberto do sonho, em prol de um afastamento da realidade alienada do homem¹⁵. O poeta empenha-se em “restabelecer o diálogo em sua verdade absoluta, liberando os dois interlocutores das normas da boa educação”¹⁶, o sonho e a realidade (vigília). A mulher, como a morte, o sonho, ou o amor, representam um apelo à sensibilidade humana no mundo das mercadorias, perdida como sua infância. A liberdade de espírito do homem é a sua imaginação, mas para alcançá-la deve se propor, a todo o momento, uma “resolução” da aparente dualidade entre o sonho e a realidade, para que do choque de duas realidades opostas sobressaia uma outra realidade lançada pela “luz da imagem”¹⁷, a qual a atividade surrealista se empenha limitando “a razão a constatar e apreciar o fenômeno luminoso”¹⁸.

A “dualidade” entre o sonho e a realidade deve ser superada. A teoria de Freud é um “raio luminoso” da experiência surrealista, tal como o “Eu é um outro” de Rimbaud. O sonho deve ser “submetido à um exame metódico”. É portanto na experiência do oposto,

¹³ Cf. WILLER, Cláudio. “Surrealismo e imagens poéticas: existe uma estética surrealista?” in: *Encontros Estéticos*, coletânea de textos organizada por Jorge Antonio e Silva. São Paulo: Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, 2005, p. 218.

¹⁴ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, op. cit., p. 30.

¹⁵ BÉDOIN, Jean-Louis. *André Breton, oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*. (S/d, s/ed.), pp.21-22; ver também BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia*; Tradução de Erwin Theodor Rosental. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

¹⁶ Cf. BRETON, André, *Manifesto*, op.cit; p. 51.

¹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 53.

¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 53.

da realidade no *sonho*, e do sonho na realidade, que a busca pela transformação da sensibilidade se põe. O apelo ao “maravilhoso” pode ser diretamente relacionado ao inconsciente tal como a “fantasia” aparece na teoria de Freud.

Herbert Marcuse, em sua interpretação sócio-histórica da teoria de Freud, explica que o conceito de homem em Freud emerge de uma noção de *repressão* dos instintos naturais ligados ao princípio de prazer em nome da preservação da vida (Eros). A oposição entre Eros (instintos vitais) e Thanatos (instintos de morte) é uma eterna luta. Um não existe sem o outro. A história do homem é a história da luta entre vida e morte. É a transformação do *princípio de prazer* em *princípio de realidade*, iniciada durante a infância. O controle de Eros é imprescindível para a perpetuação da vida, na estrutura mental do indivíduo os impulsos de prazer são reprimidos em função de um domínio social do trabalho. E é precisamente neste domínio que o princípio de realidade se estabelece racionalmente edificado em instituições políticas, o “indivíduo, evoluindo dentro de tal sistema, aprende que os requisitos do princípio de realidade são os da lei e a ordem, e transmite-os à geração seguinte”¹⁹. A herança que foi deixada ao homem é perpetuada pela civilização, o desenvolvimento do ser humano é acompanhado de uma “herança arcaica” de um “pai primordial” que ao monopolizar “para si próprio a mulher”, “subjugou” seus filhos e restringiu a si o princípio de prazer, depositando no inconsciente dos “irmãos” os instintos (impulsos) de morte conseqüentes à moral paternal de restrição da liberdade sexual, por exemplo. Da herança derivam a “origem do indivíduo reprimido”, “desde a mais remota infância até sua existência social consciente” e a “evolução da civilização repressiva, desde a horda primordial até o estado civilizado plenamente constituído”²⁰. O progresso da civilização é o reflexo da repressão dos instintos de prazer. Em nome da evolução da sociedade, do “progresso social”, o indivíduo reprime a liberdade de satisfação de suas necessidades, nega o *princípio de prazer* através da repressão. E esta, coage os homens ao reino da dominação – do senhor e do servo, parafraseando Hegel- enquanto o princípio de prazer reclama a imagem inconsciente da liberdade²¹.

¹⁹ Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p. 36.

²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 39.

²¹ “E na medida em que a plena satisfação de necessidades é felicidade, a liberdade na civilização é essencialmente antagônica da felicidade, pois envolve a modificação repressiva (sublimação) da felicidade. Inversamente, o inconsciente, a mais profunda e mais antiga camada da personalidade mental, é o impulso para a gratificação integral, que é ausência de necessidades ou carências vitais e de repressão. Como tal, é a identidade imediata de necessidade e liberdade. De acordo com a concepção de Freud, a equação de liberdade e felicidade, sujeita ao tabu da consciência, é

Ao afirmar que Freud teve “razão em fazer do sonho o objeto de seu estudo crítico”, André Breton enxergou na expressão do inconsciente reprimido uma imagem da liberdade²². A poesia e a arte, em geral, através da imagem de liberdade, restitui ao homem o que lhe foi perdido. O “amor”, o “amor louco”, é expressão deste desejo. O inconsciente - tal como Freud concebeu - agora é reclamado pelo surrealismo na França como uma grande descoberta para a emancipação do espírito do homem, “é possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos”²³. No surrealismo, o homem que ao despertar é um “joguete de sua memória”, vê na imagem do sonho a possibilidade da “resolução das questões mais fundamentais da vida”²⁴. Ao resgatar a imagem do passado no presente, o homem projeta o seu futuro. E através da imaginação, a imagem da liberdade é resgatada e projetada no futuro, em outro lugar, em outro tempo. Diz Breton, ao final do *Manifesto do surrealismo* (1924): “a existência está em outra parte”²⁵.

O processo de criação artística não poderia deixar de ocupar um problema fundamental. Por isso, tentei citar a “grandiosidade” da concepção de “obra de arte total”, presente na poética hermética de Paul Valéry, e sua influência determinante na concepção de *inacabado*, da “possibilidade” infinita do descobrimento humano, tal como Breton desejou em seu *Manifesto do Surrealismo* em 1924. Contudo, a *atividade* que Breton realizou durante o pós guerra (ou o chamado “entre guerras”, 1919-1939), percorreu o caminho contrário ao retorno *no* passado. Os “ensinamentos” da guerra deveriam ser contrários ao retorno histórico. Paul Valéry e seu sistema de criação – a veneração do processo de criação artística através da concepção de um “homem completo” - afastaram-se do antes psiquiatra e agora escritor André Breton. Ao contrário de Paul Valéry, a poesia de Arthur Rimbaud, chamou cada vez mais sua atenção durante sua estadia na cidade de Nantes (1916) período de seu serviço médico-militar. O “mito” do jovem que em três ou quatro anos consolidou toda a sua astúcia e perspicácia poética, ocupava sua idéia absoluta de “liberdade de espírito”.

A estrutura da dissertação segue um caminho que foi visualizado de acordo com as influências poéticas determinantes na própria poética de Breton - como ele mesmo aponta

sustentada pelo inconsciente. A sua verdade, embora repelida pela consciência, continua assediando a mente; preserva a memória de estágios passados do desenvolvimento individual nos quais a gratificação imediata era obtida. E o passado continua a reclamar o futuro: gera o desejo de que o paraíso seja recriado na base das realizações da civilização”. Cf. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, *op. cit.*, p. 38.

²² BRETON, André, *op. cit.*, p. 24.

²³ *Idem, Ibidem*, p. 23.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 26.

²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 64.

em suas *Entrevistas* de 1952²⁶. A “montagem” dos capítulos atenta à composição da crítica dialética que procura, mais do que ver nos objetos de estudo uma pura representação das coisas e dos sujeitos, confere ao debate, o seu caráter emancipatório, libertador, ao restituir ao homem sua infância perdida, a sua memória - ou pelo menos parte dela.

Os capítulos, organizaram-se de acordo com uma prévia idealização do conteúdo à ser exposto. Não pude, em virtude do tempo necessário à pesquisa, abarcar grande parte dos ditos escritores “precursores” do surrealismo. A correspondência entre o surrealismo e a *Frühromantik*, o “mito novo” do romantismo alemão, como atenta Michael Löwy, em seu ensaio *Estrela da manhã*²⁷, fica aberta à contribuições críticas para um debate filosófico sobre a poesia moderna. Tampouco me debrucei sobre a influência filosófica de G. W. F. Hegel e Friedrich Nietzsche e de escritores como Jean Jacques Rousseau, ou Marques de Sade. Seriam necessários alguns anos de pesquisa atenta e apaixonada, para realmente, colocar o surrealismo, em sua vertente bretoniana, na abertura teórica que ela merece. A escrita surrealista, como observa Cláudio Willer, deve ser buscada “aquém dela mesma”, não pode fixar-se na “escrita automática”, mas deve remetê-la à sua origem, à passagem da expressão misteriosa e inaudita²⁸. Uma procura pela *outra* realidade, por dentro o feixe de luz que perpassou os autores do passado e, historicamente, reorganizou os dados da memória no futuro presente. A teoria das correspondências e a ênfase no processo de criação, tomaram partido na poética surrealista de Breton. A escrita automática longe de ser uma representação do inconsciente, recolhe os pormenores latentes da memória à experiência vivida, à objetivização do inconsciente onírico na criação expressiva do automatismo. É nesta atmosfera que a metafísica de Freud adquire no surrealismo a sua expressão poética.

No primeiro capítulo, a concepção de criação presente em Paul Valéry, traz ao leitor uma abordagem analógica. Ao discorrer sobre a concepção de criação artística em Valéry, abre-se uma porta para a discussão sobre a poética bretoniana no interior do debate sobre a vida. O “demônio da possibilidade” é analisado em congruência com os métodos de criação em Paul Valéry e seu sistema filosófico-poético. A relação entre os dois poetas procura dar conta das diferenças essenciais entre a concepção poética em

²⁶ BRETON, André. Entrevistas radiofônicas à André Parinaud e outros (1952). Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Salamandra, 1994.

²⁷ LÖWY, Michael. “A estrela da manhã: do mito novo do romantismo ao surrealismo”, in: *Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; p. 21-28.

²⁸ WILLER, Cláudio. “Surrealismo e escrita automática”, *op. cit.*; pp. 190-205.

Paul Valéry,- marcada pela busca da ideal poesia de Sthephane Mallarmé-, e André Breton, dando ênfase ao *processo* de criação artística.

No segundo capítulo, “a idéia moderna da vida”, tal como aparece na “experiência do *choc*” em Charles Baudelaire, resgata a posição social do escritor na cidade de Paris durante o século XIX, abrindo as indagações que a origem da discussão sobre a arte e a literatura em Breton, - nos anos imediatamente anteriores ao *Manifesto do Surrealismo* -, representam “sob o feitiço” de Arthur Rimbaud durante a grande guerra (1914-1918).

Por último, um terceiro capítulo, atenta às manifestações do inconsciente em vigília. As primeiras experiências surrealistas da “escritura sem sujeito”, apoiadas em sua origem sobre a interpretação dos sonhos de Freud, anunciam uma aventura pelo espírito da qual Breton e o surrealismo fizeram por propagar: os *campos magnéticos* entre o sonho e a realidade.

O leitor poderá perceber que o estudo visa compreender o *pensamento* de André Breton, ao invés de incluir o surrealismo como uma corrente artística, – com estilos e técnicas bem definidas, que “inventou” novas formas -, procurou demarcar, por obra da leitura atenciosa do Manifesto do Surrealismo em 1924, as correspondências diretas e indiretas que *formaram* o conteúdo debatido neste panfleto “anticonformista”.

O estudo crítico-teórico buscou abrir o caminho para uma leitura inter-relacional de autores que aumentaram a carga da mesma bateria alimentada pela revolta contra a mesmice do convencional da vida, tal como se apresenta ainda hoje, subjugando e assassinando homens que poderiam nos trazer uma solução ao mundo reificado pela mercadoria. Sem este horizonte, estas linhas que se seguem poderiam ser classificadas como ilusões passivas de devaneios alienados, não-históricos . No entanto, como assim perscrutou Walter Benjamin – o mentor teórico desta discussão – é preciso interpretar ao despertar, “os ruídos que intervêm em nosso sonho”²⁹, pois ele ainda nos mostra em imagens, a liberdade do indivíduo na sociedade da não liberdade.

Por ora, a historiografia sobre o movimento surrealista divide-se entre obras de autores ligados ao movimento até a morte de André Breton, e outra, mais filosófica e acadêmica, após 1966 - ano da morte do poeta. Na França, atentamos à crítica biográfica de Marguerite Bonnet, em sua obra *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*, de

²⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedeman (1982); Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão; p.908.

1975; a autora destaca-se com sua preocupação em recolher as cartas do poeta junto à sua família, realizando um trabalho rico em detalhes sobre as origens do surrealismo em André Breton, como organizando suas *Oeuvres complètes* em 1988³⁰. Destacam-se ainda na crítica francesa os trabalhos de Jean Louis Bédoin³¹ e Sarane Alexandrian³². Henry Béhar e as publicações do grupo do *Centre de recherches sur le surréalisme*, ligado à *Université de Paris III* (Sorbonne nouvelle), marcam o passo da atualidade do tema na crítica francesa³³.

A crítica brasileira, presente de um lado, nos trabalhos de Cláudio Willer, Sérgio Lima, Roberto Piva, autores ligados ao movimento surrealista no Brasil - a partir da década de 1960 - e de outro lado, nas recentes e novas traduções de Sérgio Pachá e Ivo Barroso à obras de André Breton³⁴, representam grande parte de estudos, ensaios e obras editadas, em solo brasileiro, sobre nosso tema. Fora do circuito poético e de tradução, as publicações sobre o tema é escassa. Mesmo trabalhos acadêmicos que abordam o surrealismo em suas correspondências literárias ainda é restrito a poucos estudiosos³⁵.

Neste sentido, busquei na presente dissertação, uma abertura teórica que possibilite ao leitor uma visão histórica da sensibilidade moderna – os problemas da condição

³⁰ BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1975, obra de rara circulação e que pude por uma vez neste período de trabalho, consultar na biblioteca da FFLCH – USP, antes de ser retirada de suas estantes, não sei por qual motivo. As notas e notícias sobre as obras completas de André Breton, também realizadas por Marguerite Bonnet se encontram em BRETON, André. *Oeuvres complètes vol. I*. Bibliothèque de la Pléiade; édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1988; e no volume II das obras completas, publicado em 1992 pelos mesmos editores.

³¹ BÉDOIN, Jean Louis. *André Breton – oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*. (S/d, s/ed.).

³² ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974.

³³ Ver <http://melusine.univ-paris3.fr>, onde encontram-se o catálogo das revistas (*Mélusine*) publicadas pelo centro de pesquisa desde 1979. Com referência à bibliografia consultada, ver “Bibliografia”, na última parte deste trabalho.

³⁴ Dos *Manifestos do surrealismo* e outros escritos como o conjunto de textos automáticos *Peixe solúvel*, os “Excertos” da ainda atual *Posição política do surrealismo*, dentre outros por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001; e *Nadja*, já traduzida por Ivo Barroso e recentemente “re-traduzida” na recente edição da Cosac Naify, 2007, com prefácio da também tradutora e ensaísta, a Prof^a. Dr^a. Eliane Robert Moraes, seguido de Pós-fácio de Annie Le Brun e de um “Panorama crítico” sobre a obra, representando enorme contribuição à bibliografia sobre nosso tema.

³⁵ A recente tese de doutorado defendida por João Emiliano Fortaleza de Aquino, destaca-se no rol de estudos acadêmicos acerca de André Breton e o surrealismo. Cf. DE AQUINO, João E. Fortaleza. *Reificação e Linguagem em André Breton e Guy Debord*. Tese apresentada à PUC-SP para obtenção do título de doutor em filosofia sob a orientação da Professora Doutora Jeanne Marie Gagnebin De Bons. São Paulo, 2005.

humana, “de onde vimos? Quem somos? Pra onde vamos?”³⁶ - apropriando-me de debates particulares sobre os poetas Paul Valéry, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, como da análise particular do sonho na teoria de Sigmund Freud, para religá-los à imanência particular de um aparente panfleto, o *Manifesto do surrealismo*, escrito no final do ano de 1924. Um estudo sobre a vida e obra de André Breton – sempre confundida com o surrealismo – não pôde ser realizado. Limitar-me-ei em apontar e introduzir a perspectiva histórica da linguagem surrealista de André Breton, analisando as proposições poéticas modernas em Paul Valéry, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, autores que participam, *sui generis*, da “revelação” surrealista na vida do poeta.

³⁶ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, op. cit; p. 277.

Capítulo I – A “idéia monstro” Paul Valéry

A relação entre os poetas André Breton e Paul Valéry se deu nos antecedentes da primeira grande guerra mundial. O jovem Breton escreveu seus primeiros poemas, ainda durante seus estudos no Colégio Chaptal, ávido pelas leituras poéticas apresentadas por seu professor de retórica, tais como os poemas de Sthephane Mallarmé, Charles Baudelaire, dentre outros. Por volta de 1913, estudante do P.C.N., um dos últimos anos do curso de medicina, observou sob seu nariz a poesia de origem simbolista, onde Mallarmé era o início da busca ideal da palavra. Em seu livro *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian diz que na época, “ele foi atingido pelos últimos poetas da escola simbolista, Francis Viélé-Griffin, Saint Pol-Roux, René Ghil, cujo caráter ele apreciava, quer dizer, a preocupação em não conceder à facilidade”³⁷. Ele procurava alargar seu estado de espírito. Neste período *anterior* à deflagração da primeira guerra mundial, ele entra em contato com Jean Royère, que então publicava a revista *Phalange*., e recebe acolhimento aos seus primeiros poemas, influenciados diretamente pela poesia simbolista. Guillaume Appollinaire era associado ao crítico de “arte moderna”, o crítico cubista, mestre das primeiras publicações da poesia contemporânea. Breton ainda não o conhecia. De fato, só chegará a conhecê-lo através das indicações de Paul Valéry, primeiro por correspondência³⁸, depois, em 1916, no “leito do hospital”³⁹.

De acordo com Sarane Alexandrian, “O homem que mais impressionou Breton nesta época foi Paul Valéry. Este tinha uma audiência restrita e havia depois de quinze anos renunciado escrever”⁴⁰. É com Valéry que o “problema da poesia”, ou como diz Breton, a busca poética por “uma solução particular do problema da nossa vida”⁴¹, inicia-se. A vida e a poesia precoce de Rimbaud – o mito “do homem que um belo dia vira as costas à sua

³⁷ No original: “Il était attiré par les derniers poètes de l’école symboliste, Francis Viélé-Griffin, Saint-Pol-Roux, René Ghil, dont il aimait par-dessus tout la ténue, c’est-à-dire le souci de ne rien concéder à la facilité” Cf. ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974, p. 11.

³⁸ O poema “*Décembre*”, incluso no volume *Mont de Pieté*, abre suas relações com Apollinaire. Cf. Marguerite Bonnet, no verbete “*Chronologie*” in: BRETON, André *Oeuvres complètes vol. I*. édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre Paris: Gallimard, 1988, p. xxxii.

³⁹ Cf. BRETON, André. Entrevistas radiofônicas à André Parinaud e outros (1952). Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 33.

⁴⁰ No original: “l’homme qui exerça le plus fascination sur lui (Breton), à cette époque, fut Paul Valéry. Celui-ci ne possédait alors qu’une audience restreinte, et avait renoncé depuis quinze ans à écrire des vers”, Cf. ALEXANDRIAN, Sarane. *op. cit.*, p. 12.

obra⁴²- revelou em Breton a perspicácia do poeta que busca incessantemente uma linguagem interior, incansável, intermitente. Assim Breton viu em Monsieur Teste, de Paul Valéry, o personagem ou a *persona* que não escrevia há quinze anos, ou seja, o próprio Valéry. Em suas *Entrevistas*, de 1952, interrogado sobre a passagem da poesia do século XIX - de Charles Baudelaire, Huysmans, Rimbaud e tantos outros reivindicados como “precursores” do surrealismo pelo poeta -, ao século XX, refere-se à Paul Valéry como o homem capaz de assegurar esta ligação entre os dois séculos :

“Dele, sabia quase de cor *La soirée avec Monsieur Teste*, que tinha aparecido em 1896, ou seja no ano de meu nascimento, na revista *Le Centaure*, de que Valéry havia sido um dos fundadores.

A tal ponto coloquei nas nuvens essa obra que em certos momentos a personagem de M. Teste deu-me a impressão de descer do seu quadro – a novela de Valéry – para vir ruminar junto de mim os seus rudes agravos. Ainda hoje não são poucas as circunstâncias em que me parece ouvir os resmungos inigualáveis dessa personagem, que continua a ser para mim aquela a quem dou *razão*. Com M. Teste, Valéry atingiu a meus olhos a formulação suprema: um ser criado por ele (segundo creio) tinha-se verdadeiramente posto em marcha e viera ao meu encontro⁴³.

A correspondência com Valéry, iniciada durante o ano de 1914, marcou profundamente a aventura poética na qual mergulhou Breton durante os anos de guerra. As leituras dos “poetas não inscritos nos programas⁴⁴ das escolas oficiais francesas, como Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud, são discutidas junto à Valéry. Ele submete muitos de seus poemas aos conselhos do poeta herdeiro de Mallarmé. Dedica seu poema - publicado na revista *Phalange - Rieuse*, à Valéry⁴⁵. Durante a miséria da grande guerra, o “espírito” em que se encontrava Breton buscou a “idéia sublime”, ou melhor, as “subdivisões prismáticas da idéia” que Mallarmé procurava alcançar com o poema *Un coup de dès* (1897)⁴⁶. Mas através da leitura da teoria psicanalítica distanciou-se rapidamente da poesia hermética de Mallarmé e Valéry, ao mesmo tempo em que

⁴² Cf. BRETON, André. Entrevistas radiofônicas à André Parinaud e outros (1952), *op. cit.*, p. 26.

⁴³ Cf. BRETON, André. Entrevistas radiofônicas à André Parinaud e outros (1952). Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Salamandra, 1994, p. 25.

⁴⁴ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, *op. cit.*, pp. 217-218.

⁴⁵ Incluso em *Mont de piété* in: BRETON, André. *Oeuvres...*, *op. cit.*

⁴⁶ Incluso em PIGNATARI, Decio & CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

observou na corrente simbolista as possibilidades de expandir a linguagem poética aos “desvarios” da mente humana. É o que aparentemente afasta Valéry de Breton e vice-versa. Como diz Breton, a “desilusão de vê-lo (Valéry) de súbito contradizer a sua atitude, publicar novos versos, retocar (desastradamente, aliás) os de outrora, tentar sem resultados ressuscitar M. Teste”⁴⁷, trouxe a possibilidade à idéia de ter um “nome entre as letras” - coisa que Breton e os primeiros integrantes do grupo da revista *Littérature*, repudiavam com grande pesar. Atitudes como essas, aos olhos de Breton, eram vistas com desprezo e arrogância. Foi uma grande “desilusão” ao jovem, acreditar num poeta que parecia seguir o caminho de Rimbaud. A falsa aparência do personagem que deixaria a poesia e, partiria à ação transformadora de si ao mundo, foi suplantada pela entrada oficial na Academia francesa de Letras⁴⁸; o espírito de Valéry “profundamente destruidor” da linguagem corriqueira romanesca foi tomado pela vontade de obter um “sucesso nas letras”, contradizendo os antípodas de M. Teste.

No *Manifesto do surrealismo* (1924), Breton critica o “realismo”, e a “lógica” onde “o racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estritamente relacionados com a nossa experiência”⁴⁹. Ataca os moldes de construção de personagens romanescos, onde o “desejo de analisar prevalece sobre os sentimentos (Barres, Proust)”⁵⁰. Mas ainda jovem e leitor de M. Teste, freqüentador da casa de Paul Valéry, concebeu seu próprio caminho, discutindo e aprofundando a sua “aventura interior”, rumo ao *surrealismo*. No *Manifesto do surrealismo* (1924)⁵¹, pergunta a si mesmo se Valéry teria mantido a sua palavra de “jamais” se prestar a “escrever *A marquesa saiu às cinco horas*. Mas terá ele mantido a sua palavra?”⁵²

Nesta parte da dissertação indicarei o que uniu e afastou André Breton e Paul Valéry, com o intuito de apontar o que se oculta pela chamada “poesia pura”, ou do

⁴⁷ Cf. BRETON, André. *Entrevistas..., op. Cit.*; p. 27. Em “Antes de tudo (telegrama retido)” escrito em 1962, diz Breton: “Se é inevitável que a tentativa de retocar a distancia a expressão de um estado emocional sem que se possa revê-lo no presente, resulte em dissonância e frustração (já o vimos bastante em Valéry, quando um insaciável anseio de rigor o levou a rever seus “versos antigos”) talvez não seja interdito querer obter um pouco mais de adequação de termos e também de fluidez” in: BRETON, André. *Nadja* Tradução Ivo Barroso, apresentação Eliane Robert de Moraes, posfácio Annie Le Brun. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 19.

⁴⁸ “Escolhi o dia em que entrou na Academia francesa para me desfazer das suas cartas, que um livreiro cobiçava. É verdade que tive a fraqueza de guardar cópias, mas não é menos certo que durante muito tempo quis tanto ao original como a pupila dos meus olhos” BRETON IN: *Entrevistas, op. cit.*, p. 27.

⁴⁹ Cf. BRETON, André. “Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)” IN: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e Notas de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p.23.

⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 22.

⁵¹ A partir de agora citarei *Manifesto* para designar o “Primeiro Manifesto do Surrealismo” de 1924.

⁵² BRETON, André. *Manifesto, op. cit.*; p. 19.

“espírito” de Valéry, e aprofundar as *influências* que, sua poesia e sua conduta crítica, exerceram sobre o caminho ao surrealismo manifestado por André Breton particularmente.

Aqui, pretendo ressaltar alguns pontos importantes do pensamento de Valéry, principalmente em suas obras *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, *Degas Dança Desenho*, e *Monsieur Teste* – esta última tendo influenciado certamente a idéia do poder da *imaginação* sobre a linguagem proposta no *Manifesto do Surrealismo*. A indução remete ao nexos entre o pensamento bretoniano e as anedotas de Valéry, à própria atividade literária do jovem Breton, estudante de medicina psiquiátrica, servindo como enfermeiro militar, e antenado às produções poéticas da Paris do início do século XX, em meio à primeira guerra mundial (1914-1918).

É através do contato com Valéry, que Breton iniciou a sua busca poética. O problema da *criação artística* é um primeiro ponto a ser aqui debatido. Assim, prosseguiremos sobre a perspectiva poética de Paul Valéry.

I.I. O processo de criação artística

De maneira geral, uma obra de arte é projetada, idealizada antes de se concretizar. Ela é concebida, pincelada, rebuscada, modificada, num movimento onde o pensamento e a ação, não se anulam, superam-se neste processo que incessantemente apontam para novos ideais, novos pensamentos, relação própria entre o artista e seus materiais. A partir do objeto mais simples de nosso cotidiano, o homem se identifica e recria as suas vontades; as suas impressões são reimpressas. Ele imagina novos objetos, recria a sua individualidade frente a eles. De repente, uma faísca de seu pensamento gera toda uma fogueira de gravetos que reaquecem a sua alma e retornam à sua origem. Cada pedaço de madeira representa a sua força natural, ao mesmo tempo, a figura que se cria na abstração está para ele como ele mesmo está para a imagem. Por um momento ele vê o que não sabe dizer. Atua, compõem de maneiras diversas as suas lembranças e memórias, organiza os elementos do pensamento, visualiza novos planos e perspectivas, dá brilho aos seus personagens e luz para os objetos.

A obra de arte enquanto produto social possui seu caráter histórico ao mesmo tempo em que o processo espiritual no qual é concebida, age como mediador imediato deste movimento entre os materiais aí dados e os elementos do pensamento onde a

imaginação atua preponderante. Diz Valéry, em *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*:

“É, portanto, por uma abstração que se pode construir a obra de arte, e essa abstração é mais ou menos enérgica, mais ou menos fácil de definir, na medida em que os elementos tomados da realidade sejam porções dela mais ou menos complexas. Inversamente é por uma espécie de indução, pela produção de imagens mentais que toda obra de arte é apreciada”.⁵³

Todo um jogo de atividades mentais entre o recebimento de uma imagem pelo espectador e todo o processo de concepção da obra pelo artista criador, são momentos contraditórios onde a fruição, o olhar, tornam-se a edificação mesma daquilo que foi previamente concebido na mente. A correspondência afetiva entre a obra e o público espectador decorre deste movimento, onde as imagens são projetadas e ampliadas. A relação entre o espectador e a obra, passível de gerar discordância, de não entendimento decorrido de uma necessidade de se fazer presente com relação ao que nos é estranho na aparência, mas onde o sentimento decorrente da impressão ao objeto estranho revela todo um modo de estar, de ser, se corresponder com as coisas, com uma determinada construção. A poesia escutada ou lida por alguém corresponde-se aos sentidos. O poeta, “artista da palavra”, revela pela escrita os pensamentos que ocultamente se fazem presentes; a sua vida na poesia por ele grafada. Não seria a poesia, registrada no papel um modo pelo qual o poeta desejaria viver numa posteridade?

Toda uma explicação sobre o pensamento sob papel atinge seu caráter testemunhal, o próprio esquecimento de si se faz presente ao endereço de um todo universal. A poesia lírica subjetiva e um tanto quanto profética, realiza seu movimento ao redor de seu eixo central: a vida. A linguagem e suas significações demonstram o quanto nós mesmos estamos em constante transformação, impressões daquilo que se sucede em nossa consciência. As palavras, correspondidas as suas imagens, contém a própria formação social no modo poético.

Adentrando à formação das imagens que temos de certos objetos, podemos perceber o modo estranho como nos relacionamos entre o que se representa e o que está dado. Uma série de ligações, uma série de significados, uma série de impressões nos

⁵³ Cf. VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci* (1894). Tradução de Geraldo Gérson de Souza. – Edição bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77.

aparecem em dada circunstância e remetemos essas idéias à complexidades cada vez maiores, assim como nos aparece a vida, complexa e inexata. O acaso aí desempenha um papel mediador entre as representações e as causalidades que induziram a certas conexões entre as possibilidades do pensamento e a materialidade com que nos é apresentada a concretude da vida. Um homem integral, que corresponda à própria complexidade da vida, à noção de humanidade, um ser universal do conhecimento e da consciência plena de sua existência, é o que Valéry tentou fazer com *Leonardo da Vinci* para, a partir deste modelo, representar a si mesmo ou, antes, revelar o funcionamento do pensamento que se pensa. A lógica do pensamento, a atuação do passado no presente, a intensa combinação de formação do conhecimento, implica uma contínua reformulação crítica acerca daquilo que se concebe e daquilo que se pensa sobre uma “genialidade” ou de um “herói”.

Tomando da noção de arquitetura o conceito de *monumento* – “que compõe a Cidade, a qual é quase toda civilização”⁵⁴ – Valéry parte rumo à análise simbólica do emblema de *Leonardo*, a sua própria atitude frente os problemas da consciência à algo elevado, ao conhecimento do espaço e do sujeito com relação ao tempo. A construção de um monumento está completamente relacionada ao movimento do pensamento que constrói o mais belo edifício. Todas as determinações necessárias para a realização de um edifício devem estar relacionadas de modo que a fruição do ar permita ao homem passar por seu interior sem ser derrubado. Consiste numa análise rigorosa da “inteligência leonardiana”:

“É por meio do monumento, ou antes entre suas armações imaginárias feitas para harmonizar as suas condições entre si, suas acomodação à sua estabilidade, as suas proporções à sua situação, a sua forma à sua matéria, e para conciliar cada uma dessas condições consigo mesma, seus milhões de aspectos entre si, seus equilíbrios entre si, suas três dimensões entre si, que recompomos do melhor modo possível a clareza de uma inteligência leonardiana.”⁵⁵

Uma reunião de complexos processos psíquicos, como os ornamentos de um edifício, as suas janelas a escadaria, as portas, toda a curva das abóbadas, todo o artifício do material utilizado, atuam em convergência à formação de uma estrutura de

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 83.

⁵⁵ Cf. *Idem*, *Ibidem*, p. 83

correspondências entre o interior e o exterior. Isso se dá também no próprio pensamento, na contradição mesma entre a existência do eu e seu desentendimento consigo mesmo, os abalos emocionais, os vícios de linguagem, suas fixações imagéticas. O tom obstinado pela forma de um conteúdo determinado, completo e universal, a forma perfeita, a maior consciência dos artefatos do pensamento, a abstração necessária do construir, progride junto à explicação dos fenômenos a serem imaginados pelo leitor que se lê, se propõe - como o autor que narra seu percurso - a entender algo como a inteligência deste “homem do espírito”. Valéry tenta especificar os momentos da constituição de uma inteligência clara e intensa, inesgotável, tal qual concebe este “homem integral” que procura nos objetos a sua própria objetividade.

Propor-se a uma busca de palavras, a uma busca pela melhor explicação dos fenômenos que acontecem na natureza é uma tarefa da ciência; os fenômenos que se formam na abstração do pensamento diferem da mera busca por palavras, convergem para uma totalização dos sentidos tomados da realidade. A imagem que se forma ao abstrair-se do “eu”, desempenha enorme fluxo de ligações entre as representações imagéticas, próprias da composição do espaço físico-mecânico, das condições e situações que nos encontramos. Assim como o desenhista percorre com sua pena, desenha um rosto, dá vôo a um pássaro, representa uma tempestade em alto mar, o poeta, com sua pena, molha o tinteiro sem cessar, busca o rabisco que mais corresponde à sua escrita. O modo de narrar, a ênfase nesta “universalidade” dos sentidos, faz-se presente enquanto tarefa do poeta que se dedica à dificuldade de tornar as coisas belas. A beleza de uma inteligência, a beleza da construção do conhecimento é vista por Valéry como uma colaboração ao “espírito puro”, onde todas as coisas da consciência, mantidas sua complexidade, se correspondem à existência nesta vida. A complexidade que atinge seu epifenômeno na extensão dos sentimentos a todas as coisas da vida, é marcada pelo rigor com que conscientemente se pensa e age. Pensamento e ação ao mesmo tempo em que não se superam formam toda uma perspectiva de novas transformações incessantes, a todo tempo correndo pelos pólos magnéticos do corpo e da abstração do corpo. A relação do corpo com a idéia que se tem do corpo, a sede em desvendar cada vez mais a fonte da vida humana, em revelar ao “eu” profundo o funcionamento próprio da existência nesta vida, adquire na *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, um tom crítico com relação ao próprio ato de se propor a realizar composições verdadeiras, verdadeiros tratados do conhecimento e modos do ser social moderno:

“A marca do homem é a consciência; e da consciência uma perpétua exaustão, um desapego sem descanso e sem exceção de tudo o que aí apareça. Ato inesgotável, independente tanto da qualidade quanto da quantidade das coisas aparecidas, e pelo qual o homem de espírito deve enfim reduzir-se conscientemente a uma recusa indefinida de ser o que quer que seja.”⁵⁶

Ser o que quer que seja, consiste numa relação antagônica com a própria existência. No mundo capitalista o homem rarefeito pela mercadoria, pela venda daquilo que lhe pertence - a sua força ou capacidade de realizar algo - deve ser consciente da tarefa que lhe impõe o pensamento, ou seja, transformar-se a si próprio em objeto com o intuito de não perder a sua autonomia. Valéry continua mais à frente:

“Todos os fenômenos, atingidos com isso por uma espécie de repulsa, e como que relançados sucessivamente por um gesto idêntico, aparecem numa certa equivalência. Os sentimentos e os pensamentos são envolvidos nessa condenação uniforme, estendida a tudo que é perceptível. É preciso compreender bem que nada escapa ao rigor dessa exaustão; mas que basta a nossa atenção para colocar nossos movimentos mais íntimos na categoria dos acontecimentos e objetos externos: a partir do momento em que são observáveis, vão juntar-se a todas as coisas observadas.”

Neste movimento dialético da consciência, chega-se à noção de homem integral, de inteligência que colabora para a humanidade, para um “desregramento dos sentidos”⁵⁷, para se fazer presente conscientemente, não sujeitar-se ao acomodamento de nossas percepções e dedicar-se a realizar a transformação contínua dos atuais estados das coisas. Nada é fixo. Mesmo a imagem que se fixa na objetiva de uma câmara fotográfica é apenas certo olhar de uma imagem; mas ela se fixa, instaura a sua presença. Este valor que se confere ao registro deve-se à aproximação fortuita com a realidade aparente. O homem ao olhar uma fotografia, ao *observar* um retrato, vê-se a si mesmo através do objeto, que para ele é fruto de sua conquista, mas a conquista mesmo, consiste em

⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p 159

⁵⁷ Aqui utilizo a expressão de Rimbaud. Cf. *Carta dita do Vidente* IN: RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas escolhidos e A carta dita do vidente*. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 80.

conseguir observar-se através do tempo, a imagem registra o que pode perecer no esquecimento.

Uma inesgotável busca pelo conhecimento, pela plena realização da vida, transcender a arte e a ciência na própria existência, rumo a um universo constelar, “*uma espécie de sistema em si mesmo, que se completa incessantemente*”⁵⁸. Seria isso um motivo pelo qual o poeta vive? Será a poesia um modo pelo qual pode-se chegar às mais belas concepções, imaginar um mundo onde num futuro próximo o “homem integral”, consciente de si mesmo, será o todo e não só mais um nome da individualidade? A incessante busca para esclarecer, entender, reler, analisar o pensamento de Leonardo, a situação do poeta que prosa sobre si mesmo ao tentar edificar um método de análise, confunde-se com as estruturas do próprio pensamento que se pensa:

“Esse é o problema. Consiste em tentar conceber o que um outro concebeu, e não em figurar, apoiado em alguns documentos, um personagem de romance”.⁵⁹

Através de uma auto-análise constante, entre uma observação e outra, por entre as brechas e as induções psicológicas criadas em sua prosa, o autor vai traçando todo um eixo de ligações psíquicas, transformando a linguagem num meio para aproximar sua conexão entre o eu e o todo. Nesta relação entre o “eu” e o que nos rodeia, Valéry demonstra como a consciência previamente concebida deve desligar-se de sua própria determinação imediata para ser superada numa atividade consciente entre o fazer e o ser, querer, ter vontade, saber... Isto pode ser observado em seu livro sobre Degas⁶⁰.

Formado por diversos ensaios sobre o pintor impressionista, este livro nos demonstra uma propensão do autor em realizar uma crítica sobre a própria atividade humana artística, debatendo as questões concernentes à constituição da obra de arte numa época em que a técnica formata a relação entre o homem e as coisas. Longe de realizar uma biografia do pintor, Valéry atenta ao modo pelo qual a vida, o caráter do pintor impressionista, é guiada pelo rigor de *elaboração* de suas obras. Relaciona o caráter universal da pintura à dança, o traço do desenho à poesia verdadeira que se corresponde com o som das palavras. Nestes pequenos ensaios aponta a diversidade

⁵⁸ Cf. VALÉRY, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 173

⁶⁰ VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. Tradução de Cristina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

dos anseios, das manobras que o pensamento se coloca para atingir um novo início, um novo ponto de partida posto pela vida, pelo cotidiano, pelo trabalho. Em tom de testemunho, encontram-se ecos dessa busca em sua obra imediatamente posterior à *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci* (1894): *La soirée avec Monsieur Teste* (1896). Não é de se estranhar. A intensa busca pela totalidade, pela compreensão do pensamento, o interesse pelo funcionamento da imaginação que cria uma *grande obra*, a maneira do criar, permeia tanto a *Introdução ao Método de Leonardo*, o *Cycle Teste*⁶¹, como *Degas Dança Desenho*. Seu método é uma analógica comparação entre as artes, como entre a vida das pessoas. Desenvolver um enredo que dê conta da totalidade dos anseios, das abstrações, do humor, do amor, do rigor, das experiências dos indivíduos em análise é uma tarefa que Valéry propôs-se incessantemente. As “correspondências” entre os sentidos, entre as artes, entre o que se apresenta sob a forma de um poema, de uma tela, de um movimento corporal, ou de uma partitura, possui uma relação intrínseca entre o conteúdo que versa a forma como foi concebida e executada. O processo de criação não pode estar separado da maneira de ver as coisas, o mundo, o *outro*. Deste modo, em *Degas Dança Desenho*, Valéry tenta demonstrar o quanto a nossa imaginação exerce e cria processos psicológicos de expressão de nossas impressões, sejam elas verdadeiramente reais ou imaginárias. Assim, o poeta testemunha a impressão que “um certo Degas” que ele imaginava, exerceu sobre o personagem criado por ele mesmo, *Monsieur Teste* :

“Eu fazia de Degas a idéia de um personagem reduzido ao rigor de um desenho duro, um espartano, um estóico, um jansenista artista. Uma espécie de brutalidade de origem intelectual era sua característica essencial. Pouco tempo antes eu tinha escrito *Monsieur Teste*⁶², e esse pequeno ensaio de um retrato imaginário, embora feito de observações e relações verificáveis, tão precisas quanto possível, não deixava de ter sido mais ou menos *influenciado* (como se diz) *por um certo Degas que eu imaginava*. A concepção de diversos monstros da inteligência e consciência de si assombrava-me com alguma com alguma frequência naquela época”⁶³.

⁶¹ Valéry denominou assim o conjunto de textos sobre *Monsieur Teste*, escritos entre 1896 e 1945 (ano de sua morte).

⁶² *La soirée avec Monsieur Teste* [1896] foi a primeira das inúmeras peças do ciclo *Teste*. Degas recusou a dedicatória do livro, que foi publicado pela primeira vez na revista *Le Centaure* [Nota do Editor].

⁶³ Cf. *Degas Dança Desenho*, *op. cit.*, p.29.

As criações imaginárias sobre o outro refletem sua própria subjetividade, a busca por uma verdade interior e uma aproximação ao desconhecido. Valéry tinha uma idéia do que poderia ser aquele personagem que possuía seu espírito, suas ambições, seus questionamentos são os questionamentos da consciência de que o outro está ali, na abstração do tempo próprio particular da criação. O rigor com que o poeta procedeu acerca das suas pesquisas, sua busca incessante pelo desconhecido, pelos assombros de seus pensamentos, levou-o ao outro lado da imaginação, onde tudo o que existe, existe em função de algo. O pensamento, por mais que esteja fascinado e obstinado por algo determinado, revolve ao seu termo quando a imagem marca as impressões que a memória guardou. Em certas circunstâncias, em condições em que o espírito de quem escreve está completamente debruçado sobre as palavras em seu estado absoluto, quando a preocupação por desvendar os mistérios das frases que se encadeiam é única, então está lançado o passeio pelo possível e o impossível. Nesta relação, o “eu” do poeta escuta a sua *outra* voz:

“ Sempre acho muito interessante comparar uma coisa ou um homem com a idéia que eu fazia deles antes de os ver. Se a idéia é precisa, seu confronto com o objeto em si pode nos ensinar algo.

Essas comparações nos dão certa medida de nossa faculdade de imaginar com base em dados incompletos. Mostram-nos novamente também toda a vaidade das biografias em particular, e da história em geral. É verdade, todavia, que uma coisa é ainda mais instrutiva: a espantosa *inexatidão provável* da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. *Observar* é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver. Há alguns anos, uma pessoa que conheço, aliás bastante popular, tendo ido a Berlim para fazer uma conferência, foi descrita por muitos jornais que concordaram em achar que tinha olhos negros. Seus olhos são bastante claros, mas ela vem do sul da França; os jornais sabiam desse fato e enxergaram em função dele”.⁶⁴

A imaginação é o princípio de toda a criação, “*observar é em grande parte o que imaginamos ver*”⁶⁵, provém de uma concepção estética próxima ao lirismo da criação, das introduções e da prudência. O querer é uma obstinação, um desejo. Neste ponto Paul Valéry e André Breton se correspondem sob a feição de *Monsieur Teste*, o desejo de perseguir um propósito que uniria a poesia à vida. Observamos na obra de Valéry, uma

⁶⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 27-29.

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, pp 27-29.

extrema preocupação de buscar as palavras certas, objetivar o pensamento que é inspirado pelas “curvas” ou “arabescos” da linguagem. A arte é vista como uma “elevação”. Em Breton, a busca é por *outra* realidade.

O serviço como enfermeiro militar e auxiliar psiquiátrico em centros neurológicos durante a primeira guerra mundial na França, contribuiu para que o jovem procurasse outros modos de expressão, diferentes da idéia de Valéry de uma “obra de arte universal” ou da noção de Mallarmé do “jogo de dados”, das “subdivisões prismáticas da idéia”. Breton tratando com “loucos e afetados” provindos do *front*, vê na “espontaneidade” uma criação suprema do espírito, como veremos noutro sub-capítulo. Entretanto, a leitura e a correspondência de Paul Valéry foi de fundamental importância na constituição do pensamento bretoniano.

Nas conversas entre Paul Valéry e André Breton, adiantou-se o debate a propósito do *Porquê escrever?*, realizado na revista *Littérature*⁶⁶, onde o grupo surrealista se formava em torno de Breton. O próprio nome da revista foi proposto por Valéry e influenciado pelas proposições dadaístas de Tristan Tzara, “escrever para procurar os homens”⁶⁷. A criação da revista *Littérature* (1919) coincide com o afastamento de Breton com relação à atitude de Valéry: voltar a publicar seus textos de outrora, revistos com anotações à parte – sem falar na posterior entrada deste último na Academia Francesa de Letras – após cerca de quinze anos ter permanecido calado ao público. A decepção do poeta converteu-se em ataques públicos ao seu caráter⁶⁸. A “crença” de que Valéry poderia ter seguido o caminho de Rimbaud – virar as costas à sua obra para nunca mais compor – alimentou o espírito rebelde e maldito do jovem. A correspondência entre os dois poetas, intensa entre o período de 1914-1919, esfriou-se com a adesão do grupo de

⁶⁶ *Littérature* foi fundada por Phillippe Soupault, Louis Aragon e André Breton em 1919. Sua publicação coincide com a aproximação de Breton e seu grupo às proposições de ataque à literatura “oficial”, “psicológica” e “médica”, bem como a posterior ligação com o movimento dadaísta em Paris – por ocasião da vinda de Tristan Tzara. A enquete *pourquoi écrivez vous?*, em *Littérature* n. 9, de novembro de 1919, marca o início do movimento surrealista. O problema que se ocupa Breton é como viver e não como escrever, daí o *Porque escrever?* Cf. Marguerite Bonnet in: “notice” sobre *Les Pas Perdus* in: BRETON, André, *op. cit.*, p. 1216.

⁶⁷ “Escrever” confunde-se, neste período do pensamento de Breton, com “publicar”. Aqui referimos uma passagem de “La confession dédaigneuse”: “Publica-se para procurar os homens e nada mais. Os homens, eu estou dia a dia mais curioso em descobrir”, e, analogamente, uma carta de Tzara a Breton (01/07/1919), “Eu penso, meu caro Breton, que você procura também os homens” Cf. in: BRETON, André. *Les Pas Perdus* (Oeuvres complètes vol.I). Paris: Gallimard, 1988, pp. 194-196 (nota n.2).

⁶⁸ Isto pode ser observado a partir de 1923, pois cabe aqui lembrar que Valéry foi uma das testemunhas do casamento de Breton com Simone Kahn em 1921. Cf. também o *Manifesto do surrealismo* (1924), *op.cit.*, p.19.

Littérature ao movimento *dada*⁶⁹. Breton distanciou-se da busca espiritual do poeta eleito à parte, herdeiro da poesia hermética mallarmaica. Iniciou uma busca diferente daquela do “homem de espírito”, que procurava Paul Valéry em seu sistema de investigação filosófico-poético. A efêmera participação do grupo de *Littérature* no movimento *dada* embora demonstre uma rebeldia à tudo que era estabelecido pela “ordem” do pós guerra, não representa a origem do surrealismo. Neste sentido as preocupações estéticas de Breton devem, primeiramente, ser buscadas nas discussões travadas com Valéry, principalmente sobre o “estado” em que se encontra o escritor e a perspectiva que estes “estados” podem abrir ao sujeito da criação – ultrapassando a lógica do “sucesso” e “vocação”, para colocar a poesia “ao alcance de todos”⁷⁰.

Para Valéry, escrever transgride o movimento da obra, é um estado de espírito onde o escritor *fixa* com palavras o que momentaneamente ocorreu em seu pensamento, em suas impressões. Portanto, não apenas imediato, mas de certa forma determinado por certos princípios de atividades, de *modos de ver* as coisas de acordo com o *estado* no qual foram criadas. Num prefácio à edição inglesa de *Monsieur Teste* (1919), Valéry demonstra o estado no qual se encontrava imbuído a registrar seus pensamentos:

“Eu fazia então o que podia para aumentar um pouco a duração de alguns pensamentos.(...) Suspeitava da literatura, e até dos trabalhos bastante precisos da poesia. O ato de escrever demanda sempre um certo “sacrifício do intelecto”⁷¹.

A ânsia por mais “consciência” de Valéry fez de *Teste* uma idéia, um “monstro” de seu pensamento, guiado pela “essência do estranho instinto de fazer com que sobreviva a nós o que obtemos de mais raro”⁷². O rigor da palavra confunde-se com o rigor do pensamento. Falar é pensar e vice-versa. *Edmond Teste* é um ser “absorvente”. Tira de todas as coisas reais as observações mais profundas, as analogias mais verdadeiras

⁶⁹ Sobre a ligação de *Littérature* com o movimento dadaísta ver NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985; e DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁷⁰ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 267.

⁷¹ Cf. VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 8.

⁷² *Idem, Ibidem*, p. 10.

entre o personagem e a vida, sem a qual não poderia existir. Ele é “o demônio da possibilidade”⁷³, é guiado por uma espécie de *inesgotabilidade* do ser.

No prefácio à edição inglesa de *Monsieur Teste*, de 1919, versa sobre o problema da criação poética. Em cada gesto ou em cada passo, na cama em estado de sono, o pensamento sobre a *realização*, a possibilidade objetiva ou a impossibilidade subjetiva, faz com que o personagem torne-se um ser *todo*. Uma mente dentro dela mesma. Interrogando-se sobre a “memória”, “crivando” o automático, o “espontâneo”, Teste persegue incessantemente seus *estados* de *humor*, tudo nele muda, tudo dura pouco. Analogamente à criação e ao desprezo por tudo o que era *estabelecido* oficialmente, constrói o personagem de sua realidade subjetiva. Ao narrar os *estados* de Teste, recolhe dos pormenores o inconfessável, a impossibilidade da criação sem um “certo sacrifício do intelecto”. A “tolice”, o “banal”, as ações e reações, a lógica formal, não faz parte desta mente que trabalha incessantemente em cima do que lhe é proposto. Persegue o que lhe ocorre, irrita-se com o silêncio diante do espetáculo das sensações, os sentimentos duram momentos interrompidos por *estados* que se transformam incessantemente. O que faz de seu pensamento? Como se sente? Será que ele se apaixona? Quais seriam as “leis de seu espírito”? O autor inverte a lógica do discurso, refaz o modelo de “literatura”, penetra no cerne da indagação sobre a vida e o que se escreve sobre ela, seus problemas e entraves, objetivando seus pontos de vista como escritor. Não pode ele, o narrador, estar à parte de sua vida na construção poética que versa sobre o que se pretende com aquilo que se escreve? Valéry narra a circunstância em que “revia”, objetivamente, o encontro com seu personagem:

“Andávamos nas ruas suavizadas pela noite, virávamos umas esquinas, no vazio, encontrando instintivamente nosso caminho – mais largo, mais estreito, mais largo. Seu passo militar submetia o meu...”⁷⁴

Quais seriam os segredos de *Teste*? O caminhar simboliza um percurso escolhido pelo *outro*, resgata no personagem a atenção ao processo de criação. A sua casa, “um lugar qualquer”, é da espécie mais particular e universal. Procura no pensamento analógico ao *outro*, o “eu” puro, espiritual, desacorrentado das práticas efetivas de relação

⁷³ *Idem, Ibidem*, p. 11.

⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 27.

de *valor*. Busca, se aventura pelos mares de sombras, inclina-se ao precipício da fonte, corresponde-se com a natureza, não procura imitá-la. Busca sem cessar uma “idéia” de literatura, uma *outra* noção do processo de criação. Como diz Walter Benjamin – por ocasião do sexagésimo aniversário de Paul Valéry – “conservou-se em Valéry a última virtude do processo metódico, que é elevar o investigador/pesquisador acima de si mesmo”⁷⁵.

Na corrente do pensamento sobre o *processo* de criação, proposto por Valéry, nas observações correlatas ao personagem – seja Leonardo ou M. Teste -, o trabalho, o feitio, é levado às últimas conseqüências em prol de uma “idéia pura” da arte em contraponto à narração puramente descritiva dos objetos nos romances. Com isso, entende-se que Valéry tentou unir a sua poesia à busca espiritual contínua do “homem completo”, fechado em si mesmo, autoconsciente de suas ações. O rigor exigido pela laboriosa elaboração da obra de arte é o refúgio do poeta em meio ao mundo sustentado pela falsa idéia de “facilidade” com que as coisas são produzidas⁷⁶.

O “retoque” de versos e prosas que Valéry realizou até o final de sua vida causou uma grande decepção a Breton, que viu outrora naquele a continuação da tradição esotérica, intuitiva e transformadora da sensibilidade poética. Mas em Valéry não é a “inspiração” que determina a busca poética; eis o que diz *Monsieur Teste*: “a *idéia* de *acabar* não tem mais sentido num espírito que se conhece bem”⁷⁷. Como um *isolado*, um anti-poeta, a imagem convexa de sua feição é o que faz a sua busca eterna. A realidade é rarefeita nas relações que se constroem durante a busca que o homem, em sua totalidade, *pode* realizar.

I.II – Adaggio

O caso de Arthur Rimbaud pareceu ser o maior problema a ser desvendado pela crítica poética do início do século XX na Europa e quiçá no mundo. O conteúdo de suas cartas de despedida à poesia e a partida à viagem, a perambulação pelas cidades, países e continentes - com apenas vinte anos, representa uma busca que extrapola os limites da

⁷⁵ No original: “s’est conservée chez Valéry l’ultime vertu du processus méthodique, qui est d’élever le chercheur au-dessus de lui-même”. Ver BENJAMIN, Walter. “Paul Valéry – pour son soixantième anniversaire” (1931), in: *Oeuvres II - Poésie et révolution*. Essais traduits d’allemand par Maurice de Gondrillac. Paris: Éditions Denöel, p. 42.

⁷⁶ Com relação a este debate indico o ensaio de Theodor Adorno sobre Paul Valéry, “O artista como representante”, in: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p.151.

⁷⁷ Cf. VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. *op. cit.*; p. 65.

poesia. Une a arte e a vida: a poesia encarna na vida. Não exclui um do outro, busca a fusão entre o sonho e a realidade.

Em Valéry, vimos que a busca poética está em diapasão com a *inesgotabilidade* dos pensamentos, “da coisa que o olhar constrói”⁷⁸ que devem ser trabalhados rigorosamente com vistas a uma “arte pura”, a uma “arte sublime”, “superior”. O artista deve fechar-se em si mesmo, trabalhar conteúdo tornado forma numa construção incessante do “eu” no mundo para sobreviver com o “demônio da possibilidade”⁷⁹, às “tolices” e as banalidades da “exterioridade” redutora, ou como diz Theodor W. Adorno “contra os arrendatários da interioridade privada”⁸⁰.

Em Rimbaud, parece que a busca poética está relacionada ao desvendamento do mundo fantasmagórico das mercadorias. Ao eleger - em sua célebre *Carta do Vidente* - Charles Baudelaire, o “rei dos românticos”, um “verdadeiro deus”⁸¹, Rimbaud coloca o poeta na torta linha daqueles que empreenderam a metáfora ao lado da realidade poética interior, como profundo entendimento do “eu”, tornando a forma despojada, ultrapassando a veneração e a simples contemplação do amor, da natureza, da pintura, ou da poesia, perseguindo o trabalho para tornar-se “vidente”⁸². O mundo da imaginação não é mais um simples arcabouço das potencialidades humanas. A realidade tornada representante é a própria vida do poeta que sente, pensa, age, escreve, pinta, *sonha*. Ele vê como ninguém antes as viu, “se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*”⁸³.

A história da poesia moderna - ou contemporânea se preferirem -, é a poesia do tempo, da efetividade da vida tornada na poesia, história. É uma revelação interior sobre a realidade vivida, a arte deve responder a um “modelo puramente interior”⁸⁴, como diz André Breton. Contra a fragmentação da realidade imposta pelo valor de troca, a poesia reage com sua aventura interior. A linguagem busca o seu início.

Octávio Paz, em *Signos em rotação*, dá uma interpretação significativa a esta “busca do início”, onde a vida deve ser poética, contra a degradação humana. O mexicano, ao

⁷⁸ Cf. VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*; *op.cit.*, p. 125.

⁷⁹ Cf. *Idem*. *Monsieur Teste*; *op.cit.*, p. 11.

⁸⁰ Cf. ADORNO, Theodor W. “O artista como representante” in: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p.159.

⁸¹ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas escolhidos e A carta dita do vidente*. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005, pp. 83-84.

⁸² Cf. *Ibidem*, p. 84.

⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 80.

⁸⁴ Cf. BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, Collection folio essais, 2006, p. 15.

eleger Rimbaud como o poeta que talvez tenha visto, “no sentido de perceber e no de vidência, a realidade presente como a forma infernal ou circular do movimento”⁸⁵, expressa a transformação da sensibilidade numa potência de atividade revolucionária, ou seja, extrapola os limites estéticos para tornar-se história, transformação. Não há como percorrermos o espaço e tempos históricos sem olharmos o que, ao longo da história, o homem perdeu. Neste sentido a poesia é “procura de um agora e de um aqui”⁸⁶. A perda da subjetividade inconseqüente no mundo da indústria, da mercadoria, fragmenta o que deveria ser restituído ao sujeito. A capacidade de expressar-se com si mesmo é fragmentada pela força do capital, o homem contra o homem na luta pelo mais-valor. A poesia moderna, segundo Octávio Paz, tenta restituir ao homem a sua consciência:

“A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*”⁸⁷. O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com os outros porque não podemos falar conosco mesmo. Mas a multiplicação cancerosa do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem no mundo”⁸⁸.

De acordo com Octávio Paz, o “desaparecimento da imagem é que torna possível a técnica”⁸⁹. O mundo alienado da mercadoria, ao colocar o homem em segundo plano, em prol do progresso industrial, transfere a sua imagem à técnica, perde a *sua* imagem. Na poesia, a imagem do mundo interior restitui ao homem o que lhe foi tirado, olhar a si mesmo para olhar o *outro*:

“A técnica, por sua vez, não nos deu uma nova imagem do mundo e tornou impossível um retorno às velhas mitologias. Enquanto durar este tempo que é o nosso tempo, não há passado nem futuro, idade de ouro anterior à história ou falanstério posterior. O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo, como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo. Assim, a

⁸⁵ Cf. PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.98.

⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 106.

⁸⁷ O autor usa o termo *otredad* (no original), um neologismo. A tradução para *outridade* é também um neologismo (Nota do Tradutor).

⁸⁸ Cf. PAZ, Octávio. *Signos em rotação*, *op. cit.*, p.102.

⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 103.

imaginação não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje”⁹⁰.

Na corrente de pensamento francês, onde Charles Baudelaire ocupa o lugar da esfinge, os poetas modernos seguiram com os esforços da imaginação para representar, ou como diz Paz, “recuperar e exaltar”, a realidade concreta da qual fizeram parte. Nesta corrente de pensamento, a verdade da arte está na sua construção imaginária. Esta aparente realidade é verdadeira em seu interior; se expressa através da imagem que, uma vez guardada na memória, analisa, sintetiza e “cria um mundo novo, produz a sensação do novo”⁹¹.

A construção lírica do “eu” a partir da fragmentação da realidade torna a linguagem da arte uma *outra* linguagem. Com efeito, Rimbaud aprofundou a poética baudelaireana ao declarar que o “eu, é um outro” (“Car je, est un autre”)⁹². Baudelaire, segundo Valéry, inaugurou uma nova forma poética, de onde surgiram a poesia de Rimbaud, Mallarmé e Verlaine⁹³. O “ideal” que discutimos em Valéry, é, em Baudelaire, uma tentativa de unir a poesia e a vida, irreconciliável na decadente sociedade francesa do *fin du siècle XIX*. O próprio Valéry corresponde-se poeticamente com Baudelaire, sua idéia de beleza. Em Baudelaire, encontramos o termo do empreendimento da moderna poesia francesa: “criar a magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”⁹⁴. O caminho de André Breton e o surrealismo no início do século XX participam desta magia.

⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 106.

⁹¹ Cf. Baudelaire, Charles. “Salão de 1859”, in: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*; edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 804.

⁹² Cf. *Carta dita do vidente*, *op. cit.*, p. 79.

⁹³ Diz Paul Valéry em *Situation de Baudelaire* : “Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As flores do mal* na idade decisiva” in: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*, *op. cit.*, p. 1017.

⁹⁴ Cf. BAUDELAIRE, Charles. *A arte filosófica*, *op. cit.*, p. 789.

Capítulo II. A Idéia moderna da vida

Ao debater as proposições estéticas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, pretendeu-se neste capítulo aproximar a poética surrealista de Breton, tal como aparece manifestada em 1924 com o *Manifesto*, à tradição da literatura esotérica francesa herdada do século XIX. É interessante notar que a poética surrealista – e digo a poética baudelaireana e rimbaudiana também – herda do movimento romântico alemão a noção mitológica das “profundezas mais íntimas do espírito”⁹⁵, e é neste sentido que uma breve passagem sobre as proposições poéticas modernas em Baudelaire e Rimbaud, contribuem para pensarmos a “experiência moderna” tal como Breton a definiu em seu ensaio sobre o amigo, desertor, poeta e desenhista, amante da moda e do *amour noir*, Jacques Vaché, a ponto de afirmar que, “sem ele eu talvez teria sido um poeta”⁹⁶. Com esta afirmação, Breton demonstra uma revolta contra toda a tradição literária oficial francesa – diga-se na época “de respeito”, do gênero de Paul Claudel, passando por Anatole France e Maurice Barrès, e pelo antes confidente e mestre, Paul Valéry. É aqui que o problema da poesia se torna problema da vida. Com Jacques Vaché, o problema que Breton se ocupa é “como viver, porquê viver, e não porquê escrever”⁹⁷.

II.1. Charles Baudelaire e a beleza moderna

Com Charles Baudelaire, a poesia assume uma forma inesperada, espontânea, por vezes monstruosa. É o gosto pelo escabroso. Há ecos desta “voz” infernal, ou “satânica” em *Une Saison en Enfer* de Rimbaud, e em *Monsieur Teste* de Valéry.

⁹⁵ Em seu ensaio “Estrela da manhã: o mito novo do romantismo ao surrealismo”, Michael Löwy indica esta herança herdada do romantismo alemão Friedrich Schegel, qual a frase entre aspas refere-se.

⁹⁶ Cf. “La confession dédaigneuse”, texto que faz parte do volume *Les pas perdus* (Os passos perdidos) publicado em Paris, 1924, pela Nouvelle Revue Française. Como observa Marguerite Bonnet no verbete sobre o texto, “notes e variantes”, ele apareceu pela primeira vez em *La vie moderne* em 1923, por intermédio de Francis Picabia, um artista ligado à Marcel Duchamp nos EUA, que, terminada a guerra mundial muda-se para Paris. Picabia é o ilustrador da segunda série da revista *Littérature*, momento em que o surrealismo afasta-se definitivamente do movimento *dada* e vai constituindo-se como grupo. Este texto põe a figura de Jacques Vaché em primeiro plano, como “resistência absoluta às capitulações que a vida demanda”. Cf. Marguerite Bonnet in: “notes e variantes” in: BRETON, André. *Oeuvres complètes vol. I, op. cit.*, pp. 1221-1222.

⁹⁷ Cf. Marguerite Bonnet in: “notice” sobre *Les Pas Perdus* in: BRETON, André. *Oeuvres..., op. cit.*, p. 1216.

Num de seus chamados “Escritos Íntimos”, os “Projéteis”, publicados postumamente sob o título de *Fusées*⁹⁸, Charles Baudelaire anota:

“Encontrei uma definição de Belo – do que é Belo para mim. É algo simultaneamente ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura.”

Para Baudelaire a “beleza moderna” tem origem no “olhar”. A sua concepção de belo “conjectura-se” na metrópole – a Paris do final do século XIX -, seu meio é a cidade, suas transformações. Através de seu lirismo, o poeta registra as impressões que lhe causam a experiência moderna.

O crítico alemão Walter Benjamin viu na obra de Baudelaire uma aproximação entre a experiência do tempo, no mundo automático do trabalhador à máquina, e os elementos que constituem esta experiência na consciência das pessoas. Através do olhar o poeta recria e sonha, se entedia e se maravilha. A multidão, segundo Benjamin, é intrínseca à poética baudelaireana; “entre as versões mais antigas do tema multidão pode-se considerar clássico um conto de Poe traduzido por Baudelaire”⁹⁹. A “tradução” da experiência em palavras, na lírica de Baudelaire, refere-se ao *olhar*, tendo o leitor como participante direto do modo como o autor produz a sua obra. Neste sentido, a “decifração” do poema pelo leitor aponta *não* à fragmentação da realidade, mas busca uma unidade entre o “eu” e o “tu” do poema, entre o escritor e o leitor. Ao referir-se ao conto *O Homem da Multidão*, Walter Benjamin relaciona a estória do personagem na Londres de Edgar Allan Poe ao “olhar” poético de Baudelaire, o olhar do descobrimento, da revelação “curiosa”¹⁰⁰.

⁹⁸ Em sua apresentação à sua tradução de *Fusées*, Fernando Guerreiro diz: “Não foi fácil encontrar um título, em português, para o conjunto *Fusées*. (...) De nossa parte, escolhemos o termo *Projéteis* por parecer que nele se imiscuíam estas duas últimas insinuações de sentido: uma forma mortal (ou cindida) de pirotecnia; o caráter bélico do fogo de artifício ou a acuidade (crueldade) do dito” in: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único; op. cit.*, p. 500.

⁹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Textos escolhidos (Os Pensadores)*; traduções de José lino Grunnewald ... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 39.

¹⁰⁰ Diz Baudelaire, acerca deste conto de Edgar Allan Poe, em *Le Peintre de la vie moderne*: “Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de em desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível!”. In: BAUDELAIRE,

A “experiência” de viver numa grande metrópole é remetida aos tipos alegóricos criados por Baudelaire (o *dandy*, o *flanêur*, o *esgrimista*)¹⁰¹. São “defesas” do poeta contra a opressão de sua “consciência”, proteção contra os instintos mortíferos provenientes do exterior – aqui já é significativa a aproximação entre “trauma” (Freud) e o “choc” (Benjamin), mas voltaremos ao assunto mais adiante.

Ao mesmo tempo em que há uma exaltação à “vida anterior”, ao “culto do belo”, o “fugitivo” e o “efêmero” também registram o passo da *modernidade*. W. Benjamin, ao diferenciar o “*flanêur*” parisiense, - que perambula pela cidade tal como um barco feito de papel pelo regato -, do “homem da multidão”, da Londres “noturna” de Edgar A. Poe, recorre à alegoria, aos referenciais imediatos que uma vez introjetados no espírito poético, no *subconsciente* – o que Benjamin traduz em termos da *mémoire involuntaire* de Marcel Proust, em oposição à *mémoire pure* de Henri Bergson, em *Matière e mémoire* – funcionam como reação aos *chocs*¹⁰².

Analogamente ao trabalho automático de um operário à máquina, determinado pela experiência da sua “condição”, *atrelado* à máquina, “os transeuntes”, no conto de Poe, “se comportam como adaptados para autônomos, já não se podem exprimir a não ser de forma automática. O seu comportamento é uma reação à *chocs*”¹⁰³. O poeta se esquia das “trombadas” e “empurrões”, ao choque “sentido por aquele que flana na multidão corresponde uma experiência inédita: a do operário diante da máquina”¹⁰⁴.

Segundo Walter Benjamin, Baudelaire representa a “experiência em que a recepção do *choc* se tornou regra”¹⁰⁵. O crítico alemão vê na poesia de Baudelaire a imagem de uma “defesa” contra os “*chocs*” provenientes do mundo exterior. Neste sentido, ao aparar os “chocs”, Baudelaire realiza um *distanciamento*, um *afastamento* com relação ao “mundo exterior” do artista/poeta. Neste movimento lírico espiritual, imaginativo e sugestivo, Baudelaire, ao refletir a imagem tal como lhe aparece imgeticamente,

Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 168.

¹⁰¹ Cf. “O pintor da vida moderna” (*Le peintre de la vie moderne*) in: BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire* / apresentação de Teixeira Coelho; tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212. Neste texto temos algumas máximas de Baudelaire, onde o poeta dá idéias-chave sobre o pensamento acerca do belo moderno e sua modernidade. No item IV intitulado *A Modernidade*, ele diz: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, *ibidem*, p. 174.

¹⁰² BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, *op. cit.*; especialmente pp. 30-31.

¹⁰³ *Idem*, *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 33.

representa poeticamente os conteúdos de sua própria condição histórica e social. Diz W. Benjamin:

“Quanto maior for a parte do *choc* em cada impressão isolada; quanto mais estímulos; quanto maior for o sucesso com que ela opere; e quanto menos estímulos; quanto maior for o sucesso Baudelaire que ela opere; e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de “vivência”. A função peculiar da defesa contra os *chocs* talvez possa discernir, em última análise, na tarefa de assinalar ao acontecimento, às custas da integridade do seu conteúdo, um exato lugar temporal na consciência. Seria este o resultado último e maior da reflexão. Esta faria do acontecimento uma “vivência”¹⁰⁶.

Portanto, segundo Benjamin, o conceito de “vivência” deve remeter à experiência poética de Baudelaire que, ao “aparar” os *chocs*, ao transformá-los em imagem na sua poesia, coloca na ordem do dia a experiência histórica e social do artista/poeta que registra o mundo sensível, o “mundo vivido” na luta consigo mesmo. O poeta vive a sua poesia, confronta o seu mundo interior com a exterioridade sufocante das “grandes massas citadinas”. Através do seu passo, projeta liricamente o passado no presente. Ele vai, pelas cidades tal qual um observador intermitente, registrando na memória as impressões de contraste entre o elemento histórico e o imutável. A modificação dos hábitos, da moda, do lixo; atraem sua reflexão. O que antes era narrado e contado pelos velhos, na cidade moderna se transforma em caricatura burguesa. Como um pintor, ou um “esgrimista”¹⁰⁷ Baudelaire rasga o papel, a função do conformismo resignado do burguês ignorante, combate com os quadros parisienses iluminados pelo sol que irradia de sua poesia ao confidente e “hipócrita” leitor.

“Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,

¹⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁷ Diz Baudelaire sobre o “artista, homem do mundo e das multidões”, seu amigo e pintor Constantin Guys: “Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo”. Cf. BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da vida moderna”, *op. cit.*, p. 173.

Flairant dans tous les coins les hasards à la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés¹⁰⁸.

Os versos sonhados, iluminados pela observação consciente do cotidiano, podem ser encontrados na cidade, nos encontros casuais, nos “acazos da rima”¹⁰⁹. Segundo W. Benjamin, “Baudelaire retratou-se a si mesmo (na) nesta estrofe inicial do poema *Le soleil*”¹¹⁰.

É inquietante a situação representada na poesia de Baudelaire. A cidade está sob a pena de sua transformação, passa por reformas. A subjetividade do poeta necessita de uma pausa, um registro imediato. O regresso ao “olhar infantil”, efêmero, contingente, é como uma viagem à sensibilidade perdida no progresso que corre pelos trilhos da cidade carregando velhos e jovens, belos e monstruosos, adultos e crianças. Semelhantes ao saber mágico, o mal representa a possibilidade do objeto de imaginação, o texto, a imagem, a palavra poética, remete a uma abertura no olhar, numa concepção de *ver* as coisas¹¹¹. O mal é entendido como “fonte de inspiração”:

“Entregar-se à Satã, o que é que isso significa?

Haverá algo de mais absurdo do que acreditar no Progresso quando o gênero humano, como o podemos comprovar diariamente, continua semelhante e igual a si mesmo – isto é, ainda no estado selvagem?(...) ”

Começo de um romance, principiar um assunto não importa onde e para ter vontade de ir ao fim, iniciar com frases muito belas”¹¹².

¹⁰⁸ Cf. BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire; op. Cit.*, pp. 34-35.

¹⁰⁹ “Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais/ Exercerei a sós a minha estranha esgrima/ Buscando em cada canto os acazos da rima/ Tropeçando em palavras como em calçadas/ Topando imagens desde há muito já sonhadas”. Nesta tradução brasileira de Ivan Junqueira *in*: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*; edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995; observa-se a ligação entre palavra e imagem tomada do “verso” (*mots et vers*).

¹¹⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns... op. cit*, p. 34.

¹¹¹ Ver p. 15. Na tradição baudelairiana, Valéry também anota que “observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver”.

¹¹² Cf. BAUDELAIRE, “*Ensaaios, Novelas e Escritos Íntimos / Projéteis e Meu coração a nu*” (*Fusées*), *in*: *Poesia e prosa: volume único, op. cit*, p. 514.

As imagens mudam, o passo se dá mais apertado ou espaçoso. O percorrer do poeta em “Quadros parisienses”, ilustra como a sua vida é sua arte, sua memória, o seu sonho de transformação do *sonho* e a *realidade*. O poeta procura sem cessar a sua fonte de inspiração nos fragmentos da imagem desencantada, na “decadência” do gosto e do orgulho burguês pela *sua* arte, pelo *seu* museu, pela *sua* pátria. Segundo W. Benjamin o público a quem Baudelaire dedica a suas *Flores do mal*, “contava com leitores aos quais a leitura da lírica oferecia dificuldades”¹¹³. E de fato, isto ainda ocorreria cerca de 50 anos após a primeira publicação de *Les Fleurs du Mal*¹¹⁴.

O “estado selvagem” ao qual refere-se Baudelaire - no trecho reproduzido mais acima de *Fusées* - deve ser entendido como uma inconseqüência das transformações capitalistas na cidade de Paris durante o século XIX. Ao inconseqüente “progresso” da técnica, o homem *regride* na relação com o *outro*, a busca pelo seu duplo, a “outridade” (*otredad*), que dizia Octávio Paz¹¹⁵. A moda da novidade esconde a experiência passada, a imagem do tempo. Através da imaginação a forma pode ser desenvolvida até o seu limite histórico. É uma “visão do mundo”, “do tempo”, a partir das transformações que simultaneamente ocorrem à vista do “*flanêur*”, que ao percorrer a cidade percorre todo um mundo analógico entre os elementos históricos, que escapam ao imediato, em contraste com chapéus e guarda-chuvas por dentre as galerias das “*passagens*” cobertas de vidro no meio das ruas - como tão bem observou Walter Benjamin na empreitada político-intelectual que procurava realizar¹¹⁶.

¹¹³ Cf. *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁴ Em suas *Entrétiens*, André Breton dizia, em 1952: “Na juventude o que me dispôs a prestar atenção devida a Baudelaire ou a Rimbaud foi não estarem inscritos nos programas [das escolas]”. In: BRETON, André. *Entrevistas*, op. cit., pp. 217-218.

¹¹⁵ PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*, op. cit; p. 102

¹¹⁶ O grande trabalho de Benjamin - a sua pesquisa acerca das condições materiais que condicionaram de certa forma a literatura francesa do século XIX, a obra inacabada *Das Passagen Werk*, como assim chamam os seus editores alemães (Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1982), acabou de ser traduzida para língua portuguesa, numa empreitada admirável de Willi Bolle com colaboração de Olgária Chain Feres Matos, pela editora UFMG em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Brasil. Neste conjunto de textos inacabados, como a imensa parte de “notas e materiais”, Benjamin esboçou um projeto de estudo sobre os “motivos” que representam o auge e o declínio da burguesia na cidade de Paris, o “símbolo da modernidade”, a “capital do século XIX”, a partir da análise da “modernidade” em e para Baudelaire, iniciado em 1927 e paralizado em 1940, por ocasião de sua morte. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedeman (1982); Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão, p.13.

Sob o signo desta palavra – “passagens” -, imaginamos tanto um percurso de ponto a outro, um caminho, como uma passagem em seu sentido abstrato e espiritual, um conceito que busca refletir o processo histórico das transformações capitalistas e a “decadência” da “aura” da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica¹¹⁷. À decadência da aura, Baudelaire, segundo W. Benjamin, responde com o seu *Ideal*, uma rememoração do passado através do “novo”, do presente - seja na moda, na “pintura de costumes”, na música, na poesia - ele invoca uma imagem “satânica” ou “artificial” que dá asas à sua imaginação, se põe contra a opressão proveniente do exterior, da multidão, “ele [Baudelaire] mostrou o preço que custa a sensação de modernidade: a dissolução da aura na “experiência”, o *choc*¹¹⁸.

Ao procurar uma linguagem da imaginação, ao sonhar com os “acazos da rima”, Charles Baudelaire prefigura uma *correspondência*, uma “passagem”, entre a poesia do fim do século XIX na França das barricadas de 1848, de 1870-1871, a operação alquímica de Rimbaud de *Une Saison en Enfer* (1873) - a sua “vidência” e adeus à poesia -; a interlocução do transe dos *Chants de Maldoror* (1869), de Isidore Ducasse, o conde (uruguaio) de Lautréamont; a poesia hermética de Stéphane Mallarmé de *Un coup de dés* (1897), seja a poética de chave surrealista em *Nadja* (1928), de André Breton.

A teoria das “*correspondances*” de Baudelaire prefigura um novo modo de fazer poesia. A arte reclama a sua autonomia. A sua “transcendência” reside no *afastamento* do poeta em sua realidade sensível. A poesia busca então se conciliar com sua metade perdida que é a experiência do tempo e do espaço histórico. W. Benjamin diz, a propósito das *correspondances*, que esta teoria está imediatamente ligada ao conceito de “beleza moderna”¹¹⁹. O “sol” que vai refletindo as imagens “desde há muito sonhadas”, exemplifica a constituição da idéia de “*modernidade*”, por dentre a multidão o poeta pinta quadros com o seu olhar. É a “visão”, vista não por um “revolucionário” vinculado a um Partido político. Abre a perspectiva histórica, é a visão que antecipa o olhar desconcertante do passante na rua, traduz o mundo em forças mentais, psíquicas, em último caso, organiza os momentos da experiência cotidiana. A “teoria das correspondências” pode ser exemplificada através do poema *Correspondances*, incluso nas *Flores do Mal*, como na

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de José Lino Grünnewald. In: Textos Escolhidos Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural (Coleção “Os Pensadores”), 1980, pp. 75-85.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, op.cit., p. 56.

¹¹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. op.cit., p. 47.

crítica artística de Baudelaire em geral, a partir de “Salão de 1846”¹²⁰. Mas vejamos o que diz Baudelaire no poema:

“La Nature est un temple ou de vivants pilliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observant avec des regards familiers

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la claret,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”¹²¹

Neste poema Walter Benjamin viu em Baudelaire uma pré-disposição à rememorar o passado com dados do presente. Neste poema a experiência de Baudelaire “procura fixar-se a salvo de toda a crise”¹²². Na interpretação de Benjamin, o “ideal” que Baudelaire busca com as analogias entre as artes e o mundo sensível, “remete a uma harmonia perdida que a palavra poética se esforça em evocar, harmonia entre a linguagem da natureza e a linguagem do homem, dos sentidos entre eles, do espírito e da sensibilidade”¹²³. Neste sentido, Benjamin procura demonstrar como, em Baudelaire, a imagem da lembrança, corresponde-se com datas não históricas, “e sim, datas da pré-história”, de uma vida anterior, da “força da lembrança” evocando o “*idéal*”, em contraposição à experiência do “*spleen*” que “*lhe opõe a horda dos segundos*”¹²⁴.

¹²⁰ BAUDELAIRE, Charles “Salão de 1846”, in: *Poesia e prosa: volume único; op. cit;* pp. 671-731.

¹²¹ Cf. BAUDELAIRE APUD BENJAMIN in: *Sobre alguns temas em Baudelaire, op.cit;* p. 48. Tradução: “A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares./ Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” In: BAUDELAIRE, Charles - *Poesia e prosa, op. cit;* p. 109.

¹²² Cf. BENJAMIN, W. *Sobre alguns...; op. cit;* p. 48. Interessante notar que o “*spleen*” corresponde à uma melancolia passageira, enquanto o “*idéal*” é uma construção imaginária que satisfaz as aspirações do espírito. Note-se que o *spleen* na interpretação baudelaireana de Benjamin, corresponde à atividade do operário à máquina, analogamente ao jogo de azar, o fado de não poder terminar antes ou depois da realização. O “*idéal*” corresponderia ao passado, à invocação do passado pré-histórico, a “força da lembrança”.

¹²³ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 51.

¹²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns...; op. cit;* pp. 48-49.

Nesta interpretação de Benjamin, ao ver em Baudelaire a imagem do “esgrimista” em seu *Le peintre de la vie moderne*, como a imagem da defesa aos *chocs*, o crítico alemão difere e afasta-se da interpretação estética marxista que vê, em Baudelaire, como em toda a arte dita “decadente” – para utilizar-se de um termo de Friedrich Nietzsche – uma “liquidação cada vez mais enérgica do realismo” – diga-se “realismo socialista” (*sic*) – ou uma literatura de defesa e apologia do sistema existente¹²⁵.

Dolf Oehler em seu livro *Terrenos vulcânicos* procura aprofundar a “experiência do *choc*” que Walter Benjamin atribui à “vivência” de Baudelaire na sociedade francesa do século XIX, contra a crítica que vê na especulação biográfica, com modos bem definidos de análise, um meio para determinar a tendência política do escritor¹²⁶. A crítica de Oehler se apóia na perspectiva histórica de Baudelaire, no “estado de ânimo” latente da sua poesia que, ao parodiar a burguesia parisiense, invés de “cantar” esta fase do desenvolvimento capitalista em sua obra, representa, através da “ironia” e do seu “socialismo satânico” uma contestação à classe burguesa. Oehler escreve que os textos de Baudelaire “dizem o contrário do que se lhes atribui”¹²⁷. Em sua análise sobre a estética baudelaireana, não poupa nem mesmo Walter Benjamin:

“Mesmo críticos mais perspicazes não costumam se sair melhor ao examinar esse esboço de uma teoria da modernidade (sem este termo é claro). É o caso de Walter Benjamin, o primeiro a sistematicamente discernir em Baudelaire um irmão espiritual de Blanqui¹²⁸. Ele censura ao teórico

¹²⁵Cf. LUKÁCS, Georg. *Trata-se do realismo! In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998, p. 196-197. Publicado originalmente na revista *Das Wort* (Moscou), v.3, n.6, 1938, sob o título *Es geht um den Realismus!*. Incluído no v.4 das Obras de Georg Lukács, *Essays über den Realismus*, Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971.

¹²⁶ OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Tradução Samuel Titan Jr....[et.al.]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 63-64. Nestas páginas Oehler preocupa-se em frisar que a literatura e conseqüentemente a obra de arte deve ser analisada e valorada “pelo que é, não pela biografia mais ou menos acidentada dos que a produzem”. E continua: “Primeiro há que se debruçar sobre os textos; só então, tendo-os meditado, podemos nos dar ao luxo de devanear um tantinho sobre a vida do autor. Mas atenção! Não se imagine que isso traga novas luzes à leitura! No melhor dos casos, essa especulação confirma o que já está no texto ou fornece um aspecto acessório – sem jamais explicar o segredo da coisa: é no texto e tão somente nele que se deve procurá-lo”, *ibidem*, p. 64.

¹²⁷ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos, op. cit.*, p. 67.

¹²⁸ No índice de nomes da edição brasileira das *Passagen-werk* de Walter Benjamin lê-se: Blanqui., Louis-Auguste (1805-1881). Teórico socialista e revolucionário. Nascido numa família burguesa, o então estudante de Direito e Medicina começou com atividades de conspiração junto aos *carbonari*. “Possuído pela doença das revoluções”, segundo Lamartine, ele engajou-se na luta das barricadas durante a revolução de 1830, e depois em várias sociedades secretas como a *Société républicaine* e a *Société des saisons*; ressurgiu durante a Comuna de Paris em 1871. Ferido várias

do belo moderno a superficialidade com que trata a questão¹²⁹ Não dando pelas implicações políticas da teoria, Benjamin a reduz, como Asselineau¹³⁰, à oposição estéril entre o belo moderno e o antigo. Ora, não é jamais o belo em si que interessa a Baudelaire, mas o belo político, o belo que sintetiza o estado de ânimo de uma sociedade – se Baudelaire finge o contrário, ele mente como um tira-dentes¹³¹.

Oehler quer demonstrar que críticos de literatura “marxistas” - como Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht - não souberam dar a devida atenção aos textos de Baudelaire¹³². Segundo o autor, deve-se analisar Baudelaire a partir de seus textos e poemas e não através de uma teoria que imponha ao estudo literário e artístico em geral, métodos bem definidos de avaliação. O crítico deve acompanhar a “coerência interna” do texto para não trair suas conclusões. Continua o autor:

“Permitam-me demonstrar com base em fatos as hipóteses heréticas que acabo de propor!

Num texto literário, temos primeiro a coerência interna e depois a história, quer dizer, o aspecto fugitivo do texto. Graças à coerência interna, o texto é compreensível em seu conjunto, em suas grandes linhas, sem qualquer conhecimento da época de sua composição. Mais, o texto é capaz de nos fazer entrever e até mesmo conhecer a época, de modo que, mesmo sem as noções históricas, podemos perfeitamente desfrutar de um texto e retirar dele uma certa visão do tempo a que se refere, ao passo que o conhecimento histórico mais detalhado não nos dispensa do trabalho exegético, caso queiramos fazer alguma idéia do sentido de um texto literário”¹³³

vezes em batalhas de rua e tendo passado quase 40 anos de sua vida na prisão, tornou-se uma figura-símbolo da agitação socialista. Com tudo isso, manteve sempre um ardente patriotismo. Autor de *L'Eternité par les astres*(1872) e *Critique Sociale*(1885)”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens. Op. Cit.*, p.1062.

¹²⁹ “W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. Rolf Tiedeman (Frankfurt, 1974), p. 81”. Nota do Autor.

¹³⁰ Segundo o estudo de Oehler, Charles Asselineau em sua obra *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre* (Paris, 1869), citado pelo autor no corpo do texto e em nota bibliográfica. Asselineau foi, junto com Théodore de Banville, um dos “testamentários” de Charles Baudelaire (1821-1867). Os dois foram responsáveis pela edição das obras ditas completas de Baudelaire em 1869.

¹³¹ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos, op. cit.*, pp. 67-68.

¹³² No livro de ensaios *Terrenos vulcânicos, op.cit.*, principalmente os capítulos “O caráter duplo do heroísmo e do belo modernos” e “Um socialista hermético”, pp. 61-96 e pp. 97-126, respectivamente.

¹³³ *Idem, Ibidem*, p. 68.

A crítica de Oehler é contundente. Para ele, Benjamin não percebeu a astúcia de Baudelaire em conviver com a classe à qual necessitava para viver escrevendo. O satanismo de Baudelaire é argumentado por Oehler como uma revolta anti-burguesa que aponta para uma teoria do “belo político”. Mas, não são raras as vezes que Oehler se aproxima de Benjamin ao apontar o conteúdo social das expressões que a vida material concreta adquire na poética baudelaireana. Mas ele atenta que W. Benjamin ainda estava preso à sua militância – o debate sobre o “realismo socialista” com Bertolt Brecht, sua “condição” como bolsista do Instituto de Pesquisa Social ligado a Theodor W. Adorno e Max Horkheimer nos anos da década de 1930- que poderiam ter feito com que o autor de *Sobre alguns temas em Baudelaire* não percebesse a “vivência” de Baudelaire em meio à Paris revolucionária de 1848¹³⁴. Confrontando Benjamin com Bertolt Brecht e outros críticos marxistas, por vezes citando e comparando as palavras políticas de Marx às palavras poéticas de Baudelaire, Oehler defende que Baudelaire foi mesmo um socialista e, através de seu “satanismo” recobria como um véu a sua posição política ao lado os insurretos de Paris em 1848, ao contrário de Benjamin que via na “experiência do *choc*” uma *idéia* do trabalho alienado na sociedade burguesa de Paris, a decadência da aura. Numa passagem interessante deste ensaio em questão, Dolf Oehler, explicita as condições que fizeram com que a obra de Baudelaire sofresse uma série de mal-entendidos e fosse lida como uma obra clássica e burguesa:

“Baudelaire não encontrou muita simpatia ou compreensão da parte da esquerda. De Jules Vales – que em 1867 assinou um cruel obituário do “atorzinho de segunda” – passando por Rosa Luxemburg – que o põe ao lado de D’Annunzio – e Lukács – que reprova, a ele e a Flaubert, a representação da problemática pessoal à exclusão da problemática social do artista - , até Lu Hsün – para quem Baudelaire é o protótipo revolucionário *blasé* –, a recepção socialista é uma longa série de mal-entendidos”.¹³⁵

Oehler diz, neste trecho, que a obra de Baudelaire foi muitas vezes “tomada ao pé a letra” e não analisada em sua “coerência interna”. Segundo Oehler, mesmo Walter Benjamin, o crítico/autor que mais bem soube captar a essência da visão histórica em

¹³⁴ Esta posição de D. Oehler é debatida ao longo de todo o livro. O autor analisa como os acontecimentos da política francesa do século XIX refletem-se na poesia alegórica de Baudelaire.

¹³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 68.

Baudelaire, não pôde completar a sua análise sobre a implicação política do belo na poesia baudelaireana ¹³⁶. Eis como prossegue Oehler, diferenciando Benjamin de outros autores “socialistas”, vendo em Baudelaire do ciclo CXVIII, das *Flores do Mal* a sua *revolta*:

“Se lembrarmos que são exatamente os versos em questão – “*Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D’un monde ou l’action n’est pas la soeur du rêve*”¹³⁷ – que sugeriram a Benjamin a aproximação entre Baudelaire e Blanqui, torna-se fácil intuir a raiz e a justificativa dos desacertos interpretativos de esquerda, como no caso de Brecht: ele condena, na figura de Baudelaire, um *clássico burguês*. Uma vez que o socialismo partiu da interpretação estabelecida da obra de Baudelaire, chegou-se a uma homologia entre mal-entendidos (e condenações, ao menos no período inicial, de 1850 a 1880) de direita e de esquerda. Benjamin é possivelmente o único leitor marxista que, livre do conformismo, consegue decifrar Baudelaire e desfazer a teia de mentiras das leituras afirmativas. Também Brecht sai a rasgá-la – mas toma a teia pela obra”¹³⁸

Embora a aproximação de W. Benjamin entre Blanqui e Baudelaire seja desejosa, Oehler quer demonstrar que a memória em Baudelaire aparece como uma ligação entre o novo e o velho, mas de forma extremamente presente, mesmo que utópica na poesia. No mesmo texto ele prossegue dizendo que mesmo com suas limitações, W. Benjamin foi o único da “recepção socialista” de Baudelaire a distinguir uma leitura histórica e política não centrada no eixo de discussão sobre o “realismo”. Neste sentido, ao analisar o ciclo de *Revolta*, contido nas *Flores do Mal*, Benjamin, segundo Oehler, ainda ignora as limitações, por parte da intelectualidade marxista, em analisar a obra de Baudelaire:

¹³⁶ O autor remete-se ao projeto benjaminiano de realizar uma “reconstrução histórico-filosófica do século XIX, concebida como uma monumental “obra exegética total” [exgetisches Gesamtkunstwerk], em cujo centro estaria uma reinterpretação da poesia de Charles Baudelaire”. Oehler refere-se à *Obra das passagens (Das Passagen-werk)*, que Benjamin projetou realizar em vida. Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*, *op. cit.*, p. 99; Cf. o último capítulo deste livro, intitulado “Ciência e poesia da citação no *Trabalho das Passagens*”, *ibidem*, p. 239-253. Para um maior esclarecimento sobre a “obra inacabada” das *Passagens* ver os textos de Rolf Tiedemann, editor das *Passagen-werk* em 1982 na Alemanha, e os textos e notas de Willi Bolle e Olgária C. F. Matos, na recente edição brasileira das *Passagens* (UFMG/IMESP, 2007), *op. cit.* Recomendo também o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, intitulado “Alegoria, Morte e Modernidade”, incluso no livro *História e narração em Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 46-47, onde a autora, atenta sobre as “dificuldades práticas e teóricas com as quais Benjamin se confrontou nos últimos anos de sua vida”, *ibidem*, p. 46, nota 44.

¹³⁷ “De minha parte, abandonarei com satisfação / um mundo em que a ação não é irmã do sonho.”[Nota do Tradutor].

¹³⁸ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*; *op. cit.*, p. 101.

“Mesmo Benjamin, que ignora consistentemente esse véu, volta e meia não tem mais fragmentos dele entre as mãos, quando acreditava tocar o próprio corpo. É por isso que ele se equivoca na avaliação da teoria das *correspondances*, assim como lhe escapa a essência utópica da memória em Baudelaire¹³⁹. Em consequência, as hesitações em suas análises têm alguma responsabilidade pelo entusiasmo algo embaraçado da filologia baudelairiana, que não foi além de declarações vazias sobre a importância e a atualidade de Benjamin. Mais vale, para honrar sua tentativa de reabilitar como militantemente anti-burguesa uma posição estética abandonada sem luta pelo realismo socialista, empreender aquelas concretizações conteudísticas que Benjamin não teve tempo de concluir¹⁴⁰. Trata-se de expor Baudelaire – e muito daquilo que marcha sob o estandarte de *l’art pour l’art* – à leitura histórico política.”¹⁴¹

Oehler quer demonstrar, através dos próprios textos de Baudelaire, o seu “apelo revolucionário”, convocando as forças do mal para fazerem parte da luta revolucionária contra o capital. Numa interessante análise sobre o poema *O Cisne (Le Cygne)*¹⁴² – Oehler relaciona as imagens alegóricas do poema, à luta do proletariado parisiense em 1848. E nesta chave, Oehler afirma ter sido Baudelaire um poeta “anti-burguês”, “socialista”. Ele a faz decifrando a imagem do cisne, onde por trás “passa o cortejo dos exilados”, dos “insurretos das barricadas”¹⁴³, que, em junho de 1848, gritaram de armas à punho: “Pão ou morte”¹⁴⁴ à *República*, imagem de *Andrômaca*, - associada à mulher bela e fiel e órfã de mãe-, disfarçada pelo militarismo de *Louis Napoleon*, o “sobrinho de seu tio” (Marx), ao eleger-se em eleição presidencial¹⁴⁵ em 10 de dezembro de 1848¹⁴⁶. A imagem

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Ed. De Rolf Tiedemann (Frankfurt, 1974), pp. 135ss: “As correspondências são dados da rememoração. Não são dados históricos, pertencem à pré-história [*Vorgeschichte*]”. Vide também Oskar Sahlberg, “Benjamins Widersprüche”, in *Neue Rundschau* 3 (1974), pp. 464-487. (Nota do autor).

¹⁴⁰ O autor refere-se aqui à morte de Benjamin e à obra inacabada das *Passagens* (*Passagenwerk*).

¹⁴¹ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*, *op. cit.*; p. 101.

¹⁴² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. *op. cit.*, pp. 172-174.

¹⁴³ Cf. OEHLER, Dolf. *op. cit.*; p. 113.

¹⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 112.

¹⁴⁵ Ao relacionar a “metamorfose” Andrômaca-França-República, ao conteúdo político disfarçado da poesia de Baudelaire através da alegoria, Oehler remete às frases irônicas de Marx do *Dezoito do brumário de Louis Bonaparte*: “Não se perdoa a uma nação e a uma mulher o instante de descuido em que um aventureiro qualquer lhes faz violência”, *ibidem*, p. 115.

¹⁴⁶ Cf. MARX, Karl. *O dezoito do brumário de Louis Bonaparte* in: *Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos / Karl Marx*; seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni...[et.al.]. – 4.ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988, pp. 19- 20.

do cisne representa uma ave heróica, diferente do “*galo gaulês*, cujo cantar despertou os povos da Europa em 1848, transforma-se no cisne, emblema proletário mais profundo e mais livre da escória nacionalista”¹⁴⁷. Tomando o cisne como alegoria, Baudelaire, segundo Oehler, faz da sua lírica um grito de guerra, luta contra o seu público-leitor – a burguesia – com o vôo do cisne¹⁴⁸.

Walter Benjamin - na visão de Dolf Oehler-, deixou por completar a análise da implicação política da poesia lírica de Baudelaire na sociedade parisiense, “capital do século XIX”, como demonstrou seus esforços em escrever uma história filosófica e materialista do mundo sonhado por Baudelaire e a sua correspondência ao presente *spleenético* do mundo das mercadorias. O “projeto das passagens” (*Passagen-werk*), expostos em seus “esboços” tentaria expor um novo método de análise histórica. A originalidade de Walter Benjamin consistiu em aprofundar os “comentários da realidade”, como um “materialista messiânico”, diferenciou a “iluminação profana” – Rimbaud a céu nublado – da fé religiosa¹⁴⁹, viu na fantasmagoria dos objetos a aparência do sonho, as imagens sonhadas por um coletivo. Através do trabalho de montagem de citações, copiando materiais de livros empoeirados da Biblioteca Nacional de Paris, e reunindo-os em arquivos temáticos- que se assemelham a uma reunião de memórias escritas-, Benjamin encarou o trabalho das *Passagens* como uma busca de vida, de entender a vida do passado a partir do presente. Nesta relação dialética, a imagem da história confunde-se com a imagem do sonho. “Cada época sonha a seguinte” diz numa epígrafe Michelet,

¹⁴⁷ Cf. OEHLER, Dolf. *op. cit.*; p. 118.

¹⁴⁸ Tomando a “ironia” como reflexão do que está implícito no texto, Oehler analisa o poema *O cisne* das *Fleurs du mal* como uma luta poética na qual a política segue alegórica. Neste sentido, utiliza-se de passagens do *Dezoito brumário de Luís Bonaparte* – como de *As Lutas de classe na França*, de Marx - para demonstrar o “socialismo satânico” de Baudelaire e sua posição decididamente anti-burguesa. No mesmo sentido que Marx atribuiu à Victor Hugo uma “investiva mordaz e sutil contra o responsável pelo golpe de Estado”, Oehler vê no poema de Baudelaire, dedicado ao próprio Victor Hugo, apelidos e designações irônicas muito parecidas às de Marx, comparando analogicamente as visões históricas de Baudelaire e Marx.

¹⁴⁹ Em seu ensaio sobre o surrealismo, escrito no período de início do projeto das *Passagens*, diz Walter Benjamin, diferenciando as “experiências surrealistas” dos “êxtases de religião ou de drogas”: “Mas realmente não reside nos estupefacientes a qualidade de superar a inspiração religiosa de forma real e criadora. Reside, isto sim, numa *revelação profana*, numa inspiração materialista, antropológica, para a qual o haxixe, o ópio e outras coisas podem constituir o estágio preparatório”. Neste sentido as *visões* ou *iluminações* remetem à imagens inconscientes (oníricas), desconhecidas, estranhas, *novas*. Cf. BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia*; Tradução de Erwin Theodor Rosental. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980; p.76. Já Breton no *Manifesto* escreve: “Passa-se com as imagens surrealistas o mesmo que com as imagens do ópio”, e continua citando o Baudelaire de *Paraísos Artificiais*, “que o homem já não evoca, mas que a ele se oferecem espontânea, despoticamente. Ele já não consegue livrar-se delas; pois a vontade já não tem força e não governa mais as faculdades”. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit.*, p. 52.

“Tudo para mim torna-se alegoria”, diz noutra, Baudelaire¹⁵⁰, evocando a imagem do cisne.

Nesta perspectiva, segundo Dolf Oehler, W. Benjamin dava um lugar de destaque às interpretações centradas na linguagem *surrealista*. Ao fragmentar as imagens da realidade em “passagens”, Benjamin foi capaz, através do trabalho de citação – diga-se aqui bem próximo daquelas citações apologéticas de André Breton e Louis Aragon – de reorganizar os componentes revolucionários que estariam no seio da *revolta* contra a ordem estabelecida pelo capital, na Paris do XIX. Oehler diferencia Walter Benjamin na sua particularidade como historiador:

“Historiador materialista, Benjamin não estabelece, como queria Marx, uma relação de causalidade entre economia e cultura, mas sim uma relação de expressão. Trata-se de apresentar como as “manifestações da vida no século XIX” surgem de um processo econômico, a ser concebido como “fenômeno primário posto em evidência”; conseqüentemente, os “grandes contextos”, as “configurações abstratas” serão abandonados para que se atinja, através do “*pathos* da proximidade”, o palpável e o concreto. A citação impõe-se novamente como elemento constitutivo da representação, funcionando de maneira subversiva, como anedota, contra os modelos prévios de sistematização: ela “aproxima as coisas de nós, ela as faz entrar em nossa vida”(…)“¹⁵¹

Analogamente a Baudelaire que sonhava com uma obra de arte total, onde os sons, as palavras e as cores se corresponderiam, Benjamin sonhou com um novo despertar, a partir do presente, representando pela força da citação, a *imagem*. Ele diz, a propósito dos surrealistas que eles conseguiram captar a força que a imagem dos objetos contém como imagem do desejo na *passagem* de um mundo a outro. Daí a epígrafe de Michelet: “Cada época sonha a seguinte”. O presente se torna próximo a partir da imagem do passado representando o futuro, já presente. O tempo que tudo corrói é remetido a uma imagem perdida, que o poeta, o artista, Charles Baudelaire, tenta invocar através da imagem de um novo tempo: a modernidade. No combate contra o tempo o poeta quer “ir

¹⁵⁰ As epígrafes de Walter Benjamin no seu “Exposé de 1935”, das *Passagens*, remetem-nos ao conteúdo das citações, como se fossem organizadas em virtude das imagens que são invocadas, como se fossem títulos do texto. Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*, op. cit; pp. 35-51.

¹⁵¹ Cf. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*, op. cit; p. 246.

ao fundo do abismo para encontrar o novo”¹⁵². A idéia de “progresso” possui uma ambigüidade. Em Baudelaire atingiu-se a máxima, “as flores do mal” representam a possibilidade iminente da destruição¹⁵³. O “inferno” não possui mais uma dimensão religiosa¹⁵⁴, ele contém as manifestações fantasmagóricas da mercadoria, torna-se alegoria, fantasia. A sociedade capitalista, ao inventar a moda da novidade, produz o enfeite com o qual ela mesma se torna satânica - o “tempo do inferno” -, a aparência da liberdade sob a máscara do progresso.

Neste movimento, a luta da “arte pela arte” representa a luta pela emancipação da arte ao mundo reificado das mercadorias. São “aspectos da libertação”, uma vez que “a autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade”¹⁵⁵. Imagens da libertação. A cidade de Paris que Baudelaire representa com melancolia, é um “engenho alegórico”¹⁵⁶, e neste sentido, sua poética contém as forças ocultas que emergem na luta pela auto-preservação dos instintos vitais (Eros) contra os instintos de Morte (Thanatos); a imagem da libertação torna-se uma imagem dialética, onírica. Como diz Walter Benjamin, “tenta proteger a arte contra o desenvolvimento da técnica”¹⁵⁷.

¹⁵² Leia-se as últimas estrofes do poema CXXVI “A Viagem” de *As Flores do Mal*: “Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas! Este país enfara, ó Morte! Para Frente! Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,/ Em nossos corações brilha uma chama ardente!// Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!// Queremos, tanto o cérebro nos arde em fogo,/ Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/ Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!”, in: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa – volume único*; *op. cit.*, p. 217.

¹⁵³ A esse propósito, D. Oehler insiste na sua força revolucionária: “A astúcia, o satanismo de Baudelaire consiste em instigar as classes médias a desempenhar o papel de opressoras e exploradoras, a preservar o caminho do *Mal* [o grifo é meu] que levará cedo ou tarde à destruição da civilização burguesa”, in: OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*, *op. cit.*; p. 86.

¹⁵⁴ Aponto o “inferno” como uma dimensão social sob a forma de alegoria na poesia de Baudelaire. A discussão sobre o “messianismo” histórico da concepção benjaminiana da história fica em aberto à discussão.

¹⁵⁵ Cf. MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1986, p. 78.

¹⁵⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens - “Exposé de 1935”*, *op. cit.*, p.47.

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 48.

II.II. – Interlúdio

Charles Baudelaire sonhou com um novo mundo, um mundo onde a ação seria a irmã do sonho. Nisso consistiu a sua forma ousada em romper com os ditames da ordem social burguesa. Contra o mundo da novidade ele respondeu com o *dandysme*, o “último rasgo de heroísmo das decadências”¹⁵⁸. Ele tinha consciência que entraria em outro domínio se percorresse os solos não explorados da fantasia e da imaginação, no fundo do abismo ele encontraria o novo.

O poema em prosa possibilitou uma viagem ao desconhecido, aquela da última estrofe de *As flores do mal*¹⁵⁹. O “eu” do narrador funde-se à primeira impressão com as palavras que surgem do texto. A imaginação é reclamada a prestar contas à existência. Trata-se de ir à fundo, por certo, na própria vida. O poeta quer iluminar a vida, quer abrir a visão, o “olhar” da criança é inebriante tal qual um convalescente, “o universo se iguala a seu vasto apetite”, não se cansa, não se encerra, se abre ao espírito humano¹⁶⁰.

Em Arthur Rimbaud, aquela magia que Baudelaire falava – “sugerir” uma linguagem que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito – obteve a sua forma suprema, a dissolução da *forma* na *ação*. Com efeito, a “viagem”, o “desconhecido”, rasgam o céu da imaginação que está “prestes a recobrar seus direitos”¹⁶¹.

André Breton e os surrealistas franceses depositaram uma enorme esperança no sonho, mas aquele que se liga à ação, à “mudar a vida” como disse Rimbaud em *Une Saison en Enfer* (*Uma estadia no inferno*).

Numa crítica muito bem fundada, os tradutores brasileiros de Arthur Rimbaud à *Illuminations* (1875) - Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça – no ensaio/

¹⁵⁸ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna” in: *A modernidade de Baudelaire / apresentação de Teixeira Coelho; tradução, Suely Cassal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.196.

¹⁵⁹ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “A viagem” poema CXXVI das *Flores do mal*, in: *Poesia e prosa – volume único; op. cit.*, p. 217.

¹⁶⁰ Diz a esse propósito João Emiliano F. De Aquino: “O essencial da concepção surrealista de Breton pode ser mais bem pensado nos termos de uma apropriação e uma radicalização do conteúdo ético-existencial presente nas reflexões estético-poéticas de Baudelaire”. E noutra passagem de seu estudo afirma: “Baudelaire dá passos para uma noção de “realidade” e de “vida” tomadas não como um todo objetivo e uno, cuja consistência ontológica e cujo sentido vital estão já dados, mas como doação e articulação de sentido postas *em positivo* por uma “perspectiva”, um “olhar”; e nisto, precisamente, abre caminho para a poesia e a pintura moderna em sua natureza expressiva”. DE AQUINO, João E. Fortaleza. *Reificação e Linguagem em André Breton e Guy Debord. Tese apresentada à PUC-SP para obtenção do título de doutor em filosofia sob a orientação da Professora Doutora Jeanne Marie Gagnebin De Bons*. São Paulo, 2005, pp. 77 e 83, respectivamente.

¹⁶¹ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit.*, p. 23.

posfácio intitulado *Iluminuras: poesia em transe*, resgatam a dedicatória de Charles Baudelaire à Arsène Houssaye (petits poemes em prose) para demonstrar o fundo do debate que estava em jogo nas discussões estéticas da moderna poesia do século XIX. Nesta dedicatória Baudelaire faz menção à *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand, que, segundo Garcia Lopes e Arruda Menonça, marca a origem do poema em prosa. Na França, juntamente com *Petits Poèmes en Prose* de Charles Baudelaire, “publicado a partir de 1857 em diversos jornais” o poema em prosa, “surge do desejo dos poetas de escapar das rígidas normas de versificação impostas pela Academia”¹⁶². Segundo os autores, Rimbaud distingue-se de Baudelaire e da sua “metafísica do eu”¹⁶³. Enquanto Baudelaire sonhou com “o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima”¹⁶⁴, mais aparentado à cidade metropolitana, ao “cruzamento das inumeráveis relações”¹⁶⁵ na “multidão” onde o “flanêur” perambula, Rimbaud parece ter abandonado a poesia em prol da liberdade que buscara poeticamente. A poesia de Rimbaud se dá por meio de um “estranhamento” poético. Ele fixa as imagens, retém o que o olho desconcertou, retorna à desconstrução de sua impressão retida na memória, “a sintaxe acidentada têm a clara intenção de enfatizar uma descontinuidade feita com velocidade de justaposições”¹⁶⁶. Em Baudelaire encontramos uma narrativa que ainda preserva os elementos da construção com que o leitor é guiado. Rimbaud, mandou pelos ares as formas acadêmicas da poesia, abandonou a escrita e partiu à sua aventura interior, à “liberdade de espírito”.

Em 1916, Breton, servindo como enfermeiro militar de guerra num hospital de Nantes (França), conheceu um “jovem soldado de cabelos ruivos”¹⁶⁷ que durante o resto de sua vida exerceu a maior força sobre o seu pensamento. Tratava-se de Jacques Vaché, um homem que lhe parecia imune aos acontecimentos de guerra, “o único capaz de elaborar o escudo de cristal suficientemente forte contra todos os contágios”¹⁶⁸. Ao contrário de Guillaume Apollinaire, - o poeta cubo-futurista, autor dos *Caligramas*, de O

¹⁶² Cf. *Iluminuras: poesia em transe* in: RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Tradução, notas e ensaio Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Editora Iluminuras, p. 152.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 152.

¹⁶⁴ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Dedicatória de Petits poèmes en prose”, in: *Poesia e prosa – volume único*, op.cit., p. 277.

¹⁶⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 277.

¹⁶⁶ *Iluminuras: poesia em transe*, op.cit., p. 156.

¹⁶⁷ A aproximação juvenil – Vaché, um ano mais velho que Breton – é com certeza uma impressão forte, uma imagem derivada deste encontro com o soldado em plena guerra, o aborrecimento e a banalidade de estar lutando pelo nada, pela morte.

¹⁶⁸ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, op.cit; p. 35.

poeta assassinado - que havia se alistado no exército e se alimentava do “cenário de guerra”, experimentando - como diz Breton em suas *Entrevistas* - um “reanimismo” onde as piores condições eram iludidas, Jacques Vaché, “estava longe de se retirar na contemplação, por mais desiludida que fosse”¹⁶⁹. Na época, Breton “atravessava um dos piores momentos de (sua) vida, começava a ver que não faria o que queria”¹⁷⁰. Era a guerra, o chamado bélico, a destruição da vida. Diante deste problema - o “problema da vida”, onde Rimbaud exercia sua influência -, Breton ficou fascinado por J. Vaché, o “dandy trágico”¹⁷¹, “mestre na arte de dar muita pouca importância à todas as coisas”¹⁷². O impacto que a atitude de Vaché exercia aos olhos de Breton era comparado ao adeus definitivo de Rimbaud à poesia em 1875 - com apenas vinte e um anos - e sua “passagem a uma atividade completamente diferente”¹⁷³. Ainda estudante de psiquiatria, Breton nunca mais deixará de remeter a ligação entre a expressão dos “loucos e afetados de guerra” e a prática que a escrita automática que, tal qual um relatório médico, pode, livre de quaisquer obrigações morais, fornecer as mais diversas e maravilhosas expressões do espírito. A alquimia verbal de Rimbaud foi a “voz” que “ressoou em seus ouvidos”, a voz do *tu*, “pois o eu é outro”. A *Estadia no Inferno (Une saison en enfer)* é uma despedida ao velho e uma reivindicação da atividade criadora espontânea e livre. Uma voz maldita, pois no inferno ele “chega ao desconhecido”, “muda a vida”.

II.III. Alquimia verbal de Rimbaud

O mistério do desconhecido, as fábulas literárias, o mal descrito com palavras ou a voz que grita pelos escombros da razão, amaldiçoada, aniquilada, é posta *noutro* lugar. A “liberdade” burguesa se faz apoiada na exploração do trabalho. A guerra, a corrida pelo “progresso”, símbolo da modernidade, é o mal necessário pra vida? Para os poetas

¹⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p.36.

¹⁷⁰ “La confession dédaigneuse” in: *Les Pas Perdus* in: BRETON, André. *Oeuvres...*, *op.cit*; p. 198.

¹⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 198-199. Segundo Baudelaire, o dândi, possui uma “quintessência de caráter”. Ele representa a imagem do novo na decadência política da sociedade. “Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir, pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo (*dandysme*) é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. Cf. “O pintor da vida moderna” (*Le peintre de la vie moderne*) in: BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire* / apresentação de Teixeira Coelho; tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 196.

¹⁷² Cf. BRETON, André. “La confession dédaigneuse” in: *Les Pas Perdus* in: BRETON, André. *Oeuvres...*, *op.cit*; p. 199.

¹⁷³ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, *op. cit*; p. 38.

malditos, reconquistar o poder da liberdade de criação é correspondente à ação poética em liberdade. A imaginação tem de reconquistar os seus direitos. O homem não pode mais ser o “joguete de seu pensamento”, o pensamento deve ser palavra, o espírito deve se voltar *alhures*. É assim que em *Uma estadia no Inferno*, Rimbaud escreve o seu pensamento: “a mão na pena vale a mão na enxada”¹⁷⁴. Através da palavra do poeta a voz que grita das “profundezas do espírito” e “ressoa em nossos ouvidos”¹⁷⁵, condena o “racionalismo absoluto”, conversa com o Satanás. A religião, a sociedade cristã, a caridade é a desgraça do poeta que quer reconquistar o seu poder numa sociedade que marcha rumo ao progresso, a promessa de uma felicidade vindoura. O poder da palavra é o poder exercido através dos tempos. Durante a estadia no inferno o poeta reivindica a chave para a descoberta da “verdadeira vida”, o desapego à moral, a abolição do tempo, o pensamento falado do homem, o amor na juventude, as imagens da infância. Seria a chave o próprio “eu”, diluído pelo pensamento aleatório, conforme as imagens que se arrastam pelo desconhecido? É antes a linguagem, a transformação da vida pela linguagem e da linguagem pela vida. Num primeiro momento o *estado*, a fúria, a ira, a cólera dos tempos passados, “os séculos de mãos”, mãos essas que criaram este estado atual das coisas, a justiça, a pátria. O escritor, a honra que é depositada pela pátria ao escritor é como uma religião dos costumes da burguesia, “é preciso submeter-se ao batismo, vestir-se, trabalhar”¹⁷⁶. A liberdade é o grande sonho, a única e verdadeira razão de ser, mas está fadada à deserção na sociedade moderna. De resto, o homem que se diz livre na sociedade do ter, na salvação pregada pela religião cristã, aprisiona e resigna o próprio homem que através dos séculos refaz a desgraça de sua vida. Diante da morte, o homem que se diz forte e livre, se vê ameaçado e castigado pela vida, ele mesmo é culpado, a justiça infernal é a justiça da linguagem do poeta, a perda do eu no mundo fantasmagórico das alucinações geradas em vida:

“ Eu não fiz o mal. Os dias me serão leves, o remorso me será poupado. Não terei sofrido os tormentos da alma quase morta ao bem, onde sobe a luz severa como velas funerárias. O destino do filho de família, caixão prematuro coberto de límpidas lágrimas. Sem dúvida a devassidão é besta; o vício é besta; devemos jogar fora a podridão. Mas o relógio não terá chegado a tocar

¹⁷⁴ Cf. RIMBAUD, Arthur. “*Uma estadia no inferno*”, in: *Uma Estadia no Inferno, Poemas escolhidos e A carta dita do vidente*. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005, p.20.

¹⁷⁵ Cf. BRETON, André. “Caractères de l’évolution moderne”, *Les Pas Perdus*, In: *Oeuvres Complètes vol. I, op. cit*; p. 293.

¹⁷⁶ Cf. RIMBAUD, Arthur. “*Uma estadia no inferno*”, *op. cit*; p.24.

apenas a hora da pura dor! Será que serei carregado feito uma criança, para brincar no paraíso no esquecimento de toda a desgraça!¹⁷⁷

Em *Uma Estadia no Inferno*, Rimbaud transita com a voz saída do seu sonho, a rememorar o tédio, a loucura e os ritos pagãos, a vida dionisíaca, para além do belo e do feio¹⁷⁸. Como poderia deixar de amar a sua estadia alucinatória, que mostra outras coisas, outros lugares, não vividos em vigília? É uma época sem tempo, uma vivência interior, um “desregramento dos sentidos” para ir de encontro ao novo, ao desconhecido. Num primeiro momento nos parece estranho e sem sentido esta ode ao estado infernal, mas prosseguimos a leitura e vemos que o poeta narra as maravilhas da linguagem, opostas ao desenvolvimento da sociedade racionalista. É como a perda do “eu” num mundo fantasmagórico. A vida deve ser poesia, a poesia deve ser a vida. Para além das fronteiras de territórios, da idolatria nacional, da própria religião cristã, a história revisionada é a condenação da sociedade atual, onde a rememoração do “sangue mau dos antepassados”, os grandes ideais e feitos dos gauleses - o povo que habitava a região de França no antepassado -, nada mais fez do que semear a ira, pela qual o poeta se transforma em um espírito inalcançado. Agora o poeta está envolvido no inferno, e o inferno é a sua ira contra o próprio mundo que vive, a voz que emana da poesia é ação poética, é o devir da imaginação na vida real. “O espírito está próximo, porque Cristo não me ajuda, dando à minha alma nobreza e liberdade”¹⁷⁹. A liberdade é o futuro, “o futuro que será materialista”. Impossível manter-se intacto na sociedade burguesa, que dilacera o homem e restringe a sua imaginação, que glorifica o trabalho¹⁸⁰ como glorifica a caridade, a esmola a quem não tem nem o salário.

¹⁷⁷ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*, op. cit; p.24.

¹⁷⁸ No início do poema Rimbaud escreve: “Uma noite, sentei a Beleza no meu colo. - E a achei amarga.- E a xinguei”; *ibidem*, op.cit., p.19.

¹⁷⁹ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. op.cit; p. 21.

¹⁸⁰ “O trabalho humano! é a explosão que ilumina o meu abismo de vez em quando. ‘Nada é vaidade; vamos à ciência, e para frente!’, grita o Eclesiaste moderno, ou seja, Todo o mundo. E no entanto os cadáveres dos maldosos e dos preguiçosos caem sobre o coração dos outros...Ah! rápido, rápido um pouco; lá, além da noite, estas recompensas futuras, eternas...escaparemos?”, Cf. RIMBAUD, Arthur. op. cit; p. 43. Pode-se observar neste capítulo (“O relâmpago”) de *Uma temporada no inferno (Une Saison en Enfer)*, a ira do poeta contra o mundo moderno burguês, contra a sua linguagem e seus valores. A arte deve encarnar na vida que não pode ser vivida pelo artista ou poeta senão sob o signo do gosto ornamental do burguês. Daí a expressão do poeta em reclamar o desconhecido, o novo, romper com os valores tradicionais da sociedade com vistas à transformação da vida dos homens, necessidade primordial da poesia que deve se encarnar na vida.

O sonho não é uma parte excetuada da vida do poeta. Ele vive como quem escreve, passa a sua imagem. A força das imagens que se lançam sem cessar a cada palavra destacada corresponde ao pensamento. As frases vão concebendo uma vontade de transformação, uma outra vida, um outro amor, “o amor dever ser reinventado” diz o esposo infernal de sua colega de inferno; desesperada pelo sofrimento que o demônio lhe aflige, símbolo de uma subjetividade abalada que, revoltada, nada mais faz do que através da linguagem, buscar a vida em outras condições:

“Quando ele me parecia ter o espírito inerte, eu o seguia em ações estranhas e complicadas, longe, boas ou más: eu tinha a certeza de nunca entrar no seu mundo. Ao lado de seu querido corpo adormecido, quantas horas, noites eu velei, tentando entender por que ele queria tanto fugir da realidade. Nunca homem nenhum teve igual desejo. Eu reconhecia – sem temer por ele – que ele poderia ser um sério perigo na sociedade. Ele tem talvez segredos para *mudar a vida*?¹⁸¹

Já em *Alquimia do verbo*¹⁸², o poeta religa as imagens distantes da infância – que é sempre remetida ao longo do texto – às imagens da loucura, da vertigem. Uma dissimilitude com o real nos coloca em outro lugar, “a verdadeira vida está ausente. Não estamos ao mundo”¹⁸³. O mundo velho deve ceder ao novo, à transformação da sociedade pela poesia que deve tornar-se prática. A imaginação é o elo entre a

¹⁸¹ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. op. cit., p. 31. *Une Saison en enfer* começa com um prólogo, onde o poeta sente a beleza em seu colo e é tomado por uma vertigem. O primeiro capítulo é “Sangue mau” onde delira com as imagens da França medieval e religiosa. Os dois capítulos imediatamente posteriores ao segundo (“Noite no inferno”), *Delírios I – a virgem louca*, onde se encontra este trecho aqui reproduzido e *Delírios II – Alquimia do verbo*, são as alucinações encarnadas na palavra que se torna histórica e realizadas pela imaginação, pela liberdade de poder criar, a ilusão do mundo velho e a impossibilidade de transformá-lo pelo poema. Assim o poeta indica as chaves para a descoberta do novo. Uma espécie de atitude com relação ao outro, ao passado e ao presente, à determinação de todo o caráter de uma vida a ser transformada, um futuro a ser preenchido. Os capítulos que se seguem são *O impossível*, *O relâmpago*, *Manhã e Adeus*.

¹⁸² A respeito deste capítulo de *Une saison en enfer*, Breton diz, num discurso realizado a primeiro de abril de 1935 em Praga, por ocasião da formação do grupo “Frente de Esquerda”: “A velharia poética”, confiou Rimbaud, “tinha uma grande parte da minha alquimia do verbo. Em particular, todo o esforço do surrealismo, há quinze anos, tem consistido em obter do poeta a revelação instantânea desses traços verbais cujas cargas psíquicas são prorrogáveis aos elementos do sistema percepção-consciência (como também em obter do pintor a projeção tão rápida quanto possível dos restos mnemônicos de ordem óptica”. Neste sentido, o surrealismo reivindicado por Breton, não difere desta busca incessante pela transformação social, quanto psicológica (anti-lógica racional), como pode-se observar em Rimbaud.

¹⁸³ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. op. cit; p. 30.

possibilidade de ser e a vontade ou o querer *posto* no poema como sua negação. “A verdadeira vida” é um *devenir*, uma profecia, uma busca, uma aventura poética do espírito do homem que vê em si o que outros viram ou o que dizem ter visto, o que o poeta ainda não viu e aquilo que faz por ver, imaginar¹⁸⁴.

Conforme pode se observar em sua obra anterior à *Une Saison en Enfer* (1873) - embora esta seja a última obra de Rimbaud, não restando mais do que a riqueza de suas correspondências com a irmã e seus amigos, posteriormente à sua partida à África -, o jovem poeta reivindicava a beleza na *luta* pela existência. É neste sentido que aqui referimos a sua poesia, em plena ação necessária para a transformação da vida. As “visões” de que fala Rimbaud, corresponde à imaginação. Para além da imaginação, nada resta; os condicionamentos das palavras amor, sonho, vida e morte, não podem ser renegados à poeira dos livros de bibliotecas nem mesmo à linguagem judaico-cristã do estereótipo burguês. Na “dita” *Carta do vidente*, datada de quinze de maio de 1871¹⁸⁵, o autor inicia com um poema, *Canto de guerra parisiense*, onde a possibilidade da transformação se faz latente. Ali, como aqui, “ainda é a vida”, a possibilidade do homem ser senhor de suas conquistas, “eis alguma prosa sobre o futuro da poesia”, escreve Rimbaud em sua “carta do Vidente”¹⁸⁶. O canto de guerra é a possibilidade da revolução permanente, a necessidade de incorporar os velhos, fazer-se presente como novo, “liberdade aos novos!”¹⁸⁷. A Comuna de Paris é a possibilidade da poesia se tornar prática. Toda a imaginação *agora* deve ser *enterrada*. A possibilidade de fazer-se vidente é imaginar o futuro possível, a realização do *conhecimento*, do *saber fazer*. Deve carregar junto de si todas as compreensões que podemos tirar de nós mesmos a partir do que nos

¹⁸⁴ Em *O Surrealismo e a pintura*, Breton inicia com a célebre menção ao observador, objeto de si e sujeito ao outro: “o olho existe em estado selvagem”. E mais adiante nos remete à relação exterior e mundo interior: “Ele preside ao intercâmbio convencional dos sinais que exige, parece, a navegação do espírito. Mas quem medirá a escala da visão? Há o que eu vi muitas vezes, e que outros me contam também de terem visto, o que eu penso que posso reconhecer (...) Há o que eu vi muito raramente e que escolhi nem sempre esquecer, ou nunca esquecer, se este for o caso; há o que eu olhei em vão e então nunca me atrevi a ver, aquilo que é tudo o que amo (e na sua presença eu não vejo mais nada); Há o que outros viram, ou então dizem ter visto, e aquilo que por sugestão são capazes ou não capazes de me fazerem ver; há também o que vejo diferentemente do modo que todos os outros vêem, e mesmo o que eu começo a ver e *que não é visível*. E isto não é tudo “. Cf. BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue e corrigé 1928-1965. Paris: Gallimard (collection folio-essais), 2006; p. 11. A tradução livre que aqui utilizo é minha.

¹⁸⁵ Carta à Paul Demeny, Charleville, quinze de maio de 1871. No final da carta o autor reclama: “Seria detestável não me responder: rápido, pois em oito dias estarei em Paris, talvez. Até logo”, Cf. RIMBAUD, Arthur. *Carta do Vidente op. cit.*, p.85.

¹⁸⁶ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Carta do Vidente op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁷ *Idem, Ibidem*. p. 79.

legaram. A condição de “escritor” ou “autor”, é apresentada como um meio solúvel da subjetividade que se sente ameaçada pelas forças regentes de seu meio. Na sociedade parisiense de 1870-71, correspondente à decadência do regime monarquista, e a impossibilidade da lei se fazer presente através da força militar *disfarçada*¹⁸⁸, os ditos “escritores” ocupam lugar de destaque na cortesia burguesa. Agora, em plena Comuna, “o poeta deve se fazer vidente”:

“O poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento. De loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande *maldito*¹⁸⁹ - e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido*! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inomináveis: chegarão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se curvou!

- O resto em seis minutos”¹⁹⁰.

É a possibilidade da mudança radical, onde a poesia deverá se tornar prática. “A poesia não ritmará mais a ação; ela *estará na frente*”¹⁹¹. O “novo” é a verdadeira possibilidade do espírito criador tornar-se sujeito de sua própria atividade. Uma nova linguagem virá. A correspondência entre os sentidos do homem atingiria a esfera social, uma “verdadeira vida”, superada através da poesia que se torna prática. Os valores estilhariam ao chão, a moeda seria o anel, que o poeta procura, nega e abandona à sua imaginação:

“O poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a partitura *de sua marcha ao Progresso*!

¹⁸⁸ Cf. MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Coleção Os Pensadores, Vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1988, *op. cit.*; pp. 1-82.

¹⁸⁹ Este grifo é meu.

¹⁹⁰ Cf. RIMBAUD, Arthur. *Carta do vidente*, *op. cit.*; p. 80.

¹⁹¹ *Idem, Ibidem*, p.82.

Enormidade que se torna norma, absorvida por todos, ele seria mesmo um *multiplicador de progresso!*”¹⁹²

A poesia deve encarnar-se na vida. Os valores atribuídos às palavras devem ser reinventados. “O tempo de uma linguagem universal virá”¹⁹³, a palavra do poeta será ouvida na posteridade, porque ele viu a imagem do observador intermitente, do criador de fantasmagorias. Mas o futuro do poeta “encarregado da humanidade” é o advento dessa linguagem que liberta o homem de todas as suas impossibilidades de viverem senhores de seus pensamentos. “Este futuro será materialista”¹⁹⁴.

A necessidade de “mudar a vida”, que exige Rimbaud, faz parte do pensamento bretoniano. A influência que as proposições da poesia e a própria vida ulterior de Rimbaud exerceu sobre Breton, durante o serviço militar de guerra, foi decisiva. Essa busca pelo “desconhecido”, a necessidade de se fazer vidente, encontrava no espírito de Breton sua “presença”. A *revolta* e não a “consciência social” ou “revolucionária”, era a marca de seu desprezo por tudo o que era estabelecido pela ordem nacional. Encontrara em Rimbaud a “vidência” ao que lhe ocorria no presente. “Toda a minha necessidade de saber estava concentrada, apontada sobre Rimbaud”¹⁹⁵.

Transferido de hospitais a centros psiquiátricos e neurológicos durante o serviço militar - como enfermeiro militar e auxiliar psiquiátrico, na primeira guerra mundial -, sua atenção às frases que se desenrolavam na poesia de Rimbaud; a “presença” deste, sobre seu “espírito”, proporcionou o mergulho no desconhecido, uma busca pela *mais* realidade. Como imagens alucinatórias, a poesia de Rimbaud alimentava o espírito de Breton, servindo durante a guerra. Relembrando a sua *estadia* no centro psiquiátrico do II Exército em Saint Dizier – como assistente do dr. Raoul Leroy, experimentando “sobre os doentes os métodos de investigação da psicanálise”¹⁹⁶-, ele relata uma impressão que nunca mais se apagou de seu espírito:

“Tratava-se de um jovem culto que, nas primeiras linhas, se assinalara à inquietação dos superiores hierárquicos por uma temeridade levada ao auge: em pleno bombardeamento, de pé no

¹⁹² *Idem, Ibidem*, p. 82.

¹⁹³ *Idem, Ibidem*, p. 82.

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 82.

¹⁹⁵ Cf. BRETON, André. *Entrevistas, op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 39.

parapeito das trincheiras, seguia de dedo apontado os obuses que passavam. A sua justificação perante os médicos era das mais simples: contra tudo o que seria de esperar, e embora se expusesse sempre da mesma maneira, nunca foi ferido. Explicava o caso através da articulação de certezas nitidamente heterodoxas: a pretensa guerra não passava de um simulacro, obuses e granadas eram falsos e não podiam fazer nenhum mal, os aparentes ferimentos simples efeitos de maquilhagem, aliás impossíveis de comprovar porque a assepsia se opunha a que fossem desfeitos pensos e ligaduras. Sustentava também que iam buscar os mortos às morgues e teatros de anatomia e os distribuíam de noite pelos falsos campos de batalha, etc”¹⁹⁷

Este caso como muitos outros que Breton chama de “extravios do espírito humano”, marcaram o caminho do poeta. As “condições de vida intoleráveis” que acompanharam-no durante a grande guerra registram o passo dos ponteiros. De um lado a vida e do outro a morte, do outro o sonho e a vigília, a fantasia e a realidade. A renúncia à carreira médica após o armistício, postula a atividade literária que vê na abertura do inconsciente uma forma suprema de linguagem. “Foi lá” – em Saint-Dizier – “que pude experimentar sobre os doentes os métodos de investigação da psicanálise, em particular o registro, para fins de interpretação de sonhos e associações de idéias incontroladas”¹⁹⁸. O então estudante de psiquiatria entrou em contato com a teoria de Freud, ainda pouco conhecida na França. Veremos no próximo capítulo como as idéias de Freud foram apropriadas por Breton em sua expressão desenfreada e automática. A “alucinação das palavras” de Rimbaud e o “pensamento falado” de Breton, são acompanhados pela abertura da investigação sobre o inconsciente explorada pela psicanálise freudiana. Através da apropriação da teoria do inconsciente de Freud, Breton ergueu a psicanálise ao estatuto poético. Para desespero dos médicos, psiquiatras e psicólogos, Breton utilizou-se da interpretação dos sonhos de Freud para conferir-lhe uma função poética, ao alcance de qualquer um. A narração desenfreada, “a virtude da palavra” sem pré-idealização, as “operações mentais” que o poeta “ julgava dever ocultar ao leitor”, caminhou rumo ao desconhecido com uma “vontade de chocar”¹⁹⁹. O poeta “chegara à conclusão que Rimbaud fazia o mesmo”²⁰⁰. A “revisão” dos juízos é concomitante ao encontro com Rimbaud, sua obra, suas cartas, sua despedida. A responsabilidade que era atribuída aos médicos, aos seus pareceres médico-legais, começou a ser por ele questionada. Sem

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 39..

¹⁹⁸ Cf. BRETON, André. *Entrevistas*, *op. cit.*; p. 39.

¹⁹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 34.

²⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p. 34.

entrar em questões específicas como a psiquiatria de Pierre Janet, a neurologia do professor Babinsky ou a histeria de Charcot, Breton percorreu o caminho da interpretação que poderia ser utilizada por qualquer um como meio de recuperar os “poderes originais do espírito”. Ao contrário dos médicos oficiais, visava a “*libertação* dos constrangimentos – lógico, moral e outros”²⁰¹. Como Rimbaud, Breton percorreu a desordem da linguagem e da vida, buscando um ponto sublime onde o real e o imaginário seriam um só. A poesia seria ação. A linguagem poética tornar-se-ia liberdade.

²⁰¹ Cf. BRETON, *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 39.

Capítulo III. A interpretação surrealista do sonho

O envolvimento de Breton com a psicanálise freudiana remonta à sua formação em psiquiatria, concomitante com as atividades de médico e auxiliar psiquiátrico durante a primeira guerra mundial, onde através de obras de autores franceses pôde entrar em contato com a teoria de Freud, ainda não traduzida em francês²⁰². As relações entre a linguagem médica de interpretação e as narrativas do sonho, já possuem em plena guerra mundial (1914 - 1918), uma derivação, uma continuidade do que constituiu a objetividade do surrealismo, os *campos magnéticos* entre o estado de vigília e o sonho. Uma atividade para além dos fins literários, voltada sua atenção ao funcionamento do pensamento. Sua concepção de mundo consiste, neste momento, em enxergar a própria individuação, a atividade de expressão escrita, falada, pintada ou desenhada sem o controle exercido pelos encadeamentos lógico-rationais, empiricamente prováveis, para dar asas ao pensamento que se recria a todo instante. Partindo pelo interesse na “vida deste tempo”, o surrealismo procurou atingir o *élan* entre a realidade efetiva e as criações e imagens poéticas formadas a partir da linguagem na vida. Partindo não da “literatura” mas da vida, “da vida deste tempo”. O problema que se abriu refere-se aos meios próprios da linguagem da vida. As nossas percepções, os nossos afetos, as formas que narram a vida, um modo pelo qual se edifica uma composição, uma obra de arte, um poema, uma casa, são nossas formas do *viver, do saber, do fazer*, portanto, relativas ao homem em determinado tempo e espaço históricos, concebidos abstratamente, ou, idealmente e concretamente compostos.

Pôde-se assistir um imenso movimento de exaltação à pátria, ao progresso tecnológico-industrial e principalmente bélico, durante a primeira guerra mundial na Europa. O século XX apareceu revestido de certo ar melancólico, de passividade, de descobrimento ilimitado da máquina, de fascínio pelo novo e exaltação da novidade a ser realizada. A subjetividade não encontrou seu meio de afeto. A imposição do mundo das mercadorias ao afastamento necessário do homem com os seus meios, a situação dos

²⁰² Ver André Breton par Etienne-Alain Hubert et Philippe Bernier in: <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/breton/index.html>, site do ministério das relações exteriores de França (último acesso em 12/07/2007). Pode-se observar, por exemplo, que a Interpretação dos Sonhos de Freud, conforme prefácio do próprio Freud, só vai ser traduzida em francês na década de 1920, especificamente em 1926, dois anos após a publicação do Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924, Paris, edições KRA).

combatentes entrincheirados, prontos para matar ou morrer, a miséria do cotidiano de vida em guerra, sem dúvida teve seus reflexos psicológicos e sociais. O homem que viu o seu semelhante morrer pela pátria, perguntou-se como voltar a viver como antes. Como se pode viver com os traumas causados pela vida em guerra, num estado aparente de harmonia social, ou seja, voltar à sociabilidade do cotidiano da cidade? Como esquecer que um dia, ele mesmo, lutava contra a sociabilidade? Ser conformista?

III. I. – Os campos magnéticos entre sonho e realidade

André Breton tinha 21 anos quando foi incorporado ao regimento de artilharia, em 1915, durante a primeira guerra mundial, como enfermeiro militar pelas forças nacionais francesas; servindo também como auxiliar médico e psiquiatra, em diversos hospitais de França²⁰³. A atividade médica cedeu à atividade literária. O final da guerra, a volta à cidade de Paris, símbolo do modernismo das artes e capital das mercadorias de luxo, confrontou-se com a experiência do sangue, da morte, do cadáver humano.

Como nos diz Marguerite Bonnet, foi durante esses anos em guerra, trabalhando como auxiliar de médicos e renomados psiquiatras franceses – alguns ligados ao próprio autor de *Psicopatologia da Vida Cotidiana* – que Breton entrou em contato com algumas teses e experiências de Freud²⁰⁴. Antes da teoria de Freud, ou mesmo da relação entre Breton e a psicanálise, a literatura francesa do final do século XIX, já acompanhava o jovem estudante do colégio Chaptal. Uma marca, uma primeira marca, durante sua formação: Sthephane Mallarmé e seu herdeiro, Paul Valéry. Antes ou depois, Charles Baudelaire. Durante a guerra, a maldição: Arthur Rimbaud, e, posteriormente, o conde de Lautréamont : *a revolta se implode*. O interesse pela poesia maldita é concomitante com sua atividade de estudante de medicina. Já podemos, desde já, ressaltar a importância que esta atividade teve em sua vida posterior à sua formação médica, a vida envolvente numa idéia, num clarão, numa perspectiva ulterior, numa atividade que aqui pretendemos indicar: a atividade surrealista.

²⁰³ O detalhado estudo dedicado às obras completas de Breton, por Marguerite Bonnet, - BRETON, André. *Oeuvres complètes I*; édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1988. - é uma rica base de estudo biográfico sobre André Breton. A primeira parte da obra é organizada por uma cronologia do poeta, ordenadas cronologicamente as obras mimeografadas. A segunda parte, riquíssima em informações e notas sobre os textos de época.

²⁰⁴ RUODINESCO, Elizabeth. "O surrealismo à serviço da psicanálise" in: *História da psicanálise na França – a batalha dos cem anos*, Volume 2: 1925-1985. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, pp. 17-49.

O programa surrealista, proposto no *Manifesto*, não visou dialogar com os “homens letrados”, ou os ditos escritores “consagrados” ou “renomados”. Muito menos com revistas, jornais ou órgãos de imprensa da época. Correspondeu-se com o passado da literatura negligenciada pela educação institucional francesa²⁰⁵ na época estudantil de Breton²⁰⁶. Manifesta-se com relação à própria experiência de vida, a vida anterior ao tempo em que foi escrito o *Manifesto*, a vida em plena guerra. As decepções com relação à própria história, com o futuro do homem social, causadas pelo trauma que o indivíduo carrega diante de sua vida regressada do *front* é uma fonte inesgotável dos meios pelos quais a linguagem deve se fazer presente, revelar o que se oculta sob as aparências, transformar a própria aparência em meio para a emancipação do espírito, iniciando uma busca ao desconhecido, ao que nos é estranho *aparentemente*. Em suas exemplificações dos “segredos da arte mágica” ou das patologias e recorrências da linguagem entre os “loucos” ou “afetados de guerra”²⁰⁷, Breton propõe uma nova expressão da realidade, uma atividade pela qual os homens possam se libertar (das convenções literárias institucionais que restringem e impõem diretrizes ao pensamento), tomar o partido da poesia, para *mudar a vida* (Rimbaud).

Não é de se estranhar que o poeta e durante a primeira guerra mundial, enfermeiro militar e auxiliar psiquiátrico, tivesse seu interesse voltado aos problemas extraordinários da vida. O sonho, assim como as livres associações dos loucos, na realidade instituída pela razão lógica, socialmente edificada, é um meio e não um fim para a descoberta do que não conhecemos. As impressões que nos causam certas imagens ou certas leituras, visões, são deslocadas de seu real funcionamento para *outra realidade*, onde não existe mais diferenciação entre sonho e realidade. Aí, surgem as imagens do desejo, que na loucura são originadas na vontade e no querer insaciável da realização, mesmo que impossível, no pensamento que se pensa, o ato se transforma em vontade do desejo. Esta liberdade, “a liberdade do espírito”, a liberdade de imaginação, a liberdade que se faz em meio a “todas as desgraças que herdamos”, deve ser compreendida nos termos próprios da existência, como nossa atitude em relação a nós deve ser buscada com

²⁰⁵ “Na juventude o que me dispôs a prestar atenção devida a Baudelaire ou a Rimbaud foi não estarem inscritos nos programas [das escolas]” BRETON, André. *Entrevistas*, *op.cit.*, pp. 217-218.

²⁰⁶ Perguntado em suas *Entrétiens* sobre a sua atividade como estudante dos últimos anos do curso de medicina (1914-15) (chamado na época de PCN = Phisique, Chimie, Sciences Naturelles) Breton responde: “A minha presença física nas bancadas de anfiteatro ou junto das mesas de laboratório está longe de implicar a mesma presença de espírito. Contudo, o demônio que então me possui não é de modo nenhum o “literário”: não me consome o desejo de escrever, de conquistar, como costuma-se dizer, “uma reputação nas letras””, *op. cit.*; p. 22.

²⁰⁷ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit.*; pp. 44-51.

relação aos outros, com relação ao que se vive, o que se pensa é uma parte do movimento da liberdade que ainda não alcançou sua realidade. Parece até estranho relacionarmos a liberdade ao pensamento e a liberdade ao modo de conduzir os pensamentos, mas se buscarmos a sua significação histórica, percebemos que a busca pela liberdade está em diapasão com a busca de um tempo perdido, com alusão à obra de Proust, a memória que se trancafia na consciência moral, e a consciência da infância enquanto momento imaginário puro do eu.

A linguagem, os meios pelos quais o homem se serve para relacionar-se, pressupõe a liberdade única em meio à miserabilidade de guerra, a liberdade iniciada com as *impressões* que nos causam certas atividades de seres humanos, certos objetos, certas leituras, certas condições de vida, são prelúdios à escrita automática. Não podemos deixar de lado este problema que se coloca para a poesia em meio a desumanização praticada pelo homem em guerra, o *abalo*, o *choque* de voltar do mundo dos mortos; no terreno movediço da poesia, em relação à sua própria dinâmica, estamos em constante contato com aquilo que criamos. A poesia surrealista revela outra faceta daquilo que imaginamos e não conseguimos expressar como queríamos. O querer é um poder incessante na vida do pensamento. Mas o pensamento tem o seu próprio modo de funcionamento.

Como já nos foi mostrado por Freud, o “eu” possui uma parte que somente através da análise do inconsciente é que se pode chegar a interpretações sobre as causas psicológicas que formam todo o aparelho psíquico no qual a vida deste “eu” se constituiu. O que se trata aqui concerne à observação do estado de vigília (realidade) e o sonho propriamente dito, como funciona esta relação imediata²⁰⁸.

Segundo a análise de interpretação dos sonhos de Freud, não se pode chegar a conclusões imagináveis da constituição do ‘eu’ individual se não analisarmos a sua relação com os outros e os objetos que nos rodeiam. Esta análise constitui uma parte significativa de nosso objeto que é justamente a conciliação entre sonho e realidade, ou seja, a “surrealidade” proposta por Breton em seu primeiro manifesto. Sem dúvida as análises de Freud - como nos demonstram Etienne -Alain-Hubert e Phillipe Bernier na

²⁰⁸ Diz Breton no *Manifesto*: “Se o despertar do homem é mais duro, se ele quebra o encantamento demasiado rápido, tal acontece porque o homem foi levado a fazer uma idéia insuficiente da expiação”. BRETON, André. “Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)” IN: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e Notas de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 27.

breve biografia de André Breton²⁰⁹ - influenciaram decisivamente a perseguição surrealista numa “revolução espiritual”, a persistência numa atividade espiritual que pudesse dar conta do “eu” em sua totalidade, transcendendo-o.

No surrealismo, através da linguagem, que abre as portas para a passagem das forças magnéticas que regem a estrutura da nossa memória, o homem liberta-se de sua determinação social consciente para pensar-se a partir de um automatismo poético. Não mais a poesia entra em contato com a vida, mas a própria vida é guiada aos meios poéticos. A proximidade entre a interpretação dos sonhos e sua relação com o *automatismo psíquico*, os meios para atingir uma análise e o “estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento”²¹⁰, possui uma imanência própria ao movimento, mas que nos remete a certas passagens da obra de Freud, sobre a fonte e o material dos sonhos.

Freud acentua em sua *Interpretação dos sonhos*, a relação entre o estado em vigília e o sonho. Em sua vasta indicação bibliográfica sobre o pensamento sobre os sonhos, Freud indica desde os gregos até o final do século XIX o que se pensava sobre esta relação. Vai das mais abstratas dissertações sobre os sonhos até a sua *máxima* da análise da psicologia onírica, “o sonho é a realização de um desejo”, que na vida em vigília não se realizou. Sem adentrarmos ao terreno da psicologia propriamente dita, ou mesmo da própria análise da obra de Freud, nos limitaremos a introduzir algumas questões relativas à formação do automatismo psíquico.

Em Breton, a influência da obra de Freud, constitui uma primeira parte da relação entre sonho e realidade. O material infantil nos sonhos, a questão da sexualidade, as relações entre os sonhos e as doenças mentais, o esquecimento, a relação com a memória e a lembrança, sem dúvida, causaram impressões grandiosas na atividade literária de Breton.

A grande discussão centrada nesta obra de Freud alude uma relação necessária entre a vida onírica e a consciência em realidade. Se pensarmos com Freud, o velho provérbio “eu nem sonharia fazer tal coisa”, o elo de ligação entre a vigília e o sonho está presente desde que o homem tornou-se senhor de outro homem. A duração do tempo de

²⁰⁹ André Breton par Etienne-Alain Hubert et Philippe Bernier in: <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/breton/index.html>, site já citado.

²¹⁰ Cf. BRETON, André. “Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924)” In: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução e Notas de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 40.

vida em vigília e o tempo de vida no sono são quase que simétricos. No surrealismo, a teoria da psicanálise está completamente enraizada nas produções e atividades dos integrantes do movimento. A “forma verbal” do sonho é um meio onde as impressões da memória se realizam através dos materiais e fontes, desde a infância até a vida adulta, de forma aleatória e destituída de qualquer controle racional. Neste sentido, o *automatismo psíquico* é como que a expressão de uma realidade absoluta, uma mensagem em que o inconsciente “latente” expressou a sua forma.

Os sonos hipnóticos de Robert Desnos, os textos automáticos de Breton, Soupault e Aragon, as pinturas de Max Ernest ou os desenhos de André Masson, nos revelam um “estado de espírito” onde a indução pré-concebida – de realizar algo aparentado ao “pensamento falado” – realiza um jogo entre a memória e a criação, onde a vontade não é mais discernida frente à necessidade.

Em Freud, analisamos a interpretação do sonho como fonte e meio para apontamentos sobre a relação entre o eu e seu universo circundante, as possibilidades que geraram tais desencadeamentos psíquicos, a relação entre o estado pré-consciente, a inconsciência e a consciência da realidade. O psicanalista escreve em *Die Traumdeutung* :

“Tudo o que é consciente tem um estágio preliminar inconsciente, ao passo que aquilo que é inconsciente pode permanecer nesse estágio, e não obstante, reclamar que lhe seja atribuído o valor pleno de um processo psíquico. O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; *em sua natureza íntima ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é apresentado de forma tão incompleta pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais*”²¹¹.

Se o inconsciente do homem é “a verdadeira realidade psíquica” por que então insistimos em não considerar os dados que nos foram perdidos mnemonicamente, a partir do momento que acordamos, como dados de nossa própria realidade desconhecida? Por que ainda hoje insistimos em deixar de lado esta possibilidade infinita como a realidade, de nos assemelharmos a nós mesmos? Por que o pensamento deve ser renegado frente à materialidade, frente à sua própria participação da realidade consciente? Estas

²¹¹ Cf. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (Die Traumdeutung)*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001, p. 585.

questões relativas não somente à ciência, mas também à poesia, à vida – como nos diz Breton – são objetos do *Manifesto*.

Com o intuito de demonstrar que a vida psíquica, a psicologia propriamente dita, não é apenas da alçada do campo científico, mas está em plena relação com a descoberta do devir humano, de uma “realidade absoluta”, Breton empreende uma crítica à moralidade burguesa, onde as doenças mentais ao invés de atrair a nossa relação com tudo o que é possível em vida, são instituídas como males “socialmente indesejáveis” são postas de lado, como pensamentos ou atitudes moralmente não aceitáveis. No *Manifesto*, o poeta rende homenagens ao modo de expressão de “certos estados mentais patológicos”²¹², onde a linguagem tem precedência sobre o sentido. A prática da psiquiatria, como no caso dos hospitais psiquiátricos, é disposta entre a moralidade dos princípios do agir e a opressão com que são realizadas as investidas médicas e sociais aos ditos “alienados mentais”. A liberdade do “alienado” em expressar a força do seu pensamento é o pressuposto determinado pela sua situação em relação ao médico, a liberdade de ir e vir sobre a linguagem. O surrealismo se propõe atuar por dentro da liberdade da linguagem. O princípio da inconsciência como base de *outra* realidade aliada à nossa consciência é o que nos permite enxergar o que não podemos ver. Rumo ao desconhecido, ao inesperado, a poética surrealista enfrenta o ser no combate contra a lógica cartesiana e racionalista que restringe o “espírito do homem” ao reino sólido de uma realidade ameaçadora, guiada pelo estatuto dos homens de ciência, pela religião e pelo progresso nacional capitalista. Ora, se a guerra causa a estranheza, cria o ódio e o amor pela pátria, é de fato na própria sociedade que se constituiu esta relação superficial do pensamento sobre a morte e a vida (o não ser e o ser), ou seja, na conduta do individual no particular. A busca pela mais realidade, a *surrealidade*, aposta no descobrimento do “segredo de uma poesia que, tornada modo de existência, trará uma solução particular do problema da vida”²¹³

Na poesia surrealista podemos enxergar uma dissimilitude com a realidade. Assim como o próprio inconsciente é dissimulado, a poesia surrealista caminha junto à busca do conhecimento sobre essa mesma realidade, o “eu” no mundo, a relação entre o homem e seus meios e instrumentos, as relações entre os loucos e os normais, entre os homens e

²¹² Cf. BRETON, André. *Entrevistas*,... *op.cit.* p.50.

²¹³ No original: “(...)decouvrir le secret d’une poésie qui, devenue mode d’existence, apportera une “solution particulière du problème de la vie”. Cf. BONNET, Marguerite. “Notice” de *Les Pas Perdus*, verbete incluso em BRETON, André. *Oeuvres complètes*..., *op. cit.*; p. 1219.

as mulheres, entre a poesia do século XIX e a poesia do século XX, entre o sono e a vigília. Como?

Na sua fase de experimentação alguns procedimentos eram utilizados para poder se chegar à escrita automática surrealista - ou quaisquer outras atividades “automáticas”. Em *Os passos perdidos* (1924), escrevendo sobre Robert Desnos²¹⁴, Breton relata as induções experimentais que o grupo surrealista realizava em “estado segundo” (os estágios pré-conscientes da mente) – as “sessões de sono hipnótico”²¹⁵, e a facilidade com que Robert Desnos tinha em fazer extensos discursos totalmente embriagado de sono, ou da sua capacidade para dormir em qualquer lugar que se encostasse²¹⁶. Esta atividade tem profundas ligações com a prática da psicanálise, da interpretação dos sonhos, e com a própria experiência de Breton durante a primeira guerra. É um modo automático de descobrimento destes “estados segundos” mentais. Durante o estado de “meio-sono” a “atividade do pensamento” – como diz Freud – está em seu “processo secundário” – o que Breton chama de “estado segundo” - ,onde as reações aos princípios de desprazer agem de modo não inibidor, alheio a qualquer preocupação moral, de modo a não alterar o movimento do desejo de expressar externamente a “percepção real do objeto de satisfação”²¹⁷. Portanto, segundo Freud, existem princípios e origens das imagens e sensações oníricas relacionados diretamente com a nossa vida consciente.

²¹⁴ BRETON, André. “Entrée des mediums”, *Les Pas Perdus* (1924) in: *Oeuvres...*, *op. cit*; pp. 273-278. No *Manifesto do surrealismo*, Breton, citando também uma parte deste texto sobre Desnos, relembra como foi levado à “prestar atenção às frases mais ou menos fragmentárias que, quando estamos inteiramente sozinhos e prestes a adormecer, afloram à superfície da mente sem que possamos determinar aquilo que as motivou”, Cf. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit*; p. 34.

²¹⁵ Completamente avesso à religião espírita, em voga na França do início do século XX, Breton se defende contra quaisquer acusações de uma crença por parte dos surrealistas de uma ligação entre o mundo dos mortos e o dos vivos, com referência às sessões espíritas onde se formam uma “corrente espiritual” de pessoas de mãos dadas, com o intuito de revelar a fala da morte através da “incorporação” de um “espírito desencarnado”, uma realidade divina, metafísica. O que interessa a Breton é a “*faculdade de discurso* que este sono libera e a *natureza desse discurso*”, Cf. Marguerite Bonnet in BRETON, André. *Oeuvres...*, *op. cit*; p. 1301. Suas aproximações com a escrita automática, a revelação poética, não uma revelação espiritual, como acreditam os espíritas, antes a revelação do subconsciente através deste estado de “meio-sono” ou “semi-sono”, ou seja, de um ponto de vista psicológico-poético e não metafísico.

²¹⁶ Não posso deixar de citar aqui uma passagem de *Nadja*: “Revejo agora Robert Desnos à época chamada, por nós que o conhecemos, *época dos sonos*. Desnos “dorme”, mas escreve, fala. (...) Só quem viu seu lápis pousar no papel, e, sem a menor hesitação e com uma rapidez prodigiosa, traçar essas espantosas equações poéticas, estando certo como eu de que elas não haviam sido preparadas com antecedência, mesmo se for alguém capaz de apreciar sua perfeição técnica e avaliar seu maravilhoso traço, não pode fazer idéia de tudo que isso representava então, do valor absoluto de oráculo que isso adquiriria”. Cf. BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999, p. 30-32.

²¹⁷ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (Die Traumdeutung)*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001, p. 573.

Este processo de assimilação dos sonhos pelo sujeito é derivado do desejo reprimido que inconscientemente foi realizado durante o estado de sono. Assim, o fantasma que vinha pela noite, desaparece durante o dia, como o movimento das lembranças que de tão fortes e aflitivas, experimentadas durante a vigília, e principalmente durante a infância, tornaram-se *recalcadas*, ou seja, depositadas nas partes mais obscuras da compreensão, no inconsciente reprimido.

O surrealismo se apropria do inconsciente para aventurar-se pelas vias do *automatismo psíquico*. É próprio da linguagem surrealista de Breton o uso do termo, “automatismo”, diferenciando-o, como observa Marguerite Bonnet²¹⁸, do sentido expresso pela psicanálise de Freud. No entanto, o termo “automatismo” já era corrente na psiquiatria francesa meio século antes. Nos “Estados Unidos da América” em 1847, muitas casas eram mal-assombradas por espíritos. A parapsicologia de Frederick Meyers também apresenta a sua vertente mágica e mística. Breton somente se aprofundará em sua “sociedade psíquica” (1882), durante década de 1930, principalmente em sua obra *Os vasos comunicantes* (*Les vases communicants*)²¹⁹, onde faz apologia à união entre o marxismo e o freudismo. Mas não adentramos à sua filiação ao movimento revolucionário com o intuito de primeiramente esclarecer os pontos e elementos que operam a favor de uma poética surrealista a partir da “experiência vivida” de Breton durante a guerra e os anos imediatamente anteriores à publicação do *Manifesto*.

O interesse pelo “ditado do pensamento” caracteriza o surrealismo como “*automatismo psíquico em estado puro*” diferentemente do *automatismo psicológico* em voga entre os psiquiatras franceses da época de Breton. A expressão vem carregada de um sentido atribuído à experiência e prática da escrita automática, com o intuito de projetar o inconsciente, e abolir a “extrema diferença de importância”²²⁰ entre os estados de sono e a vigília, como meios de transformação da vida pela linguagem.

Numa passagem do Manifesto, Breton narra as circunstâncias da experiência primeira do surrealismo, *Os Campos Magnéticos*, realizada no verão de 1919²²¹, com Phillippe Soupault :

²¹⁸ Marguerite Bonnet in: BRETON, André. *Oeuvres...*, op. Cit; p. 1125.

²¹⁹ BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard (collection folio essais), 2006.

Sobre a relação Breton-Freud-Meyers, ver RUODINESCO, Elizabeth. “O surrealismo à serviço da psicanálise” in: *História da psicanálise na França – a batalha dos cem anos*, op. cit; p. 39.

²²⁰ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, op.cit; p. 24.

²²¹ Logo após sua dispensa dos serviços militares franceses. *Les Champs Magnétiques* vão ser publicados em fragmentos durante a primeira série da revista *Littérature*. A primeira edição em livro, com tiragem de 300 exemplares, é de 1920, pela editora parisiense, Au Sans Pareil (pode ser consultado na biblioteca da FFLCH-USP, São Paulo - SP).

“Como, naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera a oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com qualquer inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao pensamento falado” ²²².

A escrita automática reclamava o encontro casual entre a palavra pensada e a palavra sonhada. A razão deixa de lado a sua metafísica de intuição para abrir as portas ao inconsciente. A poesia ensina o homem a enxergar a si mesmo através das imagens que se sucedem espontaneamente na mente. A pena que corre sobre o papel, os jogos surrealistas – como o cadáver requintado, por exemplo, ²²³ –, as poesias coletivas, os sonos hipnóticos, os diálogos fortuitos, as impressões das imagens plásticas, o gosto pelo desconhecido, o relato dos sonhos, dão forma à expressão surrealista. *Os Campos magnéticos*, estão relacionados ao descobrimento deste “novo modo de escrita”, onde a realidade e o sonho não são mais diferenciados entre dia e noite. O “monólogo” que em circunstâncias de “meio-sono”, Breton obteve de si mesmo, remete às experiências da psicanálise, onde se tenta obter do paciente, um monólogo desenfreado e incontrolado, com o intuito de, através da interpretação, de um distanciamento, desvendar o que se oculta por detrás do modo de expressão e das palavras invocadas, ou seja, analisar o conteúdo *latente* do inconsciente na vigília.

Como nos diz Marguerite Bonnet (*sic*) pode-se observar em *Os Campos magnéticos*, o interesse de Breton em transformar o sujeito em objeto, que “está na origem de toda preocupação artística moderna” ²²⁴, como assim se viu em Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud nos capítulos anteriores. O sujeito, o ser humano, é através da linguagem ponto de partida e desenrolar desta possibilidade de conhecimento interior, como meio para a

²²² BRETON, André. *Manifesto...*, *op. cit*; p. 37.

²²³ Jogo que consiste em escrever uma palavra ou desenhar o pedaço do corpo de uma figura sem que um deixe ver o que o outro fez anteriormente.

²²⁴ É interessante notar a preocupação dada por Breton no prefácio aos *Campos Magnéticos*, fazendo uma digressão sobre a constituição deste conjunto de textos, *posterior* à guerra mundial e ao emprego de “palavras em liberdade” reivindicado por Marinetti e o grupo futurista italiano em 1909. Com efeito a idéia mallarmaica da tipografia não era da alçada do surrealista. Como observa M. Bonnet, a obra foi escrita anteriormente à orientação do grupo de *Littérature* ao movimento dadaísta. Cf. BONNET, Marguerite in: BRETON, André – *Oeuvres...*, *op.cit*; p. 1121,1129.

transformação do mundo exterior. A relação entre a prática da escrita automática e as lembranças distantes e recalçadas da infância, pode ser observada na escrita automática de Soupault e Breton, reunidos neste conjunto de textos. Textos considerados “experiência primeira” do automatismo, tal como definiu Breton no *Manifesto*²²⁵.

Anterior ao relato dos sonos hipnóticos de Robert Desnos²²⁶ - integrante do movimento -, a escrita automática dos *Campos magnéticos*, é produto de uma atividade desprovida de quaisquer fins literários, aprofunda-se nas águas do sub-consciente. Contrária à construção de uma narrativa com início meio e fim -, apóia-se na crença da onipotência do sono, no descobrimento das forças estranhas que regem a nossa imaginação, como meio de “emancipação do espírito do homem”, rumo à liberdade. O que se propõe aí é antes uma atividade individual - mesmo que exercida num grupo e pretendida ser coletiva – poética, por isto espiritual, não uma *forma* a ser seguida. A expressão possibilita a entrada do processo da linguagem, nas “criações do espírito” das coisas e do homem, suas imagens. As coisas exteriores não possuem mais o poder de encantamento, somente suas *imagens*, ousaria dizer, *reflexos objetivos da memória*. O “eu” é delineado pela pena que se põe a correr sobre o papel, tal qual a memória, desprovida da lembrança, caída no esquecimento é fruto de uma verdade inalcançada. A ênfase dada ao sonho e à infância - à imaginação portanto - como meios para alcançar uma “espécie de realidade absoluta”, desprovida de “quaisquer resultados literários”, aparece estranhamente ao sujeito que se põe a escrever:

“ No fim do primeiro dia [da experiência da escrita] tínhamos [Breton e Soupault] coisa de cinquenta páginas assim obtidas para mutuamente nos lermos, comparando os resultados. Vistos em conjunto, os resultados de Soupault e os meus eram notavelmente parecidos: os mesmos defeitos de construção, falhas da mesma natureza, mas também, de parte a parte, a ilusão de uma verve extraordinária, muita emoção, um conjunto considerável de *imagens*²²⁷ de tal qualidade que teríamos sido incapazes de produzir uma só delas de antemão... (...) A quem escreve, esses elementos, aparentemente, são *tão estranhos quanto a qualquer outro* e suscitam uma

²²⁵ “As palavras, as imagens não pretendem ser mais do que trampolins para o espírito de quem ouve. É assim que, em *Os campos magnéticos*, a primeira obra puramente surrealista, devem apresentar-se as páginas reunidas sob o título *Barreiras*, nas quais Soupault e eu mostramos esses interlocutores imparciais”. Cf. BRETON, André. *Primeiro manifesto do surrealismo* (1924), *op. cit.*, p. 52.

²²⁶ Cf. “Entrée des Médiums” in: *Les Pas Perdus*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1924; a versão que utilizo está contida em BRETON, André. *Oeuvres complètes vol.I, op.cit.*, p. 273-279.

²²⁷ Este grifo é meu.

desconfiança natural. Poeticamente falando, eles se recomendam sobretudo por um altíssimo grau de *absurdez imediata*, sendo próprio desta absurdez, quando examinada de mais perto, ceder o passo a tudo que há de admissível e legítimo no mundo: a divulgação de certo número de propriedades e de fatos não menos objetivos, em suma, que os demais”²²⁸.

A escrita automática está ao alcance de todos. Os métodos empregados para chegar às portas do inconsciente podem ser realizados por qualquer pessoa, como meio de enxergar a si próprio e resolver “os problemas da vida”. Como num estado de transe, onde não temos a consciência de qualquer um de nossos atos, a “experiência surrealista” é como a imagem do desejo, desprovido de qualquer método literário, afim de “reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *surréalité*”²²⁹, se nos é lícito chamá-la assim”²³⁰. A inspiração, como diz Octávio Paz, é um bem comum aos homens. O homem ao restituir a si o que perdeu com a imagem do mundo fragmentado, retoma a possibilidade da criação poética no mundo alienado do trabalho na sociedade do valor de troca. Mas a prática da escrita automática, muitas vezes, não pode ser realizada por todos, pois, se isto ocorresse, a sociedade existiria como ilusão passiva e não como inspiração criadora. O que Breton tentou demonstrar com a prática da escrita automática reside no caráter de *profanação* da poesia e da literatura, aí investindo sua crítica à condição do poeta como ser eleito à parte – atacando os moldes da poesia hermética de Paul Valéry e Stéphane Mallarmé²³¹.

²²⁸ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit*; p. 38.

²²⁹ Assim no original.

²³⁰ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, *op. cit*; p. 28.

²³¹ Cf. PAZ, Octávio. *Signos em rotação*, *op. cit*; p. 87.

Considerações finais

Breton e outros surrealistas - como Louis Aragon, autor de *Une vague de rêves* -, veneraram a teoria da psicanálise como uma grande descoberta poética no início do século XX. Extrapolaram os limites entre a ciência e a arte, entre permitido e proibido, entre a lógica e o irracional. Os relatos de sonhos, a escrita automática, os jogos, os sonos-hipnóticos, apresentaram ao público a fragilidade das noções pré-estabelecidas sobre a realidade comum, buscando na imagem da liberdade uma solução particular ao problema da vida. Escrever, portanto, confunde-se com viver. A vida do escritor deve seguir pela revelação que as livres associações da linguagem representam à nossa imagem da existência. Ao final do Manifesto, Breton escreveu: “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outra parte”²³². O pensamento apresenta-se ao homem como uma *descontinuidade*. Quando menos se espera uma resolução do jogo de seus dados, ele nos traz uma “revelação” que há tempos tinha caído no fundo do esquecimento. Possibilidades que o sujeito social possui frente a aparente ordem das coisas: o falacioso conformismo entre o permitido e o proibido.

O período de origem do pensamento bretoniano voltado ao interesse de um novo modo de escrita, o período de intuição do surrealismo propriamente dito, revela-nos um estado de espírito juvenil que, viu sob seus olhos, o fantasma da guerra arrastar os homens aos buracos, às valas da escuridão. A experiência vivida durante a guerra, não só criara uma negação aos valores estabelecidos pela ordem da sociedade, como criou uma necessidade cada vez maior em reaprender, constantemente, o que poderia ser esquecido. A luta pela liberdade de espírito, de que falava André Breton no seu *Manifesto*, criara como meio de expressão o “pensamento falado”. A via poética encontrara na imagem da natureza do homem o seu regresso lançado pelo progresso técnico. A ligação com o movimento comunista, com publicações e discursos sobre a arte e a literatura chega exatamente no ano de 1925, como relembra o poeta em suas *Entrevistas*. E é de fato o período de maior brilho do movimento. Entre os anos de 1925 a 1929, o desenvolvimento do surrealismo no plano das artes plásticas com Max Ernst, André Masson, Joan Miro, Pablo Picasso, Yves Tanguy, as experiências fotográficas de Man Ray, os recortes em madeira de Hans Arp, a paranóia crítica de Salvador Dalí, o cinema

²³² Cf. BRETON, André. *Manifesto...*, *op.cit*; p. 64.

de *O cão andaluz* de Luis Buñuel, o teatro de Antonin Artaud, a poesia de Benjamin Péret, são exemplos da concentração de criações artísticas que o movimento criou. Mas aqui, nesta dissertação, procurei demarcar a busca pela *mais realidade*, a surrealidade da qual o poeta nos guia em seu *Manifesto*.

André Breton (1896-1966) em toda a sua obra, situada num período que vai do início da primeira guerra mundial (1914-1918) até o ano de sua morte, perseguiu uma busca pela “resolução particular aos problemas da vida” num mundo onde a possibilidade da transformação é inerente à vontade dos homens. Ela, a “possibilidade de transformação”, se dá por meio de uma luta constante entre o eu e o outro. “A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente”²³³, demonstra a idéia de extrapolar as convenções sociais, morais, estéticas ou religiosas. O surrealismo, como tão bem disse Octávio Paz, foi capaz de tentar “romper o cerco e fazer da poesia um bem comum”²³⁴, e nisto consiste a oposição entre Paul Valéry e André Breton (discutida no primeiro capítulo): o poeta não é um ser eleito à parte, a inspiração é comum ao homem, “por sua boca fala a linguagem”²³⁵.

Analogamente à expressão da experiência poética de Baudelaire - reclamando o novo -, e Rimbaud, o “ladrão de fogo” - assistindo à eclosão de seu “pensamento cantado”-, o “inconsciente”, tal como Freud o concebeu, foi proclamado pelo surrealismo como fonte inesgotável de imagens, expressões poéticas ocultas, “campos de força”, como diz Breton. Através do diálogo entre o tu e o eu, o objeto torna-se o sujeito, e o sujeito torna-se objeto. A “escrita automática” ou o ditado do pensamento é *uma*, dentre as *inúmeras* possibilidades que a “inspiração profana” - como diz Walter Benjamin²³⁶ - é capaz de realizar. No surrealismo, a “inspiração”, é manifestação do inconsciente, liga-se ao fantástico, ao maravilhoso, à imaginação, à vida no *aqui e agora* da sensibilidade. Reivindica a origem da vida, o princípio de prazer sob o signo da morte. A memória que perpetua o passado tornando-o presente e apontando para o futuro.

Neste sentido, tentei, ao longo da dissertação, revelar as forças ocultas que movem a compreensão da realidade por André Breton. Num debate particular sobre a literatura francesa oriunda do século XIX, demonstrei como os autores do passado imaginavam ou

²³³ *Idem, Ibidem*, p. 48.

²³⁴ Cf. PAZ, Octávio. “O verbo desencarnado” in: *Signos em rotação*, *op.cit*; p.86.

²³⁵ Cf. PAZ, Octávio. “André Breton ou a busca do início”, in: *Signos em rotação*, *op. cit*; p.222.

²³⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia*; Tradução de Erwin Theodor Rosental. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 76-77.

sonhavam o futuro a partir do presente vivido. E, com isso, abri uma porta para o corredor de nossa discussão, que insere o passado imanente à sua concretude viva.

A vida de André Breton confunde-se com sua obra e nos lega uma maneira de viver apostando no futuro do homem a partir do presente. O surrealismo é o raio invisível com que um dia venceremos nossos adversários²³⁷. A crença no futuro é chamada ao presente do homem, este “sonhador definitivo” que propõe e dispõe de seu pensamento. Ao negar o princípio de realidade estabelecido pelas boas normas da educação, o surrealismo como movimento autônomo, recria a imagem da liberdade sob o signo do desejo.

Isto pode ser observado ao longo das publicações de Breton. Como dizíamos mais acima, o período de intuição do surrealismo, caracteriza uma busca espiritual alimentada pela *revolta*, pelo “anticonformismo” ao valor atribuído às coisas e aos homens na sociedade regida pelo capital. A partir da publicação do *Manifesto*, Breton e o grupo de *La révolution surréaliste*, iniciaram uma atividade organizada correlata à relação com o marxismo. Um estudo sobre este período, rico em publicações e obras, fica porvir. Adianto que a relação marxismo-surrealismo, longe de ser um pacto ideológico, é uma linha sinuosa, onde os dois movimentos cruzam-se por caminho diferentes.

Octávio Paz, que foi amigo pessoal de André Breton e integrante do movimento surrealista parisiense na década de 1950, nos dá uma grande contribuição crítica ao colocar o surrealismo como um movimento de “liberação total” aos princípios estabelecidos pela sociedade capitalista²³⁸. Esta negação aos princípios estabelecidos pela sociedade, resgata as indagações acerca do futuro do homem, que não pode mais deixar a presa pela sua sombra. Ao reclamar um novo modo de expressão por meio do qual a individualidade do eu é cindida, o surrealismo reata o homem à sua dimensão humana: rompe por meio da linguagem o “eu” individual, “dissolve-o na realidade mais vasta da fala”²³⁹. Por meio da verdadeira linguagem – que é a inspiração poética – a consciência é chamada à prestar contas à imaginação. E de onde vêm as imagens que nos assolam durante a noite em nossos sonhos?

As imagens, tais como nos lembramos ao despertar, religam o homem à sua metade perdida, que é a sensibilidade, origem da vida. Ao deixar passar o fantasma que existe dentro de nós mesmos, o automatismo poético religa o homem à sua imagem de liberdade, ou o que um dia se chamou pelo nome de liberdade. Mas trata-se de ir além do

²³⁷ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, op. cit; p. 63-64.

²³⁸ Cf. PAZ, Octávio. “André Breton ou a busca do início”, in: *Signos em rotação*, op. cit; p. 224.

²³⁹ *Idem, Ibidem*, p. 222.

nome dado às coisas e aos homens, trata-se de recriar os instantes perdidos como sendo os instantes de nosso presente vivido. Ao dar precedência à linguagem, Breton abre as portas da transformação: “as palavras, as imagens, não pretendem ser mais do que trampolinas para o espírito de quem ouve”²⁴⁰.

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o surrealismo, demonstrou com rigor sua recusa à classificação do surrealismo como um movimento “literário” ou “artístico”²⁴¹. O caráter de *revolta* que desde a sua origem remarca a sua posição política orientada à esquerda, reside não em uma “escola” ou “partido”, bem definido por valores e regras, mas no caráter de *profanação* da realidade, conquistando as “forças do êxtase da revolução” e mantendo seu componente anárquico, derivado da concepção humanista da liberdade, em pleno movimento.

A necessidade da transformação interior como força precípua para a transformação social é imprescindível para a compreensão do pensamento bretoniano. Através da linguagem o homem recria as imagens que lhe apareceram um dia e ele perdeu no seu desenvolvimento. Como uma “volta ao princípio do princípio”, o surrealismo pretendeu irromper o eu interior na realidade. Uma luta travada entre a consciência que em vigília chama a sua atenção aos fatos mais relevantes dos princípios de realidade e o inconsciente, expressão do desejo, imagem do homem, preservada como sua infância. A volta aos princípios reflete o conhecimento misterioso e oculto do ser. Por isso Breton refere-se à passagem das forças ocultas da linguagem como magnéticas, porque nelas estão presentes os germes ou os pormenores de uma “espécie de revelação geral”²⁴² da sensibilidade humana, a “irremediável inquietação humana”²⁴³, a razão pela qual o poeta toma da linguagem maravilhosa e esotérica o seu caráter libertador.

²⁴⁰ Cf. BRETON, André. *Manifesto*, op. cit; p. 51.

²⁴¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia*, op. cit; p. 75.

²⁴² Cf. BRETON, André. *Manifesto*, op. cit; p. 30.

²⁴³ *Idem*, *Ibidem*, p. 30.

Fontes e Bibliografia

A – Fontes

BRETON, André. *Entrevistas*. Conversas radiofônicas com André Parinaud e outras entrevistas (1952). Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Salamandra, 1994.

_____. *Le surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965..Paris: Gallimard (collection folio essais), 2006.

_____. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard (collection folio essais), 2006.

_____. *Manifestos do Surrealismo*; Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.

_____. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso, apresentação Eliane Robert de Moraes, posfácio Annie Le Brun. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Oeuvres complètes I*; édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Oeuvres complètes II*; édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Por uma arte revolucionária independente / Breton – Trotski; Patrícia Galvão...[et al.]*; tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

B – Referências Bibliográficas

a – Livros

ADES, Dawn. *Dada and Surrealism - 64 pages in colour*. London: Thames and Hudson, 1974.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard, 1974

APOLLINAIRE, Guillaume. Escritos de Apollinaire. Tradução, seleção e notas de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

BATCHELOR, David. ““Essa Liberdade e essa Ordem”: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial” (pp. 3-85) in *Realismo, Racionalismo e Surrealismo: Briony Fer [et alii]*; Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

_____. *Poesia e prosa: volume único*; edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Agrilar, 1995.

BÉDOIN, Jean-Louis. *André Breton, oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*. (S/d, s/ed.)

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*; Tradução de José Lino Grünnewald. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *O Surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia*; Tradução de Erwin Theodor Rosental. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedeman (1982); Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão

_____. “Paul Valéry – pour son soixantième anniversaire” (1931), in: *Oeuvres II - Poésie et revolution*. Essais traduits d’allemand par Maurice de Gondrillac. Paris: Éditions Denöel

BONNET, Marguerite. *André Breton: Naissance de l’aventure.surréaliste*. Paris: José Cortí, 1975.

DE AQUINO, João E. Fortaleza. *Reificação e Linguagem em André Breton e Guy Debord. Tese apresentada à PUC-SP para obtenção do título de doutor em filosofia sob a orientação da Professora Doutora Jeanne Marie Gagnebin De Bons*. São Paulo, 2005

DE MICHELI, Mario. As vanguardas artísticas. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*; Tradução de Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (Die Traumdeutung)*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

HEGEL, G.W.F. "Concepções Objetivas da arte" in: *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Cursos de estética Volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Fenomenología del Espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1991

LIMA, Sérgio. *A aventura Surrealista*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*; tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1986

_____. *Eros e Civilização – Uma Interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975

MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos de 1844*; Seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni.- 4ª Ed.(Os Pensadores) – São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O dezoito do brumário de Louis Bonaparte* in: *Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos / Karl Marx*; seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni. [et.al.]. – 4.ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Tradução Samuel Titan Jr....[et.al.]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PALMIER, Jean Michel. "Do expressionismo ao nazismo: As artes e a contra-revolução na Alemanha (1914-1933)" in: *Elementos para uma análise do fascismo*. Seminário de Maria A. Macciocchi – Paris VII – Vincennes 1974/1975; Tradução do original francês (publicado na coleção 10/18 da Union Générale d'Éditions, Paris, 1976) por Maria Eduarda Correia (paginas 1 a 269) e José Manuel Azevedo Cortês, para 1ª edição portuguesa, pela Livraria Bertrand, Lisboa, 1977.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos

Por uma arte revolucionária independente/ BRETON-TROTSKI; Patrícia Galvão...(et al.) Tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985

PIGNATARI, Decio & CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno e outros escritos*. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RUODINESCO, Elizabeth. "O surrealismo à serviço da psicanálise" in: *História da psicanálise na França – a batalha dos cem anos*, Volume 2: 1925-1985. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Cristina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci (1894)*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. – Edição bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997

WILLER, Cláudio. "Surrealismo e imagens poéticas: existe uma estética surrealista?" in: *Encontros Estéticos*, coletânea de textos organizada por Jorge Antonio e Silva. São Paulo: Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, 2005.

b – Sites da Internet

<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/breton/index.html>, site do ministério das relações exteriores de França (último acesso em 12/07/2007)

<http://www.revista.agulha.nom.br/>, revista eletrônica editada por Floriano Martins e Cláudio Willer (ultimo acesso em 02/03/2008)

<http://melusine.univ-paris3.fr>, site do *Centre de Recherches sur le Surréalisme*, Université de la Sorbonne Nouvelle.