A REVOLUÇÃO SURREALISTA - 2

Numa primeira parte, publicada no boletim n.º 20, estudamos as diversas origens do movimento surrealista e, em seguida, seus primeiros passos, marcados por afirmações muitas vezes retumbantes e por hesitações práticas que diziam respeito tanto aos fins quanto aos meios.

André Breton tem consciência dessa indefinição, e parece mesmo que ele quis conscientemente, e até organizou, essa crise do ano de 1929, da qual fizemos um ponto de articulação de nossa narrativa; de fato, o Surrealismo conhecerá em seguida, ao longo dos dez anos que precedem a guerra, um longo período de realizações que lhe assegurarão uma influência profunda e decisiva.

A CRISE DE 1929

De 1918 a 1928, dez anos de atividades haviam criado laços com uma multidão de homens, surrealistas atuais ou antigos e também não surrealistas, cujas posições, muitas vezes vacilantes, variavam de um para outro. Breton quer saber onde cada um se situa e, para isso, elabora uma manobra em dois tempos.

Em fevereiro de 1929, envia uma circular a um grande número de pessoas, pedindo-lhes que prestassem contas de suas posições ideológicas com vistas a uma ação a ser empreendida e, sobretudo, perguntando-lhes com quem gostariam de colaborar. Alguns não responderam, outros disseram "dane-se", ou pior; aqueles que responderam positivamente foram convidados para uma reunião em março de 1929, a fim de examinar a sorte reservada a Trotsky, que Stalin acabara de exilar.

Cerca de trinta compareceram e de Trotsky não se falou, limitando-se Breton a fazer o processo do grupo "*Le Grand Jeu*", notadamente de Gilbert Lecomte e de Roger Vailland. A reunião termina, portanto, abruptamente, enquanto Breton e Aragon, mais inquisidores do que nunca, denunciam os pseudorrevolucionários, que não passam de inofensivos garotinhos.

Para precisar a verdadeira posição surrealista, que todos ou quase todos traem, publicam o "*Segundo Manifesto Surrealista*", no qual é definida mais uma vez o que é a verdadeira surrealidade:

> "*Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente.*

> *Ora, seria em vão que se buscaria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança da determinação desse ponto...*"

E, para ter plena certeza de ser um verdadeiro revolucionário, rejeitam todos aqueles que até então haviam figurado como precursores, Rimbaud, Baudelaire, Poe, Sade: "*em matéria de revolta, nenhum de nós deve ter necessidade de ancestrais... Tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de família, de pátria, de religião...*"

Pela própria confissão de Breton, literatos demais, boêmios demais, filhinhos de papai demais, esnobes demais se aglomeraram em torno do movimento, e convém liquidá-los para conservar apenas os intransigentes, o que ele exprime com ironia no seguinte texto:

> "*Por que continuaríamos a bancar os enjoados? Um policial, alguns boêmios, dois ou três cafetões da pena, vários desequilibrados, um cretino, aos quais ninguém se oporia a que viessem juntar-se um pequeno número de seres sensatos, duros e probos, que seriam qualificados de energúmenos — não é isso o bastante para constituir uma equipe divertida, inofensiva, inteiramente à imagem da vida, uma equipe de homens pagos por peça, vencedores por pontos?*"

Mas, ao mesmo tempo, o Surrealismo deve fazer frente àqueles que só enxergam a ação política e se recusam a aplicar a dialética ao conjunto da vida:

> "*Como admitir que o método dialético só possa aplicar-se validamente à resolução dos problemas sociais? Toda a ambição do surrealismo é fornecer-lhe possibilidades de aplicação de modo algum concorrentes no domínio consciente mais imediato. Não vejo realmente, mal grado alguns revolucionários de espírito estreito, por que nos absteríamos de levantar — desde que os encaremos sob o mesmo ângulo sob o qual eles encaram — e nós também — a Revolução, os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião...*"

Tendo assim acertado as contas com sua direita e sua esquerda (se se podem empregar aqui essas expressões parlamentares), Breton faz em seguida a autocrítica da atividade surrealista tal como se desenrolara até então, a qual se maravilhara com suas descobertas e se deixara obnubilar pelo aspecto artístico, deixando de ir até o fundo do inconsciente; de passagem, despede-se de seus mais velhos amigos, culpados de terem permanecido cada um em seu domínio: técnicos, poetas, pintores. Adeus, portanto, a Robert Desnos, que acreditou demais em seus dons literários, a Marcel Duchamp, a Ribemont-Dessaignes, que faz cinema, a Picabia, muito orgulhoso de si. Tzara, em contrapartida, que não se apega a nada, parece-lhe digno de retomar seu lugar na linha de frente.

No limite — e vemos aparecer aqui um novo tema —, Breton considera que o surrealismo deveria trabalhar na linha dos alquimistas da Baixa Idade Média, Nicolas Flamel, por exemplo, a quem reivindica como referência; como eles, os surrealistas deveriam pôr-se em busca da pedra filosofal, que permitiria à imaginação humana tomar sobre todas as coisas uma desforra estrondosa, e o movimento só deveria, doravante, abrir-se a iniciados:

> "*É absolutamente necessário impedir o público de entrar, se se quiser evitar a confusão... Peço a ocultação profunda, verdadeira, do surrealismo...*"

A tropa dos antigos amigos está decidida a não deixar passar esse novo expurgo e prepara uma vingança coletiva: é o panfleto "*Le Cadavre*" ("*O Cadáver*"), publicado em 1930 — sendo o cadáver, evidentemente, Breton, e não mais Anatole France —, redigido por Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour, Morise, Baron, Michel Leiris, Raymond Queneau, Robert Desnos e Jacques Prévert.

Em contrapartida, novos recrutas chegam e reforçam o movimento com elementos de valor: Salvador Dalí, Luis Buñuel, Georges Hugnet, René Char, Georges Sadoul, André Thirion, enquanto Tanguy e Man Ray retornam ao berço; de modo que essa crise, a mais grave desde o início, não arruinará o movimento.

Não obstante, é evidente que um período se encerra, o mais significativo, aquele em que o Surrealismo se constituiu; mas 1930 é também uma virada mais geral: o pós-guerra termina e o pré-guerra já se desenha no horizonte. O movimento Surrealista, para além de seus problemas próprios, participa desse fluxo global, e seu devir será fortemente influenciado por ele.

AS DUAS VIAS DA AÇÃO

Essa conciliação da revolução política, marxista, com a revolução cultural, moral, filosófica — que é a grande ideia, a grande inovação de Breton, à qual ele se agarra há mais de dez anos — revela-se, de fato, impossível.

Veremos nas conclusões o que se pode pensar do problema quanto ao fundo, mas, no momento, por volta de 1930, é bem real que os mesmos homens não conseguem correr atrás de duas lebres ao mesmo tempo. E, de fato, o movimento surrealista vai caminhar pelas duas vias com homens diferentes, seguindo dois caminhos paralelos: o da Revolução política e o, cada vez mais aprofundado, da busca das forças desconhecidas que jazem no coração do homem.

Breton está no meio, esforçando-se por conciliar os dois procedimentos e sonhando fundi-los. A corrente política é representada por Aragon e Sadoul, que vão à Rússia participar do II Congresso Internacional dos Escritores Revolucionários em Kharkov, em maio de 1930, enquanto a corrente surrealista é encarnada por René Char, pelo cineasta Buñuel e sobretudo por Salvador Dalí, com seus objetos surrealistas e sua tese da paranoia-crítica.

O CASO ARAGON

Em duas palavras: Aragon, convertido ao comunismo, renega o Surrealismo; mas, na prática, não é tão simples assim, e é instrutivo ver em ação as tramoias comunistas, pois são bastante típicas de certa maneira de agir com os intelectuais.

Aragon foi, portanto, a Kharkov e lá se converteu; esquecendo imediatamente todas as instruções de Breton, assina uma carta à União Internacional dos Escritores na qual denuncia o Freudismo e o Trotskismo, e compõe para essa União um poema, "*Front Rouge*" ("*Frente Vermelha*"), que lhe valerá aborrecimentos em Paris. Logo ao regressar a Paris, publica no n.º 3 da revista "*Le Surréalisme au service de la Révolution*" ("*O Surrealismo a serviço da Revolução*") um artigo no qual explica sua nova concepção:

> "*Essa evolução implica, com mais firmeza do que nunca, com a firmeza que confere uma semelhante base filosófica, o reconhecimento, no domínio da prática, da ação da III Internacional como única ação revolucionária, e implica a necessidade de apoiar, com os meios variados que podem ser os dos intelectuais considerados, a ação na França do P.C.F., seção francesa dessa Internacional...*"

Aragon é então processado por seu poema "*Front Rouge*", que conclamava ao assassinato em termos muito claros: "*Abatamos os tiras, camaradas*" e "*Fogo sobre os ursos amestrados da social-democracia*". Os Surrealistas, com Breton à frente, tomam sua defesa; mas o fazem em termos que desagradam ao P.C., pois Breton não aprecia a literatura sob encomenda, e Aragon vai se afastar ainda um pouco mais: o *L'Humanité* faz saber que Aragon se desolidariza de Breton e da brochura com a qual este o defendia.

Os Surrealistas verão nessa atitude uma traição; é bem certo que, se a posição geral de Aragon pôde decorrer de uma evolução lenta e real, a fase final não deixa de ter um perfume de tramoias, de mentiras no estilo do mais clássico jogo duplo comunista. É uma grande perda para o grupo, pois Aragon era muito talentoso e célebre.

Antes de se afastar, Aragon, num novo manifesto, "*Aux intellectuels révolutionnaires*" ("*Aos intelectuais revolucionários*"), toma a defesa da Psicanálise, que acabara de condenar como idealista no congresso soviético de Kharkov:

> "*Certos intelectuais revolucionários, e particularmente os surrealistas, foram levados a empregar como arma contra a burguesia o método psicanalítico. Essa arma, nas mãos de homens que se reivindicam do materialismo histórico e que pretendem aplicá-lo, permite notadamente o ataque à família, apesar das defesas que a burguesia multiplica em torno dela. A psicanálise serviu aos surrealistas para estudar o mecanismo da inspiração e para submeter a si essa inspiração. Ajudou-os a abandonar toda posição individualista...*"

DALÍ E A PARANOIA-CRÍTICA

Na prática, a saída de Aragon é mais do que compensada pela chegada de Dalí e de Buñuel, que realizaram juntos um célebre filme surrealista, "*L'Âge d'or*" ("*A Idade de Ouro*"), o qual, aliás, provocou uma viva reação das *Jeunesses Patriotes* (*Juventudes Patrióticas*).

A revista publica dois números em 1931 e outros dois em 1933, fortemente marcados pela influência de Dalí e por sua tese da paranoia-crítica. A paranoia é uma doença mental na qual o sujeito é acometido de um delírio de interpretação do mundo e de seu eu, que assume uma importância desmedida; a nota particular reside em que o sistema assim construído permanece perfeitamente coerente a partir de bases falsas, e o doente extrai dele um sentimento de onipotência que o conduz à megalomania: o paranoico não se sente mais submetido ao mundo normal; é ele, ao contrário, quem submete tudo a seu desejo.

Já em 1930, em "La femme visible" ("A mulher visível"), Dalí previra um momento em que seria possível sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade; o método ideal seria a paranoia-crítica, isto é, uma utilização voluntária e consciente dos mecanismos da paranoia, ou, segundo a fórmula de Dalí, "um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na observação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes".

Como explica Breton, "trata-se de especular sobre essa propriedade do devir ininterrupto de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranoica, ou seja, a atividade ultraconfusional que tem sua fonte na ideia obsessiva. Esse devir ininterrupto permite ao paranoico que dele é testemunha tomar as próprias imagens do mundo exterior por instáveis e transitórias, se não por suspeitas, e está — coisa perturbadora — em seu poder fazer os outros verificarem a realidade de sua impressão... Encontramo-nos aqui diante de uma nova afirmação, com provas formais em apoio, da onipotência do desejo, que permanece desde a origem o único ato de fé do surrealismo..."

E essa atividade delirante poderá exercer-se em todos os domínios: na poesia, certamente, mas também na pintura, que não será então senão "a fotografia feita à mão e em cores da irracionalidade concreta e do mundo imaginativo em geral", e na escultura, "moldagem à mão da irracionalidade concreta".

Enquanto os velhos métodos surrealistas do automatismo e do sonho eram passivos, Dalí considera que a paranoia-crítica é verdadeiramente ativa e permite uma intrusão no mundo dos desejos do homem; abre-se assim a porta à criação de objetos artificiais, voluntários, surrealistas.

O que é um objeto surrealista? É todo objeto deslocado, isto é, retirado de seu contexto, empregado para usos que não o seu, ou todo objeto fabricado segundo os desejos do inconsciente, do sonho. Marcel Duchamp, o pintor, já confeccionava tais objetos, enquanto Breton e o escultor Giacometti elaboravam a teoria. No limite, em vez de confiar ao acaso o fornecimento dos elementos de base, é preciso fabricar completamente os objetos surrealistas, inventados do nada.

Bastante próximos, mas ainda mais sistemáticos, são os objetos de funcionamento simbólico, que evocam uma ideia, um sentimento, uma pulsão e, por isso mesmo, põem em movimento aqueles

que os contemplam.

O automatismo fora escrito por toda uma equipe, pintado por Picasso, Max Ernst, Marcel Duchamp, esculpido por Giacometti, fotografado por Man Ray. É então difundido na vida corrente por Dalí, Breton, Man Ray e Domínguez, que produzirão em grandíssimo número esses objetos simbólicos encarregados de despertar o inconsciente — não mais apenas nos livros e na cabeça de alguns leitores, mas todos os dias, em milhares, em milhões de homens que viverão rodeados desses objetos, se não em seu ambiente familiar, ao menos na sociedade e nas mídias (como se diz hoje).

Com isso, Breton pretende suprimir a fronteira entre a consciência e o inconsciente, entre a vida e o sonho, para o maior número, como explica num texto célebre, "Les vases communicants" ("Os vasos comunicantes"): o sonho e a realidade são como dois vasos comunicantes percorridos por uma força única, o desejo, que constitui a própria essência do homem, e toda a ação surrealista tende a libertar esse desejo dos entraves que lhe vêm da sociedade ou da natureza humana. A verdadeira revolução é a vitória do desejo. E é por isso que a revolução política é, de certo modo, um preliminar obrigatório para o êxito da revolução ideológica, a revolução no coração do homem, que é o objetivo profundo.

Por esse motivo, os surrealistas, longe de serem desviados da ação política por seu projeto próprio, são reconduzidos a ela com mais força, daí seu desejo crescente de dela participar ao longo dos anos posteriores a 1933. Daí também sua oposição crescente ao estilo de ação comunista, que os levará finalmente à ruptura com o partido comunista.

A POLÍTICA SURREALISTA

Em 1931, o grupo se insurgira contra a Exposição Colonial por meio de uma série de panfletos e participara da exposição anticolonial organizada pelos comunistas, tendo Aragon e Éluard sido encarregados da decoração de alguns estandes.

Após a ruptura de Aragon, as relações com o P.C. tornaram-se cada vez mais tensas; notadamente, os Surrealistas recusaram-se a associar-se ao congresso pacifista de Amsterdã, organizado por Barbusse e Romain Rolland "para fazer recuar a guerra", e que os comunistas teleguiavam, já que servia à sua tática do momento... Os Surrealistas opõem-se ao Pacifismo e lançam a palavra de ordem: "se quereis a paz, preparai a guerra civil". Estamos no fim de 1933, e Breton, Éluard e Crevel são excluídos do Partido.

São excluídos por essa tomada de posição e também porque recusam uma nova guinada soviética, a da arte proletária, na qual, notadamente nos filmes, o trabalho e a ordem são exaltados; exaltação a serviço do poder vermelho, é claro, mas ainda assim difícil demais de engolir para Surrealistas.

A crise de 1934 será uma nova ocasião de união à esquerda para os Surrealistas; já em 10 de fevereiro lançam um apelo à luta que reúne um número bastante grande de intelectuais, e um pouco mais tarde todos aderem ao "Comitê de vigilância antifascista" e assinam o manifesto de 25 de março de 1934.

Infelizmente para eles, nesse meio-tempo ocorreu a assinatura do pacto franco-soviético de assistência em caso de guerra, por ocasião da visita de Pierre Laval a Moscou; mais uma vez, esses pobres surrealistas não tiveram sorte com os meandros da tática soviética.

Durante o congresso dos Escritores pela defesa da Cultura, que os comunistas organizam pouco depois, são tratados como quantidade desprezível e mal conseguem exprimir-se, tendo Éluard lido um texto de Breton em meio ao alvoroço geral, graças à insistência de René Crevel (a quem a evolução dos comunistas conduz então ao suicídio). Breton insurge-se contra a concepção de uma arte de propaganda ou de circunstância em favor de uma arte que traga em si mesma sua força revolucionária, produto de homens que sentem e pensam como revolucionários, resumindo assim seu pensamento: "Transformar o mundo, disse Marx; mudar a vida, disse Rimbaud: essas duas palavras de ordem, para nós, são uma só."

Desse congresso resulta a criação de uma associação internacional para a defesa da Cultura, cuja gigantesca diretoria de 112 membros é designada às escondidas pelo P.C.

Os comunistas montaram assim um formidável aparelho para recuperar e utilizar os intelectuais não filiados ao Partido, e fazer deles uma espécie de biombo protetor e aprovador. Os Surrealistas estão contra a parede e, diante do grande público de seus pares, os outros intelectuais revolucionários, são obrigados a definir-se claramente, em agosto de 1935, numa brochura intitulada "Du temps que les Surréalistes avaient raison" ("Do tempo em que os Surrealistas tinham razão"):

"Limitemo-nos a registrar o processo de rápida regressão que faz com que, depois da pátria, seja a família que, da Revolução Russa agonizante, saia incólume. Só resta lá restabelecer a religião — por que não? — e a propriedade privada para que seja o fim das mais belas conquistas do socialismo. Ainda que provoquemos a fúria de seus turiferários, perguntamos se é preciso outro balanço para julgar por suas obras um regime, no caso o regime atual da Rússia soviética, e o chefe todo-poderoso sob o qual esse regime se converte na própria negação do que deveria ser e do que foi. A esse regime, a esse chefe, só podemos notificar formalmente nossa desconfiança."

É, portanto, desta vez, a ruptura definitiva com o P.C. Mas, como Breton pretende de modo algum romper com a Revolução, publica no fim de 1935 sua "Position politique du Surréalisme" ("Posição política do Surrealismo"), na qual se insurge, por um lado, contra o monopólio comunista e, por outro, contra o desvio comunista neoburguês; e anuncia a fundação de "Contre-Attaque" ("Contra-Ataque"), União de luta dos intelectuais revolucionários.

Seus princípios são a luta contra as ideias de nação e de pátria, contra o capitalismo e suas instituições políticas, contra a Frente Popular em formação (pois esta quer chegar ao poder no quadro das instituições burguesas), pela socialização dos meios de produção como termo do processo histórico, pela luta de classes como fator histórico e como fonte de valores morais essenciais. Enfim, preocupado em não deixar somente ao fascismo o apelo à exaltação do sentimento, Breton conclui: "não é uma insurreição informe que se apoderará do poder. O que decidirá hoje o destino social é a criação orgânica de uma vasta composição de forças, disciplinada, fanática, capaz de exercer, chegado o dia, uma autoridade impiedosa. Sem nenhuma reserva, a Revolução deve ser inteiramente agressiva, não pode ser senão inteiramente

agressiva."

Isso não passava de exaltação de intelectuais, sem influência sobre as massas, e o movimento abortará de imediato, mas é interessante reencontrar já aqui todos os temas que se imporão trinta anos mais tarde.

RUMO À ARTE SURREALISTA

O movimento chegou assim ao fim de suas veleidades políticas, ou, mais exatamente, ao fim de sua tentativa de conciliar a revolução intelectual, espiritual, com a ação política e suas restrições. Vai recolher-se ao trabalho propriamente surrealista, o que não significa um estreitamento, muito pelo contrário.

Nesse momento, aliás, Breton percorre a Europa, e mesmo o mundo, para atender ao apelo de numerosos intelectuais que se reuniram em torno dos mesmos princípios teóricos que os Surrealistas franceses: além dos grupos francês e belga, formaram-se círculos na Suíça, na Inglaterra e até no Japão.

Breton faz conferências em Praga, Zurique, Londres (onde a Exposição surrealista alcança grande sucesso — de escândalo, sem dúvida, mas todo mundo fala dela), Copenhague, Barcelona, Nova York, Buenos Aires. Paris vê a abertura de um ciclo sistemático de reuniões sobre as mais recentes posições dos Surrealistas, compreendendo quatro conferências das quais participam Breton, Dalí, Max Ernst, Éluard, Arp, Hugnet, Péret e Tanguy.

Não obstante, a Revista Surrealista acabou por sofrer com todas essas agitações e desaparece em maio de 1933; mas, muito habilmente, os Surrealistas puseram-se a colaborar numa luxuosíssima revista de arte, editada pelas edições suíças Skira, "Minotaure"; depois de eliminarem o diretor, fizeram dela pouco a pouco um órgão surrealista no qual os pintores surrealistas encontraram ampla audiência: Arp, Brauner, Dalí, Delvaux, Domínguez, Max Ernst, Giacometti, Magritte, Miró, Penrose, Man Ray, Duchamp, Tanguy; Picasso e Chirico terão até as honras da capa.

Do lado dos escritores, Breton e Éluard retomam o velho procedimento do inquérito, que permite, graças às respostas e aos comentários, fazer passar o que se quiser, conservando ao mesmo tempo certo ar de neutralidade. E entregam-se mais do que nunca ao culto do maravilhoso e do automatismo.

Fechando o círculo, Breton é obrigado a admitir que, embora lutando contra a ideologia burguesa e a cultura burguesa, deve, para isso, apoiar-se nessa mesma cultura: em outras palavras, a contestação só pode vir de artistas cultos, e a revolta do espírito não pode ser obra dos operários. A partir daí, Breton e seus amigos são levados a renunciar não apenas à ação política, mas até à ação cultural sobre a massa das populações.

Eles são artistas, farão a Revolução na arte, que de início só interessará a círculos limitados, a cenáculos restritos. De fato, libertos, os artistas surrealistas lançam-se numa produção intensa, como o buquê final de um fogo de artifício.

Em 1938, em Paris, a Exposição Internacional do Surrealismo reúne na Galerie des Beaux-Arts as obras de 70 artistas de 14 países diferentes: quadros, esculturas, objetos, livros, desenhos, fotografias etc. Durante dois meses, uma multidão imensa veio tomar conhecimento do trabalho dos Surrealistas: sucesso de escândalo, numa época em que todos estavam inquietos, escândalo cuidadosamente desejado e organizado, que já não era uma simples provocação dadaísta, mas o sinal de que o Surrealismo já obtivera uma vitória parcial.

A guerra se aproxima, todos o sentem, e Breton vai lançar-se uma última vez na aventura político-artística, o que confirma — embora disso não se pudesse duvidar — que o fogo continuava a arder sob as cinzas.

Em 1938, Breton parte para o México para encontrar o pintor Diego Rivera e Trotsky, seu caro Trotsky. Verdade ou aversão comum aos soviéticos, os três homens encontram-se em plena comunhão de pensamento no que diz respeito ao papel da arte e ao lugar do artista na Revolução.

Inflamado, Breton funda com Rivera uma Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), cujo manifesto, "Por uma arte revolucionária independente", assinado por Rivera, é escrito pelo próprio Trotsky. Forma-se na França um comitê nacional no qual se encontram, ao lado de Breton, Yves Allégret, Michel Collinet, Jean Giono, Maurice Heine, Gérard Rosenthal etc. É lançado um boletim mensal, "Clé" ("Chave"), no qual se pode ler, no n.º 1, o seguinte editorial:

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

O n.º 2 publica uma carta de Trotsky na qual lemos:

"A criação verdadeiramente independente, em nossa época de reação convulsiva e de retorno à selvageria, não pode deixar de ser revolucionária por seu próprio espírito, pois só pode buscar uma saída para um intolerável sufocamento social. Mas que a arte em seu conjunto, que cada artista em particular, busquem essa saída por seus próprios meios, sem esperar alguma ordem de fora, sem tolerá-la, rejeitando-a e cobrindo de desprezo todos aqueles que a ela se submetem..."

Esse boletim foi o último; com a FIARI entrando em decomposição sob o efeito habitual das divisões, Éluard acabara por juntar-se aos comunistas, e alguns proletários achavam forte demais a influência surrealista sobre a Federação. De qualquer modo, a guerra está agora próxima, e outras escolhas vão se apresentar, que ocuparão de outra forma esse pequeno mundo.

Em breve será a mobilização, e é interessante ver o que farão aqueles que haviam escrito em 1925: "nunca mais vestiremos o abjeto capote azul-horizonte". Já no verão de 1939, os mais previdentes haviam partido para o estrangeiro, Calas, Dalí, Tanguy, enquanto Breton, Éluard e Péret voltavam às armas. Após o armistício, Breton desce para Marselha, à espera de sua partida para os Estados Unidos, e ali se reforma um pequeno grupo surrealista; trata-se, porém, apenas de um sobressalto antes da etapa americana e, mais tarde, do retorno à França depois da guerra.

Sobretudo a partir de 1935, como vimos, a ação surrealista soube estender-se a numerosos países do mundo: Alemanha, Inglaterra, Japão, América do Sul, sobretudo México e Chile. A guerra será a ocasião magnífica para o movimento surrealista fazer-se conhecer mais amplamente no continente norte-americano e conquistar assim uma audiência e apoios que lhe serão preciosos no pós-guerra.

O PERÍODO 39/41 NA FRANÇA

A guerra certamente afrouxará as ligações entre alguns grupos surrealistas, mas não interromperá suas atividades. Em Paris, em fevereiro de 1940, é publicada uma obra de Pierre Mabille, ilustrada por Tanguy, sobre "o maravilhoso como meio da emancipação humana", espécie de investigação através dos mitos e dos contos populares, dos tratados de alquimia e dos relatos de sonhos, dos acasos da vida e da poesia, noções todas fortemente desenvolvidas em nossos dias. Também em fevereiro de 1940, na Cidade do México, abertura de uma Exposição Internacional do Surrealismo, organizada por Breton, Paalen e César Moro, reunindo artistas de quinze países. Os expositores destacam sobretudo certo parentesco entre as obras surrealistas e as obras das civilizações arcaicas do México, o que não deixa de ter sabor quando se conhece o grande papel da droga entre os astecas e os índios mexicanos.

Nessa época, adere ao movimento um pintor cubano, Wifredo Lam, meio africano, meio chinês, em quem Breton vê "aquele que será o melhor intérprete da natureza tropical e que dela fará surgir as imagens dos Deuses".

Após o armistício, a situação dos Surrealistas em Paris vai tornar-se difícil. Benjamin Péret, preso em maio em razão de seus laços com os Vermelhos espanhóis, será libertado em julho, no momento da invasão, e durante o inverno seguinte juntar-se-á a Breton em Marselha. Ali, com efeito, uma milionária americana instalou um Comitê de socorro aos intelectuais, que acolhe grande número de Surrealistas; estes, bastante inquietos quanto ao futuro, distraem-se não obstante em atividades comuns, aparentemente fúteis e, apesar de tudo, bem reveladoras: trata-se notadamente da transformação do Baralho, cujas denominações foram mudadas, tornando-se os quatro naipes o Amor, o Sonho, a Revolução e o Conhecimento, e sendo as novas figuras o Gênio, a Sereia e o Mago.

Entretanto, os serviços do governo do Marechal, instalado nesse meio-tempo, dão prova de certo espírito de discernimento e, nos últimos meses do ano de 1940, a censura de Vichy recusa o visto a duas obras de Breton, Fata Morgana e a Antologia do humor negro. Depois, por ocasião de uma viagem do Marechal a Marselha, Breton e a equipe do Comitê de socorro americano são detidos pela polícia para fins de investigação. Breton escreveria mais tarde: "Esses longos interrogatórios não tiveram outro objetivo senão sondar o fundo do pensamento surrealista, mas creio poder dizer que os investigadores não estavam à altura"; é bem possível, com efeito, que esses investigadores, por falta de formação, não tenham visto nem compreendido o caráter profundamente revolucionário do Surrealismo, e que tenham ficado sobretudo chocados com sua expressão exterior; assim reage a maior parte da boa gente da época, que olhava essas coisas de longe, através de óculos conservadores, sem formação contrarrevolucionária aprofundada. O fato é que toda essa bela gente, embora continuando suspeita, foi finalmente solta.

Breton, prudente, tomou o navio em março de 1941, em companhia de Max Ernst e de André Masson, com destino aos Estados Unidos. Nos meses seguintes, outros também partiriam, e Benjamin Péret foi um dos últimos a zarpar para o México.

Chegando à enseada de Fort-de-France em abril de 1941, Breton é detido e internado no campo do Lazareto, por pouco tempo; com efeito, logo é solto e vai conhecer Aimé Césaire e seus amigos, que acabam de fundar a revista Tropiques, ao mesmo tempo anticolonialista e surrealista. Os dois homens encontram-se em plena comunhão de pensamento e de ação, e durante seus quatro anos de existência Tropiques contará com a colaboração regular dos franceses estabelecidos nos EUA. Prova disso é um número de Tropiques dedicado à obra de Lautréamont, em quem Césaire via "o inventor da mitologia moderna", "aquele que assegurou à poesia sua dignidade mágico-pulsional".

O TEMPO DA GUERRA (41-45) NAS AMÉRICAS

Após esse intermédio antilhano, Breton, sempre prudente, seguiu para os Estados Unidos, chegando a Nova York em agosto de 1941. Ali exercerá uma intensa atividade num meio que se revela muito favorável, sendo todo o continente americano permeável a esse gênero de ideias.

Primeiro, a América Latina:

No Chile, dois poetas, Braulio Arenas e Jorge Cáceres, animam o grupo surrealista e criam um Boletín Surrealista em 1941; o mesmo ano vê a organização, em Santiago do Chile, de uma primeira exposição plástica surrealista e, depois, em dezembro de 1942, a criação da revista Leitmotiv; pouco a pouco, cerca de trinta obras surrealistas são publicadas, e uma segunda exposição será realizada em 1946.

Na mesma época, 1941, na Venezuela, um movimento poético batizado "Viernes" liga-se ao Surrealismo. No México, onde Paalen e depois Péret se refugiaram, é criada a revista "Dyn", na Cidade do México, em 1942. Enfim, na Argentina, em Buenos Aires, Roger Caillois publica em 1942, em "Les Lettres françaises", o poema de Breton censurado por Vichy, Fata Morgana.

Nos próprios Estados Unidos, o surrealismo está muito longe de ser um desconhecido. Já em 1936 duas obras haviam sido publicadas: "Arte fantástica, Dada e Surrealismo", de Alfred Barr, e "Surrealismo", de Julien Levy.

Em 1941 aparecem três outras obras, duas das quais dedicadas aos pintores surrealistas Chirico e Miró e uma ao movimento artístico moderno até o surrealismo, "Do Cubismo ao Surrealismo na literatura francesa".

Também em 1941, a revista View confia a Nicolas Calas a realização de um número especial sobre o Surrealismo. Em abril de 1942, a mesma revista View dedica seu número a Max Ernst e, no mês seguinte, a Tanguy.

Em 1942 é organizada em Nova York uma exposição sobre os artistas no exílio, na qual os surrealistas ficam com a parte do leão, com Ernst, Masson, Matta, Seligmann, Tanguy e Breton. Ao mesmo tempo, a milionária Peggy Guggenheim, que abre seu museu de arte moderna em Nova York, pede os prefácios de seu catálogo a Breton, Arp e Mondrian.

Não se poderia sublinhar melhor quão favorável é o clima aos surrealistas na intelligentsia e nos meios abastados; aliás, foi o próprio Henry Ford quem acolheu Breton em Nova York. Os surrealistas vão aproveitar esse ambiente para aprofundar seu pensamento na linha que lhes é própria, tanto mais que as circunstâncias os desviam das preocupações políticas, ao menos se as entendermos no sentido da militância.

Com o apoio de um editor americano, David Hare, Breton lança uma revista em junho de 1942, "VVV" ("Triplo V"). Por que tal denominação? Breton o explica no primeiro número: o triplo sinal de vitória designa, primeiro, o desfecho da guerra em curso, depois, a emancipação do espírito e, por fim, a visão interior voltada para o inconsciente, tudo resumido na fórmula final "o mito em formação sob o véu dos acontecimentos".

Tal sempre foi, de fato, a preocupação fundamental dos surrealistas, mas seus dissabores com os marxistas e os acontecimentos políticos reconduzem-nos a ela ainda mais. Certamente, não renegam em nada sua adesão à Revolução política e social, mas estão cada vez mais confirmados em sua intuição de base:

- a análise política e econômica do mecanismo da história feita pelo marxismo e, mais amplamente, pelo materialismo é, por si só, insuficiente; ela só esclarece um aspecto dos problemas, que dependem de muitos outros fatores, como provava a ascensão dos regimes fascistas no mundo.

Breton fazia a mesma observação no que diz respeito ao pensamento em geral, cujo funcionamento não podia explicar-se somente pela razão, mas também e sobretudo pelo subconsciente; conhece-se a forte influência do Freudismo sobre o fundador do Surrealismo. Antes mesmo de transformar o mundo, ou ao menos previamente, e contrariamente à fórmula de Marx, convém interpretá-lo: ora, a experiência mostra que as chaves fornecidas pelo século XIX são insuficientes.

Cumpre notar aqui que, com o Surrealismo, apareceu uma segunda variante revolucionária, mais sedutora e enganosa por ser mais rica e por levar aparentemente mais em conta a diversidade do real: daí o sucesso do Surrealismo até em certos meios cristãos em busca do famoso suplemento de alma, como se viu com o movimento litúrgico.

As chaves da história, os surrealistas as encontram, ao menos no essencial, nos mitos, que exprimem as estruturas do mundo e permitem compreendê-lo por analogia; o trabalho dos surrealistas nessa nova revista americana, e aquilo que já realizou em poesia, em arte e até em moral, o Surrealismo vai tomá-lo para incorporá-lo aos velhos mitos das antigas civilizações e fazer deles uma mitologia moderna e viva.

Mas, contrariamente à ilusão de alguns, não se deveria crer que se trate aí de uma tentativa de renascimento religioso. E os próprios Surrealistas estão conscientes de um eventual risco desse lado, tanto mais que entre os amigos de Breton encontram-se certo número de antigos discípulos de Bataille, criador de um culto neodionisíaco, meio cristão, meio nietzschiano. Três deles, Lebel, Waldberg e Duthuit, publicam seu testemunho a esse respeito em VVV, sob o título "Rumo a um mito novo? Premonições e desconfianças". É, com efeito, um caminho de crista que querem seguir,

entre misticismo e racionalismo, caminho bem difícil a partir do momento em que se deixam os pequenos cenáculos de iniciados para abordar o grande público!

De 1942 a 1944, VVV vai acumular grande quantidade de materiais com vistas a essa mitologia experimental, e alguns autores não surrealistas, mas muito especializados, colaboram nessa obra: Roger Caillois, Claude Lévi-Strauss, Alfred Métraux, Denis de Rougemont. Um almanaque surrealista para 1943 é editado a fim de ser lançado no público americano: seus autores esperavam dele um efeito de choque, um grande poder de sugestão em razão mesmo da matéria irracional mesclada à trama regular dos dias.

De fato, VVV, revista luxuosamente apresentada, com dois terços em francês e um terço em inglês, conhece rapidamente grande sucesso junto ao público americano — um público restrito e seleto, evidentemente —, graças a um perpétuo espírito de invenção.

Um amplo espaço é dado à pintura, com Marcel Duchamp, francês já estabelecido em Nova York havia vários anos e que entra então no conselho de redação da revista, com Chirico, Max Ernst, Wifredo Lam, Masson, Tanguy, enquanto Breton, Césaire e Péret continuam a habitual obra escrita. Domínios inéditos são abordados: a arquitetura moderna com Frederick Kiesler, a feitiçaria e a alquimia com Kurt Seligmann.

Entre os testemunhos das mitologias antigas, os surrealistas apaixonam-se então pelas "Kachinas", bonecas esculpidas e pintadas pelos índios Hopi à imagem de suas divindades. Este último traço nos reconduz ao que escrevíamos acima: o objetivo surrealista é ético, quer definir uma nova ordem do mundo, como exprime muito bem um artigo escrito por J. B. Brunius em VVV:

"Para as grandes cabeças pensantes de hoje, trata-se nada menos do que substituir um mito de opressão por um mito de libertação — um mito que autorize o homem a escapar de Deus sem vender a alma ao diabo — um mito que não deixe o homem liberto de Deus sozinho consigo mesmo — uma mística coletiva na qual o indivíduo não seja mistificado nem pela coletividade nem por um chefe — um mito no qual nem o capital nem o capitão sejam sinônimos de virilidade — um mito de libertação moral e material no qual a ordem e a desordem não sejam mais que uma mesma atividade."

Em outubro de 1942, Breton e Duchamp organizam uma exposição de conjunto em benefício de uma obra de prisioneiros de guerra, o que confirma, de passagem, seu impacto social. O catálogo intitula-se "First papers of Surrealism", e Breton procede publicando e opondo, duas a duas, imagens que exprimem mitos: um retrato de Nietzsche, citações de Sade, um quadro de Hieronymus Bosch, uma sequência do filme de Dalí e Buñuel, A Idade de Ouro.

Essa obra apresenta um interesse particular porque nela se vê Breton às voltas com uma grande dificuldade, aliás sempre presente: como conciliar a versão de direita e a versão de esquerda da Revolução, a subversão pela elite e a subversão pela massa, Nietzsche e Marx? Eis aí, no fundo, todo o problema do Surrealismo: os grandes ancestrais são elitistas, indivíduos de exceção que transpõem todas as regras e se fazem "super-homens" pisoteando os outros homens e, ao mesmo tempo, os surrealistas querem estender essa revolução a todos os homens. Ouçamo-los exprimir esse conflito:

"E, no entanto, deve existir um terceiro termo capaz de resolver o conflito que opõe, através da nostalgia da idade de ouro e da agressividade da vontade de poder, a fraqueza de uns e a ferocidade dos outros. Esse terceiro termo deve ser buscado numa superação, pelo Alto, dos limites da condição humana. Nem anjo decaído, nem super-homem, o homem nada deve esperar senão da faculdade de tornar-se vidente, de fazer-se vidente."

A partir daí, compreende-se melhor a orientação que Breton dá em seguida ao movimento, que ele lança no domínio esotérico e que estudaremos a propósito de sua obra "Arcane 17" ("Arcano 17"). Contrariamente à opinião de alguns, não se trata de modo algum de uma renegação, mas sim de um enriquecimento, do desenvolvimento de uma tendência sua de longa data. Breton o afirma aos estudantes da Universidade de Yale numa conferência que profere no fim de 1942 sobre a situação do Surrealismo entre as duas guerras: "A primeira geração do Surrealismo, 20 anos, termina; é o momento do segundo fôlego".

Os anos seguintes verão importantes realizações plásticas: exposição em Nova York da escultora Maria e, depois, Wifredo Lam pinta seu célebre quadro "A Selva". Em 1944, Enrico Donati, que também expõe em Nova York, esboça a síntese entre a pintura surrealista figurativa e o estilo abstrato. Os numerosos textos de Breton dedicados a esses trabalhos plásticos serão anexados à reedição, em 1945, de sua obra de 1928, "Le Surréalisme et la peinture" ("O Surrealismo e a pintura"). E ainda em 1944 a revista View dedica um número especial a Marcel Duchamp.

Entretanto, o trabalho, como diriam os esoteristas, opera-se em profundidade, e nesses anos de 43-44, enquanto Breton redige Arcano 17, uma mulher surrealista escreve, em agosto de 1943, no México, "En-Bas" ("Lá embaixo"), relato de uma aventura mental muito estranha, pois trata-se da viagem de ida e volta ao país da loucura. É interessante notar que no mesmo momento, 1943, Antonin Artaud fazia a mesma experiência na França; falaremos disso mais adiante.

A aventura de Leonora Carrington também ocorrera na França, durante o êxodo de 1940: por meio de toda uma série de visões, muitas vezes aterrorizantes, essa mulher transpõe "a primeira fronteira do conhecimento"; vê o universo submetido a mágicos, a "mestres" todo-poderosos, e julga adivinhar que lhe cabe participar da marcha do universo.

Eis uma experiência que faz pensar nos fenômenos iniciáticos, notadamente os provocados pela droga e pelos cogumelos alucinógenos; não terá isso relação com o fato de esse texto ter sido escrito no México? A questão mereceria, no mínimo, ser aprofundada.

Em agosto de 1944, Breton publica "Arcano 17", que termina com esta conclusão:

"É a própria revolta, somente a revolta, que é criadora de luz, e essa luz só pode conhecer três vias: a poesia, a liberdade e o amor, que devem inspirar o mesmo zelo e convergir, a ponto de formarem a própria taça da juventude eterna, sobre o ponto menos descoberto e mais iluminável do coração humano."

Alguns meses mais tarde, em 1945, viajando pelo Sudoeste americano, Nevada, Arizona, Novo México, Breton mergulha de novo na influência dos índios Pueblo e de sua arte e, como ele próprio dirá, é da Kiva hopi (a câmara subterrânea das iniciações indígenas) que dirige sua "Ode a Charles Fourier, grão-mestre da analogia, iniciador da atração universal, um homem cuja influência

equivale bem à de Sade".

1945... a guerra chega ao fim, e nossos surrealistas poderão regressar à Europa e retomar ali suas atividades, como veremos num terceiro artigo. Resta-nos, para concluir este sobrevoo, examinar o que se fez na Europa durante o tempo da guerra, na Inglaterra e na França.

Na Inglaterra, a primeira grande manifestação foi, em 1936, a Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Londres por um núcleo composto por Humphrey Jennings, David Gascoyne, Roland Penrose e Herbert Read. Em consequência, o ano de 1937 vê essa equipe inicial atrair grande número de jovens artistas, que dedicam boa parte de seu tempo a uma ativa propaganda em favor dos Vermelhos espanhóis. A partir de 1938, o movimento dispõe de um órgão próprio, o "London Bulletin", editado por Penrose e Mesens, um dos pilares do grupo surrealista belga, preventivamente refugiado na Inglaterra. Os refugiados surrealistas serão muito numerosos na Inglaterra durante a guerra, e o belga Mesens, em companhia de um francês, J. B. Brunius, animará um grupo internacional que difundirá amplamente o texto da conferência de Breton aos estudantes da universidade de Yale, nos EUA.

Na própria França, já em 1941, um novo grupo intitulado "La main à plume" ("A mão de pena", em oposição à mão de arado, símbolo da renovação rural desejada pelo governo do Marechal) proclama sua vontade de prosseguir a obra do Surrealismo apesar das dificuldades da época; sua atividade consistirá essencialmente em algumas publicações: "Transfusion du Verbe" ("Transfusão do Verbo") em 1941, "La conquête du monde par l'image" ("A conquista do mundo pela imagem") em 1942 e "Le Surréalisme encore et toujours" ("O Surrealismo ainda e sempre"), em Paris, em agosto de 1943. Essa equipe não passa, de fato, de um agrupamento efêmero de boas vontades esparsas — alguns antigos, alguns belgas, muitos recém-chegados sem experiência —, o que é bastante lógico, já que as cabeças se puseram a salvo do outro lado do Atlântico, de modo que sua ação quase não faz mais que repetir os achados de antes da guerra. Mas, como escrevia um deles em 1943, "em certas condições históricas, manter é também construir".

O acontecimento mais interessante, e com ele terminaremos, é a ruptura que se manifesta, mais uma vez, entre os surrealistas livres e os surrealistas (ou melhor, os ex-surrealistas) marxistas, comunistas integrados, ou em vias de sê-lo, no aparelho do Partido.

O pacto germano-soviético já ficara atravessado na garganta dos Surrealistas, mas, em seguida, a entrada dos poetas comunistas na Resistência e sua adesão a uma poesia patriótica, de forma clássica (o que constituía dois vícios inexpiáveis aos olhos dos Surrealistas), desencadeia a guerra entre os ex-amigos. Os visados eram Éluard e sobretudo Aragon, e deste último, notadamente, o opúsculo intitulado "L'honneur des poètes" ("A honra dos poetas"). Em março de 1944, Mesens e Brunius publicam em Londres "Idolatry and confusion" ("Idolatria e confusão"), que ataca de frente "a poesia da Resistência" e denuncia aqueles que se deixaram cair na armadilha da união sagrada: para participarem de boa-fé no combate contra a reação fascista, puseram-se a rimar slogans e canções de marcha e esqueceram-se de prosseguir sua obra revolucionária. Herbert Read concluía assim um artigo em "La France libre" de 15 de outubro de 1943: "desconfiemos dos defensores zelosos demais da rima". No ano seguinte, em 1945, na Cidade do México, Benjamin Péret fazia entrar em ação a artilharia pesada ao publicar "Le déshonneur des poètes" ("A desonra dos poetas"), que lhe valeria as mais ferozes inimizades: não somente ataca Aragon, cujo título

parodia, mas denuncia muito vivamente a tonalidade cristã e nacional de numerosos poetas da Resistência, e concluía assim: "As guerras como esta que sofremos só são possíveis graças a todas as forças de regressão e significam, entre outras coisas, uma parada do impulso cultural, posto em xeque por essas forças de regressão que a cultura ameaçava".

De fato, a catástrofe de 1940 abrira muitos olhos e, tanto entre os partidários do Marechal quanto entre os resistentes, muitos haviam recuperado a noção da importância das realidades naturais: a revolução cultural preconizada e amplamente iniciada pelos Surrealistas antes da guerra corria, portanto, o risco de ver seu impulso combatido; era ao menos uma eventualidade — que, como veremos no próximo artigo, não se concretizou, Maio de 68 o provaria suficientemente —, mas no momento a dúvida era possível, e Péret não foi o único a acreditar nela; na outra ponta do tabuleiro ideológico, muitos membros da Revolução Nacional também acreditaram.

Toda essa polêmica entre Surrealistas e poetas comunistas logo ressurgiria em Paris. Durante os anos que se seguirão à Libertação, um dos principais aspectos do Surrealismo será essa guerra dos intelectuais comunistas, que farão de tudo para desacreditar seus antigos amigos, tanto mais que Breton, Péret e seus amigos se revelarão logicamente antistalinistas; naquele tempo, em que o Partido era todo-poderoso, era um crime que se pagava muito caro.

P.R.

Revision #2
Created 18 October 2026 15:57:22 by Admin
Updated 19 October 2026 00:29:07 by Admin