

SOBRE O SIGNIFICADO DO SURREALISMO PARA O SÉCULO VINTE: ANTECEDENTES ILUMINISTAS E ANTECIPAÇÕES PÓS-MODERNISTAS

Acácio Luiz SANTOS*

- **RESUMO:** Este trabalho investiga o significado do surrealismo para a cultura do século vinte, enfatizando: a herança iluminista – linguagem como metáfora; surrealismo e seu interesse em política e mito; e surrealismo como um estilo pré-pós-modernista. Destarte, ele conta contribuir para os estudos sobre surrealismo, vanguardas literárias e literatura e cultura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Vanguardas literárias. Surrealismo. Literatura e cultura. História da literatura.

Introdução

Antes de afirmar em que consiste o presente trabalho, devo declarar o que ele não é: não é um registro da crônica e datas do surrealismo, acompanhado de comentários; não é um inventário anotado de suas características; e não é um estudo descritivo ou crítico de seus autores, tampouco uma relação dos mesmos, que estaria melhor em um verbete de enciclopédia. Ele consiste, muito simplesmente, em expor uma visão compreensiva da significação do surrealismo na cultura do século vinte, conforme o seguinte roteiro: investigação dos antecedentes iluministas de que o surrealismo é tributário; exame das articulações surrealistas com a política e o mito; e investigação de sua recepção pela cultura pós-moderna. Com isso, espero situar o surrealismo no âmbito maior da cultura ocidental, contribuindo com elementos para a discussão (aí, sim) de suas realizações específicas e de temas mais gerais, como a história das ideias ou o estudo das vanguardas novecentistas.

Antecedentes iluministas do surrealismo

Apesar de sua afirmação enquanto vanguarda, e, portanto, ruptura, o surrealismo pode ser interpretado, no âmbito maior da História da Cultura, como

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Niterói – Rio de Janeiro – Brasil. 24210-200 – santosacaciolui@yaho.com.br

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2010 e aprovado em 21 de junho de 2010.

continuidade lógica de uma dissolução, em pleno Século das Luzes, da relevância antropológica da metáfora enquanto signo da harmonia do ser humano. Com efeito, Santos (2009, p.6) caracteriza três consequências principais dessa dissolução, a partir da colocação viqueana da linguagem como metáfora: a inviabilidade do argumento; a incomunicabilidade da verdade; e o emocional como âmbito fundamental da linguagem, “sendo o racional apenas uma ilusão consentida.” A linguagem como criação passa a ser pressentida como uma conquista intransferível de cada indivíduo, expressão do mais recôndito de si, a que um esforço de adaptação ao outro será visto como um estranhamento fundamental, uma imposição “de fora”. Por sua vez, a “verdade” passa a ser concebida como uma construção, ou seja, mais um estranhamento fundamental, uma imposição, de que o indivíduo se vinga, ou reage, com uma nova construção: o discurso da “tolerância”, em verdade legitimador do “cada um no seu espaço”. O racional, portanto, afirma o indivíduo como portador de um duplo discurso (verdade e tolerância), graças ao qual ele pode suportar a presença do outro e preservar seu “eu” das terríveis imposições da intersubjetividade. Por sua vez, o “bem-pensar” iluminista legitimar-se-á com a assimilação do outro à Ideia, e, portanto, com a instauração de uma utopia moderna, a sociedade perfeita, de vez que moldada pelo discurso da verdade e tolerância (mas só entre “iguais”, ou aos sujeitos “à semelhança de” seus modeladores), e em que a Liberdade só será consentida se submetida ao crivo da Igualdade e da Fraternidade. Não surpreende que “[...] a figura paradigmática clássica do sábio será substituída insinuadamente pela do iluminado, aquele que compreende o mais profundo de si e de todos não pela prática argumentativa, mas pela exibição ostensiva de sua sentimentalidade.” (SANTOS, 2009, p.6). Também é natural que, neste processo, o poeta só se legitime ao aceitar o papel que lhe cabe pela elite iluminada: “[...] o papel de gênio, de perscrutador inaugural de zonas virgens da sensibilidade.” (SANTOS, 2009, p.6). Neste horizonte novo, em que se instala a arena lógico-paranoica da modernidade, podemos reconhecer vários antecedentes culturais do surrealismo: linguagem como criação; predomínio do emocional sobre o racional e do subconsciente sobre as coerções sociais; a visão do próprio movimento como única via legítima de criação; e o artista como ser inaugural, porquanto desbravador de um mundo exclusivamente seu, de “dentro de si”. O surrealismo aparece, portanto, na última estação das viagens inaugurais dos comboios modernistas, no esteio das demandas culturais mais urgentes de que foi tributária a civilização ocidental do ocidente.

Por sua vez, o surrealismo também extremou a dissolução do “eu próprio” e do “outro”, uma prática da era moderna que começa a ganhar contornos mais exasperadores por ocasião da publicação das *Máximas* do duque de La Rochefoucauld, em 1665:

The root assumption of the Maxims appears in the small essay on amour-propre that stood at the head of the first edition but was purged from later ones, probably of its insufficiently lapidary form. There La Rochefoucauld offers his definition of amour-propre – “love of oneself, and of all things for oneself” – and states the crucial fact that “it makes men idolaters of themselves, and makes them tyrants over others if fortune gives them the means to do it.” This formula takes the implications of the definition in two directions: toward ourselves we are in a fundamental position of weakness, that of idolaters, worshippers of a false image; toward others we aspire to a position of strength, a tyrannical domination that will use whatever means come to hand. A true self, which could find small gratification in the tribute of such idolatry, plays little role here. What is important is the idol of the self which we love and to which we love and to which we are enslaved. And yet this idol has great powers and is like a god, a hidden god whose actions can never be fathomed by the mortals whose service it compels. (FARRELL, 2006, p.158-159).

O amor-próprio torna-se o discurso do amor de si e para si, num processo de dissociação extrema da relação eu-outro, com consequências drásticas para a compreensão, pelo sujeito, de ambos os pólos definidores da intersubjetividade. Como idólatra (de si) e tirano (do outro), o indivíduo é obrigado a reconhecer uma dupla fraqueza. Em relação a si, ele dissocia seu “eu” empírico (porque exposto à realidade circundante, árido mundo povoado de incômoda alteridade) de seu desconhecido “eu” interior (soterrado pelas avalanches da interpessoalidade), numa paranoica relação homóloga: idólatra/ ídolo; impuro/ puro; loquaz/silente; inautêntico/autêntico. Por sua vez, em relação ao “outro” coarcedor, o “eu” empírico, recalçado pela exigência contínua da tolerância, é levado a reconhecer-se como ser postoço, prisioneiro, cuja autenticidade e liberdade só poderão afirmar-se pela neutralização do “outro”, viabilizada pela ruptura radical e violenta da tolerância. A linguagem como criação ameaça reduzir, assim, a intersubjetividade a uma aporia, conflito irreduzível em que um dos pólos só pode afirmar-se pela negação do antípoda, e vice-versa. Mas, neste caso, qual o exato estado e fundamento da sociedade? Mais tarde, em meio ao intenso labor iluminista de dissolução da harmonia antropológica clássica, o pensamento rousseauiano encontrará uma resposta para a questão:

Jean-Jacques Rousseau found an even more clever way of using the new, optimistic moralism to combat the temptations of the new social order. His argument was not that vice was necessary for society but that society was necessary for vice and that not only vice but all human evils stem from our social being. But [...] Rousseau was a passionate fantasist who, at a crucial point of his life, experienced an all-consuming revelation that allowed him in a moment to penetrate the false pretenses of civilization. On reading the question proposed by the Academy of Dijon, he “saw another world and became another man.” Having staked his fame upon the notion that all of the products of human invention are evil and society itself a

curse, he defended his “sad and great System” [...] and lived out its consequences for almost three decades. His ultimate accounts of the adventure are those of a paranoid protesting his innocence against his enemies and attempting to outwit their conspiracy, yet his writings stand nevertheless among the key documents of the modern self. (FARRELL, 2006, p.251-252).

Conforme a colocação de John Farrell, acima, a aporia intersubjetiva vivida pela cultura das Luzes encontra seu fundamento exatamente na vida social, que potencializa os inúmeros choques de seus membros (“eus”) com todos os demais (os outros). A existência de vício presume uma sociedade, residindo o vício fundamental na relação eu-outro, que força cada indivíduo a reconhecer seu inexorável estado de dupla fraqueza. Neste sentido, os “produtos da invenção humana”, isto é, as constantes e insuportáveis concessões do verdadeiro “eu” ao outro, pedem uma radical terapia, um “triste e grande sistema”. Uma vez que, conforme expus mais acima, só a radical aniquilação do outro, por meio da ruptura radical da tolerância, pode resolver o conflito, é lógico que um “sistema” terapêutico valorizará, sem restrições, todo e cada “eu” interior: ídolo autêntico, silente, puro – numa palavra, *selvagem*. A legitimação do “bom selvagem” por Rousseau é, assim, menos o fascínio pelo indígena empírico que a instauração de um novo modelo de homem social – apesar do paradoxo – que deve eliminar, quando conveniente, toda e qualquer resistência (alteridade). Nesse sistema, o novo paradigma humano adquire o domínio sobre a tolerância: esta, tanto quanto a inocência (tão proclamada pelo choroso pensador suíço), são, enquanto meras palavras, manipuladas pelo homem, o que, aliás, é coerente com a visão de linguagem como metáfora (afinal, ironia, paradoxo, antítese, também provêm todos do caráter figural – metafórico – da linguagem). O novo paradigma da elite pensante inocula-se, geral e imperceptivelmente, em todos os tipos aspirantes a ela, inclusive o poeta. Desde o romantismo, atacar as palavras grandiosas da sociedade tradicional e expor sua inconsistência torna-se um dos carros-chefes da prática poética, numa vertente que será explorada pelo surrealismo. E qual será, mais de cem anos após a instauração iluminista, a estratégia surrealista de intervenção? A resposta encontra-se na própria reconfiguração da cultura, na passagem do século dezenove ao vinte:

A literatura moderna valorizou nos impulsos do inconsciente as livres energias dos instintos bloqueadas pelo policialismo ético da civilização vitoriana. Nisso, aliás, os artistas modernos seguiram Freud com ortodoxia impecável: pois Freud singulariza o inconsciente – ou “processo primário” – precisamente por sua natureza de psiquismo *recalcado, censurado*, que o distingue do mero “sub-consciente”. Nesse sentido, toda a arte moderna foi vocacionalmente surrealista; toda ela compreendeu o princípio da realidade como uma coação, uma limitação das possibilidades vitais do homem; toda ela concebeu a autonomia do imaginário em termos de revolta existencial, de “revolução

cultural”. Com ou sem a utopia da “escrita automática”, a atitude surrealista inoculou na arte moderna a *mística da liberdade espiritual*, fonte número um da contracultura de vanguarda. (MERQUIOR, 1979, p.86-87).

O surrealismo, assim, emerge a partir de uma cultura que preservou, sob várias metamorfoses, a noção do conflito aporístico do “eu” com o outro, com todos os outros (a sociedade). A preservação de valores éticos tradicionais é lida, pela elite dominante, como “policiamento”, preservando desse modo seu caráter coecedor, “corruptor” do verdadeiro “eu”. A noção freudiana de inconsciente, por sua vez, atualiza a tão aspirada imagem do “bom selvagem” como *prisioneiro*, graças aos recalques ou censuras impostos pela sociedade. É a libertação deste portador das “livres energias dos instintos” a finalidade última da prática surrealista, graças à estratégia da escrita automática. O surrealismo sumariza, enfim, a aspiração mística mais profunda do modernismo, a “liberdade espiritual”. Neste sentido, a instauração surrealista pode ser compreendida como a última e mais agressiva mutação da “nova linguagem” preconizada na antessala da era moderna, cujas relações com a sociedade de sua época e seus posteriores desmembramentos passo agora a investigar.

Política e mito: sobre as articulações surrealistas

Na seção acima, procurei situar a aparição do surrealismo dentro do âmbito mais amplo da cultura ocidental moderna, apontando seus antecedentes mais remotos com ênfase na concepção oitocentista da linguagem como metáfora. Por sua vez, se o propósito fundamental do surrealismo, por um lado, é homólogo ao projeto de libertação do homem promovido por Jean-Jacques Rousseau, num quadro conceptual que atualiza a figura do “bom selvagem” no inconsciente portador de energias vitais que devem ser liberadas, por outro lado convém não desprezar os reflexos culturais da poética anterior ao modernismo: o simbolismo. Este estilo, para além da renovação das promessas de redenção do homem moderno na fruição dionísia do Belo, supriu, para a elite pensante de fins do oitocentos, o amargo divórcio do homem com Deus, restaurando a dimensão espiritual do homem na Arte. A mescla de materialismo e arroubos místicos, que caracteriza a poética e o pensamento dos principais autores do surrealismo, levou o surrealismo a ironias fundamentais, como descritas por Georges Bataille (1994, p.69):

Of course it is paradoxical to compare surrealism with a church. [...] Why not reinforce this argument by pointing out that in a sense Romanticism, too, is a religion within surrealism which condenses it? Of this religion, the Surrealist Group is the Church and poetry is the God (or the Devil). (Moreover, the recent exhibition

clearly manifested a professed taste for forms of ritual initiation.) No one would contest the sacred character of poetry: from the moment poetry becomes autonomous and is no longer confined to the expression of some already sacred reality, poetry is sustained by its own power, and so fully communicates the trepidation of the sacred. In truth, it is enough that poetry ceases to be subordinate, through its “subject”, to something other than itself (this is the meaning of automatic writing) for a poet to show himself that he is bound to give poetry God’s place (something which immediately signals the power of profanation which Gracq rightly connects to surrealism – but profanation is the sacred, it is the truth of sacrifice).

A “igreja” surrealista instaura, em outras palavras, uma sacralidade para acabar com todas as tradicionais concepções do sacro herdadas pela civilização ocidental. A poesia surrealista aspira ao lugar, deixado vago, por Deus, numa ambição que significa, culturalmente, a afirmação da redução do espiritual ao estético, tão cara ao simbolismo. No entanto, enquanto “vanguarda”, o surrealismo apresenta também diferenças cruciais em relação ao simbolismo: em oposição aos vários templos simbolistas (alguns deles, de um só santo...), o surrealismo é marcado por seu caráter unificador, exclusivo, sectário – uma “igreja unificada”, por assim dizer. Além disso, o surrealismo estará marcado por uma deliberação política: aqui, ele diverge fundamentalmente do simbolismo, o qual, apesar da postura de *oposição cultural* (postura essa também própria do surrealismo), preocupava-se primordialmente com o resgate da contemplação vital do Belo, interpretando a vida política sua contemporânea como apenas mais um entre os vários sistemas sociais votados à mediocridade do homem. Estas diferenças cruciais acabam por materializar-se nas próprias técnicas valorizadas e praticadas pelo surrealismo, como a impressão riscada e a colagem:

Le “frottage” basé, selon Max Ernst, sur “l’intensification de l’irritabilité des facultés de l’esprit”, le “collage” permettant “à chaque seconde au peintre de prendre un cliché cinématographique de sa pensée” (Max Morise) sont autant de techniques permettant un trait d’union entre l’inconscient pur et ses sécrétions: l’automatisme en est un autre. Bien que les premières traces d’écriture automatique soient apparues à la fin du XVIII^e siècle (cf. le marquis de Puységur, élève de Messmer), c’est avec le surréalisme qu’elle devient un moyen de changer le monde. On sait que, pour les surréalistes, l’homme raisonnant est étranger à lui-même. Pour paraphraser le titre d’un ouvrage automatique collectif, nous pourrions avancer que c’est un homme qui a perdu son squelette. (CORTANZE, 2005, p.11).

As técnicas empregadas pelo artista surrealista afirmam a finalidade última de dar uma “voz” ao submerso inconsciente: são “secreções” arrancadas do mais profundo recôndito interior da alma e trazidas, mesmo precariamente, à realidade. Mas não cessa aqui a ambição do surrealismo: ainda homólogo ao projeto pedagógico

e revolucionário de Rousseau, ele carrega uma ambição total de transformação da realidade, o que, como tratarei mais adiante, identifica-o ao comunismo. Como na pedagogia rousseauiana, o projeto surrealista prevê a proliferação do “bom selvagem”, agora por meio da educação voltada para a libertação das forças vitais do inconsciente, de que o homem, na esfera racional cotidiana, se distancia. A prática de libertação de tais forças na arte reconcilia, assim, o homem comum com seu outro mais essencial: ele mesmo. Mas por que caminhos tais práticas de desatropia do inconsciente poderiam levar à revolução social? Uma forma de resolução do problema resulta no próprio caráter intemporal atribuído ao inconsciente, que, se desenvolvido, auxilia o homem a reconciliar-se com sua verdadeira “fala” e a ultrapassar as contradições de seu presente medíocre, abrindo uma fenda que lhe permitiria o acesso ao porvir, e, assim, assumir o controle de seu futuro.

Le mot “supérieur” (dont Breton devait regretter l’emploi dans ce contexte) n’implique aucune transcendance, mais signifie au fond: fondamental. Le “jeu désintéressé de la pensée” est opposé dialectiquement à la pensée délibérée et préméditée et par conséquent, selon Breton, freinée et frustrée. Il s’ensuit que, comme Breton et Eluard l’énoncent dans les Notes sur la poésie: “Le lyrisme est le développement d’une protestation”. Si le contexte dans lequel ces deux définitions sont formulées est celui de l’écriture, le but de celle-ci, comme de tout comportement surréaliste – dont le plus simple serait de “descendre dans la rue et (de) tirer au hasard” –, n’est pas le culte d’une esthétique quelconque, mais l’exploration du devenir humain. Tout acte surréaliste est censé viser à “la résolution des principaux problèmes de la vie”, c’est-à-dire à rendre la condition humaine moins insupportable. Là apparaît la distinction essentielle entre le surréalisme et le mouvement symboliste qui l’avait précédé comme courant poétique international. Le symboliste cherchait dans l’art un succédané de la vie imparfaite: le surréaliste propose un moyen de rendre l’existence moins inacceptable, l’art étant en soi non une fin, mais un médiateur. (BALAKIAN, 1984, p.395).

A verdadeira “fala” buscada pelo homem não o reconcilia com sua transcendência; ao contrário, ela torna mais vívida que nunca sua experiência da imanência: o inconsciente trazido ao alcance da realidade permite o vislumbre da raiz verdadeira da dor humana, a contradição insuportável do outro. O gesto emblemático de sair à rua atirando ao acaso é a representação surrealista da angústia mais fundamental, que, conforme apontei na seção anterior, só poderia ser curada pela ruptura radical e violenta da tolerância. A consequência terrível vai, destarte, se delineando: a libertação espiritual do homem deve prever, no momento oportuno, um ataque categórico visando à aniquilação do outro; sua justificativa, por outro lado, reside na asserção de tornar, dessa forma, “a existência menos insuportável”. Essa preparação em larga escala dos espíritos, a partir de uma inflexível organização central, identifica o surrealismo com o cerne do pensamento revolucionário, que gravitará,

durante o século vinte, em torno da estrela vermelha do comunismo internacional. Assim:

Le surréalisme n'est pas un mouvement littéraire au sens classique du terme et les surréalistes ne sont pas entrés en politique par hasard ou par accident. La démarche surréaliste est en soi politique: en se donnant comme mot d'ordre de "transformer le monde" (Marx) et de "changer la vie" (Rimbaud), les surréalistes entendent lier étroitement révolution artistique et révolution poétique. Le lien entre révolution esthétique et révolution politique prend, chez eux, une dimension très particulière: leurs positions esthétiques intègrent une dimension éthique qui conditionne leur engagement politique. Pendant une soixantaine d'années, les surréalistes sont allés à la recherche d'un monde plus conforme à leurs aspirations, non sans ambitions et illusions, une recherche qui ne fut pas à l'abri de désillusions. (PALIGOT, 2007, p.27).

Em proposição fundamental, portanto, o surrealismo permite revelar sua verdadeira significação para a cultura do novecentos: menos que um movimento literário, ele funciona como um departamento de Estado, votado à instauração de uma ordem revolucionária. Não por acaso a filiação partidária e os escândalos, mais que as obras, acabam por tornar-se a finalidade central dos artistas surrealistas: se aquela estreitava o Grupo Surrealista com as estratégias do Partido Comunista, aqueles ajudavam a tornar a crítica ao modo de vida tradicional da burguesia, por meio de constantes ridicularizações e de ataques veiculados pela imprensa, um fato cultural. Esta estratégia comum ao surrealismo e ao comunismo é, em verdade, uma estratégia de ordem exclusivamente política, o que acarreta consequências para a função artística real do surrealismo:

Un autre élément de cette rupture avec les valeurs bourgeoises concerne la conception même de la fonction artistique. En effet, les surréalistes remettent également en cause la vision traditionnelle de la création artistique. La volonté de désacralisation de l'art, déjà présente chez les dadaïstes, s'accompagne d'une volonté de "démocratisation" de la fonction poétique et artistique. En s'appuyant sur Lautréamont, "La poésie doit être faite par tous. Non par un.", les surréalistes affirment que l'art n'est pas réservé à l'artiste investi d'un génie particulier, d'un don inaccessible au commun des mortels. Chaque homme, chaque femme possède des virtualités créatrices jusqu'alors inhibées par la société. L'écriture automatique, le collage doivent permettre à chacun d'exprimer ses facultés de création. (PALIGOT, 2007, p.28).

A perda da autonomia do sistema artístico, tornado um departamento cultural de um sistema político de oposição à cultura tradicional, leva o surrealismo a afirmar a dessacralização da arte e à contestação da visão cultural do artista como "gênio". O

artista seria apenas alguém liberto das amarras da sociedade inibidora (aqui, mais uma vez, reaparece a matriz rousseauiana da sociedade como “corruptora” e “viciosa”), cede a vez e a voz ao inconsciente, que aponta para o único e verdadeiro caminho a seguir rumo à liberdade espiritual tão desejada por todos. Em outros termos, a promessa de “democratização” da arte tem a finalidade cultural de tornar, não apenas menos temerosa, mas apetecível ao homem comum a atitude de tirar o “bom selvagem” do armário... Brincadeiras à parte, o fato é que essa intervenção cultural surrealista terá grande futuro e êxito na posteridade, como reconhece Octavio Paz (1983, p.31):

Cierto, hay un estilo surrealista que, perdido su inicial poder de sorpresa, se ha transformado en manera y receta. El surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; pero, asimismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas ha cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que las lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma. Esas cicatrices forman una constelación de obras a las que no es posible renunciar sin renunciar a nosotros mismos. Sin embargo, el surrealismo traspa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano.

Com efeito, o surrealismo, tendo perdido, devido a seu caráter de “vanguarda”, o elemento surpresa que o beneficiou nos anos 20, deixou no entanto profundas marcas na cultura subsequente. Isso deve muito ao fato de que ele, por sua vez, ocupou-se de uma aporia fundamental da modernidade (a relação intersubjetiva) e explorou suas contradições mais marcantes, além de ter sabido dar um sentido artístico programático ao (já influente na época) arcabouço freudiano. Mas sua influência posterior também se relaciona à sua habilidade de conciliação de opostos: curiosamente, conforme a reflexão de Paz, acima, permite aclarar, tudo que o surrealismo *não é* (escola, poética, religião, partido político), ele *pretende ser*. E, convém perguntar, como tamanhos percursos de aparente fracasso do ser conseguiram orientar a cultura do restante do século? Parece-me que a resposta a tal questão exige um retorno às relações políticas do surrealismo. Antes, no entanto, observo um fator crucial para sua posterior gênese: o impacto cultural da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), iniciada dez anos antes do surrealismo. Durante o confronto, criou-se Dada, reação extrema e metaartística ao trauma por ele desencadeado. Vários artistas ligados ao surrealismo provieram de Dada, o que confirma o caráter de vanguarda radical próprio do surrealismo. Mas, como coloquei acima, o surrealismo caracteriza-se por ser programático, e isso implica a exploração continuada de algum problema crucial à cultura trazido à tona pela guerra. Para aclará-lo recorro à reflexão de Paul Fussell (2000, p.21):

*Furthermore, the Great War was perhaps the last to be conceived as taking place within a seamless, purposeful "history" involving a coherent stream of time running from past through present to future. [...] But the Great War took place in what was, compared with ours, a static world, where the values appeared stable and where the meaning of abstractions seemed permanent and reliable. Everyone knew what Glory was, and what Honor meant. It was not until eleven years after the war that Hemingway could declare in *A Farewell to Arms* that "abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates." In the summer of 1914 no one would have understood what on earth he was talking about.*

A Primeira Guerra Mundial representou, assim, para a cultura ocidental, uma ruptura em larga escala com o antigo paradigma temporal que assegurava a harmonia entre ordem e história. Suas causas imediatas, exploradas pela imprensa mundial a ponto de se tornarem um lugar-comum de estupidez humana, leva a geração jovem que a vivenciou a questionar se haveria realmente um verdadeiro significado para as grandes palavras que, até então, tinham sustentado o conjunto declarado de valores da civilização. Com espanto, essa geração jovem apanhou-se duvidando do real, transcendente, valor de termos como "glória", "honra", e tantos outros. Após a fatal inoculação iluminista da linguagem como metáfora, 170 anos depois toda uma compreensão do caráter figurativo dos termos que tinham expressado, até ali, os grandes ideais veio à tona. Se as consequências físicas e econômicas da guerra foram, desde o princípio, palpáveis, suas consequências culturais fizeram-se sentir logo após o término do confronto, de forma muito mais extrema e irreversível. Nesse sentido, um dos grandes apelos do surrealismo foi seu caráter terapêutico, de reerguimento do humano sob seus próprios escombros. Voltando ao que mencionei mais acima, o surrealismo apresentou ao desorientado indivíduo dos anos 20 uma promessa de redenção, cuja posologia já se anunciava no Primeiro Manifesto de André Breton (1977, p.29):

Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste. Dans la mesure où il lui est indispensable de se faire comprendre, il arrive tant bien que mal à s'exprimer et à assurer par là l'accomplissement de quelques fonctions prises parmi les plus grossières. Parler, écrire une lettre n'offrent pour lui aucune difficulté réelle, pourvu que, ce faisant, il ne propose pas un but au-dessus de la moyenne, c'est-à-dire pourvu qu'il se borne à s'entretenir (pour le plaisir de s'entretenir) avec quelqu'un. Il n'est pas anxieux des mots qui vont venir, ni de la phrase qui suivra celle qu'il achève. À une question très simple, il sera capable de répondre à brûle-pourpoint. En l'absence de tics contractés au commerce des autres, il peut spontanément se prononcer sur un petit nombre de sujets ; il n'a pas besoin pour cela de "tourner sept fois sa langue" ni de se formuler à l'avance quoi que ce

soit. Qui a pu lui faire croire que cette faculté de premier jet n'est bonne qu'à le desservir lorsqu'il se propose d'établir des rapports plus délicats ? Il n'est rien sur quoi il devrait se refuser à parler, à écrire d'abondance. S'écouter, se lire n'ont d'autre effet que de suspendre l'occulte, l'admirable secours. [...] Seule la moindre perte d'élan pourrait m'être fatale. Les mots, les groupes de mots qui se suivent pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n'est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir – et elle intervient.

Já em sua primeira frase, o trecho acima retorna à visão iluminista da linguagem como metáfora: a prática surrealista é o sentido primeiro da linguagem, um sentido atrofiado pelo homem no cotidiano comum, em que ele, cada vez que a emprega, tem que parar para refletir e, assim, pôr-se a salvo do risco. Neste cartão de visita surrealista surge a ideia das forças vitais do inconsciente como a expressão vital do homem, com Breton urgindo a seus leitores que exercitem a técnica da escrita automática com afinco, com vista à libertação, fazendo, com o emprego da escrita automática, emergir o “eu” essencial do inconsciente. Apesar de seu materialismo, como lembrei mais acima, o surrealismo apoia-se na mística (da liberdade espiritual) e na mítica (da revolução política). Assim:

Le développement des avant-gardes historiques est donc lié à une perception et à une acceptation progressives de la nécessité du mythe. Mais les fonctions de ce mythe changent. Pour Maïakovskij, il est identique avec la révolution et perd sa raison d'être au plus tard avec le stalinisme. Pour Aragon et pour Breton en 1924, il est lié au “merveilleux quotidien”, tel qu'il se manifeste aussi bien dans “Le Paysan de Paris” que dans “Nadja”. Mais pour le Breton de 1942, la place centrale, occupée par le mythe désormais, pourrait signifier non seulement la dissolution du projet initial de reconduire l'art dans la vie quotidienne, mais aussi celui du projet politique du surréalisme des années trente à partir du “Second manifeste”. Le mythe, dans cette perspective, représente un dernier recours, mais un recours qui risque, comme chez Bataille, de devenir “fable”, donc une “communication appropriée” (Barthes). On est ainsi loin de la revendication du premier “Manifeste” de “pratiquer la poésie”, et le surréalisme, et avec lui les avant-gardes historiques dans leur ensemble, sont sur le point de devenir eux-mêmes un “mythe nouveau”, un spectre pour l'art et la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle. (ASHOLT, 2003, p.24-25).

Essa “necessidade do mito”, penso, é tributária da atitude ambivalente do surrealismo diante da linguagem (numa clara vinculação a seus antecedentes iluministas): numa época em que a desconfiança das grandes palavras está-se tornando fato cultural, Breton (1977), de forma aparentemente ingênua (mas certamente não inocente) fala em “socorro” pela linguagem. Não por acaso o Manifesto Surrealismo afirma, além do movimento, o caráter místico deste: assim, as palavras cotidianas

tornaram-se não confiáveis por serem justamente a expressão de um “eu” postiço; será necessário um exercício de libertação deste “eu” para que a voz do inconsciente novamente fecunde a palavra com um significado essencial, proveniente do “eu” autêntico do inconsciente. Mas o caráter da tolerância como convenção construída para suportar o outro deve voltar à tona: o surrealismo também é uma lembrança permanente de que a destruição bate à porta. Para ajudar a consolidar seu projeto político, o surrealismo valer-se-á das mesmas estratégias do comunismo de após Primeira Guerra (de que dão testemunho seus numerosos manifestos e slogans). Já nos anos 30, na antessala da Segunda Guerra, tais estratégias sofrem, no entanto, uma nítida mudança, com o surgimento das exposições:

A reconsideration of the relationship of politics to Surrealism requires an interrogation of what remains among the least explored aspects of the movement's activity: exhibition practice. The undermining of the social order so central to Surrealism was, in the years before the war, thought through the space of art display and the experience within it. In particular, the first of the movement's 'Exposition Internationale' held in Paris in 1938 extended the movement's developing concern with the ideological potential of the object and its display, attending as pointedly to the situation of the object as to the viewing subject. Of course, for Surrealism, what was at stake in their various exhibitions was not the display of 'Art'. One sees this already in the Exposition Surréaliste d'objets (Surrealist Exhibition of Objects) of two years earlier, where the heterogeneous mix of objets trouvés, lava formations, mathematical models, Duchampian readymades, African and Oceanic artifacts, Surrealist constructions, and other objects reinterpreted the categories and taxonomies of the art gallery and museum. The exhibition importantly did so through a presentation that mimed as closely as possible – with vitrines, pedestals and an orderly display – some of the gallery-museum's most visible codes and systems. (FILIPOVIC, 2003, p.180-181).

Assim, ao clube de “mal-educados” agitadores dos anos 20, sucedeu-se, nos anos 30, uma decisiva orientação de “invadir” os espaços tradicionais de veiculação da arte com as exposições surrealistas. Esta mudança de estratégia não foi, evidentemente gratuita, pois objetivava as condições mais eficazes para “minar a ordem social” vigente. Com efeito, essas exposições questionavam na raiz os próprios modos burgueses de dar visibilidade à arte, sendo, ponto a ponto, um *pendant* às avessas das exposições coordenadas pelos nazistas (também inimigos da civilização tradicional judaico-cristã) na Alemanha. As exposições surrealistas mimetizam parodiando, os códigos convencionais da exibição em museus e galerias: em suma, o surrealismo, embora mudando de atitude, preservou sua postura inaugural de oposição aos valores tradicionais. O que interessa aqui é observar o significado da nova atitude do grupo surrealista: de promotores de escândalos e polêmicas periféricos ao circuito social das artes, o surrealismo passa agora a inserir-se parodicamente no centro deste

mesmo circuito; a continuidade do projeto de minar as concepções tradicionais de arte desloca-se de “fora” para “dentro”. Como consequência dessa estratégia astuta, a anterior separação rígida de espaços dos anos 20 (sociedade = centro: ordem X periferia: caos) cede lugar a uma composição mesclada: o caos (surrealismo) desloca-se para o centro (museus, galerias, espaços convencionais de fruição da arte), invertendo o signo deste (arte = centro: caos; ordem: periferia). Na última seção do desenvolvimento, passarei a tratar do significado dessa mudança para a etapa seguinte da cultura: o pós-modernismo.

O vórtex caótico: do surrealismo como antecipação pós-modernista

Se há um paradoxo que intrigará as gerações seguintes de críticos e historiadores da arte e da cultura, este é o surrealismo. Olhando em retrospectiva, é impressionante a fortuna posterior da arte de vanguarda menos preocupada com a arte do que com seus efeitos em sistemas sociais conexos. Mesmos os eventuais achados poéticos do surrealismo acabam sendo, em longo alcance, prejudicados por seu emprego programático, como fórmulas para se obter certas metas predefinidas. Quase se diria que o surrealismo triunfou apesar de si. Uma das causas talvez possa residir na própria desavença do Grupo Surrealista com o Partido Comunista, com cisões em ambos os lados, provocada justamente pela pedra de toque dos surrealistas: a escrita automática:

*To the Surrealists, automatism represented a subversive and poetic weapon in the Marxist struggle toward total human emancipation. Automatism, however, proved to be a sore point between Surrealism and the French Communist Party. Despite all the Surrealists' self-styled "revolutionary" fervor, to the PCF they still seemed nothing more than just another art movement, with no ties to the proletariat who, the communists insisted, were the locus of real social change. Pierre Naville, who had left the Surrealists to join the Party, published a damning critique in 1926 under the title: *The Revolution and the Intellectuals: What Can the Surrealists Do?*, in which he posed the exasperated question: "Do the Surrealists believe in liberation of the mind before the abolition of bourgeois conditions of material life, or do they comprehend that a revolutionary spirit can only be created after the Revolution is accomplished?" Naville singled out "the life of dreams" and automatic writing, among other Surrealist activities, as mere "illusions of liberty" all too easily defused by the bourgeoisie. He put into words the uneasiness with which the Party viewed such practices as automatism, which the PCF saw as a ridiculously passive mode of political organization. (GREELEY, 2006, p.57).*

O cerne do problema, portanto, residia na interpretação divergente da escrita automática feita pelo Partido Comunista Francês: para boa parte de seus

membros, apesar de instaurar o caos, ela continuava sendo ainda uma proposta considerada intelectualizada demais para atingir a chamada classe revolucionária, o proletariado; portanto, em última análise, uma proposta não mobilizadora, não viabilizadora da revolução. No entanto, o fim da Segunda Guerra e conseguinte descoberta das “traições” de Stalin vieram a provocar uma paranoia generalizada referente ao próprio sentido da história. Para apagar a “mancha stalinista”, em verdade a regra no alto comando internacional do Partido, e não a exceção, a estratégia passou a ser a promoção, no Ocidente, da libertação exasperada dos sentidos e da suspeita em relação a toda e qualquer evidência histórica “incômoda”. A antiga escrita automática (afinal, também uma mistificação: Breton, Aragon também corrigiram algumas de suas obras antes da publicação, prejudicando seu impulso vital...) ocupa o espaço estratégico que antes cabia à literatura proletária. A disseminação da dúvida, da descontinuidade e da autoparódia, assim como a representação da instauração do caos no cotidiano da nova ordem do pós-guerra, caos esse que tudo assimila à maneira de um vórtex, penetram a narrativa de nomes centrais de países em desenvolvimento (Antonio Callado, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Saramago). Os pontos de contato entre o surrealismo e o pós-modernismo podem explicar-se por sua comum volúpia de caos, por sua postura mistificadora e cínica em relação à linguagem, por sua exuberante autocontradição, e por sua atitude de desprezo em relação à história: as exposições surrealistas dos anos 30 podem demarcar a aurora da prática pós-moderna de incorporar elementos da “ordem” para subvertê-los parodicamente; como o surrealismo, o pós-modernismo ironizará tudo, menos o gesto de ruptura com a tolerância. Desta forma, tanto no âmbito da história das ideias e da cultura, quanto no âmbito de história dos estilos artísticos, é lícito considerar o surrealismo um pré-pós-modernismo, anúncio de uma promessa de libertação que é, no entanto, também, um pacto com a destruição.

Conclusões

Do que foi exposto aqui, posso concluir afirmando: a) o surrealismo dá continuidade e amplifica a ideia iluminista da linguagem como metáfora; b) o surrealismo atualiza também o projeto pedagógico rousseauiano, fazendo do inconsciente o novo avatar do “bom selvagem”; c) a principal finalidade do surrealismo é meta-artística e consiste na transformação dos espíritos, preparando-os para o ataque final contra a tolerância; d) tanto como sua matriz iluminista, o surrealismo mescla, em seu discurso, elementos místicos à visão materialista, como forma de fugir ao exame de suas contradições internas (em sentido literal); e) o

surrealismo aproveitou e intensificou uma orientação cultural pós-guerra, no sentido de esvaziar as grandes palavras do universo tradicional de valores; f) o surrealismo como Grupo abdicou ostensivamente da antiga autonomia da linguagem poética, própria do romantismo-simbolismo, atuando como departamento cultural não declarado do Partido Comunista; g) a estratégia da escrita automática, ponto de polêmica entre o Grupo e o Partido, termina com o triunfo desta, após o fim da Segunda Guerra, para viabilizar o apagamento das “traições” internas do Comitê; h) em consequência, desenvolve-se o pós-modernismo a partir do deslocamento do caos para o centro da nova ordem, estratégia antecipada pelas exposições surrealistas dos anos 30; i) a volúpia do caos, a representação da paranoia e a ironia total, que poupa apenas o velho gesto emblemático de ruptura com a tolerância, evidenciam a filiação surrealista do pós-modernismo; e j) neste sentido, pode-se entender o surrealismo como um pré-pós-modernismo. Em suma, apesar de seu rico e variado legado e de seu caráter de ruptura, o surrealismo, enquanto movimento situado, é tributário de uma tradição iluminista, que ele transforma e lega, por sua vez, à segunda metade do século vinte, à era pós-modernista, que pode, com maior exatidão, ser denominada pós-surrealista. Espero, assim, ter contribuído com elementos de algum valor para o debate sobre a fascinante questão das vanguardas literárias e seu significado cultural para nós (seus “outros”).

SANTOS, Acácio Luiz. On the meaning of surrealism to twentieth-century culture: Enlightenment antecedents and postmodern anticipations. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.147-162, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *This article investigates the meaning of surrealism to the culture of the twentieth century, emphasizing the Enlightenment heritage – language as metaphor, surrealism and its interests in politics and myth, and surrealism as a pre-post-modernist style. Thus, it aims to contribute to the studies on surrealism, literary avant-gardes and literature and culture.*
- **KEYWORDS:** *Literary avant-gardes. Surrealism. Literature and culture. History of literature.*

Referências

ASHOLT, W. L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire? In: LÉONARD-ROQUES, V.; VALTAT, J.- C. (Ed.). **Les mythes des avant-gardes**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. p.19-32.

BALAKIAN, A. Le surréalisme français. In: WEISGERBER, J. (Ed.). **Les avant-gardes littéraires au XXe siècle: histoire**. Budapest: Akadémiai Kiadó/ Association Internationale de Littérature Comparée (AILC): International Comparative Literature Association (ICLA), 1984, v.1, p.394-410. (Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes, IV).

BATAILLE, G. **The absence of myth: writings on surrealism**. Translated by Michael Richardson. London: Verso, 1994.

BRETON, A. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Pauvert, 1977.

CORTANZE, G. de. **Le monde du surréalisme**. Rééd.augm. Paris: Éditions Complexe, 2005.

FARRELL, J. **Paranoia and modernity: Cervantes to Rousseau**. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

FILIPOVIC, E. Surrealism in 1938: the exhibition at war. In: SPITERI, R.; LACOSS, D. (Ed.). **Surrealism, politics and culture**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2003. p.179-203.

FUSSELL, P. **The great war and modern memory**. New York: Oxford University Press, 2000.

GREELEY, R. A. **Surrealism and the Spanish civil war**. New Haven: Yale University Press, 2006.

MERQUIOR, J. G. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELLA, E. (Coord.). **Teoria literária**. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. p.40-92.

PALIGOT, C. R. Ambitions et désillusions politiques du surréalisme en France: 1919-1969. In: ASHOLT, W.; SIEPE, H. T. (Ed.). **Surréalisme et politique – politique du surréalisme**. Amsterdam: Rodopi, 2007. p.27-34. (Avant-Garde Critical Studies).

PAZ, O. **La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo**. 3.ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

SANTOS, A. L. Desmetaforização e o esmagamento da experiência contemporânea. **Revista Travessias**, Cascavel, n.5, p.1-11, abr./jul. 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3302/2608>. Acesso em: 30 jan. 2010.