

SONHO, MORTE E RENOVAÇÃO: COMO A VANGUARDA SURREALISTA CONTRIBUIU PARA A MODERNIZAÇÃO DO ROMANCE

Rafael Gallina BIN*

RESUMO: O presente artigo estabelece uma reflexão a respeito do estatuto do romance após os duros ataques sofridos em decorrência da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton em 1924. O objetivo é examinar como a crítica surrealista a essa forma literária motivou reações voltadas para a atualização e legitimação do romance como gênero pertinente no século XX. Nesse sentido, confrontamos a crítica surrealista com as alternativas oferecidas pelo *Nouveau Roman* e por Milan Kundera à provocação bretoniana. A comparação entre as três atitudes revela o quanto a dinâmica dialética entre manifestações estéticas beneficia o campo literário como um todo e enriquece a experiência humana.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria do romance. Milan Kundera. Surrealismo. *Nouveau Roman*.

Noções introdutórias

Hoje estudamos sob o nome de Vanguardas Históricas, manifestações estéticas do começo do século XX, tais como Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. Um olhar mais detido no vocábulo “vanguarda” sinaliza uma trajetória semântica que não nasce no campo estético, mas bélico, conforme leciona Compagnon (2010, p.41, grifo do autor):

Utilizarei a metaforização do termo *vanguarda*, ocorrida no decorrer do século XIX. Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas.

* Mestrando em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara - SP - Brasil. 14800901 - rafael.g.bin@gmail.com

Tornou-se um termo político e, em seguida estético [...] a arte de vanguarda foi primeiramente a arte a serviço do progresso social e que se tornou a arte esteticamente à frente de seu tempo.

Interessa-nos guardar a raiz militar e seu deslocamento à estética para examinar o caso da vanguarda surrealista, porque, se as vanguardas estéticas possuem, na sua etimologia, uma matriz bélica, é preciso compreender que há um confronto de sorte a valer uma reflexão sobre contra o que se insurgia essa vanguarda, ou considerar a possibilidade provocativa de que seriam elas apenas rebeldes sem uma causa.

O movimento surrealista, conforme pondera Claudio Willer (2008), é por vezes tomado como vanguarda artística, porém supera essa tarja, visto que (i) não se contenta em propor apenas processos para revolucionar o cenário estético, antes, ele possui ambições enormes como elaborar uma nova forma de pensar o ser humano, a vida em sentido existencial e o mundo em sentido amplo; e (ii) os demais movimentos de vanguarda tiveram uma vida relativamente curta, por exemplo, o dadaísmo que tanto influenciou os surrealistas extinguiu-se em 1921, com uma duração de aproximadamente cinco anos, enquanto o movimento surrealista, em virtude de suas pretensões, alongou-se de 1924 ao final da década de 1960. O grupo francês encerrou-se em 1969, ultrapassando os limites cronológicos que adjetivam as vanguardas como históricas.

Consciente dessa distinção, o presente artigo tomará o surrealismo em sua origem, quando ainda poderia ser considerado uma vanguarda e batalhava junto ao Dadaísmo, Futurismo e Cubismo por novos paradigmas estéticos. Nesse sentido, tomaremos o documento de fundação do grupo, o *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton¹, em outubro de 1924, a fim de analisar contra o que os surrealistas se revoltavam, a fim de melhor compreender duas formas distintas de reação ao ataque bretoniano. Elas serão apresentadas pela perspectiva do romancista e ensaísta contemporâneo Milan Kundera, cuja embocadura crítica é mais comprometida com a arte literária do que com o rigor da teoria. Dessa forma, buscamos evidenciar como, no campo estético, a dialética entre as tendências motivam a descoberta de novas modalidades de exposição dos enigmas que cercam a humanidade.

¹ Confira Breton (1996).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

A vanguarda surrealista

A fundação do surrealismo, consoante se apontou, deu-se um pouco antes da publicação do célebre manifesto de Breton em 1924. Esse gênero de texto exige a enunciação dogmática e foi uma marca comum das vanguardas estéticas, inspiradas pelo *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels². Sendo assim, o *Manifesto do Surrealismo* elege uma axiologia a balizar as ações do grupo, a contrapor a um discurso hegemônico que marcou o século XIX e sustenta os objetivos de seu programa estético.

O documento de Breton é um hino à liberdade e à imaginação como principal agente libertário. Nessa medida, essa “vanguarda” volta-se para a “rainha de todas as faculdades” para restaurar ao mundo seu encanto, de sorte que a emergente psicanálise freudiana alimentará o surrealismo com métodos para entrar em contato com as potências criativas do inconsciente. É pela via do sonho que Breton espera encontrar a força motriz da imaginação e a essência profunda da humanidade. Nesse sentido:

[...] do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade (isto supõe uma disciplina da memória que atinge gerações; mesmo assim começemos a registrar os fatos salientes), quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplitude sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, deem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la, mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse. (BRETON, 1924)³.

² Confirma Marx e Engels (2005).

³ “De l’instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, on peut espérer que les mystères qui n’en sont pas feront place au grand Mystère. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d’une telle possession.” (BRETON, 1966, p.6).

Percebe-se, no excerto acima, o ímpeto de Breton por conquistar a unidade perdida do ser humano, uma forma de essência imperceptível, mas fortemente intuída, que ele indica pelo emprego da maiúscula, o “grande Mistério”. Fixar como objeto de sua escrita o inalcançável não o desestimula, pois estar em processo legitima sua busca.

Ele observa que o modo surrealista de celebrar a imaginação e o sonho encontra resistência em duas atitudes contra as quais o movimento como um todo deve oferecer resistência. Logo na abertura de seu manifesto, Breton enuncia a que faz oposição:

Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida real, que afinal esta crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!) . [...] Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. [...] ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. (BRETON, 1924)⁴.

A precariedade da vida, segundo Breton, se deve ao apelo à materialidade utilitária do mundo, fruto de uma lógica alienadora que reduz o ser humano àquilo que ele experiencia na imanência concreta de suas manifestações em vigília. A natureza humana é a de “sonhador definitivo”, todavia, a reificação utilitária do mundo sequestra do homem a habilidade de sonhar, por conseguinte, aprisiona a imaginação aos ditames da lógica fria e racional.

O surrealismo evoca outra lógica: a simbólica, intuitiva e mágica, cuja instauração depende do combate a uma atitude que Breton denomina de realista, mãe de todos os males e marca da cena cultural de então. Nesse ponto, Breton

⁴ *“Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd. L’homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n’a pas répugné à jouer sa chance (ce qu’il appelle sa chance!) [...] S’il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu’elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses.”* (BRETON, 1966, p.1).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...] especifica seus inimigos, aqueles que propagaram a atitude realista no seio cultural: os romancistas do século XIX.

Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães. Ressente-se com isso a atividade dos melhores espíritos; a lei do menor esforço afinal se impõe a eles como aos outros. Consequência divertida deste estado de coisas, em literatura, é a abundância dos romances. Cada um contribui com sua pequena “observação”. (BRETON, 1924)⁵.

O surrealismo se revolta, pois, contra o romance realista-naturalista obviamente. De fato, as produções dessa época são balizadas pelo determinismo de Taine, pelo romance de tese e pela observação objetiva da realidade. Ante essa tríade, é impossível haver rompantes de imaginação. O valor da liberdade é limitado pelas contingências estruturais da sociedade. Os surrealistas haveriam, na condição de vanguarda, de atacar tal estética, mas foram além, pois o próprio gênero literário que servia de suporte a tão nefasta concepção artística foi rechaçado como inferior.

Nessa linha de ideias, é pertinente lembrar de dois procedimentos notáveis da estética surrealista para driblar o império da razão lógica, a saber: a livre associação e a escrita automática. Ambos privilegiam o eixo paradigmático da linguagem em detrimento do eixo da continuidade; assim, conseguem construir metáforas insólitas, cativando a atenção e convidando a uma reflexão sobre sua significação.

Além disso, é preciso lembrar que a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático caracteriza um expediente próprio do gênero lírico

⁵ *“Par contre, l’attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m’a bien l’air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l’ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C’est elle qui engendre aujourd’hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l’art, en s’appliquant à flatter l’opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L’activité des meilleurs esprits s’en ressent; la loi du moindre effort finit par s’imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l’abondance des romans. Chacun y va de sa petite ‘bservation’.”* (BRETON, 1966, p.3).

(JAKOBSON, 1970). Dessa forma, não resta dúvida de que o re-encantamento do mundo pleiteado pelos surrealistas seria de fundo poemático, que representa, ontologicamente, a antítese do romance realista-naturalista.

Breton acusa de tediosos os romances realistas. Não valoriza os procedimentos adotados por essa estética para conseguir mimetizar a realidade; antes, identifica neles uma pobreza do olhar, incapaz de transcender o dado imediato. Vejamos como ele avalia um dos principais procedimentos da estética naturalista: “[...] e as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns.” (BRETON, 1924)⁶.

Com essas ideias, é possível localizar o campo no qual a vanguarda surrealista pretende travar sua batalha: o mundo da vida, o qual vinha sendo reificado e alienado por uma estética pretensamente realista, que valorizava mais a “[...] observação direta, a anatomia exata, a aceitação da pintura do que existe.” (ZOLA, 1982, p.92), pautando-se por doutrinas deterministas e positivistas. O surrealismo é o grito pela potência da subjetividade e do inconsciente como forças motrizes da libertação humana.

Feito esse movimento, é pertinente examinar qual resposta o romance ofereceu à ofensiva bretoniana.

Ponderação kunderiana sobre a crítica surrealista

Um ataque tão severo não passaria despercebido pelos romancistas, mas também não significa que eles fossem contra-atacar na mesma medida. Milan Kundera, romancista contemporâneo nascido na República Tcheca, exilado na França onde compôs a maior parte dos seus romances, e recém-retornado à sua pátria (só em 2019 recebeu de volta sua cidadania tcheca), deteve-se sobre as ideias ventiladas por Breton e pondera sobre o mérito delas em sua produção ensaística.

Seus comentários são dignos de atenção, porque o romance, para Kundera, é mais do que um gênero dentre outros gêneros literários, ele encerra uma perspectiva existencial. Tanto é assim que, depois de conhecer o Terror do regime

⁶ “*Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.*” (BRETON, 1966, p.3).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...] comunista, ele afirma que precisava reencontrar um olhar lúcido ante a existência e o fez ao assumir-se um romancista:

Por isso, ser romancista tornou-se para mim mais do que praticar um “gênero literário” entre outros; foi uma atitude, uma sabedoria, uma posição; uma posição que excluía toda identificação com uma política, com uma religião, com uma ideologia, com uma moral, com uma coletividade; uma *não identificação* consciente, decidida, raivosa, concebida não como evasão ou passividade, mas como resistência, desafio, revolta. (KUNDERA, 2017, p.166, grifo do autor).

Ao adotar o romance como ponto de construção de sua identidade, Kundera torna-se um interlocutor apto a responder aos ataques de Breton a essa forma literária. Seria de esperar uma contraofensiva por parte do tcheco, mas ele não engaja no combate, antes, ele acolhe a crítica do *Manifesto*, mas a modula, reduzindo sua força de impacto e redirecionando a colisão para o setor reclamado por Breton. Nesse sentido:

Apesar da característica parcial dessa crítica, não podemos ignorá-la; ela expressa fielmente a restrição da arte moderna com relação ao romance. Recapitulo: informações; descrições; atenção inútil aos momentos inúteis da existência; a psicologia que torna todas as reações das personagens conhecidas de antemão; resumindo, para condensar todas as restrições numa só, é a falta total de poesia que faz do romance, aos olhos de Breton, um gênero inferior. Falo de poesia tal como os surrealistas e toda a arte moderna a exaltaram, poesia não como gênero literário, mas como certo conceito de beleza, como explosão do maravilhoso, momento sublime da vida, emoção concentrada, originalidade do olhar, surpresa fascinantes. Aos olhos de Breton, o romance é uma *não poesia* por excelência. (KUNDERA, 2017, p.160, grifo do autor).

Em certa medida, Kundera é cirúrgico ao assinalar que, aos olhos de Breton, a ontologia romanesca é contaminada pela ausência de poesia segundo a acepção empregada pelos surrealistas; porém, logo na sequência, Kundera faz o movimento de redirecionamento da avaliação de Breton, quando pondera: “Critizando a arte do romance, Breton ataca suas fraquezas ou sua essência? Digamos, antes de tudo, que ele ataca a estética do romance nascida com o começo do século XIX, com Balzac.” (KUNDERA, 2017, p.164).

Essa redução da crítica de Breton a um momento da história do romance é necessária, pois no ímpeto de afirmar o novo, Breton compõe o *Manifesto* mais para inflamar os ânimos do que para, de fato, fazer justiça à história do romance. Kundera, por sua vez, é um romancista que valoriza a história da arte que pratica, então faz essa modulação, pois concorda com a crítica dos surrealistas e, mais do que isso, reconhece nela uma valorização da particularidade da forma romanesca.

O romance não é, de fato, susceptível à poesia como queriam os surrealistas, porque essa poesia extática, explosiva e surpreendente não acontece no reino da prosa romanesca. Segundo Kundera, o romance descobre o mundo da prosa, o qual se configura pelo “[...] caráter concreto, cotidiano, corporal da vida [...] Não ocorre a Homero perguntar-se se depois de suas inumeráveis lutas, Aquiles ou Ajáx conservaram todos os dentes. Ao contrário, para Dom Quixote e para Sancho, os dentes são uma perpétua preocupação.” (KUNDERA, 2006, p.16). Dessa forma, a beleza para um romancista não poderá ser a beleza surrealista, mas um aspecto particular da estética de sua arte: a beleza dos sentimentos modestos.

Os heróis da epopeia vencem ou, se são vencidos, conservam a grandeza até o último suspiro. Dom Quixote é vencido. E sem nenhuma grandeza, pois imediatamente tudo fica claro: a vida humana como tal é uma derrota. A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos vida é tentar compreendê-la. Eis aí a *razão de ser* da arte do romance. (KUNDERA, 2006, p.17, grifo do autor).

Enquanto os surrealistas queriam enunciar o grande Mistério da existência humana, uma verdade profunda e enraizada nas matrizes do ser humano, o romance, segundo Kundera, busca entender o concreto, o imediato, o banal da vida cotidiana e descobrir, nos compassos monótonos da rotina, sua beleza. Essa mudança de atitude implica, a um só tempo, um reconhecimento de que o romance do século XIX já havia esgotado seus recursos para descobrir essa beleza, ou seja, os surrealistas estavam certos: o romance como estava, tornava-se enfadonho.

Propostas de salvação: adesão ao humor e seu aspecto assombroso

A modernização da prosa romanesca se deu de formas diversas. Examinemos, de início, duas: a primeira reconhece o mérito da crítica surrealista, porém

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

se volta para as origens do romance para buscar alternativas modernizadoras; a segunda também reconhece o mérito da crítica surrealista e resolve portar-se de acordo com ela e pensa a modernização do romance pelo aspecto da negatividade.

Na aurora do romance moderno, Henry Fielding compõe *The History of Tom Jones*⁷, em 1749, e intercala sua narrativa com reflexões sobre o gênero que está escrevendo, o qual ele denomina “relato prosai-comi-épico” (KUNDERA, 2006, p.14). Com efeito, percebe-se que dois dos principais traços do que é a escrita romanesca já estão contidos nos radicais que Fielding emprega: (1) o romance trata do mundo da prosa; (2) o romance é permeado pelo humor; (3) o romance é derivado da épica, ou seja, seu mister é cativar a atenção por meio da narração.

O humor como traço da ontologia do romance é fundamental para a poética de Kundera. Ele será uma das vias à qual recorrerão alguns romancistas para enfrentar a crítica de Breton, pois “[...] o romance nasceu não do espírito teórico mas do espírito do humor [...] A exemplo de Penélope, ela desfaz durante a noite a tapeçaria que os teólogos, os filósofos, os sábios urdiram durante a noite.” (KUNDERA, 2016, p.160). O riso instabiliza as certezas postas, de modo que tornar uma situação risível é mostrar que as certezas enunciadas categoricamente não são senão meias verdades.

Kundera argumenta que Kafka, um dos grandes nomes do romance do século XX, responde à crítica surrealista voltando-se para o humor. É a partir de uma brincadeira de bar que Kafka criou romances, que retratam verdadeiros pesadelos burocráticos.

O processo, de Kafka, baseou-se num desafio artístico muito semelhante. O primeiro capítulo (aquele que Kafka leu para os amigos, que se divertiram muito) poderia ser compreendido (aliás com razão) como uma simples historieta engraçada, uma brincadeira [...] Mas Kafka não queria escrever (retomo os termos de Flaubert) “uma fantasia mais ou menos espirituosa”, ele queria dar a essa situação engraçada um “alcance” maior, “detalhá-la e desenvolvê-la”, insistir na sua “verossimilhança” para poder dar “a impressão de acreditar nessa história” e fazer dela “uma coisa séria e mesmo assustadora”. Queria descer *até o fundo negro de uma brincadeira*. (KUNDERA, 2006, p.119-120, grifo do autor).

⁷ Confira Fielding (1952).

O ponto de partida é o humor, encontrando a situação risível, investigando-a, submetendo seus motivos e intenções a um interrogatório; o que antes mostrava-se engraçado, torna-se nebuloso, porque a comédia é o polo oposto da tragédia, e as duas juntas compõem um gradiente no qual se constroem as experiências humanas. Assim, é plenamente possível partir de um extremo e, por meio da narração, transformá-lo no outro, já que são manifestações de um mesmo fenômeno: vivência humana.

Chegar ao fundo negro de uma brincadeira é evidenciar o trágico que sustenta o riso e tornar menos rígidas as fronteiras do verossímil, pois (continuemos com *O processo*, de Kafka⁸), se do absurdo dum brincadeira prosaica, chega-se ao pesadelo, então talvez seja possível descobrir uma faceta da realidade que contenha o gérmen do maravilhoso. Vale sublinhar, o romance é capaz de encontrar a beleza surrealista sem aderir ao reino da poesia, à lyricização do mundo; antes, o faz voltando-se para sua matriz cômica.

Quanto mais se observa uma realidade com atenção, mais se compreende que ela não corresponde à ideia que todo mundo faz a seu respeito; sob o demorado olhar de Kafka, ela se revela cada vez mais desarrazoada, portanto irracional, inverossímil. E foi esse olhar ávido pousado demoradamente sobre o mundo real que conduziu Kafka, e outros grandes romancistas depois dele, para além da fronteira do verossímil. (KUNDERA, 2006, p.71).

O romance instala sujeitos (personagens ou egos-experimentais como as chama Kundera) no mundo da prosa. Cada uma tem a sua experiência com/no o mundo e é no estar-no-mundo de suas personagens, nas situações experienciadas por elas que o romancista descobre o mundo ficcional não como um suporte singular, mas plural, pois revela-se de uma forma para cada personagem.

O verossímil sempre o é para um sujeito. A questão da relativização das verdades e a exigência de compreensão, que estão no cerne do romance desde Cervantes, são traços que modernizarão a prosa romanesca, conduzindo a história dessa arte para além dos paradigmas miméticos do século XIX. Nesse gesto também, os romancistas driblam a crítica que lhes direcionou Breton.

⁸ Confira Kafka (2005).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

O romance que nega sua essência: o caso do *Nouveau Roman*

Outro modo de o romance enfrentar a maledicência surrealista se deu pela adesão a uma poética da negação, aceitando a crítica de Breton de que o romance é uma **não poesia**. Nesse sentido, temos o *Nouveau Roman*, movimento que marcou as décadas 1950 e 1960 na França. Em *Por um Novo Romance*, Alain Robbe-Grillet (1969), grande expoente desse movimento, já se mostra alinhado à crítica feita pelo surrealista, mostrando ser a mesma que o anima:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos – e, a exemplo deles, muitos leitores – representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com *A Comédia Humana* – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende porque ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. Todos os elementos técnicos da narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc. – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.25).

O ponto de partida é o mesmo de Breton, na medida em que Robbe-Grillet se volta para o romance do século XIX como aquele que fixou as categorias narrativas e um modo de narrar que se tornou ultrapassado, ou até mesmo digno de ser rechaçado. No ensaio “Sobre algumas noções obsoletas”, Robbe-Grillet pleiteia que as noções tradicionais, como personagem, enredo, forma, conteúdo, tornavam-se pouco fecundas e poderiam ser refutadas por reproduzirem um ideário antropocêntrico, narcisista e burguês.

Robbe-Grillet fixa como núcleo de sua crítica ao romance do século XIX a figura do herói romanesco, argumentando que, em certa medida, todos os demais elementos do romance servem para evidenciar o modo como o protagonista

triunfa sobre os obstáculos do mundo. Nesse sentido, o francês constrói narrativas despersonalizadas, focalizando o mundo dos objetos ao invés de colocá-los em função do herói romanesco.

A preocupação em marcar a presença dos objetos no mundo, dando por meio da prosa sua máxima visualidade, é uma grande preocupação da escritura de Robbe-Grillet. Nessa esteira, Roland Barthes é assertivo ao pontuar que o autor nega as paixões humanas dos românticos e leva a descrição realista à exaustão, de modo que ler suas obras é fazer, necessariamente, uma “ingestão exaustiva do material”:

Essa qualidade nova da leitura está ligada, aqui, à natureza propriamente óptica do material romanesco. Sabe-se que o desígnio de Robbe-Grillet é dar afinal aos objetos um privilégio narrativo somente concedido até hoje às relações humanas. De onde uma arte da descrição profundamente renovada, já que nesse universo “objetivo” a matéria não é mais apresentada como uma função do coração humano (lembrança, utilidade) mas como um espaço implacável que o homem só pode frequentar pelo andar, nunca pelo uso ou pela sujeição. (BARTHES, 2007, p.94).

Com efeito, esse deslocamento do interesse do herói narrativo para os objetos narrativos, configura o porquê de Barthes caracterizar Robbe-Grillet de “coisista”, destruidor de sentidos, que se vale de descrições minuciosas para impor ao leitor a presença do objeto, destituindo-o de qualquer valor simbólico. Trata-se de dar às coisas um tratamento catártico, dissociando-as do ser humano, fazendo-as valer pelo seu estar-aí.

O trabalho do romancista é de certa forma catártico: purifica as coisas do sentido indevido que os homens depositam incessantemente nelas. Como? Evidentemente pela descrição. Robbe-Grillet produz pois descrições de objetos suficientemente geométricas para desencorajar toda indução de um sentido poético da coisa; e suficientemente minuciosas para cortar a fascinação da narrativa; mas por isso mesmo, encontra o realismo. (BARTHES, 2007, p. 103).

Posta essas considerações sumárias sobre o *Nouveau Roman*, percebemos que à medida que as categorias narrativas tradicionais são negadas, Robbe-Grillet coloca em xeque aspectos essenciais do gênero romanesco, informando uma poética do romance pautada pela negação de seu caráter essencial.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

Ao mesmo tempo, o fato de ele recorrer à descrição dos objetos não exime o romance da crítica surrealista de que as descrições realistas são enfadonhas. Robbe-Grillet agrava esse cenário, pois sua descrição é objetificadora, destituída de qualquer significação humana. A imposição da presença do objeto sem qualquer transcendência, ainda que sujeita a uma outra poética não atende à demanda surrealista de re-encantar o mundo, ao contrário revela e destaca o caráter reificado e desumanizado da realidade.

Voltamos, com efeito, às considerações de Kundera, pois ele também oferece uma postura crítica em relação ao *Nouveau Roman*, responde a ela e propõe um modelo próprio. Vejamos, pois, como ele reflete sobre essa intriga ideológica:

Duas fidelidades nos determinavam: fidelidade à revolução da arte moderna no século XX e fidelidade ao romance. Duas fidelidades nada convergentes. Pois a vanguarda (a arte moderna em sua visão ideologizada) sempre relegou o romance para fora do modernismo, considerando-o como superado, irrevogavelmente convencional. Se, mais tarde, nos anos 1950-1960, as vanguardas atrasadas quiseram criar e proclamar seu modernismo romanesco, elas conseguiram isso pelo caminho de uma pura negatividade: um romance *sem* personagem, *sem* intriga, *sem* história, se possível *sem* pontuação, romance que então se deixou chamar *antirromance*. (KUNDERA, 2013, p.76, grifo do autor).

Embora não nomeie, está claro que Kundera refere-se ao *Nouveau Roman*. É interessante notar que, enquanto em relação ao *Manifesto Surrealista*, ele encontra mérito na crítica de Breton, no que tange à negação das categorias narrativas feitas por Robbe-Grillet, Kundera se revela muito desgostoso, classificando essa manifestação literária como “antirromance”, porque nega um traço forte do romance que é seu interesse por compreender o ser humano.

O “arquirromance”: a via de modernização do romance de Milan Kundera

Kundera não aceita bem essa negação, porque como ele próprio assegura: para entender é preciso comparar, e comparando a poesia moderna com o romance moderno, ele percebe que ela não se define pela negatividade como “antipoesia”, ao contrário: a poesia moderna livra-se do dogmatismo rigoroso dos tratados da versificação parnasianos para enunciar sua verdade essencial, a verdade

poética. Por que, então, o romance moderno seria constituído pela via negativa? Kundera apresenta uma alternativa de constituição do romance moderno pela via positiva:

Nesse sentido, imaginei o romance moderno não como *antirromance*, mas como *arquirromance*. O arquirromance: *primo*, ele se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer; *secundo*, ele faz reviver todas as possibilidades negligenciadas e esquecidas que a arte do romance acumulou durante quatro séculos de sua história. (KUNDERA, 2013, p.76, grifo do autor).

No trecho acima, Kundera oferece duas características fundamentais para essa categoria narrativa criada por ele, mas não explica o que entende por “aquilo que só o romance pode dizer”, nem exemplifica as “possibilidades negligenciadas e esquecidas”, de sorte que o arquirromance torna-se um conceito aberto à construção a partir da escritura de romances que sigam suas duas balizas.

Em verdade, o próprio conceito de *arquirromance* aparece na produção ensaística tardia de Kundera, embora alguns de seus traços já possam ser mapeados desde a publicação de *A arte do romance*, seu primeiro livro de ensaios. Sendo assim, não cabe tentar cerrá-lo em uma definição, porém é possível elencar algumas características que compõem o arquirromance, as quais respondem à crítica surrealista e atualizam a forma romanesca para os séculos XX e XXI.

Nessa esteira, retoma-se o tédio surrealista em relação às notações subsidiárias, cuja principal finalidade é produzir o “efeito de real”, as descrições enfadonhas. Kundera sustenta, em atenção a essa consideração bretoniana, que sua escrita segue uma arte do despojamento radical regida pelo imperativo janecekiano, e explica-o:

Com o romance, é quase igual: ele também está atravancado pela “técnica”, pelas convenções que trabalham em lugar do autor – expor um personagem, descrever um meio, introduzir a ação numa situação histórica, encher o tempo da vida dos personagens com episódios inúteis; cada mudança de cenário exige novas exposições, descrições, explicações. Meu imperativo é “janecekiano”: desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torná-lo denso. (KUNDERA, 2016, p.79).

Com esse imperativo composicional em mente, Kundera consegue, a um só tempo, (1) livrar o romance da verborragia pouco comunicativa que marcou

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

a prosa do século XIX; e (2) mobilizar o instrumental romanesco para adensar o mundo da prosa. A busca pelo adensamento do romance é um dos comandos implícitos na segunda característica do romance: “dizer o que só o romance é capaz de dizer”.

Podemos perceber o aperfeiçoamento desse imperativo conforme a produção ficcional de Kundera amadurece. Sua obra pode ser dividida em dois momentos: o ciclo tcheco e o francês, o nome de cada um sinaliza a língua que Kundera usou para compor seus romances. Com efeito, as obras do ciclo tcheco (*A brincadeira*; *Risíveis amores*; *A vida está em outro lugar*; *A valsa dos adeuses*; *O livro do riso e do esquecimento*; *A insustentável leveza do ser*; e *A imortalidade*) são todas obras de fôlego maior, com a forma inspirada no modelo musical da sonata, enquanto suas obras do ciclo francês (*A lentidão*; *A identidade*; *A ignorância*; e *A festa da insignificância*) são mais enxutas, visto que inspiradas na forma musical de composição breve, a fuga.

Além da extensão quantitativa dos seus romances, é possível notar que os romances mais extensos possuem divisões em partes, nas quais Kundera exerce o que ele chama de a estratégia Chopin, a qual consiste em dar tratamento de forma breve às partes de uma composição longa⁹. Com esse expediente, ele consegue manter a tensão narrativa, enquanto explora as multifacetadas do tema romanesco.

Essas medidas tendem a satisfazer à crítica surrealista, na medida em que o romance não se perde em anotações subsidiárias. Resta identificar como o arquirromance se engaja em descobrir o “grande Mistério”. A rigor, Kundera não endereça diretamente essa questão, mas a reformula em outros termos. Como vimos, para ele, o romance está engajado em descobrir a beleza do “mundo da prosa”. Assim, todo o caráter misterioso e enigmático do surrealismo deve ser deslocado para o universo concreto, corriqueiro e banal da vida.

Nesse contexto, a preocupação kunderiana não é encontrar a raiz do “grande Mistério”, mas explorar as condições desconhecidas no possível horizonte existencial humano. Dessa forma, o conceito de *Lebenswelt* (mundo da vida) na acepção de Edmund Husserl permite a reconciliação do mistério (transcendência) com a experiência do sujeito (imanência). A esse propósito, vejamos a tomada que Kundera faz de um dos mais prestigiados discípulos de Husserl:

Heidegger caracteriza a existência por uma fórmula superconhecida: *in-der-Welt-sein*, estar-no-mundo. O homem não se relaciona com o mundo como

⁹ Confira Kundera (2017).

um sujeito com um objeto, como o olho com um quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. O homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (*in-der-Welt-sein*) muda também. (KUNDERA, 2016, p.43).

A literatura é capaz de propor tantos mundos quantas forem as possibilidades imaginativas do autor. Dessa forma, a expressão literária é uma modalidade de exploração do mundo da vida, onde os mistérios surrealistas se alojam. À medida que se cria um mundo ficcional, uma nova possibilidade existencial é criada e, por conseguinte, uma nova via para explorar os enigmas encobertos pela carapaça do real.

À luz dessa consideração e tomando o romance como o reino da prosa, temos que o processo de semiótica romanesco de Milan Kundera prefere explorar a existência a convencer o leitor da realidade do mundo que ele criou. Isso não significa que a ficção kunderiana se passa em realidades paralelas, permeadas pelo maravilhoso. Absolutamente não. Seus romances são ancorados em realidades prosaicas próximas das que experimentamos, o que termina por servir de base para que as reflexões desenvolvidas no romance alcancem a dimensão existencial.

Nesse ponto, percebemos como Kundera desvia também da poética do *Nouveau Roman*, visto que sua construção ficcional visa a explorar a interação sujeito-mundo a fim de descobrir novas formas de estar-no-mundo e desvelar o sentido de experiências humanas. Kundera é resistente à ideia de “coisificar” a prosa romanesca, porque sente nisso um desperdício da potencialidade do romance.

Dissociar a vivência humana para construir um romance puramente objetivo não proporciona meios para a descoberta de novas possibilidades existenciais. Sua proposta é em outro sentido. Kundera atribui ao arquirromance o dever de pensar. Enquanto Robbe-Grillet afirmava a literal impossibilidade de contar uma história, Kundera defende que o romance não só deve contá-la, como também deve pensá-la.

Quanto mais simples a história, mais o romance deve lhe colocar questões, pois a simplicidade é índice de um mistério encoberto, de um dado existencial que foi alienado pelo automatismo da rotina. Dessa forma, indagando os motivos das personagens, desdobrando o sentido de suas escolhas, o romance pensa sua narrativa e, por meio desse processo, descobre a beleza da prosa.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

Considerações finais

Ante o exposto, é fundamental frisar que a arte oferece uma perspectiva de coexistência mais harmônica, já que, como vimos, uma vanguarda estética faz o seu ataque à tradição, mas ele não produz qualquer dano à humanidade. Ao contrário, ele encoraja as gerações vindouras a explorar novos expedientes para manter o fluxo estético corrente e atual. No universo estético, o confronto não exclui, mas incrementa e movimenta os criadores a acrescentarem algo novo ao que antes era inexistente.

A tensão que se instaura ao longo da história literária parece obedecer à dialética idealista de Hegel. Neste artigo, tivemos o romance do século XIX como tese contra a qual o *Manifesto Surrealista* serviu de antítese. Como era um movimento que começou como vanguarda, Breton estabeleceu uma postura mais agressiva em relação à tradição, não reconhecendo seus méritos e atacando os seus processos, atribuindo ao gênero romanesco como um todo a responsabilidade pelo olhar medíocre que a arte desenvolvia.

No entanto, um ataque estético severo como o dos surrealistas ao romance não é tão grave quanto uma bomba lançada em território inimigo. Os novos romancistas não fizeram uma contraofensiva à arte surrealista. Ao contrário, receberam sua crítica e adotaram novas medidas para manter sua prática literária válida e pertinente ao novo contexto. O campo estético é um ambiente em que as tensões produzem harmonização criativa.

Breton clamava pelo re-encantamento do mundo, porque percebia que o realismo materialista que impregnou o século XIX estava tolhendo do ser humano sua subjetividade, colonizando a sensibilidade e reificando relações sociais. Seu apelo ao inconsciente e ao sonho é um grito pela libertação do desejo e pela manifestação do colorido individual. Seu ataque foi contundente: o romance é antipoesia.

O *Nouveau Roman*, engajado em modernizar o romance, atua como primeira tentativa de síntese, visto que acatou a crítica surrealista, mas não encontrou nela qualquer ofensa. Antes, assumiu que, de fato, caso o romance queira, ele pode ser antipoesia e pura objetividade. Nesse sentido, Robbe-Grillet trabalhou a forma narrativa a fim de entregar ao leitor a visualidade e a presença dos objetos, destituindo-o de qualquer referência transcendental ou vinculação a um símbolo humano. Essa iniciativa marca uma postura comprometida mais com o mundo da linguagem do que com o mundo da vida.

Milan Kundera e seu conceito de arquirromance mostram-se como síntese alternativa. Sensível à crítica surrealista, ele reconhece o esgotamento dos expedientes realistas e mostra-se interessado em encontrar formas para atualizar o discurso romanesco para os tempos atuais. Contudo, seu método é o de exploração das possibilidades esquecidas nas nascentes romancescas. O riso lhe serve de bússola e o pensar como força motriz. Kundera propõe uma abordagem hermenêutica, segundo a qual, na literatura, é possível encontrar o mundo humano representado pelo teatro da linguagem, de sorte que a narrativa pode explorar e descobrir na objetividade do mundo literário, valores profundos que animam a subjetividade humana no mundo real.

Os gêneros literários não se mantêm atuais em função de um jogo de espelhamento. Ao contrário, sabendo que são temas e processos estruturais de figurativização, é preciso que sejam capazes de se atualizar para representar as tensões humanas de uma época. Nesse movimento, as tropas da vanguarda disputam a cena, mas não para monopolizá-la, antes, para reorganizá-la segundo novo paradigma mais ajustado à realidade, ao mundo e mais sensível ao humano. Não há explosões, enquanto o diálogo estético for encarado com seriedade risonha.

DREAM, DEATH, AND RENOVATION: HOW THE SURREALIST VANGUARD CONTRIBUTED TO THE MODERNIZATION OF THE NOVEL

ABSTRACT: *This paper reflects on the status of the novel after the harsh attacks it suffered due to the publication of the Surrealist Manifesto, written by André Breton in 1924. The main goal of this paper is to examine how the Surrealist criticism of this literary form caused reactions which aimed at updating and legitimizing the novel as a relevant genre in the 20th century. In this sense, we confront the surrealist criticism with the alternatives offered by the Nouveau Roman and Milan Kundera to the Bretonian provocation. The comparison between the three attitudes reveals how the dialectic dynamics between aesthetic manifestations benefits the literary field as a whole and enriches the human experience.*

KEYWORDS: *Theory of the novel. Milan Kundera. Surrealism. Nouveau Roman.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

BRETON, A. **Manifeste du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1966. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4140895/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

_____. **Manifesto Surrealista**. 1924. Ebook kindle. Edições em domínio público.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FIELDING, H. **The History of Tom Jones: a Foundling** Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Tradução Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução de Modesto Carone Netto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

KUNDERA, M. **Os testamentos traídos**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maraia Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Um encontro**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **A cortina**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARX, K.; ENGELS, F. **O manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.

WILLER, C. J. Surrealismo: Poesia e Poética. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.281-322.

ZOLA, E. **O Romance experimental e o naturalismo no teatro**. Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

