

O PRIMEIRO ANCESTRAL ROMÂNTICO DO SURREALISMO, ALOYSIUS BERTRAND

Rogério de Melo FRANCO*

RESUMO: O poeta romântico Aloysius Bertrand, considerado por muitos o inaugurador do poema em prosa moderno, é obscuro nos círculos acadêmicos brasileiros – ainda que sua mais notável obra, *Gaspard de la Nuit*, seja objeto de leituras ricas conduzidas por autores tão solares como Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Max Jacob e André Breton. Este artigo começa revisitando a abordagem paródica de Max Jacob relativamente a Bertrand para desembocar na descoberta desse romântico pelo círculo surrealista de Breton na aurora do século XX. O tema dos ascendentes do surrealismo, motivo obstinado de uma fase dos escritos bretonianos, é ocasião para expor Bertrand a um olhar renovado que será influente nas décadas seguintes, até nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE: Aloysius Bertrand. Max Jacob. André Breton. Romantismo francês. Surrealismo.

A leitura da obra de Aloysius Bertrand pelos surrealistas é duas vezes negligenciada, já que muito raramente é observada a fundo (tanto pelos estudiosos que se debruçam sobre *Gaspard de la Nuit* quanto pelos historiadores do surrealismo). Este artigo trabalha contra essa situação e lança mão dos raros estudos que iluminaram um pouco esse vínculo. Decidimos abordar também a leitura produtiva conduzida por Max Jacob; para além de sua proximidade com o projeto literário surrealista, um dos motivos que nos levaram a inclui-lo é a polêmica (de que Breton não se esquiva) em torno da avaliação conduzida pelo autor de *Cornet à dés* da história do poema em prosa.

* Mestre em Teoria e História Literária. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – melfra@gmail.com

Cornet à moquer?

Max Jacob foi um leitor diferente, em muitos níveis, dos outros ilustres participantes da fortuna bertrandiana. Isso ocorre por pelo menos dois motivos: em primeiro lugar, a presença da obra de Bertrand em certos poemas de *Cornet à dés* (JACOB, 2003) é mais evidente que na maioria dos leitores desse poeta da Borgonha. Depois, infelizmente não há suficientes comentários críticos de Jacob sobre *Gaspard* para que possamos avaliar com precisão, através de documentos, seu olhar sobre Bertrand. Existem, todavia, leituras interessantes que se desprendem de suas poucas linhas deixadas a respeito do dijonense numa introdução de *Cornet à dés*: entre os comentários tecidos pelos glosadores, a linhagem do poema em prosa construída por Jacob é importante para nossos interesses e para seu legado crítico. Breton, por exemplo, contesta essa linhagem e também a hierarquia latente em sua avaliação do gênero¹. A esse respeito, a introdução de 1916 ao *Cornet à dés* discorre quanto à genealogia do poema em prosa ao mesmo tempo em que desdenha certos traços “pitorescos” da poética de Bertrand:

Neste momento, eu considero como tal [inventores do poema em prosa] Aloysius Bertrand e o autor do *Livre de Monelle*, Marcel Schwob. Ambos têm estilo e margem: quero dizer que eles compõem e que eles situam. Eu repreendo em um seu romantismo “à maneira de Callot”, como ele diz, que, prendendo a atenção a cores excessivamente violentas, encobre a própria obra. De resto, ele declarou que julgava suas peças como os materiais de uma obra e não obras delimitadas. Eu censuro o outro de ter escrito contos e não poemas, e que contos! Preciosos, pueris, artísticos! Seria possível, no entanto, que esse dois escritores tivessem criado o gênero do “poema em prosa” sem saber. (JACOB, 2003, p.23)²³.

¹ “Os senhores Pierre Reverdy e Max Jacob tornar-se-iam mestres dessa forma [o poema em prosa]; é lamentável para eles que os *assignats* não tenham conservado seu valor. A charmosa distinção que o autor do *Cornet à dés* nos impõe entre o poema de Rimbaud e o seu me parece fundada. No entanto, que ele me deixe pronunciar-me com Rimbaud pelo desmembramento. Meu caro Max, o inferno da arte está forrado de intenções semelhantes às suas.” (BRETON, 1924, p.98). Interpretamos que Breton lança mão de uma metáfora sobre os *assignats* (papéis de valor emitidos pela administração da França nos anos imediatamente posteriores à Revolução e que rapidamente se depreciaram) para deplorar que Jacob e Reverdy não estimassem devidamente, aos seus olhos, os ancestrais do poema em prosa. [«MM. Pierre Reverdy et Max Jacob viennent de se rendre maîtres de cette forme [le poème en prose]; il est fâcheux pour eux que les assignats n'aient pas conservé leur valeur. La charmante distinction que l'auteur du *Cornet à dés* nous impose entre le poème de Rimbaud et le sien me semble fondée. Toutefois, qu'il me laisse me prononcer avec Rimbaud pour le démembrement. Mon cher Max, l'enfer de l'art est pavé d'intentions semblables aux vôtres.» (BRETON, 1924, p.98)].

² Todas as traduções são nossas.

³ « Pour le moment, je considère comme tel Aloysius Bertrand et l'auteur du *Livre de Monelle*, Marcel Schwob. Tous deux ont du style et de la marge: c'est-à-dire qu'ils composent et qu'ils situent. Je reproche à l'un son romantisme «à la manière de Callot», comme il dit, qui, attachant l'attention à des couleurs trop violentes,

É criticável o julgamento de Jacob de que Bertrand pode ter criado um gênero “sem saber”, pois a correspondência e os escritos do poeta denunciam seu desejo de criar “um novo gênero de prosa”. Nossa atenção se volta mais, no entanto, à condenação das “cores fortes” do estilo de Bertrand e principalmente à denúncia de seu romantismo “à maneira de Callot”. É comum que as gerações tenham a tendência de sentenciar com dureza aquelas que as precederam, mas diríamos que Jacob elevou esse olhar crítico para o nível criativo quando parodia as peças de Bertrand com o emprego de “diferenças críticas”. Ao adotarmos essa perspectiva (e esse último sintagma) somos tributários dos estudos de Adalberto Luís Vicente (1996, p.70-71), dos quais assinalamos este trecho:

Os elementos paródicos na obra de Jacob não têm a finalidade de ridicularizar ou satirizar a produção poética de Bertrand, seu *ethos* é mais positivo do que negativo. Embora suas afirmações enquanto crítico do passado possam, às vezes, conter um tom depreciativo e até mesmo satírico, sua prática poética revela, nesse caso, muito mais a necessidade de recriar dentro de um novo contexto sua herança literária.

A esse respeito, colocamos Raymond (1997, p.220-221) em contribuição quando precisa suas reservas e considera “difícil” interpretar as intenções autorais do autor paródico:

Com Jacob, ele [o humor] apresenta aspectos tão ambíguos, cobre-se de tantos reflexos que se torna extremamente difícil surpreender o poeta em flagrante delito de ironia, fixar sua atitude em relação à obra, e à situação da própria obra. [...] O universo, igualmente, nos decepciona porque não vemos nunca “o que ele quer dizer”. A ironia é aqui como uma reação de defesa do espírito que se recusa a dar fé de uma coisa qualquer e a ser “seja o que for”.

Contrastemos essas visões à de Jean de Palacio (apud RICHARDS, 1998, p.138), que abre ainda outra via na avaliação das relações de *Cornet à dés* com o fundador do poema em prosa – ou um dos fundadores, conforme a paternidade plural que lhe propõe Jacob:

Se as técnicas de escrita no *Cornet à dés* parecem ser genuinamente jacobianas, a presença na coleção de dois grandes precursores permanece de toda forma evidente apesar de todos os disfarces e metamorfoses. É necessário, com efeito, deixar claro que, mesmo que ele as denigre e parodie, Max Jacob se situa em relação a Bertrand e Baudelaire, para

voile l'œuvre même. D'ailleurs, il l'a déclaré, il jugeait ses morceaux, les matériaux d'une oeuvre et non des oeuvres délimitées. Je reproche à l'autre d'avoir écrit des contes et non des poèmes, et quels contes! précieux, puérils, artistes! Il serait possible pourtant que ces deux écrivains eussent créé le genre du «poème en prose» sans le savoir.» (JACOB, 2003, p.23).

emprestar uma de suas expressões favoritas. [...] *Le Cornet à dés* [empresta] formas mais próximas do *Gaspard de la Nuit* do que de Baudelaire⁴.

Com efeito, é importante assinalar as reservas de Jacob com respeito a Baudelaire; quando pensamos em Bertrand, no entanto, sua leitura parece ser efetivamente mais favorável. Assim, consideramos o “anti-*Gaspard de la Nuit*” (a expressão é de Palacio (1973, p.170), ao se referir ao *Cornet à dés*) uma obra que assume na história de recepção de Bertrand a estranha situação de uma homenagem crítica fora do *corpus* crítico tradicional – evidentemente essa avaliação ecoa aquelas considerações de Vicente (1996) secundadas pela teoria do paródico de Hutcheon. A homenagem crítica se torna ainda mais ambígua se pusermos lado a lado as observações elogiosas do autor bretão (de que Bertrand teria “estilo e margem”, além de ser um dos fundadores do poema em prosa) e estas críticas mais severas recordadas por Suzanne Bernard – e por ela avaliadas:

Mas por que Jacob ressentido da necessidade estranha de “extenuar” seus predecessores? Bertrand, “que não é senão um autor de contos [conteur] em prosa e um pintor violento e romântico” (censurar em Bertrand sua falta de estilo é o cúmulo). (BERNARD, 1994, p.635-636)⁵.

Como se repercutisse sua condição de minoria que foi motivo para uma tragédia (sabemos que, homossexual e judeu, foi morto pela política vergonhosa do nazismo), Jacob em sua indefinição é um duplo enigma para nós. Em face da complexa questão das possibilidades críticas que temos diante de um autor, diríamos que seria potencialmente desastroso operarmos uma avaliação definitiva da intenção autoral: por isso nos contentaremos com mais perguntas que respostas. Situar Max Jacob só pode nos levar a certezas enganosas. Se por um lado consideramos, com Vicente (1996) e um pouco à maneira de Raymond (1997), que sua avaliação de Bertrand é no fim das contas favorável (e faria de algumas peças de *Le Cornet à dés* as homenagens críticas a que nos referimos), não deixamos de conceder que Bernard (1994) tem razão ao denunciar sua injustiça e certa tendência à reprovação banal (até acrescentaríamos que desaprovar o romantismo em um romântico é um expediente crítico que deve ser visto com

⁴ “If the techniques of writing in the *Cornet à dés* appear to be genuinely jacobien, the presence in the collection of two great precursors remains nonetheless evident in spite of all the disguises and metamorphoses. It is necessary in fact to make clear that, even as he denigrates and parodies them, Max Jacob, to borrow one of his favorite expressions, situates himself in relation to Bertrand and Baudelaire. [...] *Le cornet à dés* [borrows] forms closer to *Gaspard de la Nuit* than to Baudelaire.” (PALACIO apud RICHARDS, 1998, p.138).

⁵ « Mais pourquoi Jacob éprouve-t-il l'étrange besoin d'« éreinter » ses prédécesseurs ? Bertrand, « qui n'est qu'un conteur en prose et qu'un peintre violent et romantique » (reprocher à Bertrand son manque de style, c'est bien le comble). » (BERNARD, 1994, p.635-636).

O primeiro ancestral romântico do surrealismo, Aloysius Bertrand

cautela); paralelamente, se por um lado não é um surrealista convicto, também não podemos negar seu vínculo com o círculo de Breton e seu programa (e isso definiu seu lugar neste pequeno estudo). É a esse grupo que consagramos a próxima parte deste artigo.

Surrealista no passado

Mutação evolutiva do movimento dadá⁶, o surrealismo tem como figura de proa o douto André Breton, psiquiatra e leitor de Freud que, para além da etiqueta de agitador cultural e propagandista, foi um leitor atento da tradição literária – sobretudo a francesa. O grupo surrealista desenvolveu um programa de reavaliação da história das letras através do qual a inclusão de um nome resgatado das sombras críticas resultava na remoção, do panteão surrealista, de um literato canonizado. Assim surgiu um dos tipos de listas criadas pelo grupo – não sem algum prazer lúdico. É evidente que os surrealistas não foram os inventores das listas críticas, mas uma apresentação muito explícita e visual como a que eles perseguiram não era corrente entre os intelectuais de sua época. Esse tipo de enumeração se chamava “Leia/não leia” em razão de sua estrutura: nesses róis se encontravam, dispostas paralelamente, duas colunas: a primeira consistia de autores aconselháveis; a segunda, de autores contraindicados que tivessem maior ou menor grau de homologia com os primeiros. Eis alguns desses pares antagônicos⁷:

LEIA	NÃO LEIA
Heráclito	Platão
Rimbaud	Verlaine
Borel	Lamartine
Huysmans	Daudet
Reverdy	Jacob
Borel	Balzac
Nerval	Lamartine
Bertrand	Vigny

⁶ Breton sustentou algumas vezes que o surrealismo independe historicamente do dadá, mas o fato do movimento herdar muitos de seus membros nos faz entendê-lo dessa forma. Confira Nadeau (1964).

⁷ Última página do catálogo *Catalogue des livres et publications surréalistes* (1931).

É visível o desejo de questionar autores legitimados e exaltar nomes banidos à obscuridade (ou somente mais conformes ao projeto literário dos surrealistas). As oposições produzem por vezes efeito curioso: é o caso da oposição Rimbaud/Verlaine, célebre casal escandaloso. Ao inteligente (e mais conservador) Verlaine contrapuseram o divinatório, onírico Rimbaud, brilhante de forma diferente aos nossos olhos. Bertrand, retrato precioso do poeta maldito, é confrontado ao retratista da mesma maldição, Alfred de Vigny. As relações que podemos estabelecer são livres e numerosas.

Outra prática das reuniões surrealistas que poderíamos colocar sob o nome geral de jogos críticos é a liquidação. Tratava-se de uma brincadeira de avaliação de autores sucedida de debates literários: um dos membros do encontro escolhia um nome de escritor ou o sorteava de alguma forma e os outros lhe atribuíam notas que podiam variar de -25 a 20. O resultado da liquidação era argumentado pelos presentes, discutido animadamente e publicado na revista *Littérature*. Dessa forma, todos os presentes conheciam a avaliação e os valores evidenciados pelos outros colegas; qual não foi a surpresa de Breton e Aragon, por exemplo, ao descobrirem que o estimado Victor Hugo amargou a média de -7,72. Mas não era uma reprovação sem possibilidade de exame ou conselho de classe, pois Aragon (1952) registra, em seu *Hugo poète realiste*, que na noite dessa avaliação os presentes foram convencidos a reler o chefe romântico; a cada poema lido, as notas aumentavam.

O poeta Bertrand obteve boas notas em sua liquidação. Não é à toa que Éluard (1990-1991, p.772-773) lhe confia um poema de nostalgia transparente:

Louis Bertrand: Gaspard de la Nuit.

Há ainda jogos sobre a relva e decorações no ar? Não, não há mais.

Há ainda sobretudos de chamas e maneiras de se jogar no mar? Não, não há mais.

Há ainda olhos de noite, olhos de dia, cegos, asas redondas como a terra e crianças a matar? Não, não há mais⁸.

No primeiro *Manifeste du surréalisme*⁹, originário de 1924, Breton cita Bertrand e o inscreve no inventário de uma recém-criada tradição surrealista. O rol inclui Baudelaire (“surrealista na moral”), Poe (“na aventura”), Rimbaud (“na

⁸ « Louis Bertrand: Gaspard de la nuit.

Y a-t-il encore des jeux sur l'herbe et des décorations sur l'air ? Non, il n'y en a plus.

Y a-t-il encore des manteaux de flammes et des façons de se plonger dans la mer ? Non, il n'y en a plus.

Y a-t-il encore des yeux de nuit, des yeux de jour, des aveugles, des ailes rondes comme la terre et des enfants à tuer ? Non, il n'y en a plus» (ELUARD, 1990-1991, p.772-773).

⁹ Cf. BRETON, 1985.

prática da vida e alhures”), Mallarmé (“na confidência”), Hugo (“quando ele não é besta”), Sade (“no sadismo”) e assim por diante. A redação desse conjunto de nomes afamados da literatura mundial (majoritariamente franceses) é útil para legitimar a poética surrealista no âmbito da herança cultural. Na mesma época, Breton publica também um artigo que elogia o caráter fantástico da poesia de seu ancestral romântico e Paul Éluard escreve o poema que já citamos.

Bertrand é denominado “surrealista no passado” por Breton no manifesto surrealista. Analisando melhor esse comentário, recordamos a consideração aguda do escritor revolucionário no artigo sobre *Gaspard de la nuit* a que nos referimos (encontrado em *Les pas perdus*):

Na presença de um fenômeno sobrenatural, nós não expressamos senão o encantamento ou o medo. Os mais céticos dentre nós moram numa casa mal-assombrada. [...] acho bom que Bertrand se contente de nos arremessar do presente em um passado onde nossas certezas logo caem em ruínas (BRETON, 1924, p.96-98)¹⁰.

A observação bretoniana sugere que todas as pessoas vivem em presença do desconhecido. Breton, cujo projeto está ligado à garantia de larga passagem, por meio da arte e da literatura, aos conteúdos recalcados, se refere a essa “casa assombrada” que é a vida inconsciente de cada indivíduo. Sua interpretação do uso da história por Bertrand se relaciona sobretudo ao fator do desconhecimento a respeito desse passado. De fato, o que temos do passado são apenas os destroços: nunca poderemos efetivamente reconstruir o que já decorreu. A expressão “surrealista no passado”, esclarece Milner (1988), deve ser entendida a partir da forma indicada por Claudon e Perrot (2008, p.203): “[...] não que Bertrand seja um surrealista de ontem ou de anteontem [...] mas que o passado é ao mesmo tempo o lugar e o meio de seu Surrealismo.”

Seria ocioso observar que a manobra bretoniana é fundamentalmente anacrônica; o autor é consciente de sua apropriação, no entanto. O surrealismo mantém com o pequeno romantismo uma relação de duas vias, uma vez que muitas edições desses autores esquecidos são projetos das figuras maiores do círculo de Breton e Aragon: dessa forma, ao mesmo tempo em que esses chamam a atenção do público quanto a essas crianças perdidas do século anterior, os surrealistas, em troca, ganham notoriedade ao serem convocados a falar desses oitocentistas nas principais revistas. É como se, uma vez convencido o mundo

¹⁰ « En présence d'un phénomène surnaturel, nous n'exprimons jamais que le ravissement ou la peur. Les plus sceptiques d'entre nous habitent une maison hantée [...] je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent «dans un passé où nos certitudes tombent en ruines. » (BRETON, 1924, p.96-98).

acadêmico de que foram responsáveis por uma nova atualidade para essas figuras, os componentes desse movimento do século XX também deixassem nelas suas assinaturas.

Os surrealistas deram provas de ser especialistas em genealogia ao longo de sua produção crítica. A função que esses escritores atribuíram aos chamados “pequenos românticos” infelizmente ainda carece de interesse e trabalho acadêmicos, como denuncia Leroy-Terquem (2007). Grande parte dos historiadores dessa vanguarda europeia cita o poeta de Dijon bastante superficialmente – como é o caso de Nadeau, para citar um dos mais relevantes; simetricamente, muitos estudos sobre Bertrand subestimam sua leitura surrealista, talvez pela dificuldade de localizar os documentos necessários.

O vínculo com Bertrand não deve ser considerado um interesse passageiro, importante somente nos anos de formação do ideário do surrealismo. Para favorecer a avaliação de Bertrand nas leituras de Breton, uma carta inédita desse formulador do surrealismo a um amigo mostra um provável último olhar do autor do *Arcano 17* sobre aqueles poemas em prosa: Hubert (2005) relata que, escrita perto da morte – o teórico falece em 1966, aos 70 anos –, a missiva testemunha um entusiasmo maduro pelo borguinhão. O intelectual declara: “Eu reli mais uma vez todos esses poemas sem interrupção e recaí, mais do que nunca, sob seu charme¹¹” (HUBERT, 2005, p.1034).

Ainda assim, é claro que é conveniente observar com reserva as afirmações de Breton, pois é arguto na consciência de sua responsabilidade na construção de uma nova história literária que o inclua com destaque. Críticas ao polêmico “papa surrealista” não são escassas, mas lancemos mão do *Terceiro manifesto surrealista* em que lemos, no ardor de ressentimentos que é o contexto de sua escrita¹², os duros insultos de Desnos que acusam Breton de insinceridade e outros vícios:

Definitivamente, Breton é desprezível porque sua vida e suas ações não têm relação com as ideias que ele pretende defender; porque ele é hipócrita, frouxo, negociante inescrupuloso [*affairiste*] (cf. cartas aos críticos para que falem de seus livros) e porque sua atividade sempre se desenvolveu num sentido contrário à vida, ao homem e à verdade (DESNOS, 1930)¹³.

¹¹ « ‘J’ai relu une fois de plus tous ces poèmes d’affilée et je suis retombé plus que jamais sous leur charme », écrivait Breton au soir de sa vie à un ami. » (HUBERT, 2005, p.1034).

¹² Desnos havia recentemente rompido com Breton sobretudo em razão das críticas do último, mas também (entre outros motivos) em virtude das obrigações comunistas que a agenda surrealista passou a impor cada vez mais enfaticamente.

¹³ «En définitive, Breton est méprisable parce que sa vie et ses actions ne sont pas en rapport avec les idées qu’il

Curiosamente, foi como *affairiste* (no sentido etimológico da palavra, de quem se envolve em negócios, *affaires*) que Breton pôde entrar definitivamente em contato com o mundo artístico. Essa informação pode, à primeira vista, parecer anedótica, mas supomos relevante para nosso estudo que a descoberta, pelo teórico, de Bertrand, Borel, Nerval e de grandes pintores foi fruto do espírito bibliofílico fetichista a que já nos referimos:

Entre 1920 e 1922, Aragon e Breton foram encarregados com remuneração pelo costureiro bibliófilo Jacques Doucet para desencantar livros raros, e é ao longo de leituras requeridas por essas funções que eles se familiarizaram com muitas obras desconhecidas do grande público [...]. Mas o que cativou sobretudo os surrealistas [...] foi o caráter subversivo não tanto dos textos quanto da concepção da literatura que eles ali encontravam implicada. (MILNER, 1988, p.84)¹⁴.

Em substituição ao romantismo certificado pelas autoridades públicas e outros agentes de legitimação, Breton e Aragon celebram sua grinalda obscura, a que eles se referirão mais tarde como “romantismo violento” e outras expressões de semelhante eloquência: o receio dos capitães do surrealismo seria a sedimentação, a fossilização do movimento oitocentista em seus Lamartine e Musset, por ocasião do centenário dos anos 1830. O *Segundo Manifesto*, de 1929, é explícito ao afirmar que cem anos são ainda a juventude para o romantismo, pois ele estava apenas começando a mostrar seu desejo. Os preparativos para essa festa das concepções românticas digeridas e balizadas eram tão inimigos do grupo de Breton quanto a nova onda de nacionalistas indignados que formam um levante (que repetia a eterna querela dos antigos e dos modernos) contra a degenerescência romântica dos valores “verdadeiramente franceses” promovidos pelos clássicos:

A querela é lançada em 1907 pela publicação da obra de Pierre Lasserre *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle* que denuncia a influência nefasta do individualismo romântico sobre o pensamento e a moral francesa. Posta em parênteses pela Primeira Guerra mundial, a querela retoma em bela forma após o armistício: Léon Daudet denuncia *Le Stupide Dix-neuvième siècle* em 1922, Henri Brémond responde a Lasserre com a publicação de *Pour le romantisme*

prétend défendre; parce qu'il est hypocrite, lâche, affairiste (cf. lettres aux critiques pour qu'on parle de ses livres) et que son activité s'est toujours développée dans un sens contraire à la vie, à l'homme et à la vérité.» (DESNOS, 1930).

¹⁴ «Entre 1920 et 1922, Aragon et Breton furent chargés contre rémunération par le couturier bibliophile Jacques Doucet de dénicher des livres rares, et c'est au cours des lectures nécessitées par ces fonctions qu'ils se familiarisèrent avec beaucoup d'ouvrages inconnus du grand public [...]. Mais ce qui captiva surtout les surréalistes [...] ce fut le caractère subversif non pas tellement des textes que de la conception de la littérature qu'ils y trouvaient impliquée.» (MILNER, 1988, p.84).

em 1923, enquanto Maurras, que tinha entabulado desde os anos 1890 a condenação da paixão romântica, multiplica os ataques com *Lorsque Hugo eut cent ans* (1927) ou *Un Débat sur le romantisme* (1928) que o opõe a Raymond de la Tailhède (LEROY-TERQUEM, 2007, p.112)¹⁵.

O que Breton e alguns de seus colegas sugerem, em última análise, é um revezamento do cânone. Todavia, se o núcleo surrealista nutria simpatia pelos autores “excêntricos” (tanto no sentido etimológico de fora do centro como na acepção corrente da palavra), eles não reverenciavam igualmente todos os “pequenos”. É claro que as contribuições de alguns eram avaliadas mais favoravelmente – sobretudo se os aspectos de suas obras tivessem consonância com os ideais estéticos surrealistas:

O que continua vivo, o que continua ativo do romantismo é aquilo que anima as obras de que nos não falamos comumente ou quase não falamos, ou que não abordamos senão com precauções extremas. Eu reterei três dessas obras que, a partir daquela de Hugo, me parecem organizar a verdadeira transição até aquela de Baudelaire. Essas obras seguem três direções bem diferentes: a primeira refina ao máximo possível a forma, é aquela de Aloysius Bertrand; a segunda tende à afirmação paroxística de todos os poderes da subversão incubados no romantismo, é aquela de Pétrus Borel; a terceira é inteiramente aplicada a fazer prevalecer o sonho sobre a vida em vigília, é a obra de Gérard de Nerval. A obra de Baudelaire [...] é aquela que opera historicamente a primeira síntese dessas preocupações. (BRETON, 1999, p.299)¹⁶.

Vale mencionar a respeito dessas considerações a exegese de Leroy-Terquem que avança as conquistas surrealistas no domínio do pequeno romantismo talvez mais do que seus oficiais conseguiriam reconhecer confortavelmente. A coincidência é notável:

¹⁵ «La querelle est lancée en 1907 par la publication de l'ouvrage de Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle, qui dénonce l'influence néfaste de l'individualisme romantique sur la pensée et les mœurs françaises. Mise entre parenthèses par la Première Guerre mondiale, la querelle reprend de plus belle après l'armistice: Léon Daudet dénonce Le Stupide Dix-neuvième siècle en 1922, Henri Brémond répond à Lasserre par la publication de Pour le romantisme en 1923, tandis que Maurras, qui avait entamé dès les années 1890 la condamnation de la passion romantique, multiplie les attaques avec Lorsque Hugo eut les cent ans (1927) ou Un débat sur le romantisme (1928) qui l'oppose à Raymond de la Tailhède.*» (LEROY-TERQUEM, 2007, p.112).

¹⁶ «Ce qui reste vivant, ce qui reste actif du romantisme, est ce qui anime des oeuvres dont on ne parle pas communément ou à peine, ou qu'on n'aborde qu'avec d'extrêmes précautions. Je retiendrai trois de ces oeuvres qui, à partir de celle de Hugo, me paraissent ménager la vraie transition jusqu'à celle de Baudelaire. Ces oeuvres s'en vont dans trois directions bien différentes: la première raffine au possible sur la forme, c'est celle d'Aloysius Bertrand ; la seconde tend à l'affirmation paroxystique de toutes les puissances de subversion qui couvent dans le romantisme, c'est celle de Pétrus Borel ; la troisième est tout entière appliquée à faire prévaloir le rêve sur la vie de veille, c'est celle de Gérard de Nerval. L'oeuvre de Baudelaire [...] est celle qui opère historiquement la première synthèse de ces préoccupations.» (BRETON, 1999, p.299).

[as direções associadas aos três autores elogiados por Breton] não são senão aquelas perseguidas pelo surrealismo – pensemos, por exemplo, nestas três etapas significativas na história do surrealismo que são a publicação sucessiva de *Champs magnétiques* (1919) para a exploração de uma escritura automática, do panfleto *Un cadavre* (1924) para o anticonformismo político, e de *Nadja* para a perseguição do maravilhoso no real. A redescoberta dos “pequenos românticos” pelos surrealistas não participa portanto de uma releitura global do romantismo, mas também da tripla busca estética, política e metafísica que funda o surrealismo (LEROY-TERQUEM, 2007, p.173)¹⁷.

Apesar do silêncio de Breton (nesse trecho) a este respeito, Bertrand compartilha com Nerval a preponderância do sonho na vigília, ainda que o último o faça mais narrativamente (o que foi observado contemporaneamente por diversos intérpretes e teóricos – Eco é um dos mais influentes¹⁸).

No trecho das conferências do Haiti transcrito fica também patente a leitura da história literária que converge em Baudelaire e transforma o borguinhão em um profeta: um daqueles processos comparáveis à exegese bíblica dos teólogos¹⁹. Raymond (1997), diferentemente, formula a leitura de Baudelaire com ares menos proféticos, sugerindo que o grande poeta tenha continuado as reivindicações românticas: “As primeiras coisas que explicam o poder de irradiação de Baudelaire são a extraordinária complexidade da ‘alma humana’ e a atenção que soube prestar a algumas das mais violentas reivindicações do romantismo” (RAYMOND, 1997, p.16).

Como Bertrand foi esquecido em sua face onírica na citação transcrita das conferências de Breton no Haiti, o artigo presente em *Les Pas perdus* que já visitamos faz maior justiça quanto aos temas delirantes de Bertrand, alguns dos quais talvez lembrassem aqueles presentes em exercícios de escrita automática ou de anotação de sonhos (se tivessem sido escritos no século XX); eis um exemplo:

Eu tinha capturado de minha cama, da sombra de minhas cortinas, essa furtiva borboleta, brotada de um raio de lua ou de uma gota de orvalho.

¹⁷ «[...] ne sont autres que celles poursuivies par le surréalisme – songeons par exemple à ces trois étapes significatives dans l'histoire du surréalisme que sont la publication successive des *Champs magnétiques* (1919) pour l'exploration de l'écriture automatique, du pamphlet *Un cadavre* (1924) pour l'anticonformisme politique, et de *Nadja* (1928) pour la traque du merveilleux dans le réel. La redécouverte des «petits romantiques» par les surréalistes ne participe donc pas seulement d'une relecture globale du romantisme, mais aussi de la triple quête esthétique, politique et métaphysique qui ente le surréalisme.» (LEROY-TERQUEM, 2007, p.173).

¹⁸ Cf. Eco, 2006.

¹⁹ Lembramos, sobretudo, de como Auerbach (2004, p.17) avaliou a relação entre o *Velho* e o *Novo Testamento* – ou, mais especificamente, como o sacrifício de Isaac passa a profetizar o sacrifício de Jesus quando antes significava algo diverso.

Falena palpitante que, para livrar suas asas cativas entre meus dedos, pagava-me um resgate de perfumes!

Súbito, o bichinho indolente voava, abandonando no meu colo, – ó horror! – uma larva monstruosa de cabeça humana! (BERTRAND, 1980, p.139)²⁰.

A descrição amena é o berço da apresentação de uma imagem medonha que se aproxima muito dos pesadelos por seu caráter insólito e afitivo. Tal fusão entre o belo e o abjeto se serve da ironia romântica, mas sugere também o inconsciente: talvez não seja coincidência que o evento narrado se dê na cama de um quarto (o espaço é delimitado por “*de mon séant, dans l'ombre de mes courtines*”).

Apesar de alguma tentativa eventual, não nos pareceria exato considerar que Bertrand fosse um surrealista *avant la lettre* (i. é, anterior ao conceito de surrealismo existir): esse seria antes o desejo de interpretação histórica do círculo de Breton. Consideramos que supor que o poeta de *Gaspard* escrevesse segundo a prática automática, por exemplo, seria ousar excessivamente, já que a escritura de Bertrand era, sabidamente, cinzelada com esmero²¹ (e além do mais o automatismo deveria esperar quase um século para receber um nome e alguma reflexão). Breton não deixa claro em que medida vê processos semelhantes aos do surrealismo em *Gaspard*, ainda que suas peças sejam recheadas de temas afeitos a Breton: para citar alguns, o misticismo, o sonho e as artes plásticas. Embora o artigo em *Les pas perdus* compreenda uma elaboração crítica maior que a da citação que domina os registros a que temos acesso, o surrealista se calou em face desses problemas; supomos que alguns assuntos próximos de Breton e de Bertrand podem ser mais bem avaliados à luz da teoria pictórica do surrealismo.

A técnica do automatismo (como elaboração verbal) foi um passo relevante para a arte literária e uma justa invenção surrealista, mas o autor de *Nadja* sustentou por vezes uma definição bastante vasta (e talvez pouco rigorosa) da técnica a que se convencionou chamar escrita automática. É o caso, por exemplo, do debate promovido em *Le Surréalisme et la peinture* (BRETON, 2006), impulsionado pela sugestão manifestada num artigo de *La Révolution surréaliste* de que conceber uma pintura surrealista seria impossível em virtude dos meios técnicos da pintura excluírem a espontaneidade, necessitando de escolhas difíceis de cor e desenho. É esse o contexto em que uma nova analogia (desta vez, surrealista) de base

²⁰ «J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée. // Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums! // Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, – ô horreur! – une larve monstrueuse et difforme à tête humaine!» «Le Nain» (BERTRAND, 1980, p.139).

²¹ Guacira Marcondes Machado Leite (1982) argumenta com sucesso persuasivo nesse sentido em sua dissertação de mestrado.

estética e criativa irmana as artes pictórica e literária, como ocorre por vezes na retórica e no idealismo: como consequência do desejo bretoniano de entender a influência surrealista como agindo também sobre as artes plásticas (o que é, sem dúvidas, razoável e legítimo), o automatismo psíquico é flexibilizado a ponto de compreender criações artísticas cujos limites se tornam incertos:

O automatismo, herdado dos médiuns, ficará no surrealismo como uma das duas grandes direções. [...] Eu sustento que o automatismo gráfico, bem como o verbal, sem prejuízo das tensões individuais que ele tem o mérito de manifestar e em alguma medida resolver, é o único modo de expressão que satisfaz plenamente o olho e a orelha [...], a única estrutura que responde à não-distinção, mais a mais estabelecida, das qualidades sensíveis e das qualidades formais, à não-distinção, mais a mais estabelecida, das funções sensitivas e das funções intelectuais (e é por aí que ele é o único que satisfaz igualmente o espírito). Que o automatismo possa entrar em composição, em pintura como em poesia, com certas intenções premeditadas: pode ser, mas arriscamos fortemente sair do surrealismo se o automatismo para de caminhar pelo menos de *toçaia* [*sous roche*]. (BRETON, 2006, p.96)²².

Se por um lado seria absurdo refutar a ideia de uma pintura surrealista, por outro a argumentação de Breton escapa ao rigor e se perde em definições balizadas não por procedimentos, mas às vezes por orientes vagos como a metamorfose do ser humano e do universo. Esquivando de definições técnico-estéticas, as trocas entre o subjetivo e o objetivo são evocadas de forma que toda pintura de qualquer tempo e tradição pode, potencialmente, ser considerada automática, em razão de índices tão ambíguos e da suposição da existência pré-histórica de um subconsciente humano – e também vem daí o interesse do escritor em artes ancestrais. A manobra tem efeitos semelhantes ao anacronismo voluntário encerrado nos *Manifestos* e redefine o automatismo como um procedimento difuso, trans-artístico, que poderia inclusive conviver com a criação de telas e poemas conscientemente arquitetados – talvez como as pinturas de Zötl ou certos poemas de Bertrand (poderíamos dizer analogicamente que em ambos

²² «L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions. [...] Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil et l'oreille [...], la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit). Que l'automatisme puisse entrer en composition, en peinture comme en poésie, avec certaines intentions préméditées: soit, mais on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche*.» (BRETON, 2006, p.96). A opção de traduzir “*sous roche*” por “de *toçaia*” vem do fato de que a expressão francesa (“*anguille sous roche*”) se refere a uma cobra que se esconde sob as rochas e por isso é como uma ameaça encoberta.

o tema eventualmente se aproxima dos sonhos e a execução é refletida; sobre o pintor oitocentista, Breton aponta em seus retratos da fauna exótica, produzidos nos anos 1830-40, uma estética surrealista²³).

Para além de seu vínculo com as artes plásticas, Bertrand reverbera uma grande voz na pesquisa estética surrealista em suas referências às ciências herméticas. A ligação dos surrealistas com o esotérico é bastante conhecida:

De todas as filosofias, o pensamento esotérico, transmitido e enriquecido por uma tradição multissecular, parece ser com efeito aquele cujo acordo com o surrealismo apresenta menos dificuldade. O pressentimento de um outro universo, surreal [...] parece ser a consequência mais normal da recusa inicial dos surrealistas e de seu misticismo latente. (RAYMOND, 1997, p.256).

No começo dos anos 20 do século XX (quando três reedições de *Gaspard* são publicadas) Breton chega a sugerir a Doucet (já visitamos a relação comercial entre eles) que compre a obra *Grand Art* de Raymond Lulle, “[...] na qual a poesia de Aloysius Bertrand é inspirada, antes de tudo.” (MILNER apud RICHARDS, 1998, p.141)²⁴. Mais tarde, no artigo incluído em *Les pas perdus*, uma referência à pedra filosofal apresenta outra leitura de Breton sobre o papel da alquimia em *Gaspard*, em tom menos assertivo: “[...] não há leitura depois da qual não possamos continuar a procurar a pedra filosofal.” (BRETON, 1924, p.98)²⁵.

Desde o começo dos anos 1920 Breton já afirma que o romantismo orienta algumas tendências que encontram seu auge na poesia testemunhada em seu tempo:

E é também ao romantismo que se ligam os dois poetas aos quais convém, em meu sentido, de trazer as duas principais correntes da poesia contemporânea: de um lado Aloysius Bertrand que, através de Baudelaire e Rimbaud, nos permite alcançar Reverdy;

²³ Breton (2006, p.455) sugere que a obra do pintor austríaco se deve aos mistérios subconscientes: “Zötl tinha entrado em posseção de um prisma mental funcionando como instrumento de vidência e lhe desvelando em cadeia até os mais distantes espécimes do reino animal dos quais não sabemos qual enigma ele opera em cada um de nós e o papel primordial que ele assume no simbolismo subconsciente.” [*Zötl était entré en possession d'un prisme mental fonctionnant comme un instrument de voyance et lui dévoilant en chaîne jusqu'à ses plus lointains spécimens le règne animal, dont on sait quelle énigme il entretient en chacun de nous et le rôle primordial qu'il joue dans le symbolisme subconscien.t* (BRETON, 2006, p.455)].

²⁴ Já tivemos a ocasião de sugerir que interpretações dessa espécie sobre a relação de Bertrand com a alquimia seriam indocumentadas e excessivamente especulativas; nesse caso particular, Lulle parece saltar dos versos do poema “*L'Alchimiste*” de *Gaspard de la Nuit*. “[F]rom which the poetry of Aloysius Bertrand is inspired before all else.” (MILNER apud RICHARDS, 1998, p.141).

²⁵ Creemos que Breton estivesse se referindo às vastas possibilidades da interpretação. «*Il n'est pas de lecture après laquelle on ne puisse continuer à chercher la pierre philosophale.*» (BRETON, 1924, p.98).

de outro, Gérard de Nerval cuja alma desliza de Mallarmé para Apollinaire para chegar até nós. (BRETON, 1988a, p.296-297)²⁶.

A respeito desses poetas românticos obscuros, Raymond avalia que a tendência ao onírico seria, nos textos surrealistas, herdada do “romantismo menor”. Ao comentar que Apollinaire escrevia poemas feitos da matéria dos sonhos, observa:

Exemplo escolhido entre muitos, não menos curioso, e cujo mérito é de projetar uma viva luz sobre essa tendência onírica, herdada do romantismo menor e do simbolismo, e que ia acentuar-se pouco a pouco e transformar-se, cerca de quinze anos mais tarde, “em uma onda de sonhos.” (RAYMOND, 1997, p.191).

A despeito das pistas oníricas e herméticas que seguimos até agora, os autores românticos mais resistentes no movediço discurso crítico surrealista seriam aqueles cuja vida (e surpreendentemente, nem sempre a obra) se destacasse na revolta ou no deslize da normalidade e do *status quo*. Apesar da máxima bretoniana de que não precisamos de ancestrais em matéria de revolta²⁷, esses polemistas profissionais se afastaram gradualmente, desde que reforçaram sua óptica revolucionária (que unia o “transformar o mundo” marxista ao “mudar a vida” de Rimbaud), da resignada personalidade de Bertrand, bem como de outros escritores menos indignados que Borel, “bode expiatório” que encarna o objeto ideal para a revisão dos valores operados por um surrealismo de tom cada vez mais revolucionário: mesmo assim, Breton daria toda a poesia romântica em troca do poema “Madame Putiphar”, mas com uma ressalva: “Bertrand, Nerval e Hugo excluídos²⁸”. Supomos termos aí os quatro elementos alquímicos essenciais do romantismo segundo Breton.

Em decorrência do exame que conduzimos, podemos considerar que as elaborações críticas do surrealismo em geral e de Breton particularmente puderam remover pelo menos três autores da vala comum do pequeno romantismo: Bertrand, Borel e Nerval. Como criticaram numerosos historiadores da literatura francesa (como Leroy-Terquem e Jean-Luc Steinmetz, que já visitamos), a categoria dos *petits romantiques* é insuficientemente científica, pois não se orienta por critérios bem definidos: nem mercadológico, nem político, nem crítico,

²⁶ «Et c'est aussi au romantisme que se rattachent les deux poètes auxquels il convient à mon sens de rapporter les deux principaux courants de la poésie contemporaine: d'une part Aloysius Bertrand qui, à travers Baudelaire et Rimbaud, nous permet d'atteindre Reverdy; d'autre part Gérard de Nerval dont l'âme glisse de Mallarmé à Apollinaire pour arriver jusqu'à nous.» (BRETON, 1988a, p.296-297).

²⁷ «En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres.» (BRETON, 1988c, p.784).

²⁸ Cf. BRETON, 1988b, p.452.

nem regional. No entanto, a partir da evocação surrealista, os estudos literários puderam focalizar autores como esses louvados por Breton com um interesse renovado, deixando de vê-los como fenômenos literários que só teriam valor coletivamente; isso está patente, por exemplo, na abordagem a que recorrem os *Cahiers du Sud*.

Novos nortes: os *Cahiers du Sud*

Perto da encruzilhada das décadas 40 e 50 do século XX uma publicação coletiva, os *Cahiers du Sud*, apareceram por arte de Francis Dumont, pseudônimo de Jules Krieser. Autor de uma tese sobre a relação dos surrealistas com os pequenos românticos, esses foram considerados por ele uma corrente particular do romantismo ao invés de meramente um conjunto de literatos de talento discutível. Retrospectivamente, Max Milner (1988) avalia o feito dos *Cahiers* como a revelação do coração negro do romantismo, para além de um fenômeno de sociedade em suas margens. Dumont o faz, no entanto, à custa do apagamento dos debates de valor dos pequenos românticos, grupo nomeado por uma expressão que requer aspas imanes, como afirma Jean-Luc Steinmetz (1977, p.103).

O problema da nomenclatura esbarra em sua origem tardia, situada após os fenômenos literários que procura designar: como nenhum “pequeno” se autodenominaria assim, é caso evidente de título arbitrário e indutivo – Nerval é a prova do problema de categorias como essa, desde que foi promovido a reconhecido pela pátria²⁹. É nesse sentido que circula Dumont ao observar a inadequação de critérios anteriormente empregados para supostamente englobar todos os pequenos românticos. Sua solução nos parece bastante provisória: tais mulheres e homens estariam unidos pelo desejo transcendental de artista e homem: conseqüentemente teriam recaído sobre a impossibilidade de ser Deus e sobre a revolta. Talvez não fosse necessário observar que, se considerarmos esse um descritor, será difícil separar qualquer artista e talvez, se não todas, muitas pessoas deste mundo, incluindo as que não praticam atividades artísticas.

A linha histórica traçada por Dumont coloca os *petits* na cabeça de uma tradição que (mais uma vez) passa por Baudelaire e se completa nos surrealistas. Para Milner (1988), a solução transcendental pode ser efeito de um processo crítico começado anteriormente (e que pudemos resumidamente observar

²⁹ Referimo-nos, aqui, aos dizeres lapidares no Panthéon parisiense: “*Aux grands hommes, la patrie reconnaissante*” e ao reconhecimento póstumo, até em manuais conservadores, da grandeza de Nerval.

relativamente a Bertrand e os surrealistas) e que se materializa de forma indireta nos *Cahiers du Sud*: os aspectos religiosos, místicos e ocultos do romantismo. A orientação laica dos autores dos *Cadernos* não impediu que a publicação fosse tributária dessa perspectiva:

Mas é necessário ainda acrescentar outra influência se quisermos compreender bem essa reabilitação dos pequenos românticos, de que o número dos Cahiers du Sud fazem simultaneamente, como vemos, um remate [...] e uma etapa importante. É a acentuação que foi posta, sobretudo a partir de 1930, sobre os aspectos religiosos, místicos e ocultos do romantismo francês. Essa reavaliação, começada pelo abade Bremond, se concretiza em 1928 com a tese de Augusto Viatte *Les Sources occultes du romantisme français*, marcou profundamente as perspectivas desenvolvidas por Ernst-Robert Curtius em seu grande livro sobre Balzac, e Albert Béguin, cujo estudo do romantismo alemão tinha sido particularmente atento a tudo aquilo que, do lado francês, pudesse passar como homólogo ao sobrenaturalismo além-Reno³⁰. (MILNER, 1988, p.86).

Adicionaríamos a esses estudos a reavaliação crítica surrealista, até porque

Se a ausência de Breton, de Aragon, de Éluard é patente, nós vemos, no mínimo, participar dessa colaboração Queneau (sobre Defontenay), Desnos (sobre Esquiros), Joe Bousquet (sobre Alphonse Rabbe) e Lise Deharme (sobre Nodier), todos surrealistas dissidentes³¹. (STEINMETZ, 2005, p.897)

De fato, o grupo relido num ambiente influenciado pelo *L'homme révolté* de Camus e pelos próprios surrealistas (Tzara, componente tanto do círculo de Breton como fundador do Dadá, também contribui aos estudos reunidos nessa edição dos *Cahiers*) deveria produzir ênfase em seus membros mais rebeldes.

Apesar disso, o número dos *Cadernos* sobre os pequenos românticos segue a orientação geral de procurar na poesia posterior a esses autores uma forma de entendê-los; Leroy-Terquem (2007, p.50) formula:

Essa abordagem é manifesta nas curtas monografias que constituem a segunda parte do número dos *Cahiers du Sud*. Podemos, assim, ler que “Aloysius Bertrand anuncia todas

³⁰ «Mais Il faut encore ajouter une autre influence si l'on veut bien comprendre cette réhabilitation des petits romantiques, dont le numéro des Cahiers du Sud fut à la fois, comme on le voit, un aboutissement [...] e une étape importante. C'est l'accent qui fut mis, surtout à partir de 1930, sur les aspects religieux, mystiques et occultes du romantisme français. Cette réévaluation, amorcée par l'abbé Bremond, se concrétisa en 1928 avec la thèse d'Auguste Viatte *Les Sources occultes du romantisme français*, marqua profondément les perspectives développées par Ernst-Robert Curtius dans son grand livre sur Balzac, et [...] Albert Béguin, que l'étude du romantisme allemand avait rendu particulièrement attentif à tout ce qui, du côté français, pouvait passer pour homologue au surnaturalisme d'outre-Rhin.» (MILNER, 1988, p.86).

³¹ «Si l'absence de Breton, d'Aragon, d'Éluard est patente, on voit, du moins, participer à cette livraison Queneau (pour Defontenay) 27, Desnos (pour Esquiros)28, Joe Bousquet (pour Alphonse Rabbe) et Lise Deharme (pour Nodier), tous surréalistes dissidents.» (STEINMETZ, 2005, p.897).

as tentativas das épocas que o seguiram³²” ou que a revolta de Pétrus Borel “sem dúvida permitiu confirmar outras revoltas mais eficazes³³”.

Se a leitura dessa edição dos *Cadernos* é voltada por vezes a uma visão dos pequenos românticos como fermento ou catalisador de revoluções literárias mais completas ou por vezes como diferença em comparação ao romantismo oficial, diríamos que sua grande contribuição foi permitir a sedimentação de algumas perspectivas incentivadas pelos autores surrealistas, ainda que menos genealógicas. Assim, os estudos sobre esses autores (e Bertrand foi um caso intenso desse processo) puderam ser vistos de novos ângulos fora da leitura estritamente surrealista, que com frequência olhou a história literária obsessivamente à caça de novas paternidades para o surrealismo. Muitos dos trabalhos que contribuíram nesta dissertação são tributários, nesse sentido, do número especial dos *Cahiers du Sud* dedicado aos pequenos românticos. No caso de Bertrand, avaliamos que sua inclusão superficial não foi relevante para sua fortuna crítica, mas um novo espírito de olhar os *petits*, esse grupo literário miragem, como o chama José-Luis Diaz (2007), certamente se consolidou a partir de então.

É depois disso, por exemplo, que Steinmetz (2005, p.901) pôde impetrar sua defesa articulada da relevância de Bertrand:

A beleza das “Fantasias” de Bertrand, seu livro acabado (ainda que ele se termine por “Silves”) impõem uma vitória estética que, mesmo se desconhecida por seu tempo, legítima o termo de obra. E a história dessa obra dá a prova deslumbrante que um pequeno volume dessa qualidade deveria obter cedo ou tarde um renome póstumo tal, que não é mais possível tomar Bertrand por um autor menor, a não ser que não sejam menores senão aqueles que não distinguem livros que comportem um número respeitável de folhas³⁴.



³² Para uma competente análise brasileira dos traços que chamaríamos figuradamente de visionários na poesia bertrandiana, remetemos novamente o leitor à dissertação de Leite (1982).

³³ «*Cette approche est manifeste dans les courtes monographies qui constituent la seconde partie du numéro des Cahiers du Sud. On peut ainsi y lire qu’Aloysius Bertrand ‘annonce toutes les tentatives des époques qui le suivent’, ou que la révolte de Pétrus Borel ‘a sans doute permis de confirmer d’autres révoltes plus efficaces’.*» (LEROY-TERQUEM, 2007, p.50).

³⁴ «*La beauté des ‘Fantasies’ de Bertrand, son livre achevé (bien qu’il se termine par des ‘Silves’) imposent une réussite esthétique qui, même méconnue de son temps, légitime le terme d’oeuvre. Et l’histoire de cette oeuvre donne la preuve éclatante qu’un petit volume de cette qualité devait obtenir tôt ou tard une renommée posthume telle qu’il n’est plus possible de tenir Bertrand pour un auteur mineur, à moins que ne soient mineurs ceux que ne distinguent pas des livres comportant un nombre respectable de feuillets.*» (STEINMETZ, 2005, p.901).

The first romantic ancestor of surrealism, Aloysius Bertrand

ABSTRACT: *Aloysius Bertrand was a romantic poet, largely regarded as the initiator of modern prose poem. His most accomplished work, Gaspard de la Nuit, gathered the interest of some important readers – such as Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Max Jacob and André Breton. This article focalizes on Jacob's parodic approach to the text and the discovery of the work by the surrealist's group at the first years of the 20th century. The ancestry of surrealism, obstinate subject in some of Breton's writings, exposes Bertrand to an influent, renewed attention that will last for decades (to the present day).*

KEYWORDS: *Aloysius Bertrand. French romanticism. Gaspard de la Nuit. Max Jacob. André Breton. Surrealism.*

REFERÊNCIAS

ARAGON, L. **Hugo poète realiste**. Paris: Éditions Sociales, 1952.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na cultura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BERTRAND, A. **Gaspard de la nuit**: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Édition présentée, établie et annotée par Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

BRETON, A. **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 2006.

_____. Conférences d'Haïti. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1999. p.295-311. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 3).

_____. Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1988a. p.291-308. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. Le bouc émissaire du romantisme, Pétrus Borel. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1988b. p.451-454. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. Seconde manifeste du surréalisme. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1988c. p.781-810. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. **Manifestes du surréalisme**: 1924-1953. Paris: Gallimard, 1985. (Folio essais, 5).

_____. Gaspard de la Nuit. In: _____. **Les pas perdus**. Paris: Gallimard, 1924. p.95-99.

Rogério de Melo Franco

CATALOGUE des livres et publications surréalistes. Paris: J. Corti, 1931.

CLAUDON, F.; PERROT, M. **Transfigurer le réel**: Aloysius Bertrand et la fantasmagorie. Dijon: Centre Gaston Bachelard, 2008.

DESNOS, R. **Troisième manifeste surréaliste**. 1930. Disponible en: <<http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-3e-Desnos.pdf>>. Accès en: 03 févr. 2009.

DIAZ, J.-L. **L'Écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ELUARD, P. Chronique. In: _____. **Oeuvres complètes**. Préface et chronologie de Lucien Scheler. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris: Gallimard, 1990-1991. t.II, p.772-773. (Bibliothèque de la Pléiade).

HUBERT, É.-A. Comptes rendus et notes de lecture. **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, 2005, v.105, n.4, p.1031-1076, 2005.

JACOB, M. **Le Cornet à dés**. Paris: Gallimard, 2003.

LEROY-TERQUEM, M. **La fabrique des «petits romantiques», étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire**. 2007. Thèse (Littérature Française) – Université Paris IV – Sorbonne, Paris, 2007.

LEITE, G. M. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand**. 1982. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

MILNER, M. Les cahiers du sud ont-ils inventé les «petits romantiques»? **Romantisme**, Paris, v.18, n.59, p.83-90, 1988.

NADEAU, M. **Histoire du surréalisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

PALACIO, J. La posterite du Gaspard de la Nuit: de Baudelaire à Max Jacob. **Revue des lettres modernes**, Paris, n.336, p.157-189, 1973.

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

RICHARDS, M. **Without rhyme or reason, Gaspard de la Nuit and the dialectic of the prose poem**. London: Bucknell University Press, 1998.

STEINMETZ, J.-L. Pour en finir avec les petits romantiques. **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, v.105, n.4, p.891-912, oct. 2005.

O primeiro ancestral romântico do surrealismo, Aloysius Bertrand

_____. Les petits romantiques. Jeune-France, bousingots, marginaux. In: ABRAHAM, P.; DESNÉ, R.(Dir.). **Histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions sociales, 1977. v.8, livre II, p.12-113.

VICENTE, A. L. Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud. **Revista de Letras**, São Paulo, v.36, p.63-83, 1996.

