

PERMANÊNCIA DO SURREALISMO NA OBRA DE RAYMOND QUENEAU

Guacira Marcondes Machado LEITE*

RESUMO: Embora os textos que comentam a obra de Queneau mencionem sua rápida incursão pelo Surrealismo, bem como o fato de ele ter-se afastado do movimento para tomar novos rumos, no presente trabalho procuramos mostrar que sua obra nunca se distanciou definitivamente das propostas surrealistas.

PALAVRAS-CHAVE: Raymond Queneau. Surrealismo. Poesia. Teoria poética. Literatura francesa.

Os textos que se voltam para a obra de Raymond Queneau mencionam sempre sua rápida incursão pelo Surrealismo (1924-1929), do qual se teria desligado para colocar-se no que se poderia chamar a tradição do classicismo. Naquela que ele próprio chamou de sua fase pós-surrealista, o autor manifestou-se várias vezes fazendo declarações que foram consideradas um pouco como sua arte poética. Colocou-se contra a hegemonia da imagem, em torno da qual se realizou a revolução poética no século XX, lembrando que a história da poesia francesa não começa com os românticos, nem progride até Paul Éluard, passando por Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont (QUENEAU, 1938b). Contesta, também, “[...] a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade [...]”, afirmando que o poeta “não espera que a inspiração lhe caia do céu”, porque “[...] ele sabe **caçar** e pratica o incontestável provérbio **Ajuda-te e o céu te ajudará** [...]” (QUENEAU, 1938a, p.20, grifo nosso, tradução nossa). Finalmente, para não levar muito adiante esta argumentação, Queneau posicionou-se contra a concepção romântica de poeta, opondo-lhe o artista-artesão, sem por isso

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – guacira@fclar.unesp.br

minimizar a função da arte. Mais ainda, ele denuncia a gratuidade desta última ao dizer:

É preciso manter a não-gratuidade da arte. Simplesmente bem fazer, é reduzir a arte ao jogo, o romance à partida de xadrez, o poema ao puzzle. Não basta dizer, nem dizer bem, é preciso que algo valha ser dito. Mas o que vale ser dito? A resposta não pode ser evitada: o que é útil. A arte, a poesia, a literatura é aquilo que exprime as realidades naturais (cósmicas, universais) e as realidades sociais (antropológicas, humanas) e o que transforma (as realidades naturais e as realidades sociais). (QUENEAU, 1973, p.94, tradução nossa).

Em resumo, a ciência se tornará um tema poético, romanesco, assim como qualquer outro: a matéria plástica, a vida do peixe, a psicanálise; “*De Queneau poeta e Queneau romancista, pode-se dizer que ele tem inspiração enciclopédica, como a possuía Flaubert quando compôs Bouvard et Pécuchet.*” (CLANCIER, 1973, p.130, tradução nossa).

Por mais que aqui se acrescentem argumentos, no entanto, não há como negar, quando se examina a obra de Queneau, a parte que lhe coube da herança surrealista. Nosso intuito é apontar aquilo que ele conservou de seu decisivo período de formação literária, dando-lhe, além disso, a continuidade esperada pelas próprias propostas surrealistas. Seria importante lembrar o fato de Queneau ter-se conservado participante de uma revolução lingüística que, nascendo no século XIX, atravessa o século XX em constante atividade e fundamenta-se no princípio de que a língua oferece o modelo fundamental que pode explicar o mundo. Ora, são os movimentos de vanguarda do início do último século e, mais particularmente, o surrealismo que deram o impulso decisivo a essa revolução lingüística.

Ao longo do século XIX e XX, a Europa assiste a várias versões da revolução lingüística na qual a língua, vista até então por pensadores e artistas como veículo natural, é repentinamente encarada com estranheza, como um sistema de signos convencional, artificial. Ferdinand Saussure foi um dos responsáveis por essa tendência com sua teoria sobre o signo lingüístico de duas faces: signo e língua são frutos de uma convenção social. Há consenso, no início do século XX, sobre o esvaziamento da linguagem, sobre o fato de a língua mascarar a realidade – chamando contra si a revolta manifesta na poesia européia e levando conseqüentemente à revolta contra a própria realidade.

Os movimentos de vanguarda, que não surgiram repentinamente e sem antecedentes, vão dar destaque a essa revolução, que se constitui fundamentalmente de jogo que se joga com a língua em todos os seus níveis, o das palavras, dos

fonemas, das imagens; de experiências tentadas com letras, sílabas e palavras inteiras nos planos acústico e visual; de ironia, de duplo sentido, de desejo de tornar-se uma linguagem cifrada. Sabemos bem de que maneira o surrealismo desempenhará papel decisivo nesta relação lúdica com a língua: acreditando que uma arte subverte muito mais por suas formas do que pelas idéias veiculadas, o Surrealismo apresenta-se como uma precipitação impressionante de formas novas. No *Segundo Manifesto*, A. Breton (1966, p.108, grifo do autor, tradução nossa) lembra que o problema levantado pelo movimento “**é o da expressão humana sob todas suas formas.**” Ora, expressão significando inicialmente linguagem, não surpreende “[...] ver o movimento surrealista situar-se de início quase que somente no plano da linguagem.” É aí que ele vê refletidos os modos de pensar, o sistema de valores e a organização da sociedade: ora, questionar a linguagem, criar novas relações entre palavras significa sacudir as estruturas sociais, sugerir novas relações entre as coisas no mundo. É o que levará Breton (1992, p.266) a indagar, em *Point du jour*, “[das palavras] fizemos até aqui um mau uso. O que impede de embaralhar a ordem das palavras, de atestar, dessa maneira, contra a existência aparente das coisas?” Daí a tentativa de liberá-las, que Breton descreve retrospectivamente, em *Les Mots sans rides*:

[...] considerar primeiramente a palavra em si; estudar tão de perto quanto possível as relações das palavras umas sobre as outras. Somente a este preço se podia esperar dar à linguagem seu pleno destino, o que, para alguns entre os quais eu me achava, deveria fazer o conhecimento dar um grande passo, exaltar igualmente a vida. (BRETON, 1988, p.280, tradução nossa).

Breton sugere “uma verdadeira química” que analise e explore as diferentes propriedades das palavras. Após Rimbaud, que ao atribuir cor às vogais “desviou a palavra de seu dever de significar”, após *Le Coup de dés* (MALLARMÉ, 1998, p.367-387) e os caligramas de Apollinaire, as palavras “[...] tentam o pincel e não tardaremos a nos preocupar com seu lado arquitetural.” (BRETON, 1988, p.280, tradução nossa). Essa “química” dará novas relações do real, novas significações às palavras, eliminando-lhes, como diz Breton, toda inocência.

Em síntese, ao longo de sua experiência, o Surrealismo proclama o primado da linguagem como meio de comunicação, de expressão e de ação. Se a linguagem não traísse, seria meio de conhecimento e de compreensão entre os homens – daí a necessidade de restabelecer esta função de conhecimento, de mudar as leis que presidem à associação das palavras e das quais o homem tem feito mau uso.

Essas propostas, que o Surrealismo partilha com outros movimentos de vanguarda, negam a arte para afirmar a importância da vida. Dadaísmo e Surrealismo desejam ser movimento capaz de modificar o mundo, programa para alterar o curso da vida. A arte identifica-se, para tanto, com a técnica, a profissão.

Ação que se manifesta pela recusa da condição humana e da condição social, revolta contra uma sociedade feita de interdições e de injustiças, de cujas ruínas o Surrealismo quer ver nascer a liberdade, a salvação do homem, graças ao sonho e ao desejo. Em vez de uma simples mudança da arte, uma transformação completa da sociedade, em busca do novo, do surpreendente, ou seja, o esboço do perfil do Novo Homem.

Um de seus instrumentos eficazes, e polêmicos, nesse sentido, foi o “humor negro”, um “discurso sobre o pouco de realidade” da existência e a impossível adaptação do homem às condições dessa mesma existência. O humor negro desarticula a coerência do real destruindo sua representação. Servindo-nos dos termos mesmos de Claude Abastado (1971, p.58, tradução nossa), é possível caracterizá-lo de maneira bastante abrangente:

[...] ele faz jorrar as contradições e as distorções lógicas, as causalidades crônicas, toda racionalidade do absurdo; distende até a inexistência os laços do homem com aquilo que o cerca; opera uma inversão dos valores e um desregramento sistemático das significações.

Em *L'homme révolté*, A. Camus (1971, p.118-119, tradução nossa) resume assim o movimento: “Revolta absoluta, insubmissão total, sabotagem em regra, humor e culto do absurdo, o surrealismo, em sua intenção primeira, define-se como o processo de tudo, sempre a recomeçar.”

Em um texto importante de seu *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, G. Picon (1960, p.44-45, grifo do autor, tradução nossa), nos anos 50, faz esta reflexão oportuna que situa o Surrealismo em seu espaço:

O que conservamos, o que rejeitamos do Surrealismo? Em uma larga medida, ele é ainda e sempre **nossa poesia: a totalidade da poesia moderna tomando consciência de si própria e indo até o fim**. Toda poesia, na atualidade, quer ser algo mais do que poema, fabricação rítmica, jogo inofensivo de imagens e de palavras: confusão ardente com a vida. E, do mesmo modo, o Surrealismo exprimiu a ambição comum da leitura atual – (e não apenas da poesia) de ser **mais do que literatura**: expressão de uma atitude de vida, transformação da vida. [...] Ora, quase todas as obras eminentes, hoje, são governadas por uma espécie de impaciência em relação à linguagem: mensagens,

mais do que “línguageiras”, renunciariam a si mesmas se não tivessem a convicção de transmitir uma decisiva revelação.

Do Surrealismo, conservamos ainda outra coisa: a atitude acusadora em relação ao mundo e à própria existência. Para a maioria de nós, a realidade concerne antes de tudo esta interrogação essencial: posso aceitá-la? Toda a literatura da angústia, do problema existencial prolonga, no fundo, a revolta surrealista. **E pode-se dizer que, de Breton a Sartre, a literatura contemporânea permanece fiel a uma espécie de crítica metafísica.**

A obra de Queneau realiza, e não raro supera, todas essas premissas surrealistas concernentes à linguagem. Nela, a linguagem nasce da linguagem, pois, diz Clancier (1973, p.133), Queneau “é de natureza mais surrealista do que se acredita”. Como os surrealistas, ele se defende contra a consciência do pouco de realidade desta vida, contra a consciência de seus limites usando apenas a linguagem. Aliás, a arma de que esta se serve é a mesma, obedece ao mesmo humor, emprega os mesmos temas, parte das mesmas fontes e defende as mesmas causas na poesia e no romance. O humor permite-lhe jogar com a tristeza, com as metáforas e outros exercícios das palavras:

Un jour, je me trouvai sur la plate-forme d'un autobus violet. Il y avait là un jeune homme assez ridicule: cou indigo, cordelière au chapeau. Tout d'un coup, il proteste contre un monsieur bleu. Il lui reproche notamment, d'une voix verte, de le bousculer chaque fois qu'il descend des gens. (L'arc-en-ciel). (QUENEAU, 1995, p.17).

Trata-se de um humor a que deu um tom pessoal, aproximando comicamente os seres, as situações, palavras, um humor ao mesmo tempo lúcido e terno, no qual não cabe o trivial, e o anacronismo ocupa um amplo lugar (WORMSER-MIGOT, 1971).

Ninguém mais do que ele, diz ainda Clancier (1973, p.133, tradução nossa), “[...] desconfia das ilusões da linguagem, ninguém mais do que ele a vigia com um olhar suspeito de lirismo.” Nele, poesia e prosa têm origem na mesma atividade criadora, iluminam-se de reflexos recíprocos, segundo expressão de Mallarmé (1998) em “*Crise de vers*”. Nenhum grande autor francês apresenta semelhante exemplo de criação contínua nos dois gêneros. O romance para Queneau deve ser um poema de forma fixa, com fortes imposições estruturais e os efeitos de reiteração próprios a este gênero, o que o aproxima das narrativas poéticas surrealistas. Vê-se porque é possível dizer que a linguagem é, para Queneau, mais do que um meio de expressão: é a realidade essencial da obra. Mas ele não a aceita tal como lhe é dada; como os Surrealistas, toma com ela todas as

liberdades, tornando-a objeto de uma criação permanente, jamais esgotada. E nada exemplifica melhor essa arte de prestidigitador de palavras do que a breve história contada noventa e nove vezes, de noventa e nove maneiras diferentes em *Exercices de style* (QUENEAU, 1995). É que, como bem coloca Constantin Touloudis (1989, p.149, grifo do autor, tradução nossa),

Queneau pertence à geração que sentiu uma atração irresistível por Dada, pelo Surrealismo e o Grande Jogo. Na mentalidade dessa geração, **jogo** era a palavra código para rebelião: a mensagem que ela se esforçou desesperadamente para comunicar foi a **recusa de ser sério** em relação a uma ordem social e a um conjunto de valores que supunha desacreditados pela história. [...] Seria perfeitamente legítimo ver a disposição lúdica de Queneau como reflexo do humor que inspirou jogos como o *Cadavre exquis*, ou os “provérbios surrealistas”, ou as histrionices juvenis do grupo que iria se tornar “Le Grand Jeu”. Sua participação no Colégio de Patafísica é evidência adicional de sua afinidade permanente com essas esferas.

Nesse jogo constante com a linguagem não se verá nem sua aceitação, nem sua destruição, mas uma tentativa de se abrir caminho a seu rejuvenescimento (PICON, 1960). As estratégias textuais e os mecanismos retóricos caracterizam-se, como, aliás, os do surrealismo, por práticas eminentemente lúdicas, muitas das quais Queneau já havia utilizado em seus textos do período surrealista. Touloudis (1989) enumera algumas delas: cunhagem parodística de palavra, trocadilhos subversivos, argumentos inconclusivos, lógica circular, repetição, nos *Exercices de style* como, por exemplo:

Je montai dans un autobus plein de contribuables qui donnaient des sous à un contribuable qui avait sur son ventre de contribuable une petite boîte qui contribuait à permettre aux autres contribuables de continuer leur trajet de contribuables.[...] (QUENEAU, 1995, p.52)¹.

Cela se passait dans un de ces immondes autobs qui s'emplissent de populus précisément aux heures où je dois consentir à les utiliser. (QUENEAU, 1995, p.24)².

A vida se manterá à distância graças ao humor, o qual, lembra Clancier (1973), será, com frequência, o humor da linguagem, suscitando desordem ao exprimir a situação:

Je mon dans un aut plein de voya. Je remar un jeu hom dont le cou é sembla à ce de la gira et qui por un cha a un ga très [...] (QUENEAU, 1995, p.55)³.

¹ “Polyptotes”

² “Le côté subjectif”

³ “Apocopes”, *Exercices de style*.

Jour un midi vers, la sur arrière plate-forme un d'de autobus ligne la j'S un aperçus jeune au home trop cou qui long un portait entouré chapeau un d'tressé gallon [...] (QUENEAU, 1995, p.101)⁴.

Mas o insólito também revela o humor: de cenas romanescas nas quais Queneau emprega os métodos de observação e o tom do etnólogo para descrever a realidade mais cotidiana. E é, também, no sentido de inovar, tanto nos poemas como nas obras em prosa, que se vê o autor empregar o francês falado da primeira metade do século XX, com o vocabulário e a sintaxe do homem comum, uma linguagem falada escrita, com a ortografia humorística e fonética. É o caso desse segmento de canção que tem duas versões (BERSANI et al., 1974, p.386):

Yen a qui mégrice su la tère // Y en a qui maigrissent sulla terre
Du ventre du coccyx ou des genoux // Du ventre du coq-six ou des jnoux
Yen a qui mégrice l'caractère // Y en a qui maigrissent le caractère
Yen a qui mégrice pa dutou // Y en a qui maigrissent pas du tout

Na fase surrealista de Queneau, a influência freudiana da retórica da interpretação dos sonhos pode ser notada em seus escritos. Ora, a ênfase que aí se dá aos sentidos múltiplos, que podem ser “condensados em um único símbolo ou significante”, é um argumento possível de ser ilustrado por meio de toda sua escrita criativa. Nela há visivelmente empenho do autor no sentido de impedir que o signo lingüístico se reduza a uma essência unívoca.

Parece-nos que é possível ver, ainda, na língua dos poemas e dos romances de Queneau, oriunda do francês falado da primeira metade do século XX, com o vocabulário e a sintaxe próprios do homem comum, aquela conquista que previu Breton ao falar da palavra preocupada agora com seu lado arquitetural. O resultado é essa linguagem falada escrita, com sua ortografia tão humorística quanto fonética, como já se apontou, fazendo nascer o cômico dela própria, visto que não temos justamente o hábito de ver escrita a linguagem falada popular.

Para manter levantada ainda esta questão da permanência do Surrealismo na obra de Queneau, deve-se lembrar alguns outros pontos comuns entre os surrealistas e Queneau. Um deles é a escolha da rua e seus espetáculos como local de eleição: a Festa, o Casamento, o Banquete, o Cinema, que são todos lugares do sonho coletivo que espanta a angústia da existência. Outro é a grande admiração por G. Apollinaire. Como não reconhecer em todos eles os questionadores, aventureiros do espírito e da letra, inovadores, “originais”,

⁴ “Permutations par groupes croissants de mot”, *Exercices de style*.

agitadores de nossos hábitos mentais e, além disso, com toda esta carga de humor ou de distância que libera o espírito das idéias feitas e das fórmulas prontas? (DEBON-TOURNADRE,1981, p.75). Toda sua vida Queneau leu e releu os livros de Apollinaire em quem admirava o degustador de palavras, o erudito. Preocupado principalmente com o saber e os problemas da verdade, com o jogo da linguagem e os problemas da língua, Queneau partilha com Apollinaire este projeto fundamental do qual não podemos afastar os Surrealistas: descobrir uma nova língua capaz de ser o fundamento de uma nova verdade.

Detemo-nos aqui, mas muito poderia ser dito, sem dúvida, e, ilustrado, para que se ouçam os ecos do Surrealismo na obra de Raymond Queneau.



The permanence of surrealism in Raymond Queneau's works

ABSTRACT: *Although the texts that comment on Queneau's works mention his brief incursion into Surrealism and also the fact that he moved away from the movement to follow new directions, in this study we aim to show that his work was never distant from the surrealist proposals.*

KEYWORDS: *Raymond Queneau. Surrealism. Poetry. Poetic theory. French literature.*

REFERÊNCIAS

ABASTADO, C. **Introduction au surréalisme.** Paris: Bordas, 1971.

BERSANI, J. et al. **La littérature en France depuis 1945.** Paris: Bordas, 1974.

BRETON, A. Point du jour: introduction au discours sur le peu de réalité. In: _____. **Oeuvres complètes II.** Edition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et Jose Pierre. Paris: Gallimard, 1992. p.265-280. (Bibliothèque de la Pleiade, 194).

_____. Les mots sans rides. In: _____. **Oeuvres complètes I.** Edition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et Jose Pierre. Paris: Gallimard, 1988. p.280-283. (Bibliothèque de la Pleiade, 346).

_____. **Manifestes du surréalisme.** Paris: Gallimard, 1966. p.65-168.

CAMUS, A. **L'homme révolté.** Paris: Gallimard, 1971.

CLANCIER, G.-E. Unité poétique et méthodique de l'oeuvre de Raymond Queneau. In: _____. **La poésie et ses environs**. Paris: Gallimard, 1973. p.123-155.

DEBON-TOURNADRE, C. Présence d'Apollinaire dans l'oeuvre de Queneau. **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, v.81, n.11, p.75-92, 1981.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1998. (Bibliothèque de la Pléiade, 65).

PICON, G. **Panorama de la nouvelle littérature française**. Paris: Gallimard, 1960.

QUENEAU, R. **Exercices de style**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. Qu'est-ce que l'art"? In: _____. **Le voyage en Grèce**. Paris: Gallimard, 1973. p.89-96.

_____. Le Plus et le Moins. **Volontés**, Paris, n.8, p. 18-23, 1938a.

_____. Lyrisme et poésie. **Volontés**, Paris, n.6, p.1-7, 1938b.

TOULLOUDIS, C. The impulse for the ludic in the poetics of Raymond Queneau. **Twentieth Century Literature**, Hempstead, v.35, n.2, p.147-160, Summer 1989.

WORMSER-MIGOT, O. Raymond Queneau. In: MAJAULT, J. **Littérature de notre temps**. Paris: Castermann, 1971. p.197-200.

